

ZERO: UMA ALEGORIA DO BRASIL

MARCOS HIDEMI DE LIMA*

RESUMO

Este artigo analisa o romance *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, cujo texto ainda instigante e provocador apresenta uma alegoria intencionalmente maldisfarçada do Brasil das décadas de 1960 e 1970, quando o país vivia uma situação de instabilidade social e política, promovida pelo governo militar (1964-1985).

PALAVRAS-CHAVE: Ignácio de Loyola Brandão, romance, instabilidade sociopolítica.

Para chegar à sua forma definitiva, o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, passou por uma gênese marcada por várias transformações. Isso fica evidente nas declarações feitas pelo autor, cujas versões variam um pouco, mas que servem como subsídios para uma melhor compreensão dessa obra. Segundo o escritor, o processo de criação do romance ocorreu entre 1964 e 1973, dentro do período mais truculento do regime militar brasileiro, abordando metaforicamente as crueldades da ditadura.

Nessa época, Loyola trabalhava na redação do jornal paulista *Última Hora*, onde passou a enfrentar problemas com a censura. As matérias censuradas foram guardadas por ele, e com elas Loyola pretendia escrever um romance de temática amorosa. Era o começo de *Zero*, embora inicialmente nesses escritos houvesse apenas fragmentos sobre uma grande cidade. Ao perceber que se tratava de um romance, o escritor criou o casal José e Rosa, que atravessava todas as histórias estabelecendo um elemento de conexão entre as diversas histórias que compõem o livro.

* Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio, Paraná, Brasil.
E-mail: marcos_hidemi@yahoo.com.br

Numa outra versão sobre a criação do livro, *Zero* teria nascido de uma encomenda de Plínio Marcos para um livro de contistas urbanos. Loyola contribuiu com a história de um grupo que vai a uma vila à procura de um menino que tinha música na barriga. O projeto não foi adiante porque o restante do grupo não escreveu os contos. Dessa ideia original, Loyola teria escrito mais 800 páginas, depois reduzidas para 650. O título original seria *A inauguração da morte*. O amigo e escritor Dorian Jorge de Andrade leu os originais, sugeriu novos cortes, cujo resultado foi a redução do livro para cerca de 400 páginas. O próprio Andrade entregou o texto datilografado para a professora Luciana Stegagno Picchio, que levou à Editora Feltrinelli, publicando o romance antes de sair no Brasil, em 1974, na Itália.

Outra variante citada por Antônio Hohlfeldt a respeito da criação de *Zero* foi dada por Ignácio de Loyola Brandão à escritora Edna Van Steen, que não chega a contradizer as anteriores, todavia acrescenta informações a respeito do método de trabalho que ele usou:

Para *Zero* comecei formando um arquivo de documentos, de notícias, de publicidade de jornais e revistas, fotos de *outdoors*. Recolhi fotografias. Gravei depoimentos. Saía à rua, anotando descrições, cantos de São Paulo, detalhes curiosos. Copiei letras de música. Percorri privadas, tirando inscrições. Filmei (com uma Super 8) ruas e praças e gente. Então dividi os personagens que tinha, colocando-os em pastas, com os nomes deles. A cada dia jogava uma coisa dentro da pasta. [...] Fui escrevendo pequenos sempre pequenos episódios, que eu jogava dentro de uma série de pastas numeradas de 1 a 34. Os trechos curtos eram jogados, arbitrariamente, dentro das pastas numeradas. Quando aquele bloco imenso, aquele arquivo humano, estava mais ou menos pronto, retirei tudo. Ali estavam as 800 páginas iniciais de *Zero*. (DE FRANCESCHI, 2001, p. 116)

Noutro depoimento, Loyola conta ter conhecido um porteiro do jornal em que trabalhava e que lhe disse que havia vindo de Pernambuco para São Paulo porque se sentia muito solitário. O escritor deu-lhe o endereço de uma agência matrimonial – assunto de uma de suas reportagens –, o homem foi à agência, arranhou uma namorada. Assim, Loyola decidiu escrever essa história. Seria esta a história de *Zero*, ou melhor, mais uma das versões da criação da obra.

Depois de pronto, o livro não foi pôde ser publicado no Brasil. Nenhuma editora quis assumir o risco de pôr em circulação uma obra questionadora da realidade brasileira de então. O livro acabou saindo pela editora italiana Feltrinelli, de Milão, em 1974, traduzido por Antonio Tabucchi. Em 1975 o romance foi publicado no Brasil, mas foi proibido pela censura no ano seguinte, ironicamente meses depois de ter recebido o prêmio de melhor ficção da Fundação Cultural do Distrito Federal.

Neste romance de inúmeras versões sobre sua construção, a narrativa gira em torno de José Gonçalves e de Rosa. Ao longo do texto aparecem outras personagens: Átila, o Herói, Malevil, El Matador, Gê, Ige-sha, que estarão presentes em boa parte da trama. Outros surgirão de forma esporádica, nem sempre fazendo parte da trama central, como o Atirador Solitário, Carlos Lopes, Esqueleto, Ternurinha, cujas histórias são independentes das de José. Mesmo este personagem central, em torno do qual todo o texto se constrói, não possui as características de um herói positivo. Ele é, na realidade, a negação do que se espera de uma personagem heroificada.

Para que o leitor perceba a deseroização do protagonista, basta acompanhar a trajetória de José: inicialmente o personagem aparece como um matador de ratos num cinema, depois se emprega numa atividade que contrata aberrações para o Grande Circo de Anormalidades, mais adiante a narrativa o traz agindo como ladrão e, por fim, envolvido na luta armada. Em “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, Benedito Nunes considera que o desaparecimento do herói problemático pode ser considerado

deseroização completa [...] que leva o realismo grotesco ao nível da paródia, a par do estilhaçamento da narração, feita em pedaços, desagregada e antagonística como a sociedade dividida pela luta de classes que aí se representa, onde o indivíduo das camadas inferiores tornado um recheio de propaganda, alvo da violência externa, menos um tipo do que emblema de sua condição social, é um José qualquer. O romance problematiza a sua própria forma, já não se resolvendo nele, mas fora dele, a espécie de tensão que revela. Nessa dimensão, *Zero* é um romance político problemático, não apenas um romance político, no sentido do enfoque da realidade do ponto de vista das relações do poder. (PROENÇA FILHO, 1983, p. 65)

A respeito disso, no próprio romance o narrador chama a atenção do leitor, no capítulo “Percepção”, a respeito do personagem José, que é visto não como um herói, mas como um infra-herói, lembrando que o prefixo *infra* significa abaixo, embaixo, em posição inferior, atributos exatos para José, apresentado no início do romance como um sujeito que mata ratos num cinema vagabundo: “Vocês repararam que até agora José não levou tiro, não se machucou. Não porque seja um super-herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatacado, desprezado (BRANDÃO, 1980, p. 206).

Em *Itinerário político do romance pós-64: a festa*, Renato Franco tece comentários a respeito de *Zero*, intitulado-o “romance de desestruturação”, pertencente a uma época de abertura política, cujas principais características são “a utilização de dois dos procedimentos mais adotados pelo romance posterior: o uso da montagem e a acentuada fragmentação da narrativa” (FRANCO, 1998, p. 123). Além disso, para esse autor, o romance de Loyola,

por sua aparência inovadora, deve ter sido um dos primeiros romances da década a retomar a elaboração daquela “linguagem de prontidão” que se esboçava ao final dos anos 60. Como outros da mesma época, parece ter resultado de forte impacto que a renovação da televisão gerou no território da literatura. De fato, esse setor da Indústria Cultural, na linguagem e em muitos aspectos de seus procedimentos técnicos – enfim, na orientação estética geral – apropriou-se da expressão naturalista, de modo que esse estilo de representar o mundo passou a ser sua característica. (FRANCO, 1998, p. 123)

Com a entronização da televisão no cotidiano dos brasileiros, a literatura perdeu o terreno duramente conquistado durante anos, obrigando-se a redefinir sua matéria e sua linguagem, como forma de diferenciação da existente na televisão, buscando na experimentação e em novos procedimentos narrativos meios de sobrevivência, que possuía mais um agravante: um cenário desalentador promovido pela censura que proibia a circulação de obras literárias que fossem vistas como contrárias ao regime militar. Como um dos elementos indicadores de progresso da sociedade brasileira, a televisão, nesse romance de Loyola, coexiste com forças místicas, ritualísticas, como as dos episódios de Ige-sha, que leva Rosa à morte, num ritual africano.

Em “O romance de resistência nos anos 70”, trabalho apresentado no XXI LASA CONGRESS 1998, em Chicago, nos Estados Unidos, Franco adiciona mais dados a respeito de *Zero*, considerando-o paradigmático para o período, juntamente com *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna. A respeito do romance de Loyola, Franco (1998b, p. 6) afirma o seguinte:

Em *Zero* surpreende a subversão linguística, a erupção de uma linguagem caótica resultante do amálgama conflitante de diferentes modos expressivos ou estilísticos oriundos do jornalismo, da publicidade, da televisão e do cinema, da propaganda ideológica do estado militar, entre outras. Mais surpreendente, no entanto, é a visão desconexa que emana da narrativa, ela própria desordenada, fruto de uma montagem quase sem critérios ou princípios organizativos, que, de certa maneira, é a causa das súbitas fraturas e fraquezas da obra. Seus temas – a perplexidade diante das súbitas transformações sociais, a violência da repressão política e da vida urbana, o emaranhado burocrático do estado e o desamparo do indivíduo, a percepção fragmentada do caos da existência, o impacto da técnica no cotidiano, a imposição autoritária de alguns tipos de comportamentos, o medo diante do Estado militarizado, o aviltamento do sexo, da morte, do trabalhador – serão mais ou menos os mesmos das obras do resto da década. *Zero* é, dessa forma, “romance de desestruturação” – e não apenas da própria forma romanesca. (FRANCO, 1998b, p. 6)

Zero provocou uma reviravolta quando foi publicado, pois aborda a desestruturação provocada pela modernização social, esmagando sem piedade um universo cotidiano e os hábitos arraigados ao longo do tempo em nossa história. Franco (1998a, p. 124) comenta que essa obra

tematiza os efeitos perversos desse processo caótico: a opressão e liquidação do indivíduo, que tornou insustentável a manutenção da figura do sujeito lúcido e coerente, o poder da burocracia, a degradação da vida cotidiana, a erupção de sentimentos ou comportamentos bárbaros, a violência política ou urbana, aspectos da nova realidade cultural etc.

No capítulo “A revelação sobre o Herói” (BRANDÃO, 1980, p. 149-150), é possível constatar os aspectos do parágrafo anterior. Mostra-se

a desmitificação do intelectual que, supostamente, resistira ao governo militar, muitas vezes participando da guerrilha, assaltos a bancos etc., quando, na realidade, conforme a versão extremamente irônica de Loyola, muitos desses supostos “heróis” criados pela cultura do período tiveram de, na verdade, cautelosamente se esconder.

O que, todavia, mais chama a atenção em *Zero* concerne à construção da linguagem, na qual Loyola dispôs sua argúcia e sua inventividade. É ainda Franco (1998a, p. 126) que observa que nesta obra há a preocupação

em operar exaustivo trabalho com a linguagem. Muito de sua extraordinária rebeldia provém da insubmissão linguística. Ágil e nervoso, comporta disposição aleatória de seus elementos no espaço da página” cuja interpretação é ser uma tentativa (desesperada?) de resistir ao processo de desvalorização social da palavra.

O próprio romancista, em entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, citada por Hohlfeldt, reconhece esse paciente trabalho de rompimento com os padrões linguísticos, antecipando pontos finais, pontos de interrogação para o início das frases, além das vírgulas gramaticalmente incorretas, com o objetivo de ser fiel à fala das personagens: “No *Zero*, até as vírgulas eram deslocadas para tentar seguir a respiração normal da gente. Sabe, você fala e interrompe as frases e a pontuação da fala não é a mesma coisa da escrita” (DE FRANCESCHI, 2001, p. 116).

O romance inicia-se com o seguinte título: “Num país da América Latíndia, amanhã”, que também pode ser considerado como uma epígrafe ou mesmo uma advertência, ao antecipar um futuro negro, de violência e caos na América Latíndia, trocadilho evidente de América Latina. Vale a pena lembrar que há um trocadilho de Latíndia com Belíndia (Bélgica e Índia). Esta última foi uma expressão criada por Edmar Bacha, em 1974, para definir o modelo da péssima distribuição de renda no Brasil, que criava um país paradoxal com características da rica Bélgica coexistindo com a pobreza da Índia. Tal alusão é um meio de criticar um país subdesenvolvido. Evidentemente, até mesmo o leitor menos avisado rapidamente identificará na palavra Latíndia o Brasil das décadas de 1960 e 1970.

Como salienta Reali (1976, p. 19-20), em *O duplo signo de Zero*,

da trama resumida podem assim ser extraídos sem dificuldade certos temas-base claramente reinseríveis no panorama histórico-cultural de um tempo não apenas américo-latíndio. Trata-se geralmente de motivos aparentemente ligados por contraste, pelo menos em uma primeira leitura: Subdesenvolvimento/Consumismo; Marginalização social/Repressão não oficial; Associacionismo ideológico/Repressão oficializada; Cultura autóctone/Cultura hegemônica; Liberdade psicosssexual/Educação religiosa tradicional; Violência privada/Guerrilha; Negritude/Revolução africana; Ateísmo/Cristianismo das origens; Passividade, dispersão no Cosmo/Autoconhecimento ativo, oposição real.

O título do livro, *Zero: romance pré-histórico*, suscita algumas considerações que serão tratadas a seguir. Sabe-se que o número zero indica algo nulo, o nada, que é exatamente o que significa José Gonçalves, principal protagonista do romance, pois, contrariamente ao que se espera das personagens, ele não evolui. Pelo contrário, José é o herói que, à medida que a narrativa avança, mais decai, levando Hohlfeldt a comentar que

embora relatos longos, enfim, tanto *Zero* quanto *Não verás país nenhum* efetivamente, como quer Ianni, não se pretendem grandes relatos, no sentido de almejarem relatos típicos da forma romanesca, como diria Georg Lukács, nos quais o herói enfrenta um mundo degradado e o vence ou reorganiza ou, se nele perece, faz a necessária denúncia de sua desorganização. (DE FRANCESCHI, 2001, p. 124)

A partir desse comentário, observa-se que o herói do romance de Loyola existe dentro de um mundo de degradação, de violência e de falta de perspectiva, todavia, em vez de ordená-lo, José acaba perecendo sem aparentemente apreender a desorganização na qual vive, embora o relato seja o tempo inteiro uma espécie de denúncia das mazelas de uma sociedade vivendo sob um governo tirânico, que conjuga suas forças com a opressão policial e a alienação provocada pela massificação dos cidadãos, por meio da televisão, do rádio, da propaganda etc.

Na narrativa, José é inicialmente apresentado como um empregado de um cinema decadente que vive de matar ratos e termina preso

por militares americanos, sem saber exatamente se se chama José, Joe ou Josepho. Nestes três nomes já há demonstração da crise de identidade dessa personagem. Ele não sabe se é José Gonçalves, se é Joe – a variante em inglês de seu nome –, ou se é Josepho, um nome que remete o leitor ao famoso historiador judeu. E a apreensão de todos os acontecimentos nas páginas finais comprova que José tem pouca importância nos fatos ocorridos.

No entendimento dos desenhos que vira ao longo de sua existência, José constata que Ige-sha (a antena de tevê), Rosa (a Enviada), simbolizada pelo triângulo, e o símbolo dos Comuns, comandado por Gê, formam uma prosaica casinha com antena, na qual ele não é participante, apenas espectador, ou como comenta Reali, a respeito da compreensão da própria história por José, os símbolos que ele havia visto espalhados possuem novo significado ao se juntarem:

Uma haste cortada por quatro paralelas (a Negra) eleva-se acima do duplo triângulo de Rosa e a este prendem-se as quatro linhas verticais e a linha horizontal com as quais Gê e os Comuns firmam as ações de guerrilha: o resultado conjunto é uma casinhola da qual desponta uma comum antena de televisão. À banalidade figurativa contrapõe-se a problematidade do sentido colocado pela construção, pela reação de contiguidade (de oposição?) que vem a instaurar-se entre os personagens resumidos na imagem. [...] Rosa aparece definitivamente inserida entre a Negra e Gê, num ambíguo papel de união/separação entre os dois signos de revolta e de luta. (REALI, 1976, p. 62)

Inicialmente, verifica-se no romance que os fatos giram principalmente em torno de José/Rosa/Átila, que “funcionam juntos como elemento propulsor da estória” (REALI, 1976, p. 61), enquanto que o Homem/a Negra-Gê “desempenham o papel comum de ocasiões necessárias ao desenvolvimento interior dos protagonistas” (1976, p. 61).

À medida que a trama desenvolve-se, Átila deixa de ser o cúmplice de José, isolando-se, marginalizando-se, situação que o acompanhará até a morte (BRANDÃO, 1980, p. 272). Rosa separa-se de José e vai adentrando no mundo da Negra (Ige-sha), restando apenas como herói do romance o personagem José. Entretanto, José é um personagem passivo e somente se apresenta atuante por meio dos coadjuvantes da história.

Algo de muita importância no romance não pode ser esquecido: a questão da circularidade do número zero indica também a constância de uma situação na qual José vive, ou seja, a repetição de uma vida banalizada pela violência e pelos meios de comunicação de massa, bem como a valorização desse protagonista, desde que se junte a alguém, como ocorre com o número zero, que só possui valor com outros números.

No trabalho de Reali, há outra constatação a respeito do número zero, mostrando que José só se torna atuante a partir do momento em que se soma a alguém. É assim que ele se torna marido, ladrão e guerrilheiro solitário. Por isso que José sempre está acompanhado de alguém, embora ele faça questão em manter-se só enquanto mata pessoas. No início da narrativa, o leitor depara-se com José e o amigo Átila que o levará até o Homem.

O Homem é uma personagem circunstancial que levará José ao autoconhecimento e desaparecerá nas páginas seguintes, servindo apenas como um elemento para o ritual de iniciação de José, no mundo das deformidades humanas, que começa com “Frankil, o maior faquir do País” (BRANDÃO, 1980, p. 15), e mais tarde, selecionados por José, constituirá no Boqueirão um grande grupo de anormalidades, como se pode perceber em trechos do capítulo “Conversa ao pé do fogo” (p. 70-71).

José volta a somar-se quando descobre Rosa, por meio de agência de casamento. Ela, no entanto, o anulará, pois deseja uma vida pequeno-burguesa que José não pode dar a ela. Isso o leva à bandidagem e depois aos assassinatos. Em certo momento ele se questionará se realmente necessita de casa (sonho de Rosa) e outros confortos da vida burguesa.

Outro elemento importante nessa narrativa vem a ser a frequente intertextualidade com os relatos bíblicos e religiosos. Entre vários exemplos, destacam-se como mais evidentes as seguintes: a crucificação dos Comuns (p. 172),¹ servindo de espetáculo ao público, além da evidente ironia que o narrador faz com a exploração das indústrias, ansiosas por ganharem dinheiro com a fabricação de cruzeiros; uma família sagrada conhecida por seus hábitos orgíacos (p. 233), cuja ironia do narrador aponta uma família que faz “uma trepada unida”, bem diferente daquela esperada quando se fala em Sagrada Família; a

ordem para que matem as crianças no bairro do menino com música na barriga (p. 208; p. 231) numa clara alusão à passagem bíblica no Novo Testamento, em que Herodes ordena a morte de todas as crianças, além disso, convém ressaltar a ironia do narrador apresentando uma sucessão de ordens vindas de diversos chefes de diversas áreas até a decisão final do Presidente que ordena a matança; a traição de Malevil, igual à de Judas (p. 235, I e II), também retoma uma história do Novo Testamento.

Há uma relação parodística entre a *Odisseia*, de Homero, e a “Odisseia de Carlos Lopes”, uma personagem que aparece ao longo do romance (p. 42, 46, 50, 65, 81, 90, 91, 96, 253, 255). Independente da narrativa das peripécias de José, a narrativa que trata de Carlos Lopes começa desde o momento em que o filho dele está doente e a busca de salvação que não consegue encontrar nos meandros burocráticos do serviço de seguridade pública.

Se, na *Odisseia*, Ulisses faz o retorno para casa em meio a diversas peripécias, no caso de nosso Ulisses (Carlos), é uma saída de casa que não terá retorno, enovelado entre mil e uma agruras provocadas pela burocracia da área da saúde. Carlos vê-se envolvido pela máquina burocrática e acaba preso, acusado de ter matado o filho, sendo que na realidade o filho havia morrido em virtude da falta de assistência, após longo tempo sem que ninguém prestasse socorro. Enfim, Carlos torna-se o narrador dos sofrimentos vividos por um preso político nas mãos da polícia política (p. 255).

São constantes as alusões aos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, de onde emanam as determinações do governo totalitário, assim como os programas alienantes (de auditório) e aqueles que influenciam as pessoas ao consumo desenfreado de coisas inúteis. As falas da programação do rádio aparecem com muita frequência, bem como os anúncios e canções da época (p. 17), além de excertos de canções populares (p. 46), canções americanas, personagens do cinema: Raquel Welch, Erron Flynn, a descida à lua com cobertura ampla da televisão, a citação de “2001, uma odisseia no espaço”, de Stanley Kubrick etc.

A grande popularidade dos programas de auditório na televisão faz que José finja ser um fã do apresentador para, em seguida, matá-lo friamente. Num plano mais consciente, José age dessa maneira a fim de eliminar um tipo de programa que explora a credulidade do

telespectador. No entanto, inconscientemente, esse personagem procura apagar seu passado, quando tinha a função de selecionar as piores aberrações para o Circo de Anormalidades, no Boqueirão. Impossível não ler esse capítulo e não se lembrar do apresentador Sílvio Santos, fenômeno da Rede Globo na década de 1970, com um programa que iniciava antes do almoço e ia até às oito horas da noite (p. 208).

Quanto à violência, assiste-se ao longo da narrativa a várias delas perpetradas por José, que atira gratuitamente contra as pessoas, nos assaltos que faz, a singularidade do atirador solitário, a violência da polícia política que comete diversas atrocidades contra presos políticos, a violência do ritual nagô que trucidou Rosa, e esta acaba sendo comida por Ige-sha num ritual antropofágico. Boa parte dos relatos no livro está envolvida por situações de violência, como a ocorrida com José, quando vai à cidade de Filhoda e ali é surrado pelos rapazes da cidade.

Ainda a respeito da violência policial, esta se revela presente desde o início do romance. A primeira vez que José e a polícia estabelecem contato já mostra a forma como a polícia obtinha informações, ou seja, mediante truculência e ameaças, como pode ser observado em “Bravos soldados de fogo não evitaram a catástrofe” (p. 47-49), em que José apanha da polícia para que confesse algo que desconhece e acaba saindo sem os pertences. Logo que o capítulo se encerra, há, em forma de manchetes de jornal, mais um apanhado de notícias violentas, iniciadas ironicamente por “A cidade se humaniza” (p. 49).

Em outro momento, em “Documento pras otoridade”, o Boqueirão é invadido pelas Milícias Repressivas aliadas ao Esquadrão Punitivo, e o que se passa é bem conhecido de muitos brasileiros, ou seja, a violência policial exigindo documentos, mandando todos encostar à parede, numa autêntica batida da polícia. Nessa cena José e Rosa são presos porque não têm filhos e Rosa usa pílulas, mostrando a intromissão do Estado na vida sexual das pessoas.

Em “Nada de meias medidas” um Batalhão da Moralidade que faz as vezes de uma polícia extremamente repressiva prende Rosa, a costureira e o responsável pela autorização de se fazer um vestido um pouco mais curto que o usual, evidenciando que o controle pela polícia chegava às raízes do absurdo, tentando controlar situações inimagináveis.

Quando José é pego pela polícia, no capítulo “Julgamento e sentença” (p. 237), constata-se que a fala de Esqueleto é toda composta

de um português arrevesado, além de mostrar que esse arremedo de policial deseja simplesmente usar a violência física contra José, antecipando os sofrimentos a ele, numa autêntica violência verbal. A continuação dá-se em “A não execução”, na qual José ironicamente intitula cada um dos militares com um título de miss.

Ao ler o capítulo “Tratamento condigno, como todo cidadão merece” (p. 260-263), o leitor sente todo o horror que a truculência usada pela polícia política usava em seus interrogatórios. Esse capítulo apresenta Átila sendo violentamente espancado pelo interrogador que se chama Ternurinha, cujos métodos persuasivos de obter a confissão são os mais escabrosos, muito comuns à época da ditadura. Aqui se percebe a denúncia clara contra a arbitrariedade da polícia política contra aqueles que eram presos. A violência também é verbal: o uso do palavrão constante.

Além da violência promovida pelos meios de comunicação de massa, percebe-se por todo o romance a figura opressora do Estado, ora na figura do Presidente, ora na figura dos órgãos repressivos, ora nas leis ditadas constantemente etc., revelando muito mais que meras semelhanças entre a realidade brasileira e este país da América Latíndia. O leitor, após a leitura desse romance, pode chegar à conclusão de que a América Latíndia da qual ele fala só pode ser evidentemente o Brasil, aliás, isso até o leitor mais relapso pode constatar a partir das diversas informações que o narrador dispõe ao longo das páginas, as quais caracterizam a realidade e agruras nacionais.

O que o autor fez foi criar uma espécie de alegoria que não é propriamente uma alegoria: ao criar José, Rosa, Átila, Malevil, El Matador, o policial Ternurinha, o mirrado subnutrido policial semianalfabeto Esqueleto, Ige-sha, Gê e outras tantas personagens, parece que a intenção de Loyola era mostrar por meio de tipos alegóricos as vívidas e emblemáticas personagens brasileiras, vivendo num Estado repressor, que estabelece as regras para quem deseja existir. Quanto àqueles que se negam a seguir os padrões governamentais, resta apenas uma vida clandestina, à margem da sociedade.

Levando-se em conta essa suposta alegoria existente neste romance, é possível categorizar José como um homem mediano, com relativo grau de estudo, habitante dos grandes centros urbanos, sem perspectivas de crescimento profissional. Ele opta, sem convicções

políticas, regido apenas pelas leis da sobrevivência, por unir-se à guerrilha, embora deixe claro para Gê, o chefe dos Comuns, que é um sujeito que age solitariamente. José não consegue encaixar-se na existência pequeno-burguesa, embora, a princípio, tenha tentado. Por meio de uma agência de casamentos, José chega a casar-se com Rosa – uma pessoa alienada, consumista –, todavia, diante das necessidades de poder suprir este embrião familiar, ele sucumbe ao roubo e, logo depois, a uma série de assassinatos, sem motivações claras.

Quando adquire sua casa, José constata a pequenez daquele mundo, no qual as pessoas são postas em pé de igualdade dentro de casinhas todas iguais, mediante um financiamento de vários anos, promovido pelos órgãos financiadores do governo. Nem a gravidez de Rosa o seduz para que se padronize aos ditames de uma sociedade calcada num governo totalitário, de propaganda cujo objetivo é instigar o consumo desenfreado, efetuado por meios de comunicação de massa que promovem a alienação do ser humano da crua realidade que o cerca.

O fato de chamar o Brasil de América Latíndia e a cidade onde os acontecimentos principais acontecem de São Maulo confirma o caráter alegórico do romance. Alegoria que se confirma nos eventos do cotidiano, na língua falada (o português), nas claras alusões à truculência policial, na burocracia do sistema de seguridade, na alusão à Caixa Econômica que faz financiamentos para a quitação da casa própria, nas siglas que identificam o DOPS e outros organismos repressores, nas canções populares citadas (de Lamartine Babo à Jovem Guarda, então o fenômeno de cultura de massa das décadas de 1960 e 1970), entre muitos outros exemplos.

O leitor mais ou menos informado sobre os anos de 1970 no Brasil, ao terminar a leitura desse romance, certamente vai se lembrar de vários fatos, hábitos, *jingles*, canções, propagandas governamentais, censura, proibição da pílula, BNH, DOPS, o lema “Brasil ame-o ou deixe-o”, guerrilha urbana, programas interrompidos para fala do governo, Rede Globo, casas populares financiadas, êxodo de intelectuais, em virtude das arbitrariedades do governo, ingerência americana, aterrissagem lunar transmitida por tevê, burocracia nos órgãos de saúde, corrupção, fechamento do Congresso, prisão de deputados, tortura, Coca-Cola etc.

A conclusão, se é que há conclusão nesse instigante romance, pode muito bem ser as palavras ditas por Loyola, numa entrevista citada por Holthfeldt, na qual o romancista afirma que “eu tenho a sensação de que, anos mais tarde, se alguém quisesse estudar a História do Brasil vai ter que pegar os livros de ficção. Porque atrás da ficção a gente contou a história desse país durante esses 20 anos. *Zero* não tem uma palavra inventada, tudo do *Zero* aconteceu” (DE FRANCESCHI, 2001, p. 116).

ZERO: ALLEGORY OF BRAZIL

ABSTRACT

This paper analyzes the novel *Zero* (1975), by Ignácio de Loyola Brandão, whose intriguing and provocative text presents an intentionally disguised allegory in the decades of the '60s and '70s in Brazil, when the country was experiencing a situation of social and political instability, organized by the military government (1964-1985).

KEY WORDS: Ignácio de Loyola Brandão, novel, sociopolitical instability.

NOTA

1 Doravante, todas as citações que constam apenas o número de página referem-se ao romance *Zero*.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 7. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

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

FRANCO, Renato. O romance de resistência nos anos 70. In: CONGRESSO LASA, XXI, 1998b, Chicago, EUA. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2011.

HOHLFELDT, Antonio. O verbo violentou o muro. In: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (Dir. Edit.). *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, v. 1, n. 11, p. 109-135, jun. 2001.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 63-127.

REALI, Eriilde Melillo. *O duplo signo de "Zero"*. Tradução de Vilma Puccinelli. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.