

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**VERA LÚCIA SILVA VIEIRA**

**IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: MEMÓRIA E  
LITERATURA, A ESCRITA COMO EXERCÍCIO DA  
INDIGNAÇÃO**

**FRANCA  
2011**

**VERA LÚCIA SILVA VIEIRA**

**IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: MEMÓRIA E  
LITERATURA, A ESCRITA COMO EXERCÍCIO DA  
INDIGNAÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do Título de Mestre em História e Cultura Social.

**Área de Concentração: História e Cultura**

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dra. Márcia Regina Capelari Naxara

**FRANCA  
2011**

**VERA LÚCIA SILVA VIEIRA**

**IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: MEMÓRIA E  
LITERATURA, A ESCRITA COMO EXERCÍCIO DA  
INDIGNAÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais,  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a  
obtenção do Título de Mestre em História e Cultura Social.

**BANCA EXAMINADORA**

Presidente: \_\_\_\_\_  
**Dra. Márcia Regina Capelari Naxara**

1º Examinador: \_\_\_\_\_  
**Dra. Márcia Pereira da Silva**

2º Examinador: \_\_\_\_\_  
**Dra. Elizabeth Cancelli**

Franca, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2011.

*À bravura de minha mãe...*

*A Marcelo e Mateus, pelas múltiplas  
experiências partilhadas.*

## AGRADECIMENTOS

Em especial, agradeço a Deus pela força com que consegui enfrentar as turbulências encontradas no caminho até aqui.

Também de forma muito especial, agradeço a sabedoria e generosidade com que fui acolhida pela orientadora, Dra. Márcia Regina Capelari Naxara. Sempre tão afetuosa, não poupou esforços para me apoiar nessa trajetória.

À Dra. Regma Maria dos Santos (UFG), eterna professora e amiga, agradeço as críticas e sugestões pertinentes efetuadas durante a banca de qualificação. Na verdade, qualquer forma de agradecimento é pouco para tantas palavras de conforto que me encorajaram durante essa batalha acadêmica.

À Dra. Tânia da Costa Garcia (UNESP), agradeço pela participação na banca de qualificação e pela força incisiva em propor novos caminhos.

Agradeço a CAPES, pelo imprescindível fomento à pesquisa.

Agradeço aos professores Dr. Sérgio Arruda de Moura, da Universidade Estadual do Norte Fluminense e Dra. Claudete Amália Segalim Andrade, da Universidade Federal de Santa Catarina pela grande colaboração ao me enviar suas dissertações.

Agradeço a Júlio Cezar Bastoni da Silva que muito me auxiliou junto ao arquivo do Núcleo Interdisciplinar Literatura e Sociedade (NILS) da Universidade Federal de São Carlos.

Aqui não poderia esquecer pessoa tão atenciosa e prestativa. Deixo registrado o meu agradecimento à Maísa, da Secretaria de Pós-Graduação.

Gostaria de lembrar também algumas colegas que me receberam com muita simpatia, emprestando cadernos, anotações, além de apoio para enfrentar as dificuldades acadêmicas. São elas: Maria Emília, Natália Frazão e Milena Silveira.

Aos meus pais, pelo constante apoio e, especialmente, ao meu irmão, muito obrigada pelas intermináveis solicitações de empréstimos de livros na UFG/Campus Catalão.

À tia Ana, também historiadora, pelas diversas formas com que contribuiu para minha tranquilidade na composição do trabalho, até mesmo cuidando do Mateus.

De modo singular, agradeço a atenção e o respeito com que fui recebida pelo escritor e jornalista Ignácio de Loyola Brandão que, além de me conceder importante entrevista, deu-me liberdade para com ele trocar diversos e-mails ao longo da pesquisa, também salutareis para o seu desenvolvimento.

Viver envolve sacrifícios, a todos aqueles que se sacrificaram junto a mim...

*A criança está doente. A mãe a leva para a cama e senta-se junto a ela. E então começa a lhe contar histórias [...]. A cura por meio da narração nós já conhecemos, a partir das fórmulas mágicas de Merseburg. [...] Também se sabe como a narração que o doente faz ao médico no princípio do tratamento pode transformar-se no início de um processo de cura. [...] Se pensamos a dor como uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que ela romperá onde a inclinação tornar-se suficientemente forte para levar tudo aquilo que a corrente encontra nesse caminho ao mar do feliz esquecimento. O acariciar desenha um leito para essa corrente.*

Walter Benjamin

## RESUMO

O escritor e jornalista Ignácio de Loyola Brandão possui grande zelo com sua documentação – anotações, diários, mapas, fotos, músicas, dicionários, livros de pesquisa e, principalmente, artigos de jornais – que, a partir de árduo trabalho de leitura e seleção, é arquivada e posteriormente utilizada como matéria-prima para a criação literária. Considerando essa primeira assertiva e buscando um diálogo interdisciplinar, a proposta deste trabalho consiste em investigar as relações tecidas entre memória, jornal e literatura no período do regime militar de 1964. À literatura conferimos um papel importante como campo privilegiado para o estudo de percepções, representações e figurações, como forma sensível de apreensão social que atribui sentidos e significados, atuando na constituição de registros de memória. A obra literária traz em seu bojo a dimensão política da arte, seu poder de construir práticas sociais, enaltecer ou recusar projetos políticos, sua capacidade de expressar desejos e sensibilidades. *Bebel que a cidade comeu* (1968) e *Não Verás País Nenhum* (1981) se inserem num conjunto vasto e bastante diversificado da produção literária que dialogou com o regime militar. Como suporte teórico, utilizamos o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg. Tal como um detetive, o historiador parte em busca de pistas, sinais e indícios que, entrelaçados, permitem decifrar o vasto campo simbólico das experiências humanas e construir os fios da narrativa histórica. Sob forte sentimento de indignação, emerge da parte do escritor/jornalista, um desejo de memória e “sentimento de verdade”, como parte de um processo de ruptura e superação da memória oficial.

**Palavras-chave:** História – Memória – Literatura – Jornal – Regime militar.

## ABSTRACT

The writer and journalist Ignácio de Loyola Brandão has great zeal with his documentation – notes, diaries, maps, photos, songs, dictionaries, research books and mainly newspaper articles – which from the hard work of reading and selecting is stored and later used as raw material for literary writing. Considering this first assertive and an interdisciplinary dialogue, the aim of this work is to investigate the relationships between memory, newspaper and literature in the military regime in 1964. The literature is granted to have an important role as a privileged field for the study of perceptions, representations and figurations, as a sensitive way of social apprehension that gives meanings and senses, acting in the constitution of memory registers. The literary work presents us the political dimension of art, its power to build social practices, praise or reject political projects, their ability to express desires and sensibilities. *Bebel que a cidade comeu* (1968) and *Não Verás País Nenhum* (1981) are part of a vast and diversified literary production that dialogued with the military regime. As theoretical support, the paradigm of evidence of Carlo Ginzburg was used. Such as a detective, the historian searches for clues, signs and indications that, interlaced, enable us to reconstruct the great symbolic field of human experiences and build the strands of historical narrative. It is under a strong feeling of indignation that emerges from the writer/journalist, a memory of desire and “sense of truth” as part of a process for breaking and overcoming with the official memory.

Key-words: History – Memory – Literature – Newspaper – Military Regime.



## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	10
<b>Introdução – História e Literatura: olhares e narrativas que se cruzam</b> .....	12
<b>Capítulo I – Do jornal à literatura: os caminhos da escrita</b> .....	29
1.1. <i>Encontros</i> .....	30
1.2. <i>“Acendendo velas, lanternas ou fósforos”</i> .....	36
1.3. <i>O inimigo comum</i> .....	48
1.4. <i>“Por que os intelectuais têm tanto complexo de culpa?”</i> .....	59
1.5. <i>Desejo de memória: a escrita como exercício da indignação</i> .....	64
1.6. <i>Da escrita, da leitura, dos leitores</i> .....	78
<b>Capítulo II – “Furúnculos e tumores”: a Bebel que a cidade comeu</b> .....	91
2.1. <i>“Em busca do céu” – trajetórias e conflitos</i> .....	99
2.2. <i>“Já sou imortal”</i> .....	104
2.3. <i>“Um gesto, palavra, uma ação”</i> .....	108
2.4. <i>“O mundo ficando insuportável”</i> .....	114
2.5. <i>“Aí está o que é um escritor, uma espécie de novo Deus”</i> .....	122
<b>Capítulo III - “Tempos insondáveis”: imaginário e ditadura</b> .....	147
3.1. <i>O “planeta perdido” de Não Verás País Nenhum</i> .....	150
3.2. <i>Ao menos sobra ironia, que “sem ela não é possível viver”</i> .....	153
3.3. <i>“Furo na mão”: subversão e vingança</i> .....	157
3.4. <i>A tirania satirizada</i> .....	159
3.5. <i>“Cidade estrela” – cada dia fede mais</i> .....	163
3.6. <i>Aspectos da censura e boicote da história em Não Verás País Nenhum</i> .....	180
<b>Capítulo IV – Lugares imaginados: jardim de concreto, “cenário de papelão”</b> .....	195
4.1. <i>Cidade: o cenário da memória</i> .....	196
4.2. <i>Colecionador-trapeiro</i> .....	198
4.3. <i>Ignácio de Loyola Brandão: leitor-colecionador da cidade</i> .....	208
<b>Considerações Finais</b> .....	221
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	225

## Apresentação

Ignácio de Loyola Brandão<sup>1</sup>, escritor e jornalista, criador de personagens, é personagem desta história. História, conhecimento que se fundamenta pelo trabalho incessante de interpretação, reconstrução e reinvenção do passado – temporalidade transcorrida que não se esgota; face ao presente, o passado pode ser esmiuçado e reinterpretado à luz de novas percepções e sensibilidades.

Loyola Brandão diz que seus primeiros livros foram escritos para curar suas dores e angústias, como forma de expurgar inquietações de um passado sentido e vivido como problemático. Em algum momento, percebeu que somente pela literatura conseguiria superar seus conflitos. Se no plano pessoal, acreditava no poder de cura da literatura, teve consciência que isso se daria também no plano social. O desejo de memória que pulsa em suas obras publicadas no regime militar revela tal perspectiva. Pertencendo a uma geração fortemente marcada por esse “negro e inconfundível pano de fundo”<sup>2</sup> e impossibilitado de realizar o jornalismo com liberdade, recorreu à literatura que, naquele momento, se apresentou como caminho alternativo. Clarifica, assim, o importante papel do texto literário como possível testemunho de uma época. A ideia de contar e revelar o que se passava nos anos de autoritarismo. Contar como forma de sentir-se mais ético diante de sua sociedade; narrar como forma de se “livrar do fardo da memória”.<sup>3</sup> A narrativa literária como cura, na alegoria de Walter Benjamin.

Loyola Brandão depositou toda sua força na literatura, mostrando a intensidade de emoções que a memória carrega. Desdobradas, memórias e lembranças fluem para o leito literário. Em sua vida jornalística, lugar de destaque pode ser atribuído ao período em que esteve no jornal *Última Hora*, como um laboratório de experiências que enriqueceu a reserva de matéria-prima para o processo criativo.

---

<sup>1</sup> Ignácio de Loyola Brandão, jornalista desde os quinze anos de idade, nasceu em Araraquara no dia 31 de julho de 1936. Em sua carreira jornalística, contam-se diversas atuações em jornais e revistas, dentre eles o jornal *Última Hora*, onde trabalhou de 1957 a 1966. Escritor consagrado, também é colunista do jornal *O Estado de São Paulo*.

<sup>2</sup> CASTELO, José. Ignácio de Loyola Brandão passa a limpo seu passado literário. **O Estado de S. Paulo**. 12/07/1997.

<sup>3</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003. p. 07-44, p.27. Embora as obras aqui estudadas não possuam caráter memorialístico ou de depoimento, ambas revelam importante compromisso com a memória e a história.

Sem a pretensão de amenizar a profunda lacuna existente na historiografia no que concerne aos estudos sobre o regime militar, este trabalho ao menos visa salientar a importância de pesquisas sobre o período e o papel ético do historiador. Para isso, recorro à ficção.

Narrativas ficcionais que, em sua dimensão política, significam e figuram processos de interdição e repressão. Sentimentos e representações que, nas suas diversas possibilidades de registro, revelam memórias e histórias. Literatos e historiadores que, em meio a teias e tessituras, constroem representações que de forma alguma são neutras; informam modos diferenciados de pensar, sentir e acreditar.

Há, por parte do escritor/jornalista, o desejo de compor um documento de época a partir de sua literatura. Enfatiza o seu compromisso com a história, outorgando-se testemunha de um período marcado pelo autoritarismo, repressão e política predatória. Desenha-se um desejo de memória e “sentimento de verdade” como parte de um processo de ruptura e superação da memória oficial. Disputas de memória que informam relações complexas e conflitantes presentes na sociedade.

Construções de sentidos nos quais importa compreender como o literato elabora o seu discurso não só dentro do texto literário, mas também em seus depoimentos. Importa analisar como experienciou as transformações no cenário político, econômico e cultural a partir da década de 60, como essas mudanças incidiram sobre sua produção literária e, principalmente, como sua escritura reagiu, interpretou e significou a realidade vivenciada naquele momento; que percepções, sentimentos e imagens brotaram. Ou seja, como elaborou a sua relação com a realidade social que visava apreender.

## INTRODUÇÃO

*História e literatura: olhares e narrativas que se cruzam*

*História e literatura, duas escritas que, de maneira diversa, compartilham o ambicioso projeto de apreender as sociedades.*

Maria Stella Bresciani

*Daqui a um tempo, quando os historiadores forem olhar aqueles anos, vão pegar meus livros e os dos meus companheiros de geração para saber como se vivia aqui, como se agia aqui antes, durante e depois do golpe.*

Ignácio de Loyola Brandão

Considerando que o escritor e jornalista Ignácio de Loyola Brandão possui grande zelo com sua documentação que – a partir de árduo trabalho de leitura e seleção de artigos de jornais, em especial – é arquivada e posteriormente utilizada como matéria-prima para a criação literária<sup>1</sup> e, buscando um diálogo interdisciplinar, a proposta deste trabalho consiste em investigar e perscrutar as relações tecidas entre memória, jornal e literatura, num período específico da história brasileira: o regime militar de 1964.

Momento em que o país foi regido por práticas políticas autoritárias e repressivas, que fizeram amplo uso de mecanismos de controle e coerção, no qual a censura teve papel fundamental. Conflituosas relações apontam que a censura agiu de forma multifacetada<sup>2</sup> e que a imprensa escrita nem sempre foi vítima.<sup>3</sup>

Nesse trabalho, centramos o foco nas obras *Bebel que a cidade comeu*<sup>4</sup> e *Não Verás País Nenhum*.<sup>5</sup> Escolhas não aleatórias, posto que reveladoras de fatia da realidade que o historiador recolhe, seleciona e recorta, tal como um colecionador, em sua tarefa de reconstruir o passado. Trabalho que, irremediavelmente, sofre “o crivo da testagem e da comprovação, mas a leitura que faz de uma época é um olhar, entre os possíveis de serem realizados”.<sup>6</sup> De modo que assim já me redimiria dos prováveis enganos e superficialidades.

Foram muitas as inquietações que motivaram a definição e recorte do tema. Inquietações vinculadas ao período estudado e seu significado ainda tão presente; inquietações relacionadas à utilização de textos literários como fonte para o trabalho do historiador; inquietações quanto ao entrelaçamento da memória, do jornal e da produção literária de Loyola Brandão, que remetem para questões mais amplas das relações entre memória e história, que tem preocupado muitos intelectuais nos últimos anos.

---

<sup>1</sup> Sua coleção documental inclui recortes de jornais e revistas, mapas, fotos e uma série de objetos que manipulados e re-significados sofrem processo de montagem no processo criativo. Uma documentação não apenas material, mas também imaterial que envolve olhares, sensações, impressões e imagens da cidade. Questão que será pormenorizada em outra parte do trabalho. Cf. SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**: Ignácio de Loyola Brandão e “Não Verás País Nenhum”. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC, 1990.

<sup>2</sup> Cf. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**: o exercício cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

<sup>3</sup> Cf. KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

<sup>4</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2001.

<sup>5</sup> \_\_\_\_\_. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 15ª ed. São Paulo: Global, 1988.

<sup>6</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LEENHARDT, Jacques (orgs). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998. p.17-40, p.21.

A arte literária que floresceu no período do regime militar de 1964 tem sido objeto de vários estudos em diversas áreas do conhecimento, entretanto, no que se refere à historiografia, a produção ainda é bastante escassa. À literatura conferimos um papel importante no que tange às possibilidades que se abrem quando a esta é atribuída estatuto de fonte documental. O texto literário como campo privilegiado para o escrutínio de “percepções, representações, figurações, por meio das quais se buscam os movimentos de instituição de imaginários e da própria temporalidade enquanto tal”.<sup>7</sup> Representações compreendidas como um conjunto de categorias fundamentais de “percepção e apreciação do real”, que envolvem um processo de construção de símbolos, ideias e imagens através dos quais os homens se percebem e atribuem sentido à sua realidade. Formas de apreensão que, sempre marcadas pelos “interesses de grupo que as forjam”, não contemplam figurações e discursos neutros. Produzem “estratégias e práticas [...] que tendem a impor uma autoridade à custa de outros [discursos], por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos escolhas e condutas”.<sup>8</sup>

Como suporte teórico, elegemos o paradigma indiciário sobre o qual Carlo Ginzburg reflete.<sup>9</sup> Tal como um detetive, o historiador parte em busca de pequenas pistas, “dados marginais”<sup>10</sup>, sinais e indícios que, entrelaçados, permitem decifrar o vasto campo simbólico das experiências humanas e construir os fios da narrativa histórica.<sup>11</sup> De modo que perscrutar o passado envolve preencher lacunas e interstícios através de árduo e minucioso trabalho de seleção e organização de rastros e sinais, detalhes e minúcias do cotidiano que, na condição de resíduos e fragmentos do passado, revelam múltiplas formas de representar, imaginar, pensar e acreditar.

*Bebel e Não Verás*<sup>12</sup> se inserem num conjunto vasto e bastante diversificado da produção literária que teve como grande interlocutor o regime militar.<sup>13</sup> Ditadura que,

<sup>7</sup> CAMILOTTI, Virgínia; NAXARA, Márcia Regina Capelari. História e Literatura: Fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. In: **História: Questões e Debates**. Curitiba, n. 50, p.15-49, 2009. p.28.

<sup>8</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p.17.

<sup>9</sup> Cf. GINZBURG, Carlo. [1986] **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>10</sup> GINZBURG, Carlo. [1986] **Mitos, Emblemas, Sinais**. 1989. p.149.

<sup>11</sup> Cf. GINZBURG, Carlo. [2006] **O fio e os rastros: Verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>12</sup> A partir desse momento usaremos o nome das obras de forma abreviada.

<sup>13</sup> Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. **O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Ed. UnB, 1996. FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance pós-64: A Festa**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998;

segundo Loyola Brandão, acabou se tornando “a inimiga a se combater, como catalisadora [...], porque para onde nós nos virávamos, estávamos impedidos de nos mover”.<sup>14</sup>

Segundo Regina Dalcastagnè, em 21 anos de ditadura foram “tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores. Talvez por isso os homens tenham inventado a arte”.<sup>15</sup>

Aos *tempos insondáveis* – assinalados pelos carimbos da intolerância, amordaçamento e arbitrariedades –, que talvez fosse a grande quimera dos aspirantes ao poder fardado, a literatura pôde dizer: Não, tempos sondáveis! Sondáveis porque a literatura também registrou e significou esse período. Escrita como apreensão sensível do mundo que significa e confere sentidos.

Loyola Brandão pertence a uma geração de escritores que veio dos meios de comunicação: “jornal, televisão, rádio e um e outro publicitário”.<sup>16</sup> Sua literatura estabelece fortes vínculos com o jornal, que representa um instrumento importante para armazenar o acontecido, oferecendo ao literato “a reserva de memória coletiva e cotidiana que gravada e impressa pode ser traduzida, reinterpretada, recontada”.<sup>17</sup> Jornal não apenas como suporte material para armazenar suas ideias – fruto de seu trabalho como jornalista –, mas também *lugar de memória*<sup>18</sup>, como espaço privilegiado para a elaboração das representações do cotidiano de uma coletividade.

Diante da censura aos jornais<sup>19</sup>, escrever literatura constituía, para Loyola Brandão, uma forma de sobreviver, de criticar e de resistir aos anos repressivos. Escrita como “dor e

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; MEDINA, Cremilda de Araújo. **A Posse da Terra: Escritor Brasileiro Hoje**. São Paulo: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985; SÚSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

<sup>14</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>15</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. **O Espaço da Dor**. 1996. p.15.

<sup>16</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p.177-183, p.177. Para citar alguns: Carlos Heitor Cony, Antônio Callado, Fernando Gabeira, Ivan Ângelo, Antônio Torres, João Antônio, dentre outros. Loyola Brandão orgulha-se porque sua geração rompeu com as gerações anteriores que pertenciam, em geral, aos quadros do funcionalismo público e trabalhavam em ministérios, secretarias ou departamentos de cultura.

<sup>17</sup> SANTOS, Regma Maria dos. Memória e Processo de Criação – Da Literatura ao Jornal. In: **Letras & Letras**. Uberlândia, 13 (2) 297-308, jul/dez. 1997. p.307.

<sup>18</sup> NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, (10): 7-28, dez/93.

<sup>19</sup> Cf. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999; KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. 2004; KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa**

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”.<sup>20</sup> Para além do desejo de memória presente na ideia de informar ao futuro “o que estava se passando”, divisa-se outra dimensão importante: a ação. O ato de escrever como atitude, participação, envolvimento político; uma forma de se engajar.

Segundo Jean-Paul Sartre<sup>21</sup>, a escrita envolve comprometimento. A tarefa do escritor é fazer com que “ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele”.<sup>22</sup> Conceito de engajamento que, na perspectiva sartreana, envolve a atuação do intelectual que “se serve da palavra” como instrumento para nomear e significar o mundo, defendendo causas públicas e humanitárias. De modo que

falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. [...] Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação por desvendamento. Que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento?<sup>23</sup>

Ideia de comprometimento a partir da possibilidade de revelar e significar o mundo, propondo intervenções através do discurso. Escrita como modo de “desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto nu, a sua inteira responsabilidade”.<sup>24</sup>

Aspectos que também podem nos remeter às reflexões de Daniel Faria, em *O Mito Modernista*, quando nos diz que “é bom lembrar que discurso é ação” e que “o texto é acontecimento que, tendo este estatuto, pode inclusive ser interpretado historicamente”, o que não significa que a literatura “institui o histórico”, mas apenas que “ela é histórica”. De modo que para ler “histórica e politicamente a literatura a pergunta inicial seria: que tipo de intervenção política este texto constitui? E não: quais acontecimentos políticos este

---

**alternativa.** São Paulo: Scritta, 1991; JORGE, Fernando. **Cale a boca, jornalista!**: o ódio e a fúria dos mandões contra a imprensa brasileira. Osasco, SP: Novo Século, 2008.

<sup>20</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. Op. Cit., 1994, p.180. Grifo meu.

<sup>21</sup> Filósofo francês que na década de 60 exerceu grande prestígio junto à intelectualidade brasileira, chegando até mesmo a visitar o Brasil em 1960. Ignácio de Loyola Brandão, quando repórter do jornal *Última Hora*, foi escalado para cobrir a visita de Sartre à cidade de Araraquara. Cf. EBLAK, Luís. Loyola lança ‘Cadernos em Araraquara’. **Folha de S. Paulo**, 20/08/2001.

<sup>22</sup> SARTRE, Jean-Paul. [1948] **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1993. p.21.

<sup>23</sup> SARTRE, Jean-Paul. [1948] **Que é literatura?** 1993. p.20.

<sup>24</sup> SARTRE, Jean-Paul. [1948] **Que é literatura?** 1993. p.21.



retrata?”.<sup>25</sup> Reflexões e encaminhamentos profícuos que nos levam a questionar: Que aspectos do mundo nossos documentos pretendem mostrar? Que intervenção política institui?

Partimos da hipótese de que através de tessituras narrativas que envolvem memória, jornal e literatura, Loyola Brandão aciona um processo de constituição de uma memória em oposição à memória oficial. Ganha contornos uma proposta de quebra e ruptura com a oficialidade de memórias e histórias construídas ao longo do período ditatorial que, entre outras coisas, buscavam forjar sua legitimidade. Institui-se uma intervenção política como modo de lutar contra as “forças do esquecimento”,<sup>26</sup> a maneira de recuperar uma imagem dos acontecimentos diferente da trama imbricada e elaborada pela história oficial.

Presença marcante nas duas obras é a revisão do papel do intelectual na sociedade. Segundo Marcelo Ridenti, com o endurecimento do regime, artistas e intelectuais viveram “o dilema entre ‘a pena e o fuzil’ [...] entre desenvolver sua ocupação ou participar do processo de transformação social mais amplo”.<sup>27</sup> Temática que se tornou recorrente em vários romances no período. Entretanto, poucos foram aqueles que, de fato, aderiram aos fuzis.<sup>28</sup> De modo que à escrita conferiram-se múltiplos sentidos e significados, entre eles os de participação, resistência e oposição que se operava no campo simbólico. Postura que, sem pegar em armas, era representada como um modo de contestação, uma maneira de evitar o esquecimento, como forma de lembrar para “conservar vivo o horror, para lutar contra ele”.<sup>29</sup>

A escrita traduzia o estado de insatisfação que reinava em meio à crescente militarização e truculência do regime. Escrever constituía uma forma de construir memória. Escrita como processo que desde a sua gênese já encerrava um sentido de registro de memória. Pensar o livro como suporte e registro do pensamento humano não nos permite negligenciar esse papel fundamental.<sup>30</sup>

Assistimos em nossa época a um verdadeiro *frenesi de memória*. Desejo de memória que pode, sem dúvida, ser percebido também em outros períodos. O homem primitivo percebeu que

<sup>25</sup> FARIA, Daniel. **O Mito Modernista**. Uberlândia: EDUFU, 2006. p.240.

<sup>26</sup> Cf. GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

<sup>27</sup> RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, nº 14, p.185-195, jan/jun. 2007. p.186.

<sup>28</sup> Cf. FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**. 1998.

<sup>29</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.146.

<sup>30</sup> Cf. SILVA, Solange. **O Signo Amordaçado**: censura ao livro durante o regime militar. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 1994. p.108. “[...] a mensagem, ou conteúdo que constitui o livro apresenta-se antes de mais nada como conhecimento que, através de um suporte material, transcende as limitações de tempo e espaço. Um livro constitui-se como a materialização de uma ideia...”. p.108.

não era só por decisões voluntárias que alguém se ausentava, deixando de estar entre os seus [...]. Como era efêmera e contingente sua própria vida o descobriu por experiência, em observações frequentes. E por entender a lição, ficou certo de que nada restaria de si, após sua morte, a não ser uma tênue lembrança na memória dos mais chegados, mas que cedo se apagaria no rodar das efemeridades que tão depressa se substituíam. Entenderia, então, de assinalar algo da sua existência e com isso se preocupou [...] pelo exercício da razão, o homem se daria conta da possibilidade de ‘estar presente’ de alguma maneira, em algum lugar, não obstante estivesse já longe desse lugar [...]. Então se empenharia em assim dispor as coisas, até pelo desejo, nalguns casos, de que sua ausência fosse lembrada. Estar ‘presente’ alguém, mesmo que ausente, o intuiria à vista de objetos por este confeccionados; também à vista dos sulcos marcados nas paredes rochosas das cavernas...<sup>31</sup>

Longa citação que revela que desde os tempos primórdios os homens sentem necessidade de deixar registrada a sua passagem. Fatores que levaram o homem a criar sinais que pudessem “vencer a contingência do esquecimento”.<sup>32</sup> Reflexões que reportam à constatação de que ao indivíduo está inerente o “desejo de continuidade e perpetuação”.<sup>33</sup>

A invenção da escrita<sup>34</sup> relaciona-se com a vontade e desejo de “preencher a ausência”, fazer-se presente mesmo estando ausente: o “ato de marcar uma trilha para companheiros que viriam a seguir, indicando o caminho a tomar em bifurcação, deu a perceber ao homem primitivo que poderia comunicar-se com seus semelhantes por meio de sinais, mesmo estando ausente”.<sup>35</sup>

Da invenção da escrita até as formas atuais decorreu longo processo. Livro como materialização do processo de escrita, percebido como registro do pensamento humano e tentativa de deixar vestígios do passado para a humanidade; constrói memória e funda para a posteridade visões e concepções de mundo, valores e sensibilidades, desejos e aspirações. Sendo histórico, lança ao futuro um legado de seu presente (momento da escrita) e do passado (reminiscências como matéria-prima para a escrita no presente). Múltiplas temporalidades que, entrelaçadas, regem o ofício de narrar.

Em seu processo de criação, Loyola Brandão recorreu não só às suas memórias e experiências enquanto sujeito histórico inserido na dinâmica de seu tempo, mas também às

<sup>31</sup> VALENTE apud SILVA, Solange. **O Signo Amordaçado**. 1994. p.106.

<sup>32</sup> SILVA, Solange. **O Signo Amordaçado**. 1994. p.107.

<sup>33</sup> SILVA, Solange. **O Signo Amordaçado**. 1994. p.106.

<sup>34</sup> Sobre a invenção da escrita, Cf. também: CHRISTIAN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora. **A historiografia literária e as técnicas de escrita: Do manuscrito ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 279-292.

<sup>35</sup> SILVA, Solange. **O Signo Amordaçado**. 1994. p.106.

memórias impressas no jornal. Às suas memórias amalgamaram-se outras tantas memórias e impressões presentes em textos jornalísticos.

Questão pertinente que possibilita o redimensionamento do papel atribuído ao jornal em sua criação literária. O jornal apresentou-se ao escritor/jornalista como espaço privilegiado que permitia o acúmulo de construções de memória que, logo transformadas em matéria-prima, serviam também à literatura.

O discurso jornalístico age no processo histórico, selecionando os acontecimentos que serão lembrados na posteridade, de modo que se revela uma prática que constrói memória: “*capta, transforma e divulga* acontecimentos, opiniões e ideias da atualidade – ou seja, lê o presente – ao mesmo tempo em que organiza um futuro [...] e, assim *legítima*, enquanto passado – memória – a leitura desses mesmos fatos do presente, no futuro”.<sup>36</sup> O jornal orienta a construção de uma memória oficial, mas oferece não apenas a cristalização de projetos nacionais; dispõe também de uma multiplicidade de espaços nos quais outras dimensões do vivido e “outros sentidos podem emergir”.<sup>37</sup> Ao lado dos grandes acontecimentos, ditos históricos, o jornal também oferece “os medíocres acidentes da vida ordinária: um incêndio, uma catástrofe ferroviária, o preço do trigo, um crime, uma representação teatral, uma inundação”.<sup>38</sup>

O jornal alimenta imaginários que exprimem desejos, revoltas, comodismos e resistências. É do jornal, mas não só dele, que o literato extrai uma multiplicidade de tipos humanos e temas densos e variados que podem vir a compor a galeria de suas obras.

Tanto em *Bebel* como em *Não Verás* constatamos a importância do jornal para a formatação da literatura de Loyola Brandão. Como jornalista, o escritor transporta para suas criações literárias não só as visões de mundo de seu grupo – as preocupações com as quais os jornalistas se debatiam no período –, mas também é o próprio jornal<sup>39</sup> que invade esteticamente as obras. Se em *Bebel* temos recortes de jornais espalhados pela obra, em *Não Verás*, a pesquisa nos jornais para compor o quadro do romance significava para o escritor a busca pelo “lastro de verdade”.

<sup>36</sup> MARIANI, Bethânia Sampaio Corrêa. Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói memória). In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso Fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993. p.31-42, p.33. Grifado no original.

<sup>37</sup> MARIANI, Bethânia Sampaio Corrêa. Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói memória). Op. Cit., 1993. p.42.

<sup>38</sup> BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.45.

<sup>39</sup> Aqui estamos nos referindo ao jornal como suporte material de informações cotidianas. No primeiro capítulo, veremos que a prática jornalística também atuou de forma significativa como um laboratório de experiências para o escritor em formação.

Questões que revelam o processo criativo como prática que não ocorre no vazio; prática que encontra respaldo nas interações sociais e que, tais como âncoras presas às experiências dos literatos revelam fragmentos de memórias. Fragmentos que, armazenados, se entrelaçam e são tecidos, tomando forma na materialidade dos livros; formas múltiplas e variadas que não esgotam os seus significados e sentidos.

Afetiva, a memória situa-se no presente; nos objetos cotidianos, na percepção e sensação que eles nos provocam. Mesmo diante da impossibilidade de recuperação integral do passado, a memória revela suas emoções e a camada simbólica aí produzida. Dialogando com o tempo histórico, a memória não modifica o passado, mas o atualiza. Mais do que recuperar ou resgatar o real, constrói esse real. A memória

age “tecendo” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos em relação a outros), mais do que recuperando-os, resgatando-os ou descrevendo-os como “realmente” aconteceram. Atualizando os passados – reencontrando o vivido “ao mesmo tempo no passado e no presente” –, a memória recria o real; nesse sentido é a própria realidade que forma na (e pela) memória.<sup>40</sup>

Loyola Brandão tece fios entre diversas memórias, deixando pistas, sinais e indícios<sup>41</sup> de memórias que, mesmo fragmentadas, evocam um passado que se quer construir como imagem e trama de uma época. Tessituras literárias que guardam compromisso com a memória e a história. Teias com as quais podemos também entrelaçar os fios da narrativa histórica – “instrumento privilegiado do conhecimento e da sua transmissão, a escrita como lugar de florescimento da história, à medida que é pela palavra que se ordena o caos e se dá inteligibilidade ao mundo”.<sup>42</sup>

Sob diferentes perspectivas, história e literatura revelam caminhos que se cruzam como instâncias do conhecimento. Tramas tecidas que conduzem a diferentes caminhos, como movimento de leitura, interpretação e reinvenção do passado. Discursos específicos, cada um à sua maneira, procurando revolver e resolver as *agruras do tempo*. Dispositivos distintos, mas ambos capazes de lidar com a realidade.

---

<sup>40</sup> SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (Res) sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004. p. 37-58, p.51.

<sup>41</sup> GINZBURG, Carlo. [1986] **Mitos, Emblemas, Sinais**. 1989.

<sup>42</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica**: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Ed. UnB, 2004. p.119.

Historiadores e literatos que, na sua condição de “exploradores do passado”<sup>43</sup> – temporalidade esgotada em sua concretude, mas não em sua permanência simbólica, pois o passado não se deixa abarcar por inteiro –, oferecem múltiplos rastros a seguir, cada qual carregado de sentidos e percepções diferenciadas. Imagens e testemunhas de um tempo ainda vivo e pulsante, porque demasiado e sempre incompleto.

Relações complexas se estabelecem quando à literatura se confere estatuto de fonte para a história. Digressão à parte convém fazer um pequeno voo.

Indagar à literatura não significa retirar seu caráter ficcional nem extrair dela a sua relação com os acontecimentos ou aquilo que aconteceu de verdade: “não se procura exemplificar ou ilustrar a história [...] pela utilização do texto literário”.<sup>44</sup> O texto literário visto não como instrumento que possibilite acessar a sociedade de uma época, muito menos como mero mecanismo para conhecer o real, mas como parte constituinte desse real, como movimento e prática cultural. Espaço onde os embates, as lutas e as batalhas sociais travadas cotidianamente também podem ser percebidos. A escrita literária é perscrutada “pelo olhar do historiador que, de seu presente propõe e escolhe caminhos a serem percorridos, buscando possibilidades nessa incessante relação de construção do passado”.<sup>45</sup> Sentidos e construções que a tomam como lugar “de boas perguntas acerca de um problema, como lugar de fecundação do pensamento”.<sup>46</sup>

Como produção humana e vestígio do passado, a literatura não estabelece relações inócuas ou isentas. Os documentos que “descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias, e os historiadores da cultura devem criar suas próprias estratégias para lê-los”.<sup>47</sup>

Como nos diz Jacques Derrida, “nada do que ficou arquivado do passado o foi inocentemente”.<sup>48</sup> A constituição de um arquivo ou documento, qualquer que seja, envolve

---

<sup>43</sup> BLOCH, Marc. [1949] **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

<sup>44</sup> CAMILOTTI, Virgínia; NAXARA, Márcia Regina Capelari. História e Literatura: Fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. Op. Cit., 2009. p.44.

<sup>45</sup> CAMILOTTI, Virgínia; NAXARA, Márcia Regina Capelari. História e Literatura: Fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. Op. Cit., 2009. p.44.

<sup>46</sup> GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Prefácio. In: ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **História: A arte de inventar o passado**. São Paulo: Edusc, 2007. p.15-18, p.17.

<sup>47</sup> HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. In: \_\_\_\_\_. (org.). **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.01-29, p.18.

<sup>48</sup> DERRIDA, Jacques apud NAXARA, Márcia R. Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, a.171, n. 448:159-177, jul./set. 2010, para a citação p.163.

intencionalidades que, desdobradas e dotadas de significados pelo historiador, criam sentidos e produz conhecimento, embora sua explicação não possa ser confundida com o que realmente aconteceu.

Fato é que não existe uma realidade pronta e acabada aguardando para ser apreendida; o que temos são pistas, resíduos e fragmentos do passado que, entrelaçados e postos em diálogo servem ao historiador no processo de *re-escritura* e reconstrução do passado. De maneira que “evidência e história não existem ou não se evidenciam por si mesmas, mas aguardam quem as construa e as informe”.<sup>49</sup>

Sem aparentar uma relação mimética ou transparente com a realidade que visa apreender, a literatura apresenta-se marcada por injunções políticas, sociais e culturais, que a revelam como um discurso e prática que edifica ideias e memórias. Aciona visões e imagens de mundo permeadas pelas disputas reais ou imaginárias presentes na sociedade. O passado também é disputado na e pela literatura. De modo que literatos e historiadores constroem “uma história cultural da sociedade e instituem certas memórias em detrimento de outras”.<sup>50</sup>

Indagar, perscrutar e reconstruir o passado; exercício que exige do historiador amplo uso da imaginação para preencher lacunas e interstícios, a partir dos quais procura reconstruir o universo simbólico e as representações de memória que podem estar ocultas. Nesse processo, história e ficção se aproximam:

O passado, tempo angustioso e irremediavelmente perdido e informe, coloca para o presente, sempre móvel e infatigável, a necessidade da sua (re) invenção e da sua organização, na mesma medida da impossibilidade de alcançá-lo e conhecê-lo na sua inteireza e integridade. Na grande viagem realizada pela história, que vai aprofundando sua sonda até onde consegue alcançar, o historiador cria e narra, semelhantemente à ficção, uma história, de forma que toda a apreensão do mundo e, em especial, a do passado, seja ficcionante.<sup>51</sup>

Detetives<sup>52</sup> de outra época, os historiadores recorrem aos procedimentos narrativos para compor suas histórias a partir de laborioso, porém, fascinante processo intelectual de interpretação e persuasão.

---

<sup>49</sup> CAMILOTTI, Virgínia; NAXARA, Márcia Regina Capelari. História e Literatura: Fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. Op. Cit., 2009. p.42.

<sup>50</sup> BORGES, Valdeci Rezende. Tristes Fins no Alvorecer da República: representações da ditadura florianista. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002. p.278-292, p.280.

<sup>51</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica**. 2004. p.22.

<sup>52</sup> Cf. GINZBURG, Carlo. [1986] **Mitos, Emblemas, Sinais**. 1989.

Invenção e reinvenção do passado; operações e processos de polimento e lapidação de palavras que, tecidas, criam formas e tessituras narrativas. Narrar como “arte que permite a tecelagem do passado, ela é a arte que permite inventar o passado, que permite dar forma aos tempos, que possibilita o registro do que se passou procurando entender-se como passou. Trabalho de ordenamento e de racionalização do vivido”.<sup>53</sup>

Historiadores e literatos utilizam o mesmo recurso para construir suas histórias: a narrativa em suas múltiplas formas. O que faz com que seus discursos se vejam em meio a várias discussões e controvérsias. Narrativa historiográfica que, para Durval Muniz de Albuquerque Jr., não conseguiu expulsar “suas dimensões artísticas, literárias e poéticas, o artesanato da e na linguagem”.<sup>54</sup>

Entretanto, como afirma Roger Chartier, mesmo que escreva de forma literária, o historiador não faz literatura justamente por sua dependência em relação ao arquivo, em relação ao passado do qual o documento é vestígio.<sup>55</sup> Enquanto o literato cria e figura personagens, o historiador baseia-se em provas, em vestígios do passado que não podem ser forjados. Provas não como reflexos da realidade, nem verdades absolutas, mas na qualidade de traços e resíduos do passado necessários para a composição de sua narrativa. De maneira que as narrativas históricas não podem perder de vista a busca pelo verdadeiro. Não aquela verdade, já superada, outrora defendida pelos metódicos e positivistas, posto que a história constitua movimento incessante de releituras e reinterpretações do passado que, ao invés de cristalizar verdades, apresenta uma leitura dentre tantas possíveis.

Acolhida da literatura como fonte que, em meio a polêmicas e amplas discussões, galgou seu lugar como fonte legítima para a escrita da história. Documento que, longe de estabelecer neutralidade ou transparência, constrói práticas complexas, múltiplas e diferenciadas que revela o mundo como representação.<sup>56</sup> Decorre daí o sentido que se confere à ideia de desmontar as “artimanhas” dos produtores de memória como modo de reaver outras possibilidades e versões que ficaram negligenciadas. Assim, merecem destaque os embates simbólicos e as disputas de memória que deixam resíduos, restos e retalhos. Literatura

---

<sup>53</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **O Tecelão dos Tempos**: o historiador como artesão das temporalidades. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/>>. Acesso em: 10 set. 2009.

<sup>54</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **O Tecelão dos Tempos**.

<sup>55</sup> Cf. CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. p.57.

<sup>56</sup> Cf. CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. 1990; **À beira da falésia**. 2002.

considerada como reservatório de fragmentos e “cacos do passado”.<sup>57</sup> Passado que, em meio a frestas, brechas e fissuras, lhe é facultado escapar da “corrosão do esquecimento”<sup>58</sup> que muitas vezes fornece um alibi aos que se sentem ameaçados pelo espectro da história.

Exercícios de interpretação do passado que, para Marc Bloch, envolvem uma primeira condição a ser cumprida: “observar, analisar a paisagem de hoje”.<sup>59</sup> Olhar perscrutador que, do presente, indaga e questiona o passado nas suas múltiplas formas. Questionamentos que, relacionados ao tempo presente, buscam compreender como os homens do passado se deram e se permitiram conhecer; como e porque buscaram “*informar ao futuro*”<sup>60</sup> determinadas memórias em detrimento de outras.

Nas fissuras e lacunas da história, o que conta é a memória, imenso baú do tempo; nele coexistem passado, presente e futuro, temporalidades distintas que se digladiam, mas também se solidarizam. Registros de memórias que, fragmentadas e tributárias de experiências individuais e coletivas, não visam à tradução integral do passado. Memória como “elástica faculdade”<sup>61</sup> – matéria-prima tanto para a história como para a literatura.

Formatações que instituem o texto literário como discurso de memória que, mostruário de inquietações e sensibilidades, apresenta-se como parte de um processo de construção de imagens, símbolos e projetos políticos que em determinada temporalidade se firmaram ou tentaram se firmar, expressando convivência ou rebelando-se e propondo novas sensibilidades.

De modo que cingimos nossa investigação sobre uma parte da literatura brasileira que durante o regime militar optou por subverter as palavras. Subversão que, talvez pela pouca tradição de leitura no país, não tenha sofrido rígida censura<sup>62</sup> nos primeiros anos, embora não tenha ficado livre de cooptação.<sup>63</sup> A produção literária pós-64 é que, paradoxalmente, melhor

<sup>57</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_. (org.). Op. Cit., 2003. p.59-88, p.77.

<sup>58</sup> CARVALHO, Annina Alcântara de. A lei, ora, a lei... In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville. **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p.402-448, p.402.

<sup>59</sup> BLOCH, Marc. [1949] **Apologia da história ou O ofício do historiador**. 2001. p.67.

<sup>60</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. Op. Cit., 1994. p.180. Grifo meu.

<sup>61</sup> Cf. SEIXAS, Jacy Alves. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: SEIXAS, Jacy Alves; BRESCIANI, Stella; BREPOHL, Marion (orgs.). **Razão e Paixão na Política**. Brasília: Ed. UnB, 2002. p. 59-77.

<sup>62</sup> Poucos são os registros da censura aos livros no Brasil. Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, idéias malditas**: o DEOPS e as minorias silenciadas. São Paulo: Estação Liberdade, 1997; SILVA, Solange. **O signo amordaçado**. 1994; SILVA, Dionísio da. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

<sup>63</sup> Em *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos (1985), Flora Süssekind explicita que a censura não foi a única nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois de



teria comunicado a dura realidade do país e as notícias que, por longo tempo, “ficaram oficialmente abafadas”.<sup>64</sup>

Surgiu nessa época uma literatura que, para Loyola Brandão, mesmo feita com arte, apresentava fortes vínculos com o jornalismo e o documentário, com os fatos cotidianos refletindo diretamente na produção literária, pois sua marca “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 no Brasil”.<sup>65</sup> Literatura e história como caminhos que se cruzam na tarefa de “guardar a memória”, de modo a salvar cacós e estilhaços do passado.

Lugar de destaque dever ser atribuído às disputas de memórias que se faziam presentes na sociedade naquele momento; enquanto o regime almejava consolidar uma determinada lembrança social, os romances de Loyola Brandão, dialogando com sua época, desmitificam essas memórias, pela construção de outras, díspares e plurais. Questões envolvendo a produção cultural, a censura e a repressão também perpassam este trabalho, uma vez que encenavam seus dramas no mesmo cenário, no qual as primeiras obras de Loyola Brandão foram germinadas e fecundadas.

---

1964. Essas estratégias também não foram idênticas, uma vez que o período não apresentou homogeneidade. Inclusive a flexibilidade institucional é percebida pela autora como um dos motivos para que o regime autoritário se mantivesse por tanto tempo no poder. Sússekkind acredita que até 1968 houve certa liberdade, inclusive para a produção cultural engajada, desde que cortados os seus laços com as camadas populares. A estratégia era permitir que os intelectuais produzissem seus protestos, em parte, ao menos por considerar que os seus espectadores haviam sido roubados pela televisão, elemento importante para o controle social, que nesse momento estava se consolidando: “deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho [...]. Podia falar sim, mas ninguém ouvia”. A partir de 1968, com o recrudescimento do regime ditatorial, a censura tornou-se mais rigorosa. Principalmente no teatro, no cinema e na música, muda-se a estratégia para uma *política repressiva*, como meio de “contenção dos rumos contestatórios tomados pela produção artística e teórica”. Com relação aos livros, percebidos como um veículo de menor alcance popular, somente a partir de 1975 é que as restrições tornaram-se mais severas, justamente pela percepção de um certo *boom* editorial, caracterizado pela conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional e lucros editoriais maiores. Nesse sentido, ampliando-se o interesse pelos livros, amplia-se também a ação da censura. Outra estratégia dos governos militares, abordada por Sússekkind, refere-se à questão da cooptação e dos incentivos estatais à cultura. Em 1975, com o Plano Nacional de Cultura, o governo buscava gerir a vida cultural no intuito de conservar os símbolos culturais de nossa história. Ao Estado, cabia a função de guardião da cultura nacional, da tradição e da memória. Para a autora não se trata simplesmente de negar o papel da censura na produção literária, mas assinalar que a ênfase demasiada em seu papel ocultaria outra dimensão importante, qual seja, a obsessão por um retrato de nacionalidade desempenhada pela “política do incentivo, cooptação e produção (a outra face da repressão) na determinação dos rumos da vida cultural brasileira”. Nesse contexto, Sússekkind apresenta uma postura crítica com relação a alguns livros de denúncia ou de resistência, que proliferaram no período. Aponta que muitos deles acabaram colaborando com o poder vigente, pois apresentavam uma busca de identidades e “reforçava nacionalismos pouco críticos”, e, por isso mesmo, o governo fazia vistas grossas a esse tipo de produção e atuava até mesmo como mecenas. Cf. SÚSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**. 1985.

<sup>64</sup> SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2000. p.31.

<sup>65</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Literatura e resistência**. Op. Cit., 1994. p.178.

*Bebel*, em meio à sua inovação formal, evidencia a fragmentação do homem cidadão envolvido pela desordem e a violência do espaço urbano representado pela cidade de São Paulo, mostrando o ser humano despedaçado pelas contradições da metrópole moderna.

Primeiro romance de Loyola Brandão, a obra é marcada, segundo Claudete Amália Segalin de Andrade, por elementos que indiciam os passos de um estreante, cuja preocupação maior é “questionar a vida, questionando, ao mesmo tempo, a arte, a própria condição do artista em um contexto problemático e complexo, como o das grandes metrópoles”.<sup>66</sup>

*Bebel* foi publicada em 1968, ano que marca o recrudescimento da repressão com o Ato Institucional nº 5 (AI-5).<sup>67</sup> *Bebel* representa o início do “ciclo do horror” – assim chamado o conjunto de obras de Loyola Brandão que expressaram o horror ao regime militar.<sup>68</sup> De modo que na obra estão contidos, em fase embrionária, temas que serão aprofundados em *Zero* (1974) – momento em que o autor ganha maior notoriedade, visto as polêmicas em torno da publicação do livro e posterior censura –, *Cadeiras Proibidas* (1976) e *Não Verás País Nenhum* (1981).

*Não Verás* aparece assinalado pela ambiguidade, num amálgama de tragédia e comédia. Em tom pessimista, o historiador Souza nos revela um “memorial descritivo” sobre o país e a sociedade caótica e desumana em que se transformou. Inserida em um clima asfixiante, a sátira reforça a existência de uma “loucura sem esperança de uma sociedade deformada pelo domínio de uma política arbitrária e um capitalismo sem disciplina”.<sup>69</sup> Romance em que assistimos aos conflitos de uma grande megalópole representada pela cidade de São Paulo que, projetada em um tempo futuro, revela-se hostil, inóspita e demasiado coercitiva.

Em *Bebel*, a cidade. Em *Não Verás*, o país. Cidades e países inventados. Lugares imaginados<sup>70</sup> – mundo vivenciado, observado, anotado e inventado por Loyola Brandão – que

<sup>66</sup> ANDRADE, Claudete Amália Segalin. **Bebel que a cidade comeu**: uma denúncia estética do real. Dissertação de Mestrado. UFSC: Florianópolis, 1982. p.4. O trabalho de Segalin é marcado por uma leitura sociológica. A autora aponta *Bebel que a cidade comeu* como uma denúncia da realidade estetizada no e pelo discurso, como crítica à reificação do indivíduo e empobrecimento gradativo da consciência humana.

<sup>67</sup> Cf. FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.382-385.

<sup>68</sup> Cf. SANTOS, Luciana Novais dos. Forma Literária e Conteúdo Social: Uma Representação em *Não Verás País Nenhum*. In: **Revista da Fapese**, v. 2, n. 1, p. 25-46, jan./jun. 2006. p.28. Disponível em: <[http://www.fapese.org.br/revista\\_fapese/v2n1-2006/artigo\\_02.pdf](http://www.fapese.org.br/revista_fapese/v2n1-2006/artigo_02.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2010. Loyola Brandão teria formado um ciclo para expressar o horror da ditadura militar com os romances *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975), *Cadeiras Proibidas* (1976) e *Não verás país nenhum* (1981).

<sup>69</sup> SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2000. p.361.

<sup>70</sup> Cf. MANGUEL, Alberto; GUADALUPE, Gianni. **Dicionário de Lugares Imaginários**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

reconstroem a memória de uma época. Espaços simbólicos representativos de uma visão pessimista da história.<sup>71</sup>

No primeiro capítulo temos o encontro de Loyola Brandão com o jornalismo, com a cidade de São Paulo e com a literatura. Encontro profícuo de grande importância na configuração da sua escritura. O desejo de memória, o sentimento de verdade e a escrita como “dor e sofrimento”, mas também “exercício contínuo da indignação”; demandas que conformam seus registros literários, como parte de um processo doloroso, porém necessário de constituição de uma memória marcada pela intenção de superar a memória oficial percebida pelo literato como “deturpada”. Indignação e sentimento de vingança também como partes constitutivas do movimento da literatura.

No segundo e terceiro capítulos, adentramos as obras *Bebel* e *Não Verás*, respectivamente. Ganham destaque as figurações e representações que, construídas, informam práticas políticas e indiciam tomadas de posição, pelas quais também se cobra uma conscientização dos leitores e da sociedade; busca-se pela escrita uma interferência no debate social. Subversão que, pelas palavras, ousou desafiar o ambiente hostil de repressão e censura, conferindo à literatura significado ativo e participante.

No quarto capítulo, o foco centra no papel da cidade dentro das obras, além de abordar sua importância no processo de criação de Loyola Brandão. Dois olhares se entrecruzam, a saber, o do jornalista e o do historiador. Em *Bebel* e *Não Verás*, o jornalista e o historiador representam papéis importantes na construção da realidade social. Em *Bebel* – escrita no *calor da hora* – temos o jornalista que, utilizando elementos do cotidiano, problematiza o tempo presente e suas relações. Já em *Não Verás*, publicada em 1981, quando o Brasil já se encontrava em vias de redemocratização, temos o historiador que procura reconstruir a história e a memória do país.

Diferentes perspectivas que convidam o leitor a adentrar o espaço urbano – palco e cenário de lembranças, memórias e agitações políticas. Cidade como produção humana, plural e dinâmica, que não cessa de renovar-se tanto em seus aspectos materiais como em suas sensibilidades. A cidade, lugar que concomitantemente atemoriza e fascina, é também memória e apresenta formas variadas de manifestações de valores e símbolos que disputam

---

<sup>71</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2000. p.35. Segundo Willi Bolle, na literatura urbana contemporânea, ficcionistas como Loyola Brandão, João Antônio, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca e outros, mostram como temas preponderantes a pobreza, a miséria, a degradação humana e a ausência de esperança. Como elemento comum, Bolle aponta que ambos apresentam uma consciência pessimista da história.

espaço, podendo ser lida e interpretada através de suas imagens e das relações tecidas por seus sujeitos.

## CAPÍTULO I

### *Do jornal à literatura: os caminhos da escrita*

*A literatura sendo verdade, não vai permitir que no futuro esse momento seja distorcido. Porque se um dia os militares escreverem a história, eles vão escrever do ponto de vista deles, mas o ponto de vista deles é um e o ponto de vista de quem viveu aqui é outro. Então, a literatura e o historiador caminham juntos no sentido de restabelecer sempre a verdade, a verdade de momentos que foram complicados.*

*...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.*

### 1.1. *Encontros*

O encontro de Ignácio de Loyola Brandão com a literatura, o jornalismo e a cidade de São Paulo tornou-se marcante em sua vida literária, balizando seu discurso e pensamento. Comunhão que ainda hoje se confraterniza.

O primeiro contato com a literatura ocorreu bem cedo em sua infância na cidade natal Araraquara. Confluência que surgiu, inicialmente, a partir da descoberta do prazer da leitura, atividade impulsionada pelo pai, funcionário na Contadoria da Estrada de Ferro de Araraquara. Leitor assíduo, seu pai possuía biblioteca bastante significativa (mais de 500 volumes<sup>1</sup>) para seus padrões sociais, o que se tornou uma referência na vida intelectual de Loyola Brandão, incentivando-o a aventurar-se pelos caminhos da leitura. Para o pai, a leitura era uma “forma de viajar”, já que não podia “viajar de verdade”.<sup>2</sup> O literato até hoje se ressentia por nunca tê-lo levado em suas diversas viagens.

Fato interessante é uma passagem da sua infância que acabou se transformando no conto *O menino que vendia palavras* – o primeiro que publicou (na revista *Cláudia*, em 1965). Mais tarde, renderia o livro infantil com o mesmo título.<sup>3</sup> O menino Loyola Brandão era fascinado por dicionários e costumava trocar significados de palavras por bolas de gude, figurinhas, recortes de revistas e outros objetos. O personagem da história em questão é uma criança que sente orgulho do pai por conhecer

as palavras como ninguém. Se os amigos do menino querem saber o significado de alguma palavra, é ao pai dele que sempre recorrem [...]. A curiosidade dos amigos é tão grande que o menino logo percebe: e se começasse a negociar o significado das palavras?<sup>4</sup>

O menino que “vendia palavras” questionava ao pai por saber tantas palavras e seu pai lhe dizia: “Quanto mais palavras você conhece e usa, mais fácil fica a vida [...]. Vai saber conversar, explicar as coisas, orientar os outros, conquistar as pessoas”.<sup>5</sup> Para o menino, seu pai era o “homem mais inteligente do bairro” e assim, começou seu “negocinho”; estava sempre recebendo listas de palavras e seu pai as decifrava, sem saber que eram

---

<sup>1</sup> **Cadernos de Literatura Brasileira:** Ignácio de Loyola Brandão. Nº11/Junho. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001. p.8.

<sup>2</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira.** 2001. 35-57, p. 36.

<sup>3</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **O menino que vendia palavras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. O livro recebeu o prêmio Jabuti de Livro do Ano de Ficção em 2008. Para Loyola Brandão, o livro representa sua “memória de infância”.

<sup>4</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **O menino que vendia palavras.** 2007. Resumo da Editora.

<sup>5</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **O menino que vendia palavras.** 2007. s/p.

“comercializadas” por “tampinhas, bolinhas de gude, [...] recortes de revistas com carros, barcos, aviões, bicicletas”.<sup>6</sup>

Do menino-colecionador que “vendia palavras” ao crítico do regime militar de 1964, algum tempo se passou. O que prevaleceu foi a constatação do poder da palavra, sua força ao criar e forjar significados; seu vigor ao fabricar e inventar práticas culturais; sua dimensão política como forma de nomear e significar o mundo. Escrita que, para Loyola Brandão, representava um “modo de gritar contra as dores do mundo, o sofrimento da condição humana, é o meu depoimento sobre minha época”.<sup>7</sup>

Na escola, relevante foi o papel desempenhado pela professora Lourdes<sup>8</sup>, grande incentivadora dos alunos às práticas de leitura e de composição de redações que, lidas em sala de aula, despertavam diversas reações. As redações de Loyola Brandão sempre faziam muito sucesso entre os colegas de turma. A professora as lia em voz alta e os colegas aplaudiam e davam muitas risadas. Circunstâncias nas quais Loyola Brandão sentia o gosto do reconhecimento e sentia que poderia conquistar o olhar das pessoas: “As meninas me olhavam [...]. Eu sempre fui muito feio, muito esquisito, não me olhavam. Mas esse foi o momento em que, inconscientemente, percebi que a literatura podia ser uma maneira de conquistar as pessoas”.<sup>9</sup>

Com uma adolescência vivida como problemática, Loyola Brandão acreditava que somente pela literatura poderia superar seus dilemas e conflitos. Somente através da literatura pensava que poderia ser alguém:

Como todos [os adolescentes]; porém talvez um pouco mais marcado pela solidão e por um complexo de rejeição do qual só me libertei muito depois. Angustiado, querendo fazer, ser alguma coisa, para se superar e ser admirado e amado e respeitado. No momento em que, ainda no ginásio, o adolescente descobriu que sabia escrever melhor do que os outros, foi um barco salva-vidas.<sup>10</sup>

À literatura conferiu-se um sentido de inserção social que, no campo simbólico das experiências humanas, vinha carregado de amplo horizonte de expectativas que envolvia, entre outras coisas, a possibilidade de galgar *um lugar* no futuro. Cria-se um *lugar de*

<sup>6</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **O menino que vendia palavras**. 2007. s/p.

<sup>7</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O ato de escrever é prazer e diversão. In: \_\_\_\_\_. [1987] **O homem de furo na mão e outras histórias**. São Paulo: Ática, 1994. p. 5.

<sup>8</sup> A professora Lourdes tornou-se figura marcante, sempre lembrada por Loyola Brandão em muitas de suas entrevistas.

<sup>9</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>10</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. Vol. 1. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. p.180-203, p.184.

*memória*, um tempo em que poderia vir a “ser alguma coisa”, “ser admirado e amado e respeitado”.

Na adolescência, Loyola Brandão pertencia a um grupo que se considerava “mais ou menos rebelde, revoltado, inquieto”. Um grupo que disputava

eleições para o Centro Cívico (como se chamavam os diretórios acadêmicos), bebia a noite toda, fazia serenatas e arruaças (ingênuas, como cagar na porta da Prefeitura, quebrar lâmpadas de postes etc.). E lia, lia, lia. Éramos os donos da biblioteca municipal. Passávamos a tarde inteira lá.<sup>11</sup>

Período em que três coisas o fascinava: ler, escrever e ir ao cinema. Amante de cinema, para Loyola Brandão e seu grupo de amigos, entre eles José Celso Martinez Corrêa<sup>12</sup>, era “impossível entender um dia sem ver um filme”.<sup>13</sup> Encantamento pelo cinema que teria proporcionado ainda na cidade de Araraquara o encontro de Loyola Brandão com o ambiente jornalístico. Bem jovem já escrevia para jornais da cidade natal fazendo crítica de cinema. No ano de 1952,

Em 16 de agosto, publica, no semanário araraquarense *Folha Ferroviária*, seu primeiro texto, uma crítica do filme *Rodolfo Valentino*, com Anthony Dexter, reproduzida três dias depois no jornal *O Correio Popular*, também de Araraquara. Mais tarde passaria a escrever reportagens, entrevistas e críticas de cinema no diário *O Imparcial*, outro veículo de sua cidade; nele aprenderia a fazer composição com linotipo, clichê em zinco e paginação em chumbo e inauguraria, em 1955, a primeira coluna social de Araraquara.<sup>14</sup>

Em Araraquara, com o tempo, o adolescente Ignácio passou a se interessar por outros setores do jornal:

Um dia, não tendo repórter na redação, isso é sempre assim, me mandaram fazer uma matéria sobre a entrega de um trator para uma associação agrícola [...]. Depois passei a fazer todo tipo de matérias. Ficava no jornal o tempo todo. Saía da aula, ia almoçar e corria para o jornal, onde ficava até a meia-noite aprendendo linotipia, impressão e fechando o jornal. Quando vim embora [para São Paulo] tinha passado por todos os estágios [...], conhecia clicheria, linotipia e tudo o mais.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.184.

<sup>12</sup> Araraquarense que figura como um dos fundadores do importante *Teatro Oficina* criado em 1958, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Cf. PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História** [online]. 2003, vol.22, n.1, p. 135-163. ISSN 1980-4369. p.138. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742003000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 15 mai. 2011.

<sup>13</sup> **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.17.

<sup>14</sup> **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.9.

<sup>15</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.187-188.



O encontro com a cidade de São Paulo ocorreu em 1957 quando deixou Araraquara e seguiu para a metrópole. O pretexto foi a intenção de continuar os estudos na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, o que ficou só na intenção mesmo.<sup>16</sup> O jornalismo o deteve antes; em sua bagagem levaria “experiência de reportagem, ainda que provinciana”.<sup>17</sup>

Concomitante ao encontro com a cidade “vulcão” ocorre também o encontro com um grande jornal, o *Última Hora*, de Samuel Wainer, conhecido por ser um jornal de centro-esquerda que possuía o slogan *Um Jornal Vibrante, Uma Arma do Povo*, no qual trabalharia até 1966. Conta que sua contratação ocorreu de forma engraçada: depois de procurar emprego em vários jornais da capital foi levado por um amigo ao *Última Hora*, onde ficou esperando por três horas para ser atendido. A certa altura, o chefe de reportagem pediu que um repórter ligasse para o *Othon Palace* Hotel para saber se o primo do então presidente americano Eisenhower, que estava de passagem pelo Brasil, estava hospedado lá. Entretanto, a ligação caiu direto no quarto do americano e o repórter não sabia falar inglês. Como ninguém da redação sabia, o chefe de reportagem lembrou-se do aspirante a emprego no jornal. Loyola Brandão disse que sabia, fez a entrevista que ganhou chamada de primeira página e conseguiu o emprego.<sup>18</sup> O *Última Hora* ocupou lugar de destaque em sua carreira. Lá desempenhou diversas atividades: crítico de cinema, repórter, copidesque, dentre outros.

O jornal de Wainer havia surgido em 1951, como porta-voz e expressão da política getulista. Segundo Ana Maria de Abreu Laurenza, Getúlio Vargas precisava de um veículo de expressão que o sustentasse e, por isso, “tratou de financiar um jornal que se comprometesse a divulgar uma política intervencionista do Estado na economia e levasse a plataforma sindicalista do PTB aos leitores”.<sup>19</sup> Lugar que foi, então, ocupado pelo jornal *Última Hora*, criado já na iminência desse propósito, tendo em vista que Vargas e Wainer já vinham se aproximando desde os tempos anteriores às eleições presidenciais de 1950, quando Wainer ainda repórter dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, farejou o poder ao entrevistar Vargas em 1949, lançando sua candidatura. Com o nome inscrito no DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, órgão responsável pela censura e repressão do Estado Novo,

---

<sup>16</sup> PENTEADO, Regina. Loyola, de cara enfezada e dentes ao sol. **Folha de S. Paulo**, 02/10/1976.

<sup>17</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.188.

<sup>18</sup> Cf. BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.188; **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.9.

<sup>19</sup> LAURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letras de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (orgs). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p.179-205, p.190. Sobre a relação imprensa e populismo, Cf. CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Populismo na imprensa: UH e NP**. In: MELO, José Marques (org.). **Populismo e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p.117-124.

Wainer adaptava os rumos da história ciente de que “transformado em amigo do presidente eleito”, logo estaria a “um passo do poder”.<sup>20</sup> Com o golpe militar, Wainer exilou-se na França de 1964 a 1968. Em 1965, o *Grupo Folha* compra o *Última Hora* de São Paulo, que funcionaria até 1979.

Como repórter, Loyola Brandão diz sentir orgulho por ter trabalhado com Samuel Wainer: “Ele me ensinou muita coisa”.<sup>21</sup> Wainer dizia que o jornalista deveria sempre descobrir o que está por trás das coisas, quais as suas verdadeiras intenções: “O jornalista descobre o que está escondido. O que está aparente, todo mundo vê, e isso não interessa”.<sup>22</sup> Visão que o escritor/jornalista afirma ter transferido também para a literatura.

Loyola Brandão avalia que sua literatura deve muito ao trabalho realizado na imprensa. O exercício como jornalista moldou sua forma de escrita, onde teria aprendido o ofício da escrita literária e também possibilitou conhecer de perto a cidade e seus conflitos. A imprensa periódica, de forma geral, também ocupa papel significativo em sua criação. Dentre seus hábitos, consta o recorte de artigos de diversos periódicos que, lidos e armazenados, emergem como reserva de matéria-prima criativa. Nas páginas de jornal são formulados e discutidos vários projetos, o que reserva à imprensa um papel de destaque na intervenção social.

O jornalismo teria atuado como um laboratório de experiências: “eu fui ajudado muito pela minha profissão de jornalismo, porque me enfiei nessa cidade de São Paulo que é um vulcão e percebi que o único caminho seria o da escrita”.<sup>23</sup> O encontro com a cidade de São Paulo, cidade plural e multifacetada, rendeu-lhe diversos frutos literários. Cidade de utopias que agrega uma pluralidade incomensurável de valores e expectativas. Lugar mosaico de culturas díspares e plurais; encontros e desencontros vastos que são habilmente captados primeiramente pelo olhar do jornalista – figura daquele que conhece bem a cidade e seus labirintos –, sempre movido pela ávida busca da notícia e da informação; depois pelo olhar sensível do literato. Experiências vividas, observadas e anotadas que se consagram como rico manancial criativo para o escritor que naquele momento se configurava.

---

<sup>20</sup> WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**: memórias de um repórter. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005. p.40-84.

<sup>21</sup> SOARES, Ricardo. Ignácio de Loyola: A preocupação ecológica num retrato de Berlim Ocidental. **Jornal do Brasil**. 30/06/1984.

<sup>22</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.38.

<sup>23</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

A cidade tornou-se tema recorrente no conjunto de sua obra<sup>24</sup> e também em suas crônicas, publicadas quinzenalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, desde 1993.<sup>25</sup> Atento observador da cidade, diz ser incapaz de escrever no “aconchego” do campo, não consegue “escrever dentro da tranquilidade, a pressão da cidade é que o obriga”.<sup>26</sup>

“Poeta urbano suburbano periférico”<sup>27</sup>, na acepção de José Celso Martinez Corrêa, Loyola Brandão sempre se interessou “por gente, por detalhes da cidade”.<sup>28</sup> Primeiro, a interiorana Araraquara, sua cidade natal. Depois a São Paulo que o acolheu em 1957 – *cidade vulcão*, *pântano* e *cidade estrela*. Perdura até hoje sua vocação pela urbe, em especial a paulistana, da qual não cessam as metáforas. Embora outras, como Berlim, também tenha encontrado espaço em sua escrita literária. Convidado pela instituição cultural alemã DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), morou em Berlim de março de 1982 até julho de 1983, tendo publicado a narrativa ficcional *O beijo não vem da boca* (1985). A vivência na cidade dividida também o estimulou a escrever o livro *O verde violentou o muro: visões e alucinações alemãs* (1984), sobre suas impressões e memórias sobre Berlim. Depois da queda do muro, retornou à cidade e, a partir dessa visita, acrescentou trechos em suas memórias reeditando o livro: *O verde violentou o muro: vida em Berlim antes e agora*.<sup>29</sup>

Loyola Brandão trabalhou em jornais e revistas durante 27 anos, deixando o jornalismo profissional em maio de 1979.<sup>30</sup> Desde então, passou a viver somente de literatura, escrevendo ocasionalmente em periódicos.

Aqui o interesse recai particularmente sobre a cidade de São Paulo, talvez a grande personagem de *Bebel* e de *Não Verás*. Dos confrontos e convulsões da cidade “real” nasceram as cidades imaginárias. Em *Bebel*, a cidade; em *Não Verás*, a cidade adquire a dimensão de país. Isso ocorre porque, no romance, de todo o território nacional, apenas a cidade de São Paulo é habitável. O literato não busca simplesmente a superfície da cidade, quer entranhar

<sup>24</sup> *Depois do Sol* (1965); *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975); *Pega ele, Silêncio* (1976); *Cadeiras proibidas* (1976); *Dentes ao sol* (1976); *Não Verás País Nenhum* (1981); *Cabeças de segunda-feira* (1983); *O verde violentou o muro* (1984); *O beijo não vem da boca* (1985); *O ganhador* (1987); *O anjo de adeus* (1995); *O homem que odiava a segunda-feira* (1999); *O Anônimo célebre* (2002); *A altura e a largura do nada* (2006).

<sup>25</sup> Em 1993 começa a escrever crônicas no caderno *Cidades* e a partir de 2000, sua coluna é transferida para o *Caderno 2*, no qual escreve quinzenalmente às sextas-feiras.

<sup>26</sup> NADER, Wladyr. Cidade grande, o melhor tema de Loyola. **Folha de S. Paulo**. 17/09/1975.

<sup>27</sup> CORREA, José Celso Martinez Corrêa. Retratos do velho brigador. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.23.

<sup>28</sup> ALMEIDA, Miguel. O escritor de um país imaginário. **Folha de S. Paulo**. 24/08/1981.

<sup>29</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1984] **O verde violentou o muro: vida em Berlim, antes e depois**. 13ª ed. São Paulo: Global, 2000.

<sup>30</sup> PINTO, José Nêumanne. Natureza Morta. **Jornal do Brasil**. 05/12/1981.

seus “intestinos”; quer atolar-se em seus “pântanos”; busca andar pelas suas “ruas-veias” onde as pessoas – ou o que delas restou – desfilam desejos, sentimentos e frustrações, as mais diversas possíveis.

O autor faz-se testemunha de transformações urbanas, culturais e políticas. Pela literatura, cidades são criadas, inventadas, imaginadas. Imagens que se cercam de fina ironia; pelas cidades imaginárias busca-se alcançar cidades “reais” solapadas por governos autoritários e política predatória.

A literatura de Loyola Brandão realiza-se a partir de tudo o que a cidade lhe permite colecionar: restos de jornais, revistas, mapas, anotações, impressões, imagens e sensações coletadas pela experiência do jornalista e escritor. Ficção híbrida que emerge como meio de “relatar e delatar a realidade. Uma ficção vinda da imagem observada – da imagem, de certo modo, restrita até ali ao jornalismo”.<sup>31</sup> *Bebel* (1968) e *Não verás* (1981) como tramas entrelaçadas; projetos literários que, mesmo distanciados no tempo, oferecem um fio condutor que nos guia e que imprime uma memória, um olhar e uma paisagem sobre as convulsões da cidade percebida como arquétipo do país.

## 1.2. “Acendendo velas, lanternas ou fósforos”

*...a melhor definição para tudo o que eu faço é uma frase do Érico Veríssimo que dizia que o escritor deve acender uma luz sobre a vida que está diante dele e essa luz pode ser uma luz muito forte, mas se não tiver uma luz muito forte, acenda uma de duzentas velas ou de cem velas, ou de cinquenta velas, ou várias velas. Ou então, uma lanterna, ou em último caso que ele acenda pelo menos um fósforo [...] para iluminar um trecho da realidade [...]. Então, isso que eu fiz com esses livros é acender uma lanterna em cima da realidade.*

Ignácio de Loyola Brandão

Como mostra a relação tecida entre Loyola Brandão e seu pai, através das palavras, faladas ou escritas, ampliamos e articulamos o espaço em que vivemos; pelas palavras conhecemos o mundo e nos damos a conhecer. Linguagem como forma de qualificar o mundo, atribuindo sentidos e significações às práticas sociais. Processos de outorga de significado que, criadores de realidade, instauram coerência como modo de organizar a percepção do mundo.<sup>32</sup> Social e

<sup>31</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.161.

<sup>32</sup> Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001. p.97-119, p. 99.

historicamente constituída, a linguagem comporta várias dimensões, sendo a política talvez uma de suas principais aspirações.

Fato é que escritores se notabilizam não apenas pela escrita e publicação de suas obras, mas também porque, através da linguagem, refletem e justificam sua própria posição dentro da sociedade, ampliando significativamente o debate acerca da figura do intelectual e suas atividades.

Segundo Jacques Rancière, o conceito de escrita é político porque

é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza [...] Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta acima de tudo a alegorizar essa constituição.<sup>33</sup>

Aproximações e relações entre estética e política que revelam um espaço de amplos debates e polêmicas, no qual a figura controversa e ambivalente do intelectual surge como central.

Segundo Jean-François Sirinelli, durante muito tempo os intelectuais ficaram esquecidos nos debates acadêmicos, não por descrédito, mas muito mais por uma ausência de um olhar que os enquadrasse. Somente na década de 70, com a renovação da história política, a história dos intelectuais ganhou maior autonomia tornando-se um espaço aberto, situado no cruzamento das histórias política, social e cultural.<sup>34</sup>

Sirinelli destaca o caráter polissêmico da noção de intelectual e o aspecto polimorfo de seu meio, o que dificultaria o estabelecimento de um conceito sobre o que define e significa ser intelectual. De modo que apresenta duas concepções, uma ampla e outra mais estreita. Na primeira acepção,

estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito. Nos degraus que levam a esse primeiro conjunto postam-se uma parte dos estudantes, criadores ou “mediadores” em potencial, e ainda outras categorias de “receptores” da cultura.<sup>35</sup>

A segunda definição, mais estreita, vincula-se à “noção de engajamento na vida da cidade como ator [...], testemunha ou consciência”.<sup>36</sup> Sentido em que a figura do intelectual aparece vinculada à ideia de interferência no debate social, de modo que se coloca a serviço

<sup>33</sup> RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramallete et. alli. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p.7.

<sup>34</sup> Cf. SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René (org.). [1988] **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.231-269.

<sup>35</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. Op. Cit., 1996. p.242.

<sup>36</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. Op. Cit., 1996. p. 243.

de uma causa. Perspectiva na qual o intelectual é percebido como figura atuante que, sob modalidades específicas, participa do cenário de discussões públicas na sua sociedade.

Amalgamando as duas acepções, que não são excludentes, temos a figura do intelectual vinculada à produção e mediação cultural, à formação de opinião, à defesa de uma causa e à interferência nas discussões no cenário público. Assim, poderíamos incluir escritores, jornalistas, professores, pesquisadores, estudantes, artistas...

As contribuições de Sirinelli são significativas e ajudam a pensar o conceito de intelectual e a circunscrever espaços para sua atuação, entretanto, pelas dificuldades de se traçar um perfil, acredito ser mais pertinente pensá-lo a partir do que o próprio sujeito, neste caso Loyola Brandão, significa e figura como sendo a sua atividade e o seu papel na sociedade que o conforma. Ou seja, a ideia de uma escrita política que, na perspectiva de Rancière, representa também conferir e atribuir sentidos e significados para “aquilo que realiza”; o ato de escrever como “uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação”.<sup>37</sup>

Noções como itinerário, sociabilidade e geração são apontadas por Sirinelli como fundamentais para a compreensão da trajetória dos intelectuais.

Através da noção de itinerário seria possível conhecer suas trajetórias e engajamentos, como forma de mapear os posicionamentos e atitudes frente a determinadas situações e causas que defende.

Processos nos quais ganham ressonância as redes de sociabilidades em que os intelectuais circulam, pois, todo “grupo de intelectuais organiza-se também em torno uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver”.<sup>38</sup> Importante também relacionar as origens do despertar intelectual e político, além do movimento das ideias, pensamentos e concepções de mundo presentes na atmosfera que a *intelligentsia* respira em determinada época. Redes e teias sociais como lugares onde se fabricam símbolos, imagens, sentidos e percepções específicas a cada grupo ou meio.

Redes de sociabilidades diferenciadas constroem representações culturais variadas. Âmbito social como um mundo de representações conflitantes que, travando batalhas simbólicas, visam impor mecanismos de legitimação de certos padrões, valores e ideias. Práticas que informam múltiplas, complexas e multifacetadas modalidades de apreensão do

---

<sup>37</sup> RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. 1995. p.7.

<sup>38</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. Op. Cit., 1996. p. 248-250.

real.<sup>39</sup> Para Paul Ricoeur, se a vida social não possui uma estrutura simbólica, não é “possível compreender como vivemos, como fazemos coisas e projetamos essas atividades em ideias, não há como compreender de que modo a realidade possa chegar a ser uma ideia, nem como a vida real possa produzir ilusões...”<sup>40</sup>

Importante também considerar as relações estabelecidas entre a produção intelectual e o sentimento de pertencimento a determinado grupo ou instituição. É nessa relação que se produz uma leitura social possível dentre tantas possíveis, afinal as ideias não são desencarnadas, é “tempo de lembrar [...] que as ideias não passeiam nuas pela rua; que elas são levadas por homens que pertencem eles próprios a conjuntos sociais”.<sup>41</sup>

Como já foi apontado, no período de 1957 a 1966, Loyola Brandão trabalhou na redação do *Última Hora*. Experiência que teria proporcionado ao jornalista o contato com vários conflitos recorrentes na cidade grande:

Os anos passados na *Última Hora*, jornal de centro-esquerda, me deixaram em contato com a chaga viva da realidade paulistana; e brasileira, portanto. Vi de perto grandes problemas. Convivi com trabalhadores, cobri greves, choques com a polícia, levantei problemas de bairros, percorria os hospitais, as delegacias, os recolhimentos de menores, as repartições públicas, etc.<sup>42</sup>

Prática jornalística como maneira significativa de entranhar e conhecer melhor a cidade e seus anseios. Para além dessa possibilidade, o trabalho num jornal que aparentava uma linha editorial mais atinada às inquietações das camadas populares<sup>43</sup>, permitia o contato com as mazelas e os problemas sociais da metrópole, alterando significativamente sua percepção e sensibilidade. Diante das tragédias e turbulências cotidianas compreendeu que

tudo o que estava escrevendo devia ter um fim maior. Era preciso retratar uma realidade. Denunciar um sistema que oprimia o homem. Defender esse homem das injustiças, pedir para ele um mundo melhor. Algo romântico, idealista, mas um objetivo definido que iria se consolidar e ter as arestas aparadas com o tempo.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. 1990. p.19-28.

<sup>40</sup> RICOEUR, Paul apud ALTAMIRANO, Carlos. Ideias para um programa de História intelectual. In: *Tempo soc.* [online], 2007, v. 19, n. 1, p. 9-17, Citação: p.10. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702007000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100001&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10 jul. 2010.

<sup>41</sup> JULLIARD, Jacques apud SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. Op. Cit., 1996. p.258.

<sup>42</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla Van (org.). [1981] *Viver e escrever*. 2008. p.191.

<sup>43</sup> Cf. CAPELATO, Maria Helena R. Populismo na Imprensa. Op. Cit., 1981.

<sup>44</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla Van (org.). [1981] *Viver e escrever*. 2008. p.191.

Loyola Brandão afirma que toda a sua geração, de certa forma, inclinou-se para a esquerda: “a gente era contra uma série de coisas, era contra aquele *establishment* que tinha, contra aquele americanismo, aquele imperialismo, algo muito infantil às vezes, mas era uma causa que a gente defendia, sonhava”.<sup>45</sup> De modo que o jornalista, conhecendo a “chaga viva da realidade paulistana”, transferia para o escritor em formação a vontade de denunciar aquilo que “oprimia o homem” e de defendê-lo das “injustiças”, pedindo para ele um “mundo melhor”.

Redações de jornal como espaços de construção de sensibilidades, lugar de fermentação intelectual e relação afetiva, ao mesmo tempo, “*viveiro e espaço de sociabilidade*”<sup>46</sup>, que possibilita aglutinar diferentes linhagens políticas e estéticas, compondo redes capazes de conferir uma estrutura ao campo intelectual.<sup>47</sup>

Com referência à noção de geração, Sirinelli aponta a importância dos processos de transmissão cultural e dos vínculos que se estabelecem ao situar o intelectual dentro da geração à qual ele pertence, ou seja, à luz de sua época.

A literatura de Loyola Brandão se insere num momento agitado da história brasileira, período marcado pelo regime militar apoiado em ampla censura e repressão. Sua produção literária teve início em 1965, um ano após o golpe de 1964 – com a publicação do livro de contos *Depois do sol*,<sup>48</sup> em que narra histórias da noite paulistana com seus boêmios, prostitutas, jornalistas, modelos e outros tipos humanos –, perpassando todo o período ditatorial e indo até os nossos dias. Durante o regime militar, publicou os romances *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975), *Dentes ao sol* (1976) e *Não verás país nenhum* (1981), além de três livros de contos: *Pega ele*, *Silêncio* (1976), *Cadeiras Proibidas* (1976) e *Cabeças de segunda-feira* (1983).

Lígia Chiappini afirma que muitos autores desse período poderiam também ser chamados de “geração da representação”, pois assumiram a tarefa de “mostrar os fatos que a imprensa censurada não podia narrar e que só a literatura parecia poder salvar do esquecimento”.<sup>49</sup> De forma que o jovem Loyola Brandão incumbiu-se de tarefa importante:

<sup>45</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>46</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. Op. Cit., 1996. p.248-250. Grifado no original.

<sup>47</sup> Cf. LUCA, Tânia Regina de. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.111-153, p.141.

<sup>48</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1965] **Depois do sol**: contos. São Paulo: Global. 2005.

<sup>49</sup> CHIAPPINI, Lígia. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Discurso Histórico e Narrativa Literária**. 1998. p. 201-217, p. 203.



guardião da memória de um passado que sentia vir a ser traumático para a história brasileira. À literatura do período coube o papel de testemunhar e posicionar-se como salvaguarda de vestígios e rastros do passado.

A década de 60 assinalou uma época de discussões bastante acirradas sobre a função social da arte, a popularização da linguagem artística e o engajamento do artista.<sup>50</sup> Nelson Werneck Sodré chegava a afirmar que autores omissos e passivos, que seguiam o caminho do conformismo, da neutralidade artística e da omissão diante dos graves problemas nacionais, apenas serviriam para glorificar a mediocridade.<sup>51</sup> Configurações que assinalavam no campo intelectual, dilemas e conflitos:

Ser ou não um artista politicamente engajado no período da ditadura militar – principalmente nos anos 1960 e 1970 – significava estar em lados opostos. Se a troca de acusações, a desconfiança mútua, não fez a revolução sonhada, ao menos serviu para dar contorno à discussão sobre o papel do intelectual na sociedade brasileira. Uma polêmica que já então nada tinha de recente, mas que foi profundamente problematizada nessa época.<sup>52</sup>

Grande parcela da literatura sobre o período avalia que, de certa forma, havia por parte de alguns grupos de esquerda uma cobrança de envolvimento político do artista e do intelectual. A arte que não optasse pelo engajamento político e social podia ser mal interpretada ou mal vista. A arte como “*incitação à ação política*”<sup>53</sup> foi uma das marcas da produção cultural do período imediatamente posterior ao golpe de 64. Questões que teriam singularizado a arte engajada como um movimento de busca pela solução do grande dilema da intelectualidade naquele período, a saber, “conscientizar, gerar indignação, colaborar para criar um clima de revolução, um desejo por mudança”.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque. [1978] **Impressões de viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960/1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992; \_\_\_\_\_; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1989; RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000; NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: Utopia e Massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001; \_\_\_\_\_. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n  28, p. 103-124. 2001; STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2001; SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC**: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPA, 2002.

<sup>51</sup> SODRÉ, Nelson Werneck apud STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001. p. 140.

<sup>52</sup> DALCASTAGN E, Regina. **O Espaço da Dor**. 1996. p. 27.

<sup>53</sup> COSTA, In  Camargo apud STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001. p.148. Grifado no original.

<sup>54</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001. p. 148.

Segundo Miliandre Garcia<sup>55</sup>, na virada dos anos 50 para os 60, configurou-se no Brasil um rico debate em torno da questão do nacionalismo, o que teria estimulado diversos grupos, instituições e movimentos sociais. Nesse contexto, o Teatro de Arena contribuiu de forma significativa para a “introdução da problemática do nacional-popular entre determinadas linguagens artísticas e, sobretudo, para a organização da intelectualidade de classe média em torno das palavras de ordem e das estratégias de luta política e ideológica da época”.<sup>56</sup>

Período em que atores, dramaturgos e produtores procuravam politizar e popularizar o teatro brasileiro. O surgimento do CPC – Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes relaciona-se com as propostas de Oduvaldo Viana Filho que, buscando resolver alguns impasses do Teatro de Arena e constituir um núcleo de divulgação e disseminação da cultura popular, considerava que a companhia precisava ligar-se a entidades estudantis, partidos e instituições.

Grande parte dessas discussões sobre a arte engajada acabou girando em torno da atuação polêmica do CPC, fundado em 1961 e extinto em 1964, por ocasião do incêndio da UNE no Rio de Janeiro, provocado pelos militares. Entretanto, a autora ressalta que interpretações equivocadas analisaram o “manifesto do CPC”<sup>57</sup> como documento norteador da produção artística e intelectual engajada dos anos 60, negligenciando os seus debates e divergências internas, de modo que acabaram configurando uma ideia equivocada de que as obras engajadas eram descuidadas do ponto de vista literário.

Garcia enfatiza que as relações estabelecidas entre o documento escrito e a produção artística da época não se deu de forma “imediata e reflexiva”.<sup>58</sup> O manifesto não representava o pensamento de uma geração de estudantes, artistas e intelectuais que se engajaram às demandas políticas do período. Constituíam apenas uma carta de intenções ideológicas e não um conjunto de regras técnico-estéticas para a produção artística engajada. Ou seja, a autora

---

<sup>55</sup> O trabalho de Miliandre Garcia procura afastar-se da visão consagrada por determinada parcela da historiografia que caracterizava o Manifesto do Centro Popular de Cultura como documento norteador da produção cultural engajada dos anos 60. De modo que procura mostrar a existência de uma diversidade e pluralidade de posturas e tendências, além de divergências internas. Cf. GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, jan/jun, p.127-162. 2004; SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC**. 2002.

<sup>56</sup> SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC**. 2002. p.146.

<sup>57</sup> Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. [1978] **Impressões de Viagem**. 1992. p.121-144.

<sup>58</sup> GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História**. 2004. p.128.

propõe uma leitura que aponta que o debate em torno da arte engajada no Brasil não era homogêneo, pelo contrário, representava um cenário bastante rico em contradições.

Cenário de debates que ganhou vários contornos e tonalidades a partir de uma pluralidade e multiplicidade de concepções e posições adotadas. Polêmicas que foram fundamentais para a constituição de linguagens artísticas que se ligavam ao conceito nacional-popular, pela perspectiva de valorizar a cultura brasileira buscando as raízes do povo. Conceito que, segundo Garcia, precisa ser analisado na sua diversidade de sentidos e significados, de acordo com as perspectivas de cada grupo e referenciais teóricos de cada protagonista que se dispôs a pensar a cultura popular, contudo, sem determinar rótulos para as produções intelectuais ou artísticas.

Nesse contexto, qual o papel que Ignácio de Loyola Brandão desempenhou? De que forma inseriu-se no debate de sua sociedade? Em que medida essa problemática aparece na constituição estética de suas obras? Como nosso literato situou-se nessa perspectiva? O que significava para o literato ser engajado politicamente e de que forma essas disputas simbólicas aparecem representadas em suas obras?

O exercício do trabalho intelectual concede a quem escreve a crença de que seus registros serão publicizados atuando como formadores de opinião e a geração dos anos 60 assumiu a atividade de escrever como uma missão.<sup>59</sup> Nesse momento, a produção artística se notabilizava pelo seu caráter combativo em face de um amplo movimento que buscava abafar vozes dissonantes do regime militar. A produção cultural do período é muita rica e a forma como a missão foi sentida, assimilada e gerida por cada grupo ou protagonista não se deu de forma homogênea.

Com relação à cobrança de envolvimento político dos artistas e intelectuais, Loyola Brandão avalia que, em parte, realmente havia

uma cobrança dos radicais. Havia uma esquerda festiva que estava cobrando essa atitude de fazer arte revolucionária e cobrava uma literatura que colocasse armas nas mãos das pessoas para fazer a revolução, alguns acreditaram nisso. Eu nunca acreditei [...]. Quando veio o *Bebel* em 68, eu coloquei um personagem, que é o Marcelo, que era o cara que queria fazer a revolução, porque tinha [...] repressão, a gente se sentia oprimido, principalmente quem era jornalista, quem era escritor, quem era artista, quem era intelectual, quem era professor de faculdade, porque começamos a ver as pessoas “caindo” em volta. Dentro do *Bebel*, eu mostro o clima que estava instalado no país naquela época. Em 68 [...] foi quando veio a dureza, quando a coisa começou a ser brava, logo depois vem o AI-5. Mas de qualquer forma, eu não queria fazer a revolução através da literatura, eu

---

<sup>59</sup> Cf. ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e memória**: no texto e na cena de Jorge Andrade. Uberlândia: EDUFU, 2008. p.162.

queria mostrar a situação do Brasil [...] e o fiz através de personagens, através de situações. O grande problema de você colocar a literatura a serviço do engajamento e da política é fazer uma literatura de panfleto e que é uma porcaria [...] você destrói [a literatura]. Então, isso foi uma coisa que eu sempre tive na cabeça, o cuidado [...] Aí você pode perguntar: e o *Zero*? O que era o *Zero*? O *Zero* foi um livro de indignação, foi um livro em que eu, não sendo da violência, da luta armada, não sendo essa resistência, pensei: não é possível que as pessoas não saibam o que está acontecendo [...], eu não sou de jogar bomba, mas o *Zero* é a minha bomba [...]. Mas, era um livro em que eu não estava obedecendo a um instinto de engajamento [...] se exigia o engajamento aqueles caras ortodoxos [...], os festivos, os da linha dura da esquerda, os outros diziam assim: não, nós vamos fazer a arte que a gente tem de fazer e se essa arte denunciar tudo bem, mas que não seja uma arte a serviço dessa política panfletária.<sup>60</sup>

Acerca desses debates sobre a arte engajada, o dramaturgo Jorge Andrade revelou ter sofrido preconceito por parte de grupos de esquerda. Na peça teatral *O sumidouro*, buscou articular teatro e história, tecendo “figuras históricas vistas como pessoas comuns” de modo a desnudar “as *falsidades* criadas pelos historiadores da aventura bandeirante”, como proposta de levar mais subjetividade para a história. Entretanto, não galgou lugar seguro no meio teatral de esquerda do período, que alegava que o tratamento dado à história “não tinha o engajamento político esperado”.<sup>61</sup>

Andrade acreditava que o teatro tinha um papel importante na sociedade e buscou levar adiante suas propostas estéticas e políticas, produzindo em muitas de suas obras rico debate acerca do trabalho intelectual na construção da brasilidade e na resistência democrática após o golpe de 1964, entretanto, apresentava postura crítica frente a uma esquerda que cobrava engajamento revolucionário:

Mas há muitas formas de preconceitos e censura. Eu, por exemplo, sofri muita censura da esquerda. Eu fui uma vítima do Zé Celso, de toda aquela turminha, que me chamava de aristocracia, de tradicionalista [...]. Então há o problema da censura que castra mesmo, e houve o problema de gente de teatro contra mim por causa das minhas posições. E por causa disso é que eu me retirei, eu me afastei. [...] acho teatro partidário uma chatice da pior espécie. Brasileiro ou estrangeiro.<sup>62</sup>

Alguns grupos de intelectuais de esquerda acreditavam na eficácia revolucionária do discurso artístico. Na confluência entre estética e política, significativas eram as propostas e

<sup>60</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>61</sup> ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e memória**. 2008. p.160-161.

<sup>62</sup> ANDRADE, Jorge apud ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e memória**. 2008. p. 161.

anseios de revolução política, econômica, cultural e pessoal. Momento em que a utopia mais marcante e que “ganhava corações e mentes era a revolução”.<sup>63</sup>

Segundo Marcelo Ridenti, em toda América Latina, do final dos anos 1950 até a década de 70, muitos artistas e intelectuais viveram “o dilema entre ‘a pena e o fuzil’ [...] entre desenvolver sua ocupação ou participar do processo de transformação social mais amplo”.<sup>64</sup> Fato é que poucos realmente aderiram à luta armada.<sup>65</sup>

O historiador Ítalo Tronca foi jornalista nos anos 60 e trabalhou na *Folha da Tarde*, no *Jornal da Tarde*, na revista *Veja e*, entre 1960 e 1964, no jornal *Última Hora*, juntamente com Loyola Brandão. Ele afirma que sua geração era composta por jornalistas que alimentavam uma utopia de esquerda como forma de enfrentar os problemas nacionais:

Alimentávamos apostas numa saída revolucionária, de esquerda, para a eterna crise brasileira. Tinha liberdade para escrever e diria que aprendi o ofício nessa época. Hoje, percebo que eu e meus colegas de redação (Ignácio de Loyola Brandão, Mauricio Capovilla e mais uma turma de militantes políticos de todos os matizes liderados pelo Armindo Blanco, um português entendido em cinema, diretor de redação), éramos românticos e ingênuos... Achávamos que a revolução estava em marcha, sem perceber que o ovo da serpente estava sendo chocado pela direita, preparando o golpe de 1964...<sup>66</sup>

A literatura de Loyola Brandão é tributária dos debates e polêmicas que alimentaram as décadas de 60 e 70. O povo, o intelectual, a cidade, os meios de comunicação de massa, a censura e a repressão fazem parte da gama variada de representações produzidas. Pistas e sinais que indiciam tomadas de posição e atitudes, revelando os dilemas enfrentados, pois para o escritor/jornalista, um autor é sempre “uma síntese, um filtro, ele representa um segmento, uma classe, categoria, seja lá que nome tiver”.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (O Brasil Republicano, vol. 4). p.133-166, p.135.

<sup>64</sup> RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. In: *ArtCultura*. 2007. p.186.

<sup>65</sup> Sobre aqueles que aderiram à luta armada, Cf. SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **Os escritores da guerrilha urbana: Literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008. O trabalho de Mário Augusto Medeiros da Silva analisa quatro livros de memórias que foram escritos por ex-guerrilheiros que lutaram contra o regime militar. São eles: **Em Câmara Lenta**, de Renato Tapajós (1977); **O que é isso, companheiro**, de Fernando Gabeira (1978); **Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida**, de Alfredo Sirkis (1980) e **A Fuga**, de Reinaldo Guarany (1984). As obras foram publicadas ainda dentro do regime, de maneira que podem ser lidas como parte de um movimento de memória, como forma de retomar a oposição ao regime, agora não mais no âmbito da luta armada, na qual não obtiveram os êxitos desejados, mas no campo simbólico do embate da política cultural.

<sup>66</sup> Entrevista com Ítalo Tronca. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas>>. Acesso em 15 out. 2010.

<sup>67</sup> SANCHES, Ligia. Novos livros de Loyola, ao sol de outra realidade. **Folha de S. Paulo**, 10/11/1982.

O discurso intelectual que, sujeito a desdobramentos na esfera pública, não figura como isento. É a partir da sua inserção e participação nos debates de seu tempo que o intelectual se notabiliza e se afirma como tal. Processos que visam também à legitimação dos discursos produzidos. De modo que escritores são intelectuais não apenas porque escrevem, mas também porque o fazem justificando suas “escolhas e condutas”.<sup>68</sup>

Debates que apontam a necessidade de costurar em nossa análise os textos literários com os depoimentos e entrevistas concedidas por Loyola Brandão. Momentos em que o escritor/jornalista não apenas significa sua atividade literária, mas também constrói novos discursos, reelaborando inclusive suas relações com passado. Importante pensar também sua trajetória tanto no campo literário mais específico da criação ou mesmo as relações estabelecidas com editores, crítica e leitores.

Participando vivamente do debate intelectual da sua sociedade, o escritor/jornalista deixou rastros e pegadas de suas interferências e reivindicações inscritas na literatura. De forma que conhecer seus valores, ideias e visão de mundo, além do seu vocabulário, pode contribuir para a compreensão dos posicionamentos e condutas que, pelas representações literárias, podem ser percebidas.

Representações como formas discursivas nas quais, segundo Carlos Altamirano, o elemento comum é que a palavra “é enunciada a partir de uma posição de verdade, independentemente de quanta ficção se aloje nas linhas desses textos”,<sup>69</sup> pois conformam espaços de uma “fala autorizada” que visa legitimar sua prática enquanto representação e forma de conceber e atribuir sentido ao mundo.

Tanto a literatura como o jornal são práticas constitutivas de um lugar social e não há prática ou estrutura que “não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo”.<sup>70</sup> Como forma de apreensão sensível, elaboram práticas e discursos sociais que justificam e legitimam identidades e concepções, veiculando certas ideias e imagens em prejuízo de outras, traduzindo as posições e os interesses do grupo no qual foram fabricadas, inventadas e dadas a ler.

É por meio dos discursos, escritos ou falados, que o intelectual se revela e se dá a conhecer. A obra literária traz em seu bojo a dimensão política da arte, seu poder de construir práticas sociais, enaltecer ou recusar projetos políticos aliada à sua capacidade de expressar

---

<sup>68</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. 1990. p.17.

<sup>69</sup> ALTAMIRANO, Carlos. Ideias para um programa de História intelectual. In: **Tempo soc.** [online]. 2007.

<sup>70</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**. 2002. p. 66.

desejos, opiniões e sensibilidades. Como bem sabemos, um livro não se fecha quando terminamos sua leitura; somos tocados afetivamente por ele.

*Escrita política* que também não se encerra com a publicação, posto que sujeita a diversos desdobramentos na comunidade que a recebe. Sobretudo, os escritores desejam ser lidos e as diversas leituras possíveis reverberam suas atuações dentro da sociedade.

Pensando o romance como forma sensível de apreensão social<sup>71</sup>, *Bebel e Não Verás* possibilitam a compreensão de subjetividades construídas em meio a processos constantes de humilhação na cidade e frente a regimes autoritários. Obras que, na sua dimensão política, acionam, no campo da representação, discursos marcados pela repressão e cerceamento da liberdade, guardando modos peculiares de apreensão dessa realidade. Captando o movimento dinâmico de sua época, não apenas testemunham momentos significativos da história brasileira, como também revelam ambiguidades, dúvidas e incertezas dos homens do final das décadas de 60 e 70 frente às mudanças aviltantes que se processavam na sociedade.

Inquietações que também são as do escritor, uma vez que a criação de personagens vincula-se intimamente com as intenções e objetivos daquele que escreve. Figurar personagens implica compromisso com os sujeitos narrados; figuração como ferramenta política que circunscreve um campo de atuação.<sup>72</sup>

Para Loyola Brandão, num “país onde tudo conspira contra a gente”, somente “vontade e disciplina tornam o escritor indestrutível”.<sup>73</sup> Afirma que não se pode pensar a literatura dos anos 70 sem falar no regime autoritário e na censura, pois teria sido o “período mais brutal acontecido no Brasil [...] os anos da repressão a todo tipo de criação”.<sup>74</sup>

De modo que sua literatura precisa ser analisada à luz desse contexto. Num momento de repressão e de cerceamento da liberdade, escrever, para Loyola Brandão, era “dor e sofrimento”, mas também o “exercício contínuo da indignação”; um modo de luta, desabafo e resistência. Formas encontradas para “informar ao futuro o que estava se passando” em sua

---

<sup>71</sup> Cf. NAXARA, Márcia Regina Capelari. Pertencimento e Alteridade. Romance e formação – leituras do Brasil. In: NAXARA, Márcia; MARSON, Izabel; BREPOHL, Marion (orgs.). **Figurações do outro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p.241-260.

<sup>72</sup> Cf. LIMA, Cleverson Barros de. **Imagens do Povo**: política e literatura na obra de Armando Fontes. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2010.

<sup>73</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.181.

<sup>74</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo. Na mesma entrevista, Loyola Brandão disse que, em mesa redonda realizada na Unicamp, Roberto Schwarz teria afirmado que a censura dos anos 70 foi violenta, mas não foi “tão grande quanto a do Estado Novo”. A que Loyola Brandão respondeu: “Mas eu não conheci aquela, eu conheci essa [...] e é dela que eu posso falar”.

época, pois pela escrita sentia “participante e ativo”.<sup>75</sup> À escrita, conferiu-se múltiplos sentidos e significados, entre eles o de participação, resistência e oposição que se operava no campo simbólico. Literatura que, naquele momento, acenava como uma atividade compromissada com o registro da história e da memória de seu tempo. Estética literária significativamente marcada pelo compromisso ético e político com a sociedade.

Questões que revelam a importância da dimensão política da literatura. Um dos seus aspectos consiste justamente em não permitir o esfacelamento da memória, em impedir que as lembranças se dissipem. Segundo Renato Franco, diante de várias atrocidades que marcaram o século XX, coube à literatura o papel de “lutar contra o esquecimento e contra o recalque”.<sup>76</sup> Arte como espaço de resistência, que apresenta uma dimensão ética, enquanto “manifestação de indignação radical diante do horror”.<sup>77</sup> Literatura como revolta e indignação diante de *eventos-limite*, tais como o regime de 64.

De forma que, para Loyola Brandão, o papel do intelectual é “iluminar o momento em que ele vive, para que as pessoas saibam o que está acontecendo”. Acredita que sua literatura “aclara determinados momentos, deixa mais iluminados alguns instantes da história do Brasil”.<sup>78</sup> História e memória que se apresentam como centrais nas suas preocupações.

### 1.3. O inimigo comum

*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 à nossa volta. Nem por um só momento abaixávamos a guarda, sabíamos que era preciso resistir sempre, a todo instante e hora.*

Ignácio de Loyola Brandão

No dia primeiro de abril de 1964, a redação do jornal *Última Hora* em São Paulo, de propriedade de Samuel Wainer, foi invadida por policiais e o periódico impedido de circular,

<sup>75</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. Op. Cit., 1994. p.180.

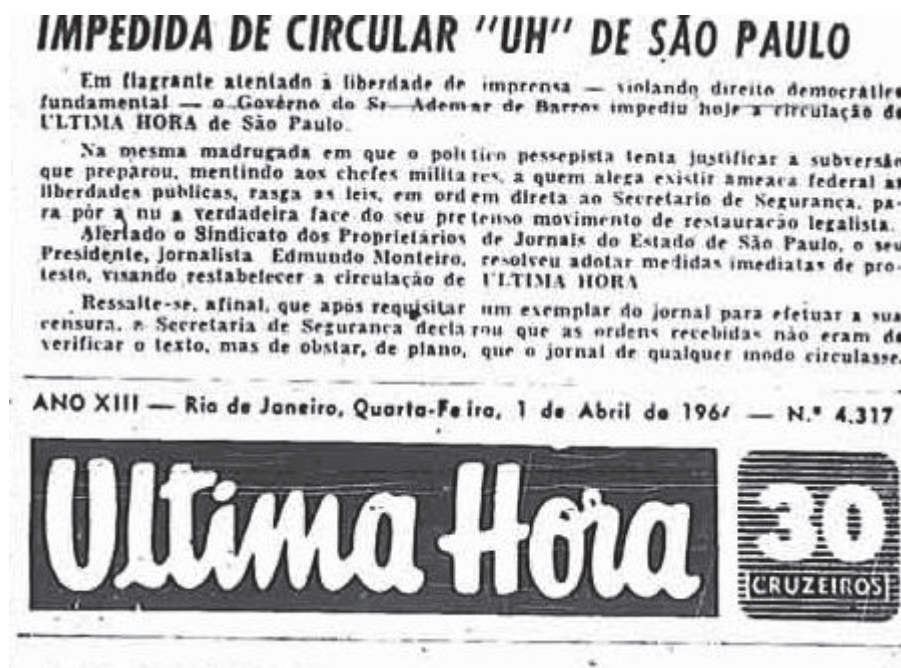
<sup>76</sup> FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SIVA, Márcio (org.). Op. Cit., 2003. p.351-369, p.352.

<sup>77</sup> FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. Op. Cit., 2003. p.352.

<sup>78</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.



enquanto a matriz no Rio de Janeiro teria sido também invadida, depredada e até incendiada.<sup>79</sup> Consultando o Arquivo do Estado de São Paulo, nota-se uma lacuna. Lá existe registro da edição de São Paulo até 31/03/1964 que só é retomada na data de 01/05/1964. O mês de abril não consta.



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/pesquisa.php>>.<sup>80</sup>

Naquela ocasião de grande violência e repressão contra o jornal, Loyola Brandão, então secretário gráfico, ainda não havia publicado nenhum livro, embora já existisse a incipiente vontade de tornar-se escritor. De acordo com o escritor/jornalista:

Ficamos muitos dias ou mesmo semanas parados, até voltarmos a circular. Provavelmente essa lacuna [na documentação] se deve ao tempo parado naquele 1964 de tristes lembranças. Pense que se passaram quase 50 anos e a memória pode nos trair. Talvez a indignação ou a tristeza por tudo que aconteceu naqueles dias me leve ao bloqueio. Mas com certeza, em abril saíram pouquíssimos números, se é que saíram.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Cf. MEDEIROS, Benício. **A rotativa parou!**: Os últimos dias da Última Hora de Samuel Wainer. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.52-58.

<sup>80</sup> O material da *UH* do Rio de Janeiro está disponível para consulta pelo site. Com relação ao arquivo da *UH* de São Paulo, a consulta deve ser presencial.

<sup>81</sup> Depoimento à autora do trabalho. Também sobre essa questão, Cf. WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**. 2005. p.338. Segundo Wainer, a *UH* de São Paulo deixou de circular por “longos 21 dias”, período em que esteve sem o chefe de redação Jorge Cunha Lima que, por problemas pessoais, não compareceu ao jornal na noite do dia 31 de março de 1964, quando policiais cercaram o edifício.

Indignação e tristeza como marcas indeléveis para aqueles que, de alguma forma, sofreram com as atrocidades perpetradas pelo regime militar de 1964. Sentimento de indignação que veio a se tornar elemento fundamental para a compreensão da estética literária de Loyola Brandão.

Para Hannah Arendt, sistemas totalitários na forma do nazismo e do comunismo suprimiram por completo a liberdade humana, impossibilitando a resistência “por meio do terror e do domínio da ideologia”.<sup>82</sup> Supressões que, para Arendt, tornaram o agir político sem sentido, esvaziando-se a sua verdadeira dimensão de liberdade e espontaneidade – capacidade do homem de recomeçar e recompor-se sempre, no convívio e na ação em conjunto. Segundo Arendt, a política baseia-se na pluralidade dos homens, tendo como princípio a organização do convívio de diferentes grupos.

Sem chegar a constituir uma expressão totalitária, o regime militar de 1964 fez amplo uso da censura e da violência, no intuito de impedir a veiculação de ideias dissonantes dos seus projetos políticos, alimentando um discurso que

se auto-autorizava a salvar a pátria; os meios usados para calar vozes discordantes expressavam o pavor pânico da voz do outro; a violência das armas, da tortura e da censura pretendeu emudecer os que discordavam da palavra única ou das ações cometidas em seu nome.<sup>83</sup>

A censura como instrumento de controle social não é recente na história do Brasil.<sup>84</sup> Constitui mecanismo de que nem mesmo os regimes democráticos conseguem abrir mão; integrou o projeto político de diversos governos brasileiros, mas tornou-se mais explícito nos governos autoritários a partir da criação de órgãos específicos, que procuravam impedir a difusão de ideias divergentes.

---

<sup>82</sup> ARENDT, Hannah. [1950] **O que é política?** LUDZ, Úrsula (org.). 7ª ed. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 8.

<sup>83</sup> BRESCIANI, Maria Stella. Prefácio. In: KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. 2004. p.11-14, p.13.

<sup>84</sup> Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, idéias malditas**. 1997; AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999; SILVA, Deonísio da. **Nos Bastidores da Censura**. 1989; SILVA, Solange. **O signo amordaçado**. 1994; KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. 2004; CARNEIRO, Maria Luisa Tucci (org.). **Minorias silenciadas**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/FAPESP, 2002. Segundo Anita Novinsky, a censura é a “mais forte arma que os regimes totalitários têm utilizado, desde a Antiguidade, para impedir a propagação de ideias que podem pôr em dúvida a organização do Poder e o seu direito sobre a sociedade. Sempre, em todos os tempos, os homens que detêm a direção de um Estado se valem da força para fazer cair os que contestam a sua legitimidade. Pensar diferente foi considerado crime no Antigo Regime, na época moderna, como o foi em vários períodos de nosso século. O controle do pensamento vigorou no mundo antigo, grego, romano, na Idade Média, Moderna, mas foi no século XX que alcançou seu maior rigor”. NOVINSKY, Anita. Os regimes totalitários e a censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias Silenciadas**. 2002. p. 25-35, p.25.

Ao estudar o significado cultural da censura ao livro durante o regime militar, Solange Silva a apresenta como um mecanismo cultural que atua como proibição, impedimento e interdição, de modo que inviabiliza “a difusão de novas ideias e pensamentos; controla as informações e o conhecimento, declara inexistentes os conflitos e as tensões e, com isso, forja uma realidade ‘oficial’”.<sup>85</sup> A censura busca interromper a emergência de novos signos culturais que possam ser contrapostos à construção de uma memória oficial, objetivando apagar determinados eventos da memória coletiva, promovendo “o esquecimento daquilo que deve ser excluído da esfera do real”.<sup>86</sup>

Processos de interdição que, alterando o fluxo normal da informação e destituindo de significado um determinado acontecimento, não pode ser lido e interpretado somente no que foi proibido, mas também naquilo que foi propagandeado, reforçado e sistematicamente enfatizado.<sup>87</sup>

Questões que reforçam o papel ambivalente da censura; atua ao mesmo tempo como ruptura e criação. Ao romper e dissolver uma ideia, impedindo sua afirmação, constrói aquilo que a substituirá, divulgando uma nova concepção complacente com seus modelos. Se a censura anula e apaga símbolos e signos contrários aos seus projetos, esse vazio precisa inevitavelmente ser preenchido, até mesmo para que a sua ausência não seja percebida. Censura como processo de negação e afirmação. Nega algo para, logo em seguida, afirmar outra ideia; apaga um símbolo e instaura outro para ocupar o espaço vazio do que foi eliminado.

Hannah Arendt afirma que o berço da política é a “polis grega”, onde “o ser político, o viver numa polis, significa que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força e violência”.<sup>88</sup> De modo que a censura apresenta-se como instrumento político que visa negar e/ou apagar a dimensão política daqueles que não partilham dos projetos políticos aliados ao poder. Configurações políticas que buscam construir igualdade em termos de identidade. Os regimes ditatoriais e totalitários buscam sedimentar o homogêneo, instaurando a interdição para que signos diferentes não sejam propagados. Atuando de maneira coercitiva, vigilante e punitiva, elimina representatividades diferentes e o próprio campo político do cotidiano das pessoas, visando dilacerar a pluralidade dos homens e emudecer a política.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> SILVA, Solange. **O signo amordaçado**. 1994. p.145.

<sup>86</sup> SILVA, Solange. **O signo amordaçado**. 1994. p.13.

<sup>87</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001.p.11.

<sup>88</sup> ARENDT, Hannah apud BRESCIANI, Maria Stella. Prefácio. Op. Cit., 2004. p. 12.

<sup>89</sup> BRESCIANI, Maria Stella. Prefácio. Op. Cit., 2004. p. 11.

A necessidade de um amplo movimento de vigilância promoveu a instituição da violência como instrumento político. Pela violência física ou simbólica, a liberdade foi cerceada. Atos violentos foram utilizados como suporte para impedir o discurso e a dimensão política de qualquer grupo que sustentasse ideias e valores dissonantes dos propósitos do regime militar.

Mesmo com a censura, Loyola Brandão mostra-nos que o livro pode ser considerado uma “força na história”.<sup>90</sup> Livro como elemento provocador de questionamentos, capaz de problematizar sua época e sociedade, alimentando sentimentos de repulsa ou de aprovação. Loyola Brandão foi testemunha pessoal de um ato de resistência. A partir da proibição de *Zero*<sup>91</sup> – seu romance de indignação que mostra a violência da tortura e o caos em que se encontrava o Brasil no período ditatorial –, percebeu que nenhuma interdição detém um livro. As pessoas tiravam cópias, datilografavam e passavam para dezenas de mãos.

Na verdade, o primeiro contato de Loyola Brandão com a censura ocorreu ainda na infância/adolescência. Conta que cresceu com certa liberdade, mas teve uma educação fortemente religiosa e se quisesse ir ao cinema, precisava antes “consultar a *Orientação Moral dos Espetáculos*”. Era a censura católica; uma lista que avaliava se o filme “era ‘Aceitável’ ou ‘Condenável’, ‘Permitido para Adultos’ ou ‘Recomendável’”.<sup>92</sup>

Depois da proibição de livros como *Zero*, *Feliz Ano Novo* de Rubens Fonseca e *Aracelli, meu amor* de José Louzeiro, Loyola Brandão conta que os escritores despertaram para a gravidade da situação e começaram a se manifestar. Segundo ele, “1046 intelectuais assinaram um manifesto que foi entregue ao então ministro Armando Falcão. Esse foi, praticamente, o primeiro movimento de escritores protestando concretamente a não aceitação

<sup>90</sup> DARNTON, Robert. [1990] **O Beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>91</sup> *Zero* foi recusado por seis grandes editoras brasileiras. As alegações eram as mais diversas: o livro era muito grosso, as dificuldades gráficas encareceriam a edição, etc. Foi publicado primeiramente na Itália em 1974 pela Editora Feltrinelli, levado por Jorge Andrade até Luciana S. Picchio, professora de Literatura Brasileira na Universidade de Roma. Só em 1975 foi publicado no Brasil pela Editora Brasília e acabou censurado em 1976, sob alegação de contrariar a moral e os bons costumes. Foi liberado no dia 25 de abril de 1979. O mais paradoxal é que com este livro Loyola Brandão recebeu, em novembro de 1976, o prêmio ‘Melhor Romance de 1975’ concedido pela Fundação Cultural de Brasília. Prêmio que o literato fez questão de ir receber: “mostra perfeita da incoerência do regime”, afirmou. Sobre essas questões Cf. BESSA, Pedro Pires. **Loyola Brandão**: a televisão na literatura. Juiz de Fora: Ed. da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988; PENTEADO, Regina. Loyola, de cara enfezada e dentes ao sol. **Folha de S. Paulo**, 02/10/1976; COSTA, Flávio Moreira da. *Zero*: Inédito no Brasil. **Jornal do Brasil**, 08/06/1974; SANCHES, Maria Lígia. Loyola, para cada livro, um comício. **Folhetim**, 15/07/1979; ALMEIDA, Miguel. O escritor de um país imaginário. **Folha de S. Paulo**, 24/08/1981. BRANDÃO, Ignácio de Loyola Brandão. [1974] **Zero**. 13ª ed. São Paulo: Global, 2010. Edição comemorativa dos 35 anos da primeira edição brasileira.

<sup>92</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.182.

da censura”.<sup>93</sup> Momento em que os escritores da década de 70 entenderam a “necessidade de lutar contra o inimigo comum: a censura, o Sistema. E a partir desse momento, houve a união. Portanto, acho que a primeira grande marca dos anos 70 foi a união dos escritores”.<sup>94</sup> União que naquele momento buscava fortalecer sindicatos de escritores já existentes e lutar pela consolidação de novas associações. De modo que houve uma maior conscientização e engajamento da parte dos escritores acerca da sua própria experiência e da situação que o Brasil vivia naquele momento.

Segundo Marcos Napolitano, o conceito de engajamento proposto por Jean Paul Sartre que o definia como a “atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas”<sup>95</sup>, passou por uma releitura no Brasil e, ao contrário, do que propunha Sartre, a atuação privilegiada do artista/intelectual de esquerda brasileira não teria sido a prosa ou o ensaio, mas as artes “que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos”.<sup>96</sup> O teatro, o cinema e a música que, para Napolitano, constituíam espaços mais expressivos para a arte engajada – percebida como um veículo de conscientização das massas, com um papel político-pedagógico combatente e de transformação social – visavam “a constituir uma vanguarda, uma liderança, um grupo social que deveria conduzir o processo reformista-revolucionário”.<sup>97</sup>

Refletindo questões similares, Renato Franco também afirma que a politização da cultura privilegiou o teatro, o cinema e a música popular por serem formas de expressão mais adequadas ao consumo coletivo e à literatura, “dada sua fruição quase que estritamente individual e solitária”, restou um “papel de menor destaque – todavia, ainda significativo”.<sup>98</sup> Ainda sobre esses aspectos, Heloísa Buarque de Hollanda é mais uma estudiosa que aponta o circuito das artes de espetáculo como espaço mais propício para a aglutinação, avaliando que a literatura apresentava-se desarticulada e sem capacidade para fazer frente às novas demandas do período, ou seja, incapaz de realizar-se no contato mais próximo com o público.<sup>99</sup>

<sup>93</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo. Sobre o manifesto, consultar a edição comemorativa de *Zero* que apresenta uma cópia.

<sup>94</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo.

<sup>95</sup> NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: **Estudos Históricos**. 2001. p.104.

<sup>96</sup> NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: **Estudos Históricos**. 2001. p.104.

<sup>97</sup> NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: **Estudos Históricos**. 2001. p.106.

<sup>98</sup> FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance pós-64**. 1998. p. 28.

<sup>99</sup> Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque. [1978] **Impressões de viagem**. 1992.

Não é objetivo de nossa pesquisa adentrar essas questões acerca de qual expressão artística foi mais ou menos combativa no período. Entretanto, pensar essas disputas culturais é importante para que se tenha uma maior compreensão das vicissitudes da sociedade, espaço no qual a literatura se fez presente num diálogo dinâmico e constante com as intempéries da vida social, expressando convivência ou rebelando-se e propondo novas visões de mundo e sensibilidades.

Se o teatro, a música, o cinema eram considerados pólos mais aglutinadores; se a arte engajada dos CPCs ia de encontro ao povo nas favelas, nas cidades do interior e nas fábricas<sup>100</sup>; a literatura não se esquivou de mostrar sua força, não foi menos combativa que outras artes, como alguns podem declarar. Diante do aparato repressivo do Estado militarizado, Loyola Brandão não foi cúmplice nem compactuou com as arbitrariedades exercidas; sua geração acreditava numa utopia, acreditava no poder da literatura mesmo com o pequeno número de leitores no país: “literatura, aqui, era coisa de elite, mas nós precisávamos acreditar numa utopia”.<sup>101</sup>

Tanto acreditaram que mostraram que a literatura também possuía força de aglutinação. Descobriram o circuito universitário e partiram em busca do público. Na década de 70, Loyola Brandão e muitos escritores de sua geração como Antônio Torres, João Antônio, Moacyr Scliar, Márcio Souza, Roberto Drummond e outros começaram a viajar pelo país e a literatura deixou de ser atividade meramente individual para transformar-se num encontro coletivo que, em conjunto, possibilitava refletir sobre os problemas brasileiros do momento. Contando também com a colaboração de grande número de diretores e professores revoltados e indignados com a situação do país, houve uma grande transformação na mentalidade dos escritores que, então

descobriram o caminho da rua. Foram para as escolas, tomaram os auditórios das universidades [...]. A década de 70 mostrou um escritor novo: o sujeito que escrevia, mas também falava. E como se falou! Em toda parte. Classes, salões nobres, diretórios acadêmicos, palcos, igrejas, porões, plataformas de estação, bancos de jardim, cinemas.<sup>102</sup>

Nesses encontros com seus públicos leitores/espectadores, os jornalistas/escritores falavam de literatura buscando a formação de um novo público, mas também falavam, essencialmente, de política e da situação que o Brasil vivenciava naquele momento.

---

<sup>100</sup> Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque. [1978] **Impressões de viagem**. 1992.

<sup>101</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.39.

<sup>102</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. Op. Cit., 1994. p.178.

Costumavam levar “no bolso” as reportagens censuradas, as fotos e as informações proibidas de veiculação nos órgãos em que trabalhavam. As pessoas estavam sedentas por notícias: “E lia-se, diante daquele público jovem, tudo aquilo que eles não tinham podido ler, ou ouvir. Os escritores se transformaram numa espécie de arauto, como aqueles tipos que, na Idade Média, contavam ao público o que acontecia em outras aldeias e vilas”.<sup>103</sup> De modo que à leitura silenciosa e de fruição dita individual, os escritores da década de 70 opuseram novas “maneiras de ler”<sup>104</sup>, que extrapolavam o universo individual para em conjunto produzir leituras e interpretações sobre várias problemas nacionais. Invenção e reinvenção de práticas de leitura num movimento de aproximação entre leitores e escritores.

Loyola Brandão afirma que sua geração acreditava no jornalismo como uma missão na qual o dever principal de qualquer jornalista era “escrever exatamente o que ele via acontecer”.<sup>105</sup> Jornalismo que, em larga medida, era tributário das transformações pelas quais a imprensa passou nos anos 50, quando seguia abandonando o jornalismo doutrinário em prol do modelo americano de objetividade.<sup>106</sup> De maneira que, aos poucos, a censura foi minando a imprensa, ao menos aquela contrária ao processo de instalação do regime militar bem como seus corolários.

Convém matizar que parte da grande imprensa apoiou o golpe. Os estudos de Beatriz Kushnir revelam diversas práticas adotadas por alguns jornalistas e donos de jornais que fizeram uma espécie de acordo civil-militar, sendo coniventes e até colaboracionistas com o regime, afinal para muitos permanecer “no palco das decisões era mais importante que a busca e a publicação da verdade”.<sup>107</sup>

A censura atacou vários setores como a música, o cinema, a televisão e o teatro, mas com relação aos jornais adquiriu um peso maior, pois, muitos viam a imprensa como uma espécie de “quarto poder”.<sup>108</sup> À medida que a censura diminuía a liberdade e muitos

<sup>103</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e resistência*. Op. Cit., 1994. p.179.

<sup>104</sup> Cf. CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade. 2009. p.77-105.

<sup>105</sup> PENTEADO, Regina. Loyola, de cara enfezada e dentes ao sol. **Folha de S. Paulo**, 02/10/1976.

<sup>106</sup> Cf. COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalista no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; BARBOSA, Marialva. **História Cultural da imprensa: Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

<sup>107</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. 2004. p. 52. A pesquisa de Kushnir busca desmitificar duas ideias: “a noção generalizante de que os jornalistas arguíram o arbítrio como também a percepção de que o censor é, antes de tudo, um bilontra”. Também aponta a existência de jornalistas que trocaram as redações por serviços burocratas e policiais de carreira que atuaram como jornalistas, colaborando com o aparelho repressivo do pós-64.

<sup>108</sup> Cf. KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. 2004.

jornalistas achavam que não podiam mais cumprir a missão a que estavam destinados, a literatura começava a ficar povoada por muitos jornalistas.<sup>109</sup> Alguns, dentre eles Loyola Brandão, começaram a perceber que somente a literatura poderia ser palco de liberdade de expressão, pois o jornalismo sob censura tornava-se cada vez mais asfixiante, o que causava grande revolta e frustração: “Penso que isso provocou uma impotência tal que nos levou para uma literatura forte em denúncias”.<sup>110</sup>

O sentimento de impotência para mostrar o que queriam, da forma como desejavam, fez com que muitos passassem a “refletir na literatura sua melhor expressão, a praticar uma liberdade negada no jornalismo devido à censura”. Loyola Brandão chega a afirmar que “se fosse um bem sucedido jornalista [...], não sei se teria esta força como escritor”.<sup>111</sup>

Pelos documentos e entrevistas, percebe-se que, para Loyola Brandão e parte de sua geração, a verdade era um dos elementos que configurava o ambiente jornalístico. Mesmo que a objetividade já tivesse sido problematizada, a ela era dado um peso muito importante.<sup>112</sup> De forma que, se nesse momento de censura e repressão, os jornais encontravam-se sob vigília, a literatura

era um campo mais ou menos livre [...]. Tinha uma lei que obrigava a apresentar os livros na censura prévia, mas os editores não estavam concordando com essa lei e publicavam arriscando-se ou não a proibição. Tinha de mandar, mas nem todos, pouquíssimos mandaram, tinham uns que colaboravam, outros disseram: não, nossa resistência é não mandar! Depois se quiser proibir, proíbe! Mais tarde um pouco, a coisa ficou mais difícil porque [...] proibia o livro e fechava a editora.<sup>113</sup>

De modo que o regime tornou-se uma espécie de catalisador da literatura, tornando-se o inimigo a se combater:

[...] quando a censura atingiu a literatura, as artes, a gente se viu amarrado. Então, a maneira de cada um era assim, como lutar contra isso, descobrir uma maneira, uma forma de se exprimir e não ser proibido. Nós, como jornalistas e eu fui jornalista a vida inteira e sou até hoje, tínhamos essa coisa [...] de não poder contar. A literatura era ainda um campo de

<sup>109</sup> PENTEADO, Regina. Loyola, de cara enfezada e dentes ao sol. **Folha de S. Paulo**, 02/10/1976.

<sup>110</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p. 39

<sup>111</sup> PENTEADO, Regina. Loyola, de cara enfezada e dentes ao sol. **Folha de S. Paulo**, 02/10/1976.

<sup>112</sup> Referente à discussão sobre o estatuto de verdade da imprensa, Tânia Regina de Luca alerta para os perigos desse debate, que pouco colaboraria para o trabalho do historiador. Para a autora, à luz do percurso epistemológico da história e sem colocar qualquer limite ao uso de jornais e revistas, pode-se admitir que “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público”. Cf. LUCA, Tânia Regina de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2006. p.139. No caso deste estudo, a nossa preocupação é compreender o significado e o sentido que o sujeito/protagonista confere à sua atividade.

<sup>113</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.



liberdade, porque você podia enganar o censor [...]. Então, tivemos que encontrar formas de driblar o amordaçamento e o silêncio.<sup>114</sup>

Formas múltiplas e variadas de driblar o “amordaçamento” e o “silêncio” que relevam variadas configurações estéticas e políticas. Constituição estética de Loyola Brandão que pressupõe um papel ético com a sociedade. Suas obras escritas durante o regime militar marcaram uma produção literária construída a partir dos dilemas vivenciados em torno da censura e da liberdade, principalmente *Zero* que, para o escritor, assinala “o fracasso dum jornalista que se volta para a literatura”.<sup>115</sup> A censura sufocava:

Nós sabíamos o que se passava, escrevíamos as matérias – mas éramos obrigados a submeter tudo ao censor, que sentava ali no meio da redação; quando o texto voltava, vinha com aquele carimbo de vetado. Não tinha negociação, não tinha conversa. Aquilo me irritava demais. Se eu não tivesse essa irritação diária, contínua, permanente, essa picada todos os dias, eu não teria feito a literatura que fiz.<sup>116</sup>

Mas a censura não teria sido o único problema com que os escritores se defrontaram naquele momento. Avaliavam que falar de literatura para o povo era “uma grande bobagem”, porque o povo não podia ler. O povo:

não tem escola, ganha pouco e por isso não pode comprar livro. O povo está mais preocupado com outras coisas, como o leite, o pão, a carne e com a própria família [...]. Quem lê no Brasil é a elite, a classe média, os estudantes universitários. Então a gente termina se dirigindo à elite.<sup>117</sup>

Perceberam a necessidade de sair às ruas e ir ao encontro dos leitores, de conversar com as pessoas e “fazer comício” se assim preciso fosse. Ocasão marcada por muitas interrogações e incertezas:

Quem é o leitor? Ele existe? Não existe? Se não existe, qual o motivo? Quem é o culpado dessa situação toda? O Sistema? A escola? O analfabetismo? O governo? A televisão? O pai? Ou os culpados somos nós mesmos? O preço do livro? O livreiro? O distribuidor? O editor? Ou tudo isto reunido? Sim, descobrimos que o problema era muito grande, eram todas estas interrogações e algo mais, como o escritor silencioso.<sup>118</sup>

Loyola Brandão avalia que a experiência dos debates e das viagens para discutir literatura foi proveitosa porque, de certa forma, superava a figura do “escritor silencioso” e rompia com a imagem dos escritores como figuras “isoladas”, que “lutam por uma solidão e

<sup>114</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>115</sup> ALMEIDA, Miguel. O escritor de um país imaginário. **Folha de S. Paulo**, 24/08/1981.

<sup>116</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p. 39.

<sup>117</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo.

<sup>118</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo.

que acham que a criação é uma coisa que não tem a ver com a vida política”. Para ele, o escritor não precisa isolar-se para criar; concebe o processo de criação como algo que “tem a ver com a vida política, com briga, com mudança de condições e com a transformação do País”.<sup>119</sup> Criação de narrativas ficcionais que perpassam as lutas que se travam na sociedade. De modo que:

Escrever é um ato solitário, tudo bem. Mas somente enquanto estou na minha escrivania, escrevendo um livro. Depois disso, tem-se mesmo é de lutar, pois há uma grande luta lá fora. O país que está aí fora é o País ao qual estou me dirigindo. Portanto, se esse País não ler, se esse País está reprimido, se esse País está violentado, então eu tenho de brigar pela transformação desse estado de coisa. Entendo que o ofício de escrever tem duas etapas [...]. Para mim, o escritor tem de ter uma atuação política. Digo isso no sentido de transformação [...], pois a gente tem de estar em constante estado de alerta.<sup>120</sup>

Para Rubem Fonseca, os escritores “estão sempre de mãos sujas”.<sup>121</sup> Contemporâneo de Loyola Brandão, ambos tiveram livros censurados<sup>122</sup> nos anos 70. Sujar as mãos significa “cultivar uma obra de caráter solidário; significa, para lembrar o poema de Carlos Drummond de Andrade, estar junto, ‘de mãos dadas’, no caso, com personagens desventurados, miseráveis, vencidos”.<sup>123</sup>

Conhecido pelos amigos por ser “solidário com os mais batidos pela vida”,<sup>124</sup> Loyola Brandão mostra que não se pode escrever com as “mãos limpas”, de maneira que não se esquivou do seu papel dentro da sociedade. Assumiu compromisso ético com a história e a memória de um período no qual o país foi regido por práticas políticas autoritárias e repressivas, que fizeram amplo uso de mecanismos de controle e coerção, no qual a censura e a violência exerceram papel fundamental. Sabemos que os maiores combatentes do regime não podem nos revelar mais nada. A literatura, entretanto, assumiu uma postura de combate bastante sólida, revelando e criticando a violência e ausência de liberdade; atos heróicos da arte literária em sua dimensão estética e política.

<sup>119</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo.

<sup>120</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo.

<sup>121</sup> FONSECA, Rubem apud SILVA, Deonísio da. As mãos sujas: o longo fôlego das histórias curtas de um historiador solidário. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.161.

<sup>122</sup> Rubem Fonseca teve seu livro *Feliz Ano Velho* censurado em 1976. Sobre essa questão Cf. SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**. 1989. Ignácio de Loyola Brandão viveu situação semelhante com o livro *Zero*. Questão já abordada anteriormente.

<sup>123</sup> SILVA, Deonísio da. As mãos sujas: o longo fôlego das histórias curtas de um historiador solidário. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.161.

<sup>124</sup> ANDRADE, Dorian Jorge Freire de. In: Retratos do velho brigador. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.28.

Produção de representações literárias que revelam tomadas de posição e cobram conscientização dos leitores e da sociedade. O escritor alimenta-se da cidade na medida em que esta lhe fornece elementos provocadores de memórias e reminiscências, mas ele é também para ela alimento, pois produtor cultural e formador de opiniões. Do seu lugar, propõe interferências e alertas; é sua missão e seu engajamento na cidade.

#### 1.4. “Por que os intelectuais têm tanto complexo de culpa?”

Sugestiva e inquietante indagação que aparece no título de um dos capítulos de *Não Verás*. Complexo de culpa que parece ter perseguido toda uma geração de inconformados. Loyola Brandão admitiu ter vivido durante muito tempo o “preconceito do intelectual”.<sup>125</sup> Para ele, a geração dos anos 60 achava que seu papel era mudar o mundo, liderar uma revolução e acabar com toda a miséria e, por isso, vivia angustiada.

Durante anos, sentiu a necessidade de fazer um tipo de “literatura de resistência”. Suas obras se inserem num movimento de contestação do regime militar que, pela arte, propunha novas formas de enfrentamento no campo simbólico da resistência na sua intenção de quebra e ruptura com a memória oficial.

Principalmente em *Não Verás*, a meta era “provocar o terror na cabeça das pessoas”<sup>126</sup>, chocá-las para que percebessem o caos à sua volta. A sua maneira de lutar era a escrita e assim justificava sua conduta: “Como não sou um cara que joga bomba, era a única forma que tinha de demonstrar minha insatisfação”.<sup>127</sup> Escrever era seu modo de contestar as “dores do mundo” e o “sofrimento da condição humana”. De modo que à escrita conferiu múltiplos significados, entre eles o de participação e ação numa luta armada de palavras e ironias.

Loyola Brandão avalia que sua geração lutou “contra a ditadura”, “contra a censura”, “contra o autoritarismo”. E que isso o teria deixado intoxicado, tal como o companheiro de geração Roberto Drummond que, ao término do regime, se sentiu aliviado da “terrível obrigação de escrever contra a ditadura”.<sup>128</sup>

<sup>125</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/1988. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

<sup>126</sup> SALES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.20.

<sup>127</sup> ALMEIDA, Miguel. O escritor de um país imaginário. **Folha de S. Paulo**, 24/08/1981.

<sup>128</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/88. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

Questões que apontam que o regime militar foi nefasto para a literatura que teria ficado atrelada à temática da resistência que, naquele momento, muitos escritores sentiam como uma questão de urgência ética perante a sociedade. A literatura tomou para si a tarefa de mostrar o que a imprensa censurada não podia e o conhecimento crítico que a universidade não pôde realizar.

A revolução foi o grande tema dos anos 60, permeando praticamente todas as obras artísticas importantes do período.<sup>129</sup> A questão do intelectual e a sua possível conversão à militância também se transformou em tema recorrente de muitos romances e filmes. O exercício da atividade intelectual parecia não ser mais possível “devido a uma realidade concreta (censura, prisão, exílio)”, de modo que restaria “passar para a luta diretamente política”. Questões que, para Stephanou, explicam o aparecimento nesse período do termo “*militância cultural*”, no sentido de uma filiação à luta revolucionária através das artes.<sup>130</sup> A arte parecia não mais ser admitida longe do engajamento político diante dos dilemas relativos à repressão, censura e injustiças sociais.

Na década de 60, não apenas as esquerdas depositavam suas esperanças no intelectual revolucionário, mas a produção ficcional do período também problematizava o papel da intelectualidade no processo histórico.<sup>131</sup> Escritores, cineastas e dramaturgos refletem em seus personagens os dilemas que faziam parte de suas próprias vivências e expectativas. Apontamentos que mostram a importância de pensar o lugar do intelectual nas polêmicas e debates do período. Em *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade, o personagem Vicente é escritor de teatro que deseja reconhecimento e espaço para a intervenção de suas peças, assim como Andrade. Em *Bebel*, Bernardo é jornalista e escritor, em início de carreira, que deseja inserir-se no quadro da literatura brasileira, tal como Loyola Brandão. Os dilemas vividos, as expectativas e desejos são transportados para a ficção, ou seja, o discurso ficcional é enunciado a partir de uma “posição de verdade”.<sup>132</sup> Literatura, teatro, cinema e música como lugares de onde emergem as reivindicações de seus criadores; instrumentos discursivos que servem não só para refletir e problematizar uma dada realidade, mas também para reivindicar e apresentar tomadas de posições.

---

<sup>129</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001. p.146-147.

<sup>130</sup> Cf. STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001. p.250.

<sup>131</sup> Cf. ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e Memória**. 2008; FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance pós-64**. 1998.

<sup>132</sup> ALTAMIRANO, Carlos. Ideias para um programa de História intelectual. In: **Tempo soc.** [online]. 2008. p. 14.

Muitos intelectuais do período estavam preocupados com seu lugar na sociedade e seu papel na resistência à ditadura e na transformação social. Questões que também inquietavam Loyola Brandão, na perspectiva do intelectual como aquele que participa e interfere no debate na sua sociedade.

O literato experimentou na atividade literária vínculos estreitos com o jornalismo que teria sido um laboratório de significativas amostras da diversidade de situações que a cidade apresenta. Situações díspares e plurais que envolvem a multifacetada face da cidade e dos grupos que nela vivem. Cidade que revela cicatrizes sociais agudas que, na qualidade de fragmentos do real, são coletados, apreendidos e reordenados pelo escritor/jornalista, num processo de montagem, atribuindo novos sentidos e significados.

Em *Bebel*, temos a figura do jornalista como aquele que possui credencial e acesso privilegiado para observar a esfera do cotidiano no momento presente. Escrita compromissada com o registro da vida artística e intelectual que, na década de 60, mostrava-se marcada por forte sentimento de contestação, além de revelar o clima repressivo e a sensação de medo que, então, começava a se delinear.

Em *Não Verás*, o historiador Souza escreve um “memorial descritivo” que, escrito a contrapelo, é sua forma de legar ao futuro o que a “memória oficial” não revelava. Memorial descritivo como a maneira de reconstruir o passado, recompor e recuperar a memória de um tempo vivido que propiciasse uma reflexão sobre “o ponto a que as coisas chegaram”. Pela memória, o personagem busca reatar os vínculos com o passado de forma a reelaborar aspectos provocadores dos conflitos e problemas do presente.

No tocante à figura do intelectual percebe-se que ela é criticada e ironizada tanto em *Bebel* como em *Não Verás*.

Em *Bebel*, a postura do jovem jornalista e escritor Bernardo é paradigmática. Inconformado com os rumos da política autoritária que matava e punia os opositores, Bernardo compra uma arma calibre “38”. Começaria matando uma “pessoa desconhecida”. Precisava “endurecer” e dar início a uma vida de “ação”. Depois passaria a matar “policiais”, “guardas-civis”, “delegados”, “inspetores” (*Bebel*, p.368). Experimenta cocaína como forma de libertar-se e avistar sua “coragem” em busca de disposição e de uma “lucidez formidável”. Entretanto, após ameaçar um transeunte, é logo capturado. Representação que evoca a derrota simbólica do intelectual que não conseguiu transformar-se em herói, nem tornar-se “missionário e salvar o homem” (*Bebel*, p.239).

Em *Não Verás*, o intelectual figura como aquele que deveria lutar, mas na verdade não luta e vive amargurado pelo “gesto não realizado”. Souza, como historiador, ressentido de sua postura “apática”, “indiferente a tudo”. Um grupo invade sua casa e um deles diz:

É difícil acreditar que seja professor de história. Que tenha sido. O senhor está parado no tempo, impassível, não dá para imaginar que algum dia tenha provocado uma compulsória. Não consigo vê-lo fazendo qualquer coisa que desagrade ao Esquema e o obrigue a agir com violência. O que aconteceu? O que foi que o levou a se transformar desse jeito?<sup>133</sup>

Ideia de que o professor de história deve questionar a realidade que o cerca e não ser submisso. Mas para Souza, os “gestos decisivos faltaram em bons momentos de nossa história” (*Não Verás*, p.61). Inércia que teria provocado um forte sentimento de culpa e frustração face à sociedade repressiva e autoritária.

*Zero* também desmistifica a imagem do intelectual como aquele que teria resistido de modo heroico à ditadura:

Os moços contavam coisas: o dia em que o Herói foi à minha casa; aquele jantar, puxa vida, eu sabia que ele ia morrer violento; sabe, o Herói estava coordenando guerrilhas por toda a América: ia comandar o terrorismo. Até que um dia, ele apareceu. Voltou, glorioso, aos mesmos lugares que frequentava. A onda de cadeia tinha passado – bom, aquele primeiro período, né – o pessoal ia aparecendo. Xiiiiii, foi muitos meses depois [...]. Parece que um trator tinha passado em cima do pessoal. 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 uma fossa. O Herói tinha se mandado para tão longe, tinha se escondido tão bem que ninguém achou. Nem as notícias ele leu, lá onde se achava. O Herói circulava e procurava o pessoal, o pessoal ficou triste, puto da vida, furioso, começou a dar aquela gelada. Foi um pouco de filhodaputismo deles, mas a turma precisava de um mito, o pessoal era romântico. Só agora começa a deixar de ser. E o Herói sentiu isso. Soube da história, do fuzilamento, da sua lenda gloriosa. E quis se matar, queria morrer, ir se entregar. Chamavam ele de Herói, mas era gozação. *O herói não realizado*. Ele foi se apagando, não produziu mais nada...<sup>134</sup>

Questões que, para Renato Franco, mostram que o romance investe não apenas contra a versão oficial dos acontecimentos, mas também contra aqueles “aspectos cultuados tanto pela própria cultura do período – inclusive a literária – como até mesmo contra os mitos elaborados ou alimentados por aqueles que [...] valorizavam os atos que pudessem significar um modo de resistir às imposições da ditadura”.<sup>135</sup> Franco aponta também que frente à

<sup>133</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.159

<sup>134</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1974] *Zero*. 2010. p.249. Sobre *Zero*, Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. *O Espaço da Dor*. 1996; FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64*. 1998; PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar- Mercado de Letras, 1996.

<sup>135</sup> FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64*. 1998. p.125.

brutalidade das forças repressivas do Estado há que considerar também a dimensão do medo que, de certa forma, forçou determinadas posturas.

Loyola Brandão se debruça sobre a figura do intelectual efetuando uma revisão do seu papel na sociedade. Se Marcelo, o revolucionário de *Bebel* traz a vontade da transformação social, da luta armada, Bernardo e Souza refletem o fracasso do intelectual.

No final da década de 80, o escritor/jornalista sentiu-se frustrado diante da falta de perspectivas no país. Depois da publicação de *O ganhador* (1988), resolveu recolher-se para buscar uma compreensão de si mesmo, do Brasil e também para estudar História. Ao final do regime, demonstrou grande angústia com relação ao papel do intelectual e refez sua própria trajetória:

Depois dos quarenta anos. Vi que tinha de fazer a minha parte: escrever, falar, publicar artigos. Antes, eu achava que tinha de liderar uma revolução, acabar com toda a miséria do mundo. Vivia angustiado porque esse era o papel da geração que apareceu nos anos sessenta. Tínhamos de fazer a grande revolução [...]. De repente visualizei que eu não tinha de fazer nada daquilo. Tenho *um papel de conscientização e uma responsabilidade*, mas não tenho de carregar esse peso. Era uma prisão. Fiquei pensando para ver se tinha atrelado a minha literatura a uma ideologia, o que seria triste. Não se pode atrelar. Sempre evitei, nunca fiz discurso dentro dos meus livros [...]. A gente pregou a mudança e a necessidade de democracia. Quando veio a democracia, no que deu? O caos econômico, os sonhos no esgoto, essa corrupção, o velho negócio de todo mundo querer levar vantagem, nenhum freio a todo tipo de negociata, conluio, concessão e troca de favor. Então, a juventude patinha no vazio.<sup>136</sup>

Afirmando que não pretendia atrelar sua literatura a uma ideologia e que a relação com o regime o teria intoxicado, Loyola Brandão avalia que sempre evitou fazer discurso dentro dos seus livros, embora consciente de seu papel de “*conscientização*” e “*responsabilidade*”, pois acreditava que o escritor deveria ter “uma atuação política [...] no sentido de transformação”, e não somente com relação à censura, mas com uma série de coisas que há para se lutar, na medida em que o que “move a literatura é a atitude crítica do autor”.<sup>137</sup>

Paradoxal, ambivalente por excelência, Loyola Brandão fez uma revisão de seu passado literário. Questões complexas vivenciadas pelo literato que do seu presente evocava os projetos do passado. Problemáticas pessoais que não retiram de suas obras o posicionamento e o engajamento que naquele momento visava interferir do debate social, mostrando as reivindicações e dilemas enfrentados. Na passagem citada, discurso tributário de

<sup>136</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/88. Entrevista a Geneton Moraes Neto. Grifo meu.

<sup>137</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/88. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

um momento no qual se sentia intoxicado, percebe-se que há uma reconstrução do passado, afinal “recordar o passado não é ressuscitar o passado tal como ele se deu, mas reconstruí-lo. Se for assim a reconstrução está intrinsecamente ligada ao momento presente e ao desejo/expectativa de futuro. As lembranças [...] mudam conforme mudam nossas experiências de vida”.<sup>138</sup> De maneira que a memória reconstrói e reelabora o sentido e o significado do passado conforme brotam novas experiências e demandas do presente. Entretanto, a construção de discursos sempre envolve formas específicas de apreensão social, de modo que nenhum discurso figura como isento ou neutro.

Segundo Cecília Salles, a literatura também possui suas “verdades”, suas “metas”.<sup>139</sup> Ao criar personagens e construir representações, revela formas singulares de apreensão da realidade que deixam entrever as preocupações de seus criadores. Em *Bebel*, a presença de Bernardo que se debate acerca da arte engajada parece demonstrar a preocupação do escritor com o debate estético e político do período, tal como Souza que, em *Não Verás*, evidencia grande inquietação com a construção da história e da memória.

### 1.5. *Desejo de memória: a escrita como “exercício da indignação”*

Como já foi afirmado, Loyola Brandão possui grande zelo com sua documentação; trata-se de um colecionador de informações. Diários, anotações, mapas, fotos, músicas, dicionários, livros de pesquisa e, principalmente, artigos de jornais foram utilizados para a produção de *Não Verás*.<sup>140</sup> Processo semelhante também pode ser percebido não somente na composição de *Bebel*, mas no conjunto de sua obra. Num árduo trabalho de leitura e seleção, jornais, em especial, eram lidos, recortados e armazenados para posterior utilização como matéria-prima na criação literária.

---

<sup>138</sup> FREITAS, Eliane Martins. História, Memória e Esquecimento no Filme *Uma Cidade Sem Passado*. In: **OP SIS** – Revista do NIESC: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais. Catalão/GO: UFG, Vol. 2, N. 2. Jul/Dez. p.35-47, 2002. p.45.

<sup>139</sup> Cf. SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.17-21.

<sup>140</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. O trabalho de Salles foi muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa. A partir dele, entramos em contato com os diários e cadernos de anotações usados no processo de criação de *Não Verás País Nenhum*. Trata-se de um estudo de crítica genética em que a autora teve acesso aos bastidores do processo criativo, ou seja, ao material usado como matéria-prima para a composição literária. Salles teve acesso também à intimidade do criador, aos diálogos do escritor consigo mesmo que foram registrados em suas anotações. Registros e anotações que revelam não só a obra publicada, mas também diversas obras latentes não publicizadas. A autora percebe a literatura como um “gesto inacabado”, pois escritura sempre aberta a novas leituras e interpretações. Pela riqueza desse material, a tese de Salles será aqui apreendida como fonte secundária.



Em *Não Verás*, os recortes foram usados para confeccionar as histórias. Em *Bebel*, recortes de jornais podem ser visualizados no interior do próprio texto marcado pela estrutura fragmentada. Entre os hábitos do escritor também está o de anotar tudo à sua volta.<sup>141</sup> Experiências vividas ou observadas que, anotadas, atuam como fragmentos de memórias que se entrelaçam constituindo elementos provocadores da criação literária que, dessa forma, guarda relação simultânea com o vivido, com o observado e com a ficção.

Criação literária que, marcada pelo entrelaçamento da memória, do jornal e da história, propiciou importante diálogo com o regime militar de 64, o que fez florescer uma “literatura de resistência”. Parte de uma literatura que constituiu forma alternativa para a expressão num período marcado por práticas repressivas e ausência de liberdade.

*Bebel e Não Verás* evidenciam complexo jogo político pela existência de acirradas disputas de memória. Enquanto o regime almejava consolidar determinadas lembranças sociais, os romances de Loyola Brandão, dialogando com sua época, contribuíram para desmitificá-las pela construção de outras, díspares, plurais e multifacetadas.

Ficção literária que contém um desejo de memória da parte do autor. Como já foi observado, Loyola Brandão assume de forma obstinada a vontade de “jogar uma bomba na cabeça do leitor”.<sup>142</sup> Intenção marcada pela necessidade de revelar os rumos da política autoritária e repressiva e opor-se a esse projeto político. Ideia recorrente de que o papel do intelectual é aclarar “instantes da história do Brasil”, iluminar o “momento em que ele vive”, para que as pessoas “saibam o que está acontecendo”.<sup>143</sup>

Questões que, envolvendo processos de interdição vivenciados pela sociedade, também teriam provocado a autocensura, à qual muitos se “viram constrangidos”.<sup>144</sup> O escritor-jornalista vivia sob vigilância constante com receio de exercer, também na literatura, a “autocensura nefasta”. Conflitos interiores, sentimentos de insegurança e ansiedade que eram inevitáveis e permanentes “diante da máquina de escrever”.<sup>145</sup>

Configurações estéticas e políticas que significaram a escrita como

<sup>141</sup> O hábito de manter diários e anotações é atividade comum entre os escritores. Relação que se estabelece também com o jornalismo, profissão de muitos escritores.

<sup>142</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p. 20.

<sup>143</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>144</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e Resistência*. Op. Cit., 1994. p.179. Segundo Maria Aparecida de Aquino, a autocensura diz respeito à capitulação da imprensa às pressões exercidas pelo Estado. Refere-se “à aceitação, por parte das direções e de todos aqueles ligados na produção das matérias, das ordens transmitidas pelos organismos governamentais”. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999. p.222.

<sup>145</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e Resistência*. Op. Cit., 1994. p.180.

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.<sup>146</sup>

Trecho que mais uma vez toma-se a liberdade de repetir, posto que capaz de sintetizar a profundidade das relações que se estabelecem a partir da escrita política de Loyola Brandão. Pela literatura, os escritores/jornalistas buscavam vencer a contingência do esquecimento e a frustração de ver “as coisas acontecerem” e não poder contar.<sup>147</sup> Contexto no qual à literatura foi atribuída a tarefa de testemunhar e revelar sua época.

Ideia de testemunho que nos remete às reflexões de Márcio Seligmann-Silva, o qual afirma que diante de *eventos-limite* – como regimes totalitários, genocídios, ditaduras – há um processo de revisão da relação entre literatura e “realidade”. De modo que a noção de literatura do ponto de vista do testemunho “passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo compromisso com o real”.<sup>148</sup>

Seligmann-Silva ressalta que não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na literatura um reflexo da realidade, mas antes de tudo da leitura de traços e resíduos do real no universo cultural. Diálogos norteados a partir de um conceito aberto da noção de testemunha, pois “não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal”.<sup>149</sup>

Construções de sentidos nos quais a literatura não pode ser pensada como um campo desligado da vida cotidiana e sem efeito sobre ela, mas também não pode ser reduzida como reflexo da história:

Na medida em que a noção de testemunho traz no seu seio o *discurso da memória*, a *teoria do trauma* e reflete primordialmente sobre *as aporias da (re)escritura do ‘passado’*, podemos com ela explorar essa literatura de modo a dar conta da complexidade dos discursos paralelos e conflitantes presentes em nossa sociedade, sem incorrer na redução do literário ao histórico, no sentido positivista desse termo.<sup>150</sup>

<sup>146</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. Op. Cit., 1994. p. 180. Grifo meu.

<sup>147</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.161.

<sup>148</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, Vol. 20, N. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005)>. Acesso em: 15 out. 2010.

<sup>149</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão – a literatura do trauma. In:\_\_\_\_\_. (org.). Op. Cit., 2003. p. 45-58, p. 48.

<sup>150</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. Op. Cit., 2003. p.7-44, p. 42.

Teor testemunhal da literatura que, para Seligmann-Silva, torna-se mais explícito no século XX pelo aparecimento significativo de autoritarismos e catástrofes. Nesse momento, apareceram várias obras literárias que se destacaram pela presença desse elemento testemunhal. Obras que visavam narrar experiências limites da dor, de forma a atribuir inteligibilidade para questões que na maioria dos casos não eram passíveis de serem traduzidas verbalmente: “são narrativas que nasceram de pessoas que buscam representar situações determinadas, pelas quais elas (ou outras pessoas) passaram, marcadas pela extrema violência e que exigem uma narração”<sup>151</sup> e/ou uma memória.

Reflexões que podem nos levar ao final de *Bebel* (1968), quando o jovem revolucionário Marcelo, encontra-se preso por subversão:

Sofro nesse campo, não pela sessão quase diária de espancamento, mas pela falta de uma câmera. Que documentário eu faria aqui! Contar não adianta [...]. Por mais que você escreva e saiba descrever uma tortura jamais dará ideia tão nítida como a de uma imagem. Além disso, é a verdade que está contida. A dor e o sofrimento ninguém pode representar tão bem quanto aquele que sofre de fato a dor.<sup>152</sup>

Há, da parte de Marcelo, desejo de testemunhar por meio de imagens o seu sofrimento e o de seus colegas de prisão. Acredita que a escrita é demasiado incompleta, que seu testemunho não é integral. Para ele, o documentário é o espaço que permitiria que sua época estivesse “fixada para sempre em som e imagem e movimento”; ideia do filme como “livro de história do futuro” (*Bebel*, p.356). Se a literatura de Loyola Brandão assume compromisso de memória com sua época, o autor, pela literatura, também aponta a importância do registro do cinema. Entretanto, a representação nunca será total; independente do tipo de linguagem a ser utilizada, ela não consegue recobrar a experiência, pois o testemunho é sempre marcado por uma fenda entre o evento e o discurso, pela distância entre a linguagem e o vivido.<sup>153</sup> Questões que se desdobram e que revelam que “só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida”.<sup>154</sup>

Importante considerarmos o estudo realizado por Mário Augusto Medeiros da Silva, o qual já foi mencionado em outra parte deste trabalho e que analisa as seguintes obras: *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós (1977); *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira

<sup>151</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. Op. Cit., 2003. p.7-44, p.10.

<sup>152</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.357.

<sup>153</sup> Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Op. Cit. 2003.

<sup>154</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão – a literatura do trauma. Op. Cit., 2003. p.45-58, p. 47.

(1978); *Os Carbonários*: memórias da guerrilha perdida, de Alfredo Sirkis (1980) e *A Fuga*, de Reinaldo Guarany (1984). A intenção dessas obras é muito mais do que simplesmente esquecer ou afastar a dor, é construir um testemunho que possa ser capaz de recompor os fragmentos de quem narra, mesmo que não exista “discurso que esgote a dor”.<sup>155</sup> Em sua análise, Silva avalia que tais obras precisam ser consideradas tanto no seu caráter ficcional como no caráter político dos depoimentos e denúncia dos fatos.

Análise que, à luz da *literatura de testemunho*, trata as obras como ficção política, pois “o uso da Literatura é uso político, bem como a utilização da memória é também *uso político do passado*”.<sup>156</sup> Configurações estéticas que na ficção política remeteriam à ideia

de depoimento, mas com o acréscimo de que a história contada possui uma dimensão ficcional, permitindo um relaxamento no aspecto factual e um aumento do alegórico, do irônico e do sardônico. Logo, aqui, depoimento e ficção política podem ser aliados, desembocando na ideia de *teor testemunhal*, ou seja: o conteúdo essencial dos textos seria o de objetivar uma denúncia; fornecer elementos para uma análise e revisões públicas de um período, de posturas e de projetos [...]. Uma *ficção política* não é uma mentira sobre fatos reais; mas, antes, *uma narrativa com estatutos de verdade*, cujo teor testemunhal consiste no amálgama das intenções de ambas as coisas.<sup>157</sup>

Aspecto importante, para Seligmann-Silva, é que a noção de literatura de testemunho não se refere a um gênero específico, nem pode ser reduzida à apresentação de catástrofes da intensidade dos campos de concentração nazista (Shoah). No período do regime militar, assistimos ao delinear de várias obras literárias marcadas pela “tensão entre construção literária, denúncia, luta contra o esquecimento e sobre a própria destruição do indivíduo [...] dentro do sistema ditatorial”.<sup>158</sup> Trata-se de um momento de crise na sociedade que exigiu da literatura um posicionamento político. De forma que o conceito de testemunho permite uma nova abordagem da literatura que leva em conta “a especificidade do ‘real’ que está na sua base e as modalidades de *marca* e *rastro* que esse ‘real’ imprime na escritura”.<sup>159</sup>

Configurações estéticas e políticas nas quais caberia ao historiador, tal como um arqueólogo, – que tem como objeto de pesquisa não aquilo que se encontra nas camadas superficiais da sociedade, mas o que muitas vezes está oculto, camuflado, sob várias camadas – a tarefa complexa de recolher os *resíduos* guardados pela narrativa ficcional de modo a

<sup>155</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. Op. Cit., 2003. p.07-44, p. 15.

<sup>156</sup> SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **Os escritores da guerrilha urbana**. 2008. p.25. Grifado no original.

<sup>157</sup> SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **Os escritores da guerrilha urbana**. 2008. p.26. Grifado no original.

<sup>158</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. Op. Cit., 2003. p.07-44, p.36.

<sup>159</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. Op. Cit., 2003. p.07-44, p.40. Grifado no original.

construir a narrativa histórica; *cacos* e *restos* tais como as diversas categorias de sentimentos e ressentimentos que, nas suas múltiplas possibilidades de registro, revelam memórias e histórias.

Ressentimento que, na perspectiva de Pierre Ansart, aparece como categoria fundamental para a construção do saber historiográfico. O autor afirma que qualquer sociedade está sempre marcada por fortes embates de ódios ressentidos e que o ressentimento se encontra na raiz de vários conflitos e violências que assolaram o século XX.<sup>160</sup> Resgatar esses ódios, “reconstituir o indizível” é tarefa árdua para o historiador, pois a dificuldade “é redobrada quando se trata não somente de analisar os ódios, mas de compreender e explicar aquilo que precisamente não é dito, não é proclamado; aquilo que é negado e que se constitui, entretanto, como um móbil das atitudes, concepções e percepções sociais”.<sup>161</sup> O regime militar assinala um momento de tensões e crises na sociedade; tensas disputas de memória e fortes embates de “ódios ressentidos”.

*Bebel e Não Verás* não são livros de memória. Loyola Brandão não testemunha a própria dor vivida, nem o sofrimento experimentado por alguém. São obras de ficção, mas que carregam a intenção de testemunhar as diversas atrocidades cometidas no regime militar, o que as tornam capazes de fornecer elementos para análise de projetos políticos que naquele momento se firmaram ou tentaram se firmar.

Constituem obras que revelam densas amostras de um período autoritário que, ferindo sensibilidades, atuou não só com tortura física, mas também moral e simbólica; um regime que fez romper laços de afetividade, alterando comportamentos, gerando ressentimentos e humilhações, além de borbulhar a desconfiança e o medo.

Ao analisar as obras pelo viés do testemunho, minha prerrogativa é respaldada pela ampliação do conceito de testemunho sugerida por Jeanne Marie Gagnebin. A autora conta a frustração de Primo Levi<sup>162</sup> que, no campo de concentração de Auschwitz, sonhava a cada noite com a volta para casa; com a possibilidade de narrar aos familiares e amigos as atrocidades vividas e que, no entanto, quando encontrou a oportunidade de narrar verificou que ninguém o escutava, os ouvintes iam embora, de forma indiferente à sua dor. Gagnebin reconstrói a imagem da testemunha que passa a ser percebida não apenas como aquele que viu

<sup>160</sup> Cf. ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (Res) sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004. p.15-36.

<sup>161</sup> ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. Op. Cit., 2004. p. 29.

<sup>162</sup> Primo Levi. Judeu nascido na Itália, autor de vários livros sobre os campos de extermínio nazistas, em especial Auschwitz. Entre eles: *É isto um homem?* e *Os afogados de sobreviventes*.

ou presenciou os fatos, mas também como “aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro”.<sup>163</sup>

Nesse sentido, *Bebel* e *Não Verás* acolhem de forma solidária a dor “insuportável do outro”. Criação literária como testemunha; espaço onde o passado está vivo e pulsante. Parte de uma literatura que não se esquivou de captar o movimento dinâmico da sociedade; arte marcada pelo desejo de revelar, criticar e ironizar os anos duros da repressão.

Tanto *Bebel* como *Não Verás* não tiveram problemas com a censura. A primeira foi publicada em 1968 e com relação à literatura, somente em 1970 é que o regime aparelhou-se do Decreto-Lei nº 1.077, promulgado em 26 de janeiro, para

vedar a circulação de publicações contrárias à moral e aos bons costumes, veículos utilizados por agentes da subversão para minar e solapar os valores morais da família brasileira, dentro de diretrizes da esquerda internacional, com o objetivo, em última análise, de subverter a ordem e colocar em risco a segurança do Estado.<sup>164</sup>

*Não Verás*, que Loyola Brandão considera tão sufocante quanto *Zero*<sup>165</sup>, bem poderia ter sido censurado, mas como foi publicado em 1981, já numa fase de abrandamento do regime, passou incólume.

A lei determinava que os editores enviassem os originais para Brasília, antes da publicação, mas muitos não mandavam:

os editores não estavam concordando com essa lei e publicavam arriscando ou não a proibição. Tinham que mandar, mas nem todos, aliás, pouquíssimos mandaram. Alguns colaboravam, outros disseram não! Nossa resistência é não mandar, depois se quiser proibir, proíbe. Mais tarde um pouco, a coisa ficou mais difícil porque aí proíbia o livro e fechava a editora.<sup>166</sup>

Embora mais de quinhentos livros tenham sido censurados entre 1974 e 1978<sup>167</sup>, Loyola Brandão avalia que houve maior elasticidade com relação à literatura, enquanto era grande a vigilância sobre a televisão, o rádio, o cinema, a música e o teatro. Afirma que os governantes não desconheciam a realidade cultural brasileira: “O imenso número de

<sup>163</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (Res) sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2004. p.85-95, p. 93.

<sup>164</sup> FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral apud SILVA, Solange. **O signo amordaçado**. 1994. p.79

<sup>165</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>166</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>167</sup> Cf. SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**. 1989.

analfabetos (que eles mantiveram), a pouca leitura, as edições de livros mínimas e, quem sabe a certeza de que nenhum livro coloca armas nas mãos de ninguém”.<sup>168</sup>

O desejo de memória chama a atenção nas declarações do escritor/jornalista. Para ele, no regime militar surgiu uma literatura que

sendo feita com arte, tinha, no entanto uma influência forte do jornalismo, do documentário, do depoimento, com os acontecimentos cotidianos se refletindo sobre a produção. Claro que alguns fizeram melhor, outros pior. *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 álibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil.*<sup>169</sup>

Memória que, na sua “dimensão subversiva”<sup>170</sup>, revela grande capacidade política de resistir; desejo de “retratar os fatos”, antes que, fadados aos imperativos do esquecimento, fossem para o “esgoto da história”. Escrita literária que encerra, portanto, forte *teor testemunhal*.

Loyola Brandão assume compromisso ético-moral com a sua sociedade e a com a história do Brasil; se outorga guardião da memória de uma época, na tarefa imprescindível de escrever para contar o que a imprensa censurada não podia. Tal era o dever que se colocava diante dos jornalistas em sua missão de “mostrar o que estava acontecendo”.<sup>171</sup>

A presença da censura asfixiava e estrangulava o ofício do jornalismo: “os jornalistas mais conscientes, sensíveis, passaram a ter conflitos intensos”.<sup>172</sup> Sentiam-se frustrados e humilhados pela censura e repressão que instalou um ambiente de pânico e terror. Diariamente, conviviam com fatos que eram impedidos de ser repassados ao grande público: “Sabia-se, todavia não se podia publicar”.<sup>173</sup> Sufocados, perceberam uma brecha na literatura. Se nesse momento, a “verdade” não podia estampar as páginas dos jornais, era então necessário outorgar-lhe outro lugar: a ficção.

Loyola Brandão diz integrar uma geração de “jornalistas frustrados”: “vimos as coisas acontecer e não pudemos contar. Aí começamos a contar em livros. *Se você pegar os livros de toda essa geração narram o verdadeiro Brasil – que foi esse Brasil depois de 64*”.<sup>174</sup>

<sup>168</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e Resistência*. Op. Cit., 1994. p.177.

<sup>169</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e resistência*. Op. Cit., 1994. p. 178. Grifo meu.

<sup>170</sup> FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance pós-64**. 1998. p.112.

<sup>171</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p. 39.

<sup>172</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e Resistência*. Op. Cit., 1994. p.177.

<sup>173</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e Resistência*. Op. Cit., 1994. p.177.

<sup>174</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola apud SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.161. Grifo meu.

Nas palavras de Loyola Brandão, a narrativa literária em sua dimensão política assumiu tarefa importante de

denúncia, documentário, fotografia do homem brasileiro [...], mais tarde, a história do Brasil vai ter que ser estudada, também, através da literatura que mostra uma realidade que não é a do documento oficial – esta é mentirosa, deturpada, completamente alterada.<sup>175</sup>

Declarações que parecem apontar para uma suposta superioridade do romance com relação à História. À literatura é conferida a capacidade de “narrar o verdadeiro Brasil”, esse que foi o “Brasil depois de 64”. Trazem também a ideia de que a história do Brasil “vai ter que ser estudada” através da literatura que mostra uma realidade diferente daquela do documento oficial, considerado “deturpado”, “completamente alterado”.

Questão emblemática que creio dizer muito mais sobre as práticas sociais de apagamento da memória e da história do que o de outorgar um lugar superior para a literatura em detrimento da história. Verifica-se da parte do escritor/jornalista um forte sentimento de indignação frente a um poder que dissolvia a complexidade das situações vivenciadas pela construção de uma história oficial.

Longe de disputar espaços, história e literatura se solidarizam pelo desejo de memória e compromisso com a “verdade”. A literatura aparece como “documentário” e “fotografia”; considerada como documento verdadeiro, diferente do documento oficial, visto como “deturpado”. Para o literato, demasiada importância é atribuída à tarefa de “retratar os fatos” e “fotografar” o homem brasileiro, na sua proposta de ruptura e superação da memória oficial. “Sentimento de verdade” por parte do autor; disputas simbólicas como um movimento de reconstrução da memória em oposição ao regime autoritário.

Questões complexas e perigosas que tocam de perto a primeira atividade do literato e que podem trazer algumas distorções. Em primeiro lugar, diz respeito à ideia de objetividade: a visão de que através dos livros escritos no pós-64 seria possível alcançar uma narrativa histórica verdadeira. Loyola Brandão, por ser jornalista carrega para a arte literária atributos que são muito próprios do jornalismo: a economia de linguagem, a concisão e a necessidade de pesquisar: “Preciso pesquisar um pouco para arranjar uma doença para os habitantes das cavernas de lata de cerveja. Devia ler e reler estes e outros livros; me documentar mais ainda. Me sinto inseguro ‘cientificamente’”.<sup>176</sup> E também certa concepção de imparcialidade do

---

<sup>175</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola apud SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. p.161.

<sup>176</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.164.



texto jornalístico, que ele transportou para a arte literária, percebida naquele momento como espaço privilegiado para a produção de “documentário” que narrasse o “verdadeiro Brasil”.

Em 2001, Loyola Brandão reiterou a sua perspectiva da literatura como fonte de conhecimento para a história:

Daqui a um tempo, quando os historiadores forem olhar aqueles anos, vão pegar meus livros e os dos meus companheiros de geração para saber como se vivia aqui, como se agia aqui antes, durante e depois do golpe. Como as pessoas se amavam, se comportavam, se divertiam. Se você pegar Bebel, descobre até o que se lia naquela época.<sup>177</sup>

Durante muito tempo, a objetividade foi apontada como uma das principais virtudes do texto jornalístico.<sup>178</sup> O século XX ao mesmo tempo em que viu erguer as imagens de neutralidade e imparcialidade também problematizou esse mesmo discurso, o que mostra que a discussão acerca do estatuto de verdade da imprensa envolve barreiras muito frágeis. Tânia Regina de Luca, ao discorrer sobre o papel da imprensa como fonte histórica, reproduz dois discursos diferenciados sobre essa acirrada polêmica:

[Jobin:] A objetividade que persegue o repórter em nossos dias [década de 1950] – “os fatos são sagrados” é a regra ideal – concorre para melhorar, tornando mais fidedigno o registro jornalístico. Parte cada vez mais importante desses registros se constitui de fatos objetivos da história, os quais para usar a expressão de Butterfield, “podem ser estabelecidos por concreta evidência externa” e “podem e devem ser válidos tanto para um jesuíta como para um marxista”.

[Duras:] Um jornalista é alguém que observa o mundo e o seu funcionamento, que diariamente o vigia muito de perto, que faz ver e rever o mundo, o acontecimento. E não consegue fazer este trabalho sem julgar o que vê. É impossível. Em outras palavras, a informação objetiva é um *logro* total. Uma impostura.<sup>179</sup>

Na segunda definição, a atividade jornalística aparece como construtora de sentidos; imprime seu olhar sobre a realidade, de modo que opera escolhas, recortes e institui versões, mas nunca a verdade imparcial, posto que a informação objetiva seja um “*logro* total”, uma “impostura”. A prática do jornalismo envolve a ideia de enquadramento, como processo de interpretação, seleção e atribuição de sentidos. Os enquadramentos consistem em

marcos interpretativos que permitem às pessoas e aos próprios jornalistas darem sentido aos eventos sociais focados, de modo a ser produzida uma

---

<sup>177</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p. 47.

<sup>178</sup> CARDOSO, Darlete. **A objetividade jornalística é (im) possível?** O Discurso e seus efeitos. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/cardoso>>. Acesso em: 14 jan. 2010.

<sup>179</sup> LUCA, Tânia Regina de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2006. p.139.

determinada interpretação. Trata-se mesmo de definir sob que ângulo o evento será observado, dentre as inúmeras perspectivas possíveis.<sup>180</sup>

Jornal como discurso e âmbito de representação do real que, para Stephanou, também constitui “um mostruário de práticas e pensamentos, de ideias e projetos políticos [...]. Imprensa não só como documento ou *lugar de memória*, mas como agente histórico, local de interpretações e não fatos em si”.<sup>181</sup> Muito mais do que simplesmente captar o movimento da sociedade ou apreender o imaginário social, o jornal também possui papel importante na constituição desse imaginário. E a matéria jornalística não carrega a verdade em si; opera seleção, enquadramento e interpretação. Questões que afetaram profundamente a arte na década de 60, período em que “retratar” a realidade tornou-se uma preocupação tanto da arte como do jornalismo.

Aspectos que nos reportam à questão da aporia da verdade que perpassa o trabalho do historiador, assim como o trabalho do jornalista. Para o historiador, a verdade aparece como uma questão epistemológica; para o jornalista, a verdade vem marcada pela questão do enquadramento, pela seleção realizada e local ocupado por aquele que constrói o discurso.

Como exercício intelectual de persuasão e interpretação, o historiador parte em busca de pistas, sinais, fios e rastros<sup>182</sup> do passado de forma a recompor a imagem e trama de uma época, de modo lacunar, pois cientes sobre a “brecha existente entre o passado e sua representação”.<sup>183</sup> História como escritura que se volta para o passado na perspectiva de reconstruí-lo a partir de “figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção”,<sup>184</sup> sem que isso implique em “negar-lhe sua condição de conhecimento verdadeiro, construído a partir de provas e de controles”.<sup>185</sup>

Nas declarações e depoimentos de Loyola Brandão destaca-se o desejo de memória e de história; um compromisso da sua literatura com a “verdade” e com o registro do seu tempo. Por um lado, verdade do ponto de vista do jornalista, mas também verdade do ponto de vista do escritor (embora o jornalista e o escritor não possam ser dissociados), como aquele que, pela arte literária, buscava testemunhar sua época, já que o espaço do jornalista encontrava-se

<sup>180</sup> MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2007. p. 28.

<sup>181</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001. p. 43.

<sup>182</sup> GINZBURG, Carlo. [1986] **Mitos, Emblemas, Sinais**. 1989; [2006] **O fio e os rastros**. 2007.

<sup>183</sup> CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p.12.

<sup>184</sup> CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. 2009. p.12.

<sup>185</sup> GINZBURG, Carlo apud CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. p. 13.

sob interdição e silêncio. Pela literatura, o escritor/jornalista revela-se testemunho; acredita no seu testemunho, que vem assinalado pela intensidade de emoções que a memória carrega.

Por um lado, temos narrativas históricas que têm compromisso com a busca da “verdade”, numa relação de dependência do arquivo ou documento do passado do qual é resíduo e vestígio. Por outro lado, a ficção não deve ser pensada como mentira em oposição ao real, pois “implica a presença de uma aporia diversa daquela que respalda a escrita da história: não pretende ser uma investigação do que foi, sem que, por isso, o mundo de fora deixe de tocá-la”.<sup>186</sup>

Verdade como uma questão epistemológica para o historiador. Desejo de memória e contraponto à memória oficial para o literato, mas também verdade do ponto de vista do jornalista – uma verdade que não é absoluta, posto que englobe enquadramento e seleção; lutas de representações e disputas simbólicas que enriquecem o debate.

Longe de revelar a realidade *tal qual*, que também não é propósito do historiador que já abandonou as ilusões de verdade da tradição positivista, o testemunho literário de Loyola Brandão revela as sensibilidades e as memórias de sua época. Escrita e narração como meios de manter a memória; sentidos e construções que se desdobram como uma forma de *literatura de testemunho*.

Loyola Brandão tece fios entre diversas lembranças, deixando pistas, sinais e indícios<sup>187</sup> de memórias que, mesmo fragmentadas, evocam um passado que se quer construir como imagem de uma época. Literatura que constrói memória; disputas simbólicas que fundam para a posteridade percepções e visões de mundo, valores, sensibilidades e desejos; lança ao futuro um legado de seu presente (momento da escrita) e do passado (reminiscências como matéria-prima para a escrita no presente). Arte como arma literária apontada para a ditadura, vista como a “inimiga a se combater”, mas também como faculdade que “provoca prazer e encantamento” a partir das histórias contadas.

Em *Bebel e Não Verás* assistimos à articulação e desdobramento de um discurso político que se insurge contra a tirania ditatorial em tom irônico e de indignação. Nesse contexto, busquei problematizar seu discurso em torno da ideia de uma necessidade de “entender esta época” (*Bebel*, p.226) e “narrar o verdadeiro Brasil”.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.225.

<sup>187</sup> Cf. GINZBURG, Carlo. [1986] **Mitos, Emblemas, Sinais**. 1989.

<sup>188</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.161.

Há por parte do autor um diálogo entre memória, jornal, literatura e história. Em *Bebel*, temos o jornalista como aquele que é capaz de revelar a “verdade” do presente, como se o literato carregasse para a literatura a prática jornalística de apresentar os fatos imediatamente. Em *Não Verás*, Loyola Brandão afirma que buscava como personagem, alguém que “tivesse uma ideia histórica das coisas”<sup>189</sup>, de modo que escolheu o historiador.

Do diálogo entre *Bebel* e *Não Verás* evidencia-se uma concepção de jornal e de literatura. Ao jornal confere-se o sentido de laboratório para a escrita literária; o jornalista Bernardo almeja tornar-se escritor – delineia-se uma metalinguagem do fazer literário na sua perspectiva. A literatura, tendo em vista o embate entre o jornal e a censura aparece como alternativa para revelar a “verdade”, uma vez que o jornal – antes lugar de “contar o que exatamente aconteceu” – encontrava-se sob vigília.

Importa, contudo, perceber que a busca de Loyola Brandão pela “verdade”, pela narração do “verdadeiro Brasil” não ocorre de forma ingênua. Pelo contrário, é em parte tributária do lugar que o literato ocupa na sociedade e, por outro lado – e principalmente – constitui parte de um processo de disputas pelo passado e recurso para impedir a emergência de uma memória complacente com a perspectiva dos militares que estavam no poder.

O fato do literato demonstrar o desejo de que sua literatura fosse “lida” como um documento para a história, o fato de afirmar que a literatura do período narra o “verdadeiro Brasil”, não revela ingenuidade; corrobora o tom de indignação, de revolta e de frustração frente às questões e dilemas enfrentados no período, afinal aos “vinte e poucos anos [...] já estava com um golpe de estado na cabeça”.<sup>190</sup> Desenha-se um “sentimento de verdade” que emerge como contraponto às dissimulações e truculências que ocorreram no regime militar. Verdade do ponto de vista do jornalista, mas também do ponto de vista de quem testemunha e acredita no seu testemunho e na missão que esse testemunho carrega.<sup>191</sup> *Bebel* e *Não Verás* como “lugares de memória”:

a literatura sendo verdade, não vai permitir que no futuro esse momento seja distorcido. Porque se um dia os militares escreverem a história, eles vão escrever do ponto de vista deles, mas o ponto de vista deles é um e o ponto de vista de quem viveu aqui é outro. Então, a literatura e o historiador caminham juntos no sentido de restabelecer sempre a verdade, a verdade de momentos que foram complicados.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>190</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/88. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

<sup>191</sup> Cf. RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007. p.170-175.

<sup>192</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

Traços de uma constituição estética e política que revela forte “sentimento de verdade”, o que remete muito mais a um compromisso ético e político com a sociedade e com a sua época do que uma relação de transparência entre fato e discurso. Ficção tomada como possível testemunho de uma época, que guarda compromisso com a verdade, na procura de uma ficção que não se confunde com a história, mas que com ela tem compromisso.

Clarifica desse modo, a configuração de uma escrita política como “exercício contínuo da indignação”, o ato de escrever como “dor e sofrimento”, mas também como atitude política e engajamento com a história e a memória do Brasil; a maneira com que a geração de jornalistas frustrados da qual Loyola Brandão fazia parte encontrou para se sentirem “participantes e ativos”.

Para ele, muitos sentimentos balizam o movimento da literatura. O que promove esse movimento é a “indignação, a negação, o sonho, a fantasia, o delírio e o amor pela própria literatura. E até a vingança [...]. Combati a ditadura; estou combatendo a Nova República. Vou sempre ser crítico. O que move a literatura é a atitude crítica do autor”.<sup>193</sup>

Como “repórter de seu tempo”<sup>194</sup>, Loyola Brandão evidencia a dimensão política da literatura. Valendo-se do instrumento de que dispunha – a arma literária –, lutou bravamente contra o regime militar. A militarização das artes pode ser vista nas obras e nos discursos.<sup>195</sup> Segundo Dalcastagnè, antes de rotular os romances do período de engajados ou não, é necessário demarcar bem o sentido da palavra, para não correr o risco de “jogá-los na vala comum, ao lado de obras panfletárias, destituídas de sentido artístico”. Por outro lado,

negar-lhes o “engajamento” seria menosprezar a profunda vinculação que possuem com o seu tempo. Esses romances são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social: porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombram o país a partir de 1964, porque se propõem mesmo a ser documento do horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras.<sup>196</sup>

Os aspectos da censura, as relações com o regime, a humilhação dos direitos cerceados; tudo isso conforma e configura a escrita de Loyola Brandão – o desejo de

---

<sup>193</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/88. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

<sup>194</sup> LANCELLOTTI, Sílvio. Produtores de Cultura. **Folha de S. Paulo**, 03/01/1982.

<sup>195</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. 2001. p. 175.

<sup>196</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. **O Espaço da Dor**. 1996. p. 24-25.

memória, o “sentimento de verdade”, a escrita como exercício da indignação. A memória perpassa toda a sua escritura; a memória das experiências vividas, observadas e/ou imaginadas, o passado que afeta o escritor e também os personagens, a memória colecionada nos restos e resíduos da cidade, os hábitos de colecionar não apenas artigos de jornais, mapas, fotos e diários, mas também sensações, impressões e olhares.

### 1.6. *Da escrita, da leitura, dos leitores*

*O que está pronto está para trás. Não volto. Não é mais meu. É teu, é de cada um que se debruçar sobre meus textos. Adoro opiniões divididas, controversas, contrárias. Nunca me peçam interpretações. Sou apenas o escritor, o que viu, registrou, transformou em literatura. Em arte. A obra é aberta, ampla, abrangente.*

Ignácio de Loyola Brandão

Aqui será proposto o enfrentamento da complexidade que envolve o aspecto da recepção. Recepção da crítica que muitas vezes não coincide com a recepção do público. Sem esquecer que os significados que o escritor atribui à sua obra podem não identificar-se com os sentidos construídos tanto pela crítica como pelos leitores. Questões complexas que conferem à leitura “o estatuto de uma prática criadora, inventiva, produtora”, que não se anula no texto lido, como “se o sentido desejado por seu autor devesse inscrever-se com toda a imediatez e transparência, sem resistência nem desvio, no espírito de seus leitores”.<sup>197</sup>

A recepção envolve a grande meta do criador que, para Cecília Salles, é sempre relacionada à fruição estética de sua obra pelo outro. Desde a gênese, a obra é assinalada pela presença daquele que vai recebê-la. Na verdade, o primeiro leitor é o próprio criador. Leitor exigente que, de forma laboriosa, lapida a escritura numa busca quase infinita na “tentativa de atingir a perfeição inatingível”.<sup>198</sup> Loyola Brandão atribui vários nomes ao seu incansável trabalho de revisão: “Retrabalhar. Trabalho de retoques. Limpeza de texto. Trabalho de enxugar”.<sup>199</sup>

Lapidar a obra, talhar, polir. Trabalho artesanal que busca aperfeiçoá-la para que seja entregue ao público da melhor maneira possível. Preocupação que às vezes pode ser disfarçada ou amenizada pelo escritor, mas nunca vista com indiferença. Loyola Brandão

<sup>197</sup> CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. Op. Cit., 2009. p.78.

<sup>198</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p. 171.

<sup>199</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p. 171.

afirma que “há quem diga que não liga para o público, mentira! Nós todos gostamos que os livros sejam vendidos. Se são vendidos, são lidos”.<sup>200</sup>

Público como forma de ligação da obra com o escritor. Para o escritor/jornalista, um livro “tem várias interpretações – cada leitor coloca a sua”.<sup>201</sup> De modo que é possível visualizar reações incríveis. Há, por parte do autor, a percepção da variedade de sentidos que podem ser construídos, o que mostra o respeito do escritor com seus leitores. Leitores que são não apenas expectadores, mas também juízes na acepção de Anne-Marie Christin: “Diante de um texto escrito, o leitor é um expectador e um juiz, mas é mais ainda: um decididor. É ele o senhor real da mensagem, não o escriba ou o locutor que o escreveu ou ditou”.<sup>202</sup>

Para Salles, o futuro determina o passado no processo de criação literária. O criador parte em “busca da verdade”, a sua verdade que se relaciona intimamente com a meta que deseja alcançar. Em *Bebel*, temos a construção de diretrizes para o processo criativo. Metalinguagem do fazer literário que se soma à vontade e desejo de mostrar o clima que “estava instalado no país naquele período”<sup>203</sup> e “compreender a época” (*Bebel*, p.327) e sua cidade. Em *Não Verás*, a meta era: “Uma outra tentativa de jogar uma bomba na cabeça do leitor. Provocar o terror na cabeça das pessoas”.<sup>204</sup> Efeitos que o autor gostaria que as obras causassem nos leitores.

*Bebel* foi escrita em 18 meses, entre o período de setembro de 1966 a março de 1968. A primeira edição, que Loyola Brandão considera mal editada, saiu pela Brasiliense, com “mais de 150 erros de revisão”.<sup>205</sup> Outra edição saiu pela Codecri ainda em 1968. Atualmente, está na 6ª edição, 2001 pela Global. O literato considera *Bebel*, um “retrato de sua época”.<sup>206</sup> Conta que nunca relê os seus livros, mas o fez a pedido do editor e achou “um livro ainda com a cara de 68”.<sup>207</sup>

Ao que tudo indica *Bebel* não foi apenas recebida com resistência pela crítica. Simplesmente foi renegada, negligenciada e esquecida. Localizamos um único artigo escrito à

<sup>200</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/88. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

<sup>201</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p. 92

<sup>202</sup> CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. Op. Cit., 2004. p. 280.

<sup>203</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>204</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.20. O livro *Zero* [1974] é, por Loyola Brandão, considerado sua primeira bomba: “Eu não sou de jogar bomba, mas o *Zero* é minha bomba. É minha maneira de atirar contra essa situação que está aí”. Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>205</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.192.

<sup>206</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.191.

<sup>207</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

época da publicação no *Correio da Manhã*, por Fausto Cunha.<sup>208</sup> Questão que pode estar relacionada a uma certa moralidade reinante naquele momento. A obra parecia ferir a moral e os bons costumes da época.

Com relação à crítica de Fausto Cunha, podemos dizer que foi positiva. Afirma que dentre os romances publicados no Brasil naqueles últimos anos, *Bebel* poderia “não ser o melhor de um ponto de vista estr(e)itamente literário, mas é o mais denso, o mais rico, o mais forte”.<sup>209</sup> O crítico refere-se a *Bebel* como “um acontecimento” e avalia que *Depois do Sol* (1965), obra de estréia de Loyola Brandão, embora não tenha passado despercebido, “não foi devidamente situado pela crítica em suas virtualidades criadoras, hoje confirmadas em *Bebel*”.

Em especial, Cunha cita o capítulo 17, o maior com 60 páginas. Ali, o crítico diz que podemos encontrar “mais matéria humana e literária do que muitos ‘romances’ ultimamente publicados entre nós”. Afirma que o romancista nos dá a medida vibrante do tempo e do meio, “a imagem de um mundo contraditório que se esboroa de um lado e se reconstrói de outro, o dinheiro invadindo (demolindo) as áreas da tradição, São Paulo crescendo como um cogumelo sôbre o húmus pôdre e fértil e abrindo à noite a sua imensa boca”.<sup>210</sup>

*Não Verás* hoje na 27ª edição, pela Global, teve sua primeira edição pela Codedri em novembro de 1981. Segundo José Nêumanne Pinto, a obra “reflete a angústia do escritor sobre a devastação da Natureza e o futuro do Brasil”.<sup>211</sup> Notícias sobre desmatamento, erosão, construção de estradas e barragens começaram a chamar a atenção do escritor pela destruição que provocavam.

O romance originou-se de um conto, *O homem de furo na mão*, que foi publicado inicialmente na revista *Homem Vogue* em 1972, depois incluído no livro *Cadeiras Proibidas* (1976). Não conseguindo se desligar do conto que ficava “martelando” na sua cabeça, reescreveu a história. A primeira versão de 1974 chamava-se *A Marquise Extensa*, a segunda em 1978, *O Corte Final*. Interrompeu o romance por achar que não possuía informações suficientes para continuar. De modo que colecionando “2 mil recortes de jornais e revistas” e efetuando a leitura de “60 livros até 1978”, 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,

<sup>208</sup> CUNHA, Fausto. *Bebel: a tragédia paulista?* *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 02/06/1968.

<sup>209</sup> CUNHA, Fausto. *Bebel: a tragédia paulista?* *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 02/06/1968.

<sup>210</sup> CUNHA, Fausto. *Bebel: a tragédia paulista?* *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 02/06/1968. Grafado como no original.

<sup>211</sup> PINTO, José Nêumanne. *Natureza Morta*. *Jornal do Brasil*. 05/12/81.



Urbanismo, Futurologia, Tecnologia, multinacionais, reservas de terra (Jari) e problemas da classe média brasileira.<sup>212</sup>

Loyola Brandão diz que *Não Verás* nasceu de “um momento muito simples”. Morava em Perdizes e na sua rua “havia um ipê muito bonito, devia ter uns 80 anos, lindo, enorme; na época de floração ficava todo amarelo e depois as flores caíam todas no chão”. Esse ipê morreu. Descobriram que uma mulher que morava em frente tinha envenenado o ipê:

Toda manhã, ela era vista regando o pé do ipê e foi o padeiro da esquina quem falou: olha, a velha lá estava sempre regando [...]. A gente falou: é, mas estava regando. É, mas até em dia de chuva ela estava lá! Pedimos e um técnico do departamento de botânica da USP fez, vamos dizer, uma biópsia da árvore e descobriu que realmente tinha sido envenenada. Como aquela era uma árvore símbolo pra gente do bairro, fomos lá conversar com a mulher, batemos, ela atendeu:

— Olha, descobrimos que a árvore foi envenenada!

— Fui eu mesma! Ela disse. E a gente perguntou:

— Mas por quê? E a resposta dela me traumatizou:

— Porque essa maldita árvore sempre sujou a minha rua com essas flores desgraçadas! [...] Maldita, eu não aguento árvore, folha, sujeira, vem tudo pro meu quintal!

A queda das flores formava um tapete lindo, uma coisa de ouro para pregar um chavão. Pensei: tem alguma coisa errada no mundo. Tem alguma coisa que não está certa. E eu estava começando um conto de um homem cansado da vida de 30 anos de casado, todo dia igual, vai pra casa, vai pro trabalho, o trabalho é igual, volta, vai pro trabalho, na mesmice [...]. Bom, falei: e esse homem vive nesse bairro que não tem mais árvores..., e pensei, mas tanto bairro não tem árvore. Então, a cidade não tem árvore, mas isso é possível também! Nunca me esqueço de uma viagem que fiz a Manaus. Manaus, no meio da selva amazônica não tem árvore, uma cidade quentíssima, uma coisa louca. Pensei: olha, tem qualquer coisa estranha e quando começo a pensar, parto sempre de uma imagem [...]. Quando as coisas começam a acontecer, começo a anotar em caderneta tudo o que vem na cabeça, tudo e todas as conversas, todas as leituras e comecei a perceber nos jornais coisas de devastação, de poluição, de clima, de hidrologia, de temperatura, tudo. Isso é alguma coisa. Então, é um Estado sem árvores! Não, é um país! Daí eu tinha descoberto, é o Brasil sem árvores e se o Brasil é sem árvores, então o Amazonas é um deserto. Discutia-se muito nos anos 70 e 80 a questão das multinacionais que vinham e que faziam grandes fazendas; tinha o JARI, aquela coisa cercada e tal. Eu pensei: então o país também está entregue para as multinacionais e aí você vai exagerando [...], o absurdo é uma coisa que você tem que convencer de que ele é verdadeiro e eu quis fazer isso. E nasceu *Não Verás País Nenhum*.<sup>213</sup>

Certa vez, ao contratar uma pessoa para limpar a frente de sua casa numa chácara perto de São Paulo, Loyola Brandão se surpreendeu: “o homem tinha cortado todas as plantas”, alegando que elas “estavam sufocando a casa”. Achou inusitada “aquela mentalidade

<sup>212</sup> PINTO, José Nêumane. Natureza Morta. **Jornal do Brasil**. 05/12/1981.

<sup>213</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

de um caboclo que vivia no meio do mato e achava que planta sufocava construção”.<sup>214</sup> Em Marília, também teria descoberto uma praça perto da catedral que possuía árvores centenárias que tinham sido destruídas pela transformação da praça em concreto. Falta de consciência do poder público que também ficou impressa em suas memórias.<sup>215</sup> Ativando e entrelaçando lembranças que, adentrando o universo criativo, visavam à construção do “retrato de um apocalipse”, a versão final de *Não Verás* foi escrita de dezembro de 1978 a junho de 1981.<sup>216</sup>

No tocante à crítica especializada, Loyola Brandão sempre teve uma relação muito tensa e conflituosa. Considera a crítica muito sectária:

Fui rotulado de romancista e não posso escrever um livro de contos, porque ninguém escreve uma linha a respeito. O Zé Honório [o crítico José Onofre] fez, por exemplo, uma crítica ressentida e bastante pessoal do meu livro ‘Não Verás País Nenhum’. A ‘Veja’ também arrasou e, no entanto, o livro permaneceu 35 semanas na lista dos mais vendidos da revista.<sup>217</sup>

Relação que em muitos momentos foi também ressentida:

[...] por que esquecem o *Não verás país nenhum*? É de propósito? Alguma coisa se passa com um livro que há sete anos vende bem, praticamente me sustenta e tem presença nas livrarias. Assim acontece com *Zero*. Há treze anos, *Zero* frequenta as estantes. E *Bebel que a cidade comeu* se mantém firme há vinte. *Pega ele, silêncio* vende desde 1969. *Cadeiras proibidas*, desde 1977. Sem megalomania nenhuma, pergunto: quantos autores têm presença garantida assim? Isto me leva para a frente, é meu compromisso com meu público, me estimula. E se penso em dar um tempo, em me reciclar, entender o que se passa comigo e com o país, é porque penso também neste público que me lê, mas não me domina, não me controla: dou a ele aquilo que quero dar, aquilo que tenho de melhor. Sou um contador de histórias. Nada mais.<sup>218</sup>

Intensas são as relações tecidas junto ao público leitor. No início da década de 80, o escritor/jornalista desabafou a insatisfação com o governo pela tamanha indiferença com a questão da leitura no Brasil. Vale objetivar que, consciente dos problemas brasileiros referentes à instrução e escolaridade, Loyola Brandão não visava nenhum público específico, melhor dizendo, sabia que seus livros poderiam chegar apenas a uma elite ou classe média

<sup>214</sup> PINTO, José Nêumanne. Natureza Morta. **Jornal do Brasil**. 05/12/1981.

<sup>215</sup> Cf. SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.30.

<sup>216</sup> SALLES, Cecília Almeida. O processo de criação de *Não Verás País Nenhum*. In: **REEL** – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s.1, a.5, n.5, 2009. Disponível em: <[www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed05/txtpdf/CeciliaSalles.pdf](http://www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed05/txtpdf/CeciliaSalles.pdf)>. Acesso em: 07 jun. 2010.

<sup>217</sup> FILHO, Antonio Gonçalves. Um domingo no parque da avenida. **Folha de S. Paulo**, 26/06/1984. *Não Verás* teria ficado na lista dos mais vendidos da revista *Veja* no período de 06 de janeiro de 1982 a 15 de setembro de 1982, por 36 semanas. Cf. <<http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>.

<sup>218</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/03/88. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

intelectualizada. De modo que percebeu que para conquistar seus leitores precisava ir a pessoalmente a eles – “os meus leitores, pelo menos, eu os conquistei assim. Não houve outra forma”.<sup>219</sup>

Caminhos que encontrou na década de 70, quando ele e outros escritores passaram a ir ao encontro dos leitores, como já foi abordado. Encontros que vigoram ainda hoje com os diversos circuitos e jornadas literárias que se espalharam pelo país para divulgar literatura, sensibilizando e atraindo leitores.

Voltando à questão da crítica, Loyola Brandão foi amplamente criticado por José Onofre na *Veja* de 25 de novembro de 1981.<sup>220</sup> Onofre diz que Loyola Brandão, apreensivo com o presente do país, construiu um “livro de ambições proféticas”, nascido de uma “preconceituosa bola de cristal”. Afirmou ser o romance “árido e sem força como a Amazônia devastada que ele descreve em seu Brasil do futuro”. Descrito como preconceituoso e pessimista, o livro, segundo Onofre, “dá a impressão de um trabalho de arquiteto feito por um carpinteiro”. Diz ainda que o romance “lembra os anos mais negros da ditadura” e que Loyola Brandão teria levado o povo à abominação, como se não respeitasse esse mesmo povo que combateu o regime “à sua melhor maneira: levando a vida, apesar do horror”.<sup>221</sup>

Questão que nos reporta à face cínica da (re) construção histórica que, segundo Daniel Aarão Reis Filho, à época da Anistia, operou verdadeiros deslocamentos de sentidos que, entre outras coisas, buscava fixar na memória oficial a imagem de que a ditadura foi “permanentemente hostilizada”<sup>222</sup> pela sociedade, como se grande parcela desta não houvesse sido conivente com o regime:

Apagou-se da memória o amplo movimento de massas que, por meio das Marchas da Família com Deus e pela Liberdade, legitimou socialmente a instauração da ditadura. Desapareceram as pontes e as cumplicidades tecidas entre a sociedade e a ditadura ao longo dos anos 70, o que não quer dizer que todos aderiram à ditadura, mas que a resistência propriamente dita foi, durante não pouco tempo, bastante frágil, não suscitando grande temor entre os homens de poder.<sup>223</sup>

<sup>219</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**. 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo.

<sup>220</sup> ONOFRE, José. País do Passado. **Veja**, 25 de novembro, 1981. p.142. Disponível em: <<http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

<sup>221</sup> ONOFRE, José. País do Passado. **Veja**, 25 de novembro, 1981. p.142. Disponível em: <<http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

<sup>222</sup> FILHO, Daniel Aarão Reis. A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a história. In: TELLES, Janaína (org.). **Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. p.131-137, p.135.

<sup>223</sup> FILHO, Daniel Aarão Reis. A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a história. Op. Cit., 2001. p.135.

A visão do crítico da revista *Veja* de que o povo combateu o regime “à sua melhor maneira”, ou seja, “levando a vida, apesar do horror”, de certa forma, corroborava as imagens que, naquele momento, buscavam construir no Brasil a ideia de que “para a boa coesão e harmonia sociais, mais vale construir o esquecimento do que exercitar a memória”.<sup>224</sup>

O livro também não passou despercebido pelo *Jornal do Brasil*. José Nêumane Pinto afirmou que a obra representava um “quadro de natureza morta (no sentido literal) pintado em palavras, a partir da história de um professor de História”. Embora a crítica do jornal tenha sido positiva, não foi muito calorosa. Avaliou que a linguagem utilizada pelo romancista era despojada, embora em alguns momentos chegasse a ser cansativa. A essa acusação, justificou que Loyola Brandão teria optado por uma narrativa tranquila, às vezes monótona, para contar a história de um lugar muito quente, onde as pessoas só conseguiam caminhar bem lentamente. Embora afirme que a linguagem seja um pouco árida, o crítico explica que não é monótona a ponto de afastar o leitor e ainda abriu espaço para que o escritor/jornalista se defendesse da crítica negativa da revista *Veja*. A que Loyola Brandão disse não se preocupar com a crítica especializada por acreditar que ela não interfere no mercado nem na criação.<sup>225</sup>

Miguel de Almeida da *Folha de S. Paulo*, em artigo que anunciava o lançamento, referiu-se ao *Não Verás* como obra dotada de “efeito adequado, bem enxuto, capaz de com poucas palavras chocar as pessoas, os leitores”.<sup>226</sup> Afirma que a linguagem é “extremamente árida, muito enxuta, às vezes sem verbos”, bem a propósito de como Loyola Brandão buscava refletir a “ausência de poesia dos personagens, a vida sem muito sentido, algo apenas como tola sobrevivência”.<sup>227</sup>

Também da *Folha de S. Paulo*, Silvio Lancellotti foi quem mais se entusiasmou, avaliando que Loyola Brandão teria aceitado com “rara disponibilidade” a incumbência de “contribuir eficazmente para a compreensão política e social da realidade contemporânea”. Poucos teriam sido “tão repórteres de seu tempo e de suas consequências como o audacioso escritor”. Para o crítico, o literato teria ido muito além da mera intenção de recontar um período e seus personagens: “Com ironia impiedosa, com cinismo demolidor, Loyola

---

<sup>224</sup> RENAN, Ernest apud FILHO, Daniel Aarão Reis. A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a história. Op. Cit., 2001. p.137.

<sup>225</sup> PINTO, José Nêumane. Natureza Morta. **Jornal do Brasil**. 05/12/1981.

<sup>226</sup> ALMEIDA, Miguel. O escritor de um país imaginário. **Folha de S. Paulo**, 24/08/1981.

<sup>227</sup> ALMEIDA, Miguel. O escritor de um país imaginário. **Folha de S. Paulo**, 24/08/1981.

transforma o seu leitor em participante compulsório de uma época que a maioria do País sequer conheceu e o restante da Nação desejou fugir”.<sup>228</sup>

Afirmando que os leitores de *Não Verás* ficam amarrados à sua lembrança, Lancellotti escreveu que: “Das últimas palavras sobram apenas muito desamparo, muito desalento – e uma sensação de impotência apenas sobrepujável quatro, cinco dias depois da digestão do romance”. Para ele, o livro de Loyola Brandão

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.<sup>229</sup>

Por tudo isso, assim finaliza: “‘Não Verás País Nenhum’ é um livro fundamental. Quem tem filhos vai entender”.<sup>230</sup>

Fato é que o livro suscitou muitas polêmicas, críticas negativas, mas também positivas. Loyola Brandão dizia estar preparado para reações diversas e que o livro horrorizava, exatamente por mostrar

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 continuarem marchando assim e ninguém reagir. Com o livro, tornei-me um ecologista militante e acho que todas as pessoas conscientes o são, porque aquele Apocalipse que descrevo pode vir a acontecer. Quero horrorizar as pessoas e, por isso, estou preparado para reações desagradáveis contra o livro.<sup>231</sup>

*Não Verás* teria vendido os três mil exemplares da primeira edição em menos de uma semana, como relata o diário de trabalho da 25ª edição comemorativa. Loyola Brandão conta que a edição saiu numa quinta-feira e no sábado a TV Globo fez com ele uma reportagem no jornal *Hoje*, que tinha grande audiência, provocando uma corrida às livrarias: “na terça-feira seguinte os 3 mil exemplares tinham se evaporado do mercado. Foi uma alegria e um susto”.<sup>232</sup> A obra também recebeu o prêmio ILLA, do Instituto Ítalo-Latino-Americano, como

<sup>228</sup> LANCELOTTI, Sílvio. Produtores de Cultura. **Folha de S. Paulo**, 03/01/1982.

<sup>229</sup> LANCELOTTI, Sílvio. Produtores de Cultura. **Folha de S. Paulo**, 03/01/1982.

<sup>230</sup> LANCELOTTI, Sílvio. Produtores de Cultura. **Folha de S. Paulo**, 03/01/1982.

<sup>231</sup> PINTO, José Nêumane. Natureza Morta. **Jornal do Brasil**. 05/12/1981.

<sup>232</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] Diário de trabalho. In: **Não Verás País Nenhum**. 25ª ed. São Paulo: Global. 2007. s/p.

melhor livro latino americano publicado na Itália em 1983. Segundo o literato, *Não Verás* é seu livro “mais lido, vendido, discutido e traduzido”.<sup>233</sup>

Pensando a obra e a arte de narrar como “maneiras de pensar e de contar”<sup>234</sup>, buscamos mostrar certos traços constitutivos do processo criativo, bem como algumas memórias e lembranças que adentraram o universo ficcional e algumas das leituras de suas obras. De modo que é também necessário falar dos leitores. Loyola Brandão não apenas possui uma relação muito respeitosa com os leitores, como também representa e figura essa categoria dentro das obras. Em alguns momentos, os narradores conversam com os possíveis leitores. Em outros, os personagens são também leitores e deixam entrever suas variadas “maneiras de ler”.

Em diversas passagens de *Não Verás*, o narrador se dirige ao leitor, como podemos notar no seguinte trecho: “Onde está nosso filho? Nem sei se tivemos. Pode parecer um absurdo, mas é verdade. *Podem acreditar*. Pela minha honra. Tudo se confunde na minha cabeça, o que foi e o que devia ser. O que era realmente e aquilo que eu gostaria que fosse” (*Não Verás*, p.15 – grifo meu). Ou ainda:

É uma estrutura complexa. Porque existe também fiscal para o fiscal. E isso desencadeia uma guerra, entre eles. Para nós, a população, os sem poder algum, sobram as rebarbas. *Não me peçam para explicar a mecânica da estrutura*. Não há possibilidade, somente vivendo dentro dela.<sup>235</sup>

Aqui também o narrador de *Não Verás* parece dirigir-se diretamente ao leitor, buscando explicar-lhe a complexidade da estrutura repressiva de sua sociedade:

E loucos vão para o Isolamento dos Mentais. No momento em que o paciente entra, automaticamente os seus rendimentos são desviados para a tesouraria do Isolamento, a fim de pagar o tratamento. Não é a toa que existe nesta cidade uma intensa caça, comandada pelos Psis [cuja principal função é te convencer que você não tem capacidade de cuidar da própria vida, portanto, é louco]. Peritos, eles nos envolvem. Se você localiza um deficiente mental e dá o sinal, os Psis mandam buscar. E há uma recompensa em cotas de água, ou outro privilégio qualquer. *Entendem agora porque as pessoas andam na rua com passos comedidos, evitam falar com os outros, não fazem gestos bruscos, nem gritam?* Qualquer movimento suspeito, atitude fora do normal, pode indicar a existência de uma perturbação.<sup>236</sup>

<sup>233</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1987] **O homem de furo na mão e outras histórias**. São Paulo: Ática, 1994. p.74. Ignácio de Loyola Brandão afirma que de 1981 até hoje, o livro já vendeu um milhão de exemplares: “o que para um autor médio no Brasil é bastante. E continua a vender, é adotado o tempo inteiro”. Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>234</sup> CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. Op. Cit., 2009. p.88.

<sup>235</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.38. Grifo meu.

<sup>236</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988, p. 180. Grifo meu.

Há a presença de personagens que, por seu lado, são também leitores. Suas práticas de leitura adentram a obra. Os tipos de leituras que fazem são mencionados; há uma relação com a leitura como prática que atribui significado ao mundo. Em certo momento, Souza e Tadeu Pereira conversam:

Lembra-se 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 muito além das cercas limites. Não há o que comer!<sup>237</sup>

As estantes de Bernardo também são abertas ao público leitor. De modo que podemos acessar parte de suas referências e leituras que revelam configurações e formas singulares de apreensão social:

*“Advertisements for Myself”, Norman Mailer; “O Grande Gatsby”, Scott Fitzgerald; “Another Country”, James Baldwin; “Ulisses”, James Joyce; “Adeus às Armas”, Ernest Hemingway; “Paris a Moveable Feast”, E. Hemingway; “Filho do Homem”, Ernesto Roa Bastos.*

[...]

*“Luz de Agosto”, William Faulkner; “The Wild Years”, E. Hemingway; “Sursis”, Jean-Paul Sartre; “Teatro Completo de Néelson Rodrigues”; “Ascensão e Queda do III Reich”, Willian Shirer.*

[...]

*“A Story Teller’s Story”, Sherwood Anderson; “A Elite do Poder”, Wrigh Mills; “O Golpe Começou em Washington”, Edmar Morel; “Os Mil Dias – Kennedy na Casa Branca”, John Schlesinger Jr; “Terras do Sem Fim”, Jorge Amado.*

[...]

*“1930, A Revolução Traída”, Hélio Silva; “O Vermelho e o Negro”, Stendhal; “Chapadão do Bugre”, Mário Palmério; “10 dias que Abalaram o Mundo”, John Reed; “História Nova do Brasil”; “Jack London”, Irving Stone.*

[...]

*“Longa Jornada Noite Adentro”, Eugene O’Neil; “Homens Até o Fim”, Calder Willingham; “Belos e Malditos”, Scott Fitzgerald; “As Neves de Kilimanjaro”, Ernest Hemingway; “Oito e Meio”, Fellini; “Admirável Mundo Novo”, Aldous Huxley.*

[...]

*“O Despertar dos Mágicos”, Louis Pawells e Jacques Bergier; “A Origem do Capital”, Marx; “A Peste”, Camus; “Mas, Não se Mata Cavalos?”, McCoy; “Absalom, Absalom”, W. Faulkner; “Marco Zero”, Oswald de Andrade.*

[...]

*“O Alienista”, Machado de Assis; “O Puritano”, O’Flaberty; “Os Maias”, Eça de Queiroz; “Other Voices, Other Rooms”, Truman Capote; “A*

<sup>237</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.100-101.

*Queda*”, Albert Camus; “*A Morte do Caixeiro Viajante*”, Arthur Miller; “*Psicoanálisis del escritor*”, Bengler.<sup>238</sup>

Em outro momento, mais uma vez Souza se dirige ao leitor para falar a respeito das “Marquises Extensas”, construídas para abrigar o povo do sol quente que “dissolvia a pele”:

Cobertura para o povo não tomar sol. Tem sentido? Pois digo que tem. Talvez não para você que está de fora, longe, bem longe desta era solar [...]. Sabe o que é o sol verrumando sua cabeça, como um parafuso entrando direto, mais fulminante que aneurisma? Não sabe. Tudo que conhece é aquele sol de praia em verões cariocas ou nordestinos. Sol que avermelha, depois faz a pele descascar inocentemente, com um pouco de cócegas.<sup>239</sup>

Importante o momento em que Souza busca alertar o leitor e a sociedade. Escreveu um “memorial descritivo” para que as pessoas soubessem o que se passava em sua época e propôs que movessem ao menos “um parafuso” para que a situação não chegasse a ser catastrófica e apocalíptica tal como se apresentava em *Não Verás*.

Há quanto tempo estou fora de casa? Importa saber? É uma certeza. Não volto para lá. E não me dói nem um pouco. O que me move, agora, é a imensa curiosidade. Indefinível, inexplicável. *Vocês querem provavelmente uma satisfação, não querem nada no ar, abstrato.*  
Lamento decepcionar, no entanto temos que viver com o pé no chão. Cada um dentro do seu tempo. Pode ser que não me entendam, existimos dentro de circuitos de onda diferentes. Muito distantes. Vamos dizer que vivo em 220 kwts e vocês dentro de 110. Precisamos de um transformador.  
Temos que convir. Vocês são felizes, conhecendo coisas que estão por vir. Nem todo mundo tem o privilégio. Não me perguntem: o que podemos fazer para evitar que tal época venha a existir? *Se moverem um parafuso dentro da ordem das coisas, o que estou vivendo, não acontecerá.*<sup>240</sup>

Aqui, o narrador alerta e aconselha o leitor. Narrador na figura daquele “que sabe dar conselhos”, na perspectiva de Walter Benjamin.

Loyola Brandão apresenta-nos os processos de escrita e de leitura como práticas sociais que envolvem formas de conhecimento e de poder. Leitura e escrita que remetem à capacidade de desvendamento e de decifração do mundo, por isso “instrumento[s] de uma perigosa independência”.<sup>241</sup>

Não sem propósito, leituras são interditas e a São Paulo de *Não Verás* assiste à extinção de seus jornais e Souza sente saudades dos tempos em podia ler uma notícia:

Vou olhando sarjeta e latas de lixo. Quem sabe encontro um jornal usado. Ou um pedaço, folha rasgada. Não importa. Sinto necessidade de ler notícia.

<sup>238</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.217-230. Grifado no original.

<sup>239</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.318.

<sup>240</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.309-310. Grifo meu.

<sup>241</sup> CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. Op. Cit., 2009. p.81.



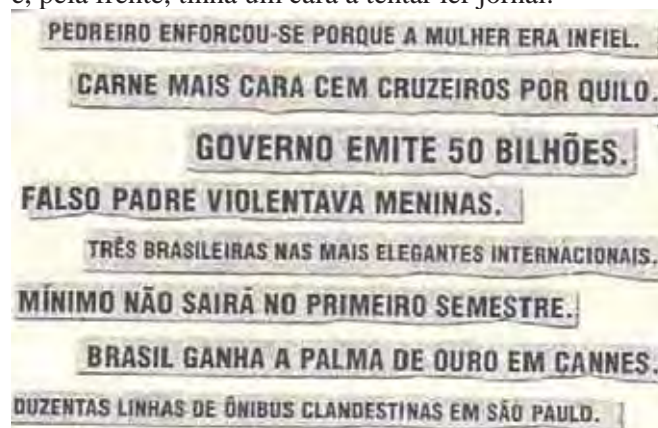
Ler de verdade. Estou cansado de ouvi-las pela televisão, na Rádio Geral [...]. Durante alguns anos, como professor, fui autorizado a receber um jornal semanal. Havia pouco para ler. Pouco que interessasse. As más notícias estavam proibidas para não alarmar o povo.<sup>242</sup>

Olhar trapeiro que busca nas “sarjetas” e “latas de lixo”, ao menos “pedaços” ou “folhas rasgadas”; restos de jornais com que pudesse ler alguma notícia que fosse, pela necessidade de fugir da memória oficial que, pela televisão ou “Rádio Geral”, era disseminada.

Em *Bebel*, temos a figura do pai do jovem revolucionário Marcelo que se sacrificava para percorrer fazendas buscando transmitir seus conhecimentos ao povo sofrido do campo. Atribuía grande importância à leitura e à escrita, fontes de conhecimento que acreditava capazes de tornar aqueles ligados à terra e aos donos dela um pouco menos explorados e mais capazes de lutar pelos seus direitos.

Variadas práticas de leituras são apresentadas em *Bebel*:

O ônibus encheu, eles ficaram apertados no fundo [...]. Subia gente. Dependurados uns nos outros. Uma velha com mau hálito encostou-se nela e, pela frente, tinha um cara a tentar ler jornal.



(*Bebel que a cidade comeu*, p. 37)

Jornais que não apenas revelam o cotidiano e os dramas das grandes cidades, mas também acolhem e protegem do frio e do desamparo: “O barracão estava em ruínas, os vidros estilhaçados. Havia cheiro de urina, bosta velha, ferro e madeira. Na penumbra, adivinharam formas enroladas, numa distância de metros e metros. Gente que dormia. Muitos enrolados em jornais” (*Bebel*, p.57).

A imagem da leitura como prática subversiva que, envolvendo leituras proibidas, fere o poder instituído, também pode ser vislumbrada em *Bebel*. Marcelo teria lido o livro de Ernesto Che Guevara, vendido “numa edição clandestina” (*Bebel*, p.343). Quando preso por

<sup>242</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 51-57.

subversão, amigos subornaram o guarda da prisão e Marcelo pode comunicar-se com o mundo de fora. Processos de escrita e leitura que, no cárcere, introduzem as notícias e informações do mundo exterior e revelam, para o mundo de fora, os horrores vivenciados, as memórias e lembranças ali provocadas.

Representações e figurações de personagens que revelam a força das práticas de leitura e escrita que, em suas dimensões subversivas, percebidas como instrumentos perigosos, constroem memórias e histórias.

Leituras de textos e de espaços culturais como campos abertos à pluralidade de significações e que revelam um movimento que não envolve passividade, pois “ler, olhar ou escutar são, de fato, atitudes intelectuais que, longe de submeter o consumidor à onipotência da mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o modela, autorizam na verdade reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência”.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. 2002. p. 53.

## Capítulo II

### *“Furúnculos e tumores” – a Bebel que a cidade comeu*

*À minha volta, a vida inteira, tento e não acho nada sólido, nada que eu toque e ainda o posso segurar.*

*Os homens vão crescendo e secando. Vão deixando de emocionar. Estão ficando mais e mais estéreis e não há salvação [...]. Estão matando o homem por dentro. A gente tem que ser o homem de uma nova época e eu não entendo bem esta era que está se passando. Sei apenas que tudo tem valor diferente, mas que valores são esses eu não alcanço, nem aprendo. Tenho medo de não atingir nunca os novos tempos e então estarei perdido. Destruído. E não quero me perder! Eu queria estar lá na frente. Ser quase missionário e salvar o homem!*

Bernardo, *Bebel que a cidade comeu*.

“DINA SE JOGOU. Nua. O dia acabava e o sol se refletia nos prédios. Ela desceu vertical, depois se inclinou. A tarde era dourada e Dina tinha a cor da tarde. O dourado desapareceu quando ela entrou na sombra dos edifícios. O corpo se depositou na calçada. Chapado na pedra fria”.<sup>1</sup> Com esta cena, Loyola Brandão inicia seu primeiro romance. Imagem de suicídio que ficou pulsando na memória do jornalista ainda nos tempos de repórter do jornal *Última Hora*.

Um dia, fui designado para cobrir o suicídio de uma bailarina. Era uma bailarina clássica, que tinha um grande futuro e que, numa tarde, se atirou pela janela. Eu fui pra rua, subi no apartamento dessa moça e conversando com uma empregada [...], essa mulher me contou que a bailarina um dia sentiu dor numa das pernas [...] foi ao médico, fez os exames e o médico disse que ela tinha um câncer na perna [...] podia combater com medicamentos, mas que ia continuar e um dia, provavelmente, para sobreviver ela teria que amputar a perna. Você imagina uma bailarina ter que amputar a perna? E aí, nessa tarde ela colocou a malha branca, colocou um disco no aparelho e dançou, dançou, dançou... as janelas todas abertas... e aí uma hora, na dança, ela saltou para a morte. A imagem dessa mulher, de roupa de balé branco, em um dia de muito sol, me impressionou muito. Você imagina aquela mulher branca caindo para a morte, batida pelo sol? Fui para o jornal e fiz a reportagem [...]. Mas fiquei pensando nisso [...]. E fiz um conto. E inventei uma série de coisas dentro desse conto e pensei em ampliar essa história da bailarina, mas descobri que o mundo da dança não me era um mundo familiar. Cada segmento tem a sua maneira de ser, seus gestos, os costumes, as falas. No jornalismo, as pessoas fazem de um jeito. No cinema, de outro. Televisão, arquitetura [...]. O que é que eu conhecia? Sendo repórter, conhecia muito o mundo da televisão, do teatro e do cinema, estava sempre fazendo matérias [...]. Aí mudei o campo, então não era a bailarina clássica, que eu coloco de lado como Dina, que também não é bailarina e sim uma pintora amiga de Bebel.<sup>2</sup>

Imagens que, a princípio, anotadas para suprir o jornalista de material suficiente para a realização de suas reportagens, auxiliaram o trabalho de memória para o escritor em gestação.

Segundo Loyola Brandão, o romance *Bebel* nasceu “dessa moça que se atira”.<sup>3</sup> Entretanto, o campo de atuação foi transferido do espaço da dança para o ambiente da televisão. Como não era um conhecedor do mundo da dança, recompôs a imagem em outra perspectiva. Processo de criação que utilizando material coletado para o exercício do jornalismo alimentava também o escritor.

“Imagens-cenas” que, observadas e coletadas, evocam percepções e memórias. Imagens relacionadas às situações que o jornalista busca para suas matérias; percepções da realidade

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.7.

<sup>2</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>3</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

observada e anotada que, ao longo da criação literária, são “profundamente afetadas pela interferência da imaginação ficcionalizando sua ‘realidade’”.<sup>4</sup> Processos que, envolvendo figurações e representações, indiciam opções formais e éticas.

De percepção essencialmente visual, os pontos de partida para os livros de Loyola Brandão são imagens.<sup>5</sup> Realidades vividas, observadas e registradas que servem tanto para o trabalho do jornalista como para o trabalho do escritor.

Para o escritor/jornalista, a criação é produto do real acrescido da “modificação do real”.<sup>6</sup> De forma que, no processo criativo

as lembranças que emergem do inconsciente, o trabalho da imaginação são peças de diferentes jogos que se encaixam de forma mágica – tudo vai aparecer na ficção como em um mosaico. Um mosaico de cenas reais, vividas ou imaginadas, que dão origem à ficção.<sup>7</sup>

*Bebel* apresenta-nos a história de três importantes personagens: Bebel, que dá título à obra; Marcelo, jovem revolucionário e Bernardo, jornalista que almejava tornar-se escritor – o *alter ego* de Loyola Brandão.<sup>8</sup> Personagens densos, inseridos na cidade de São Paulo do final da década de 50 e década de 60. De temática essencialmente urbana, o romance elege a complexidade do tempo presente, em suas múltiplas dimensões, como matéria-prima e testemunha transformações urbanas, culturais e políticas.

Para o crítico Fausto Cunha, *Bebel* oferece-nos “imenso painel de certas camadas – de certa fauna – da vida paulistana”. Romance “acelerado” como amostra significativa do “excesso de talento do romancista, que por um triz não afoga seu livro querendo dizer tudo de uma vez”.<sup>9</sup> Como se desejasse colocar tudo dentro do limitado âmbito do romance. Talvez como sinais e indícios de uma época “apressada” sentida e vivida por uma juventude artística e intelectual com vocação política e atuante que almejava não somente contribuir para o futuro do país, mas também romper tradições e comportamentos, de modo a questionar antigos tabus.

---

<sup>4</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.112 e 162. Cabe ressaltar que o estudo de Salles é dedicado à obra *Não Verás País Nenhum*. Embora específico para cada obra, o processo de criação de Loyola Brandão apresenta vários traços em comum, como o hábito de anotar tudo à sua volta e coletar “resíduos”, imagens e impressões da cidade.

<sup>5</sup> Cf. SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990.

<sup>6</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p. 163.

<sup>7</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.62.

<sup>8</sup> Cf. BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.195.

<sup>9</sup> CUNHA, Fausto. Bebel: a tragédia paulista? **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 02/06/1968.

Para a geração de Luiz Carlos Maciel, a principal crença da juventude era “sem titubear: a atribuição à arte de uma função transformadora da sociedade. Acreditava-se realmente que a arte poderia modificar a maneira das pessoas viverem [...]. Os jovens daquela época pensavam que o sentido da vida humana era transformar”.<sup>10</sup>

Tornou-se lugar comum dizer que nenhum período estampou tantas transformações e mudanças quanto o século XX<sup>11</sup> e que nenhuma época apresentou tanto entusiasmo pela ruptura de hábitos, costumes e comportamentos como os anos 60. Em todo o mundo, esse imaginário social<sup>12</sup> foi amplamente difundido. Efervescência, agitação, fermentação, frenesi, inquietação. Termos demasiadamente utilizados para designar e referir-se aos conturbados e contraditórios anos 60. Década que marca um momento de rápida industrialização brasileira com intenso crescimento das cidades, gerando um ritmo cada vez mais frenético de transformações. Processos sociais que alteraram significativamente as formas de sociabilidades e sensibilidades até então constituídas.

Também nesse período, assistimos à consolidação de um mercado de consumo e instalação da indústria cultural no Brasil, no qual a televisão adquiriu grande importância frente à sua intensa difusão e penetração na sociedade brasileira. Televisão que, segundo Jesús Martin-Barbero, traz não apenas um maior investimento econômico e maior complexidade de organização industrial, mas também “um refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos”<sup>13</sup>, ocupando papel privilegiado que, modificando velhos hábitos e comportamentos, constitui-se num discurso que reduz as diferenças, negando e eliminando conflitos.

<sup>10</sup> MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: Memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.73. Obra que aborda importantes momentos da contracultura brasileira.

<sup>11</sup> Cf. HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

<sup>12</sup> De acordo com Bronislaw Baczko, criamos símbolos para nossa existência, para a vida em sociedade. Cada época ou sociedade possui formas singulares de representar, imaginar, pensar, sentir e acreditar. Bens simbólicos que, de forma ilimitada, se articulam na sociedade a partir de formas específicas de construção de “verdades” e “mitos”. De modo que nenhuma relação social ou instituição política é possível “sem que o homem prolongue a sua existência através das imagens que tem de si próprio e de outrem”. BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 301. Nos anos 60, temos a construção de um imaginário revolucionário e questionador. Desde a Revolução Cubana em 1961, a independência da Argélia em 1962, a guerra antiimperialista no Vietnã, as lutas anti-colonialistas na África até a revolução cultural na China em 1965, todos esses movimentos serviram de baluarte para a consolidação desse imaginário. Cf. RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.). **O século XX: O tempo das dúvidas**. Do declínio das utopias às globalizações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.133-159. Vol. 3.

<sup>13</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. Modernidade e mediação de massa na América Latina. In: \_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1987. p.214-254, p.249.

Debruçando sobre os dilemas ditados pelas mudanças em curso, arte e política se aproximaram em meio às acirradas discussões em torno da arte engajada e a função do intelectual dentro da sociedade.

Configurações e conflitos sociais que alimentaram o romance. *Bebel* apresenta uma estrutura fragmentada, marcada pela ausência de linearidade temporal e permeada por vários *flashbacks* e monólogos interiores. Arquitetura narrativa em que Loyola Brandão dá voz a seus principais personagens, deixando-os livres para revelar seus desejos e aflições. De modo que o narrador não desaparece, mas em meio à fragmentação, em três dos capítulos da obra, permite o fluxo das impressões e visões de mundo de cada personagem separadamente. Propósito que se realiza a partir da repetição de trechos ao longo do texto que, apresentando pequenas alterações, revelam os múltiplos sentidos atribuídos por cada personagem a eventos vividos em comum. Multiplicidade de visões que, percebidas também em momentos de densos monólogos, revela ora estranheza ora cumplicidade entre os personagens.

Recurso literário que Lígia Chiappini, em *O Foco Narrativo*, denomina de “onisciência seletiva múltipla”. Procedimento no qual o narrador, em alguns momentos, cede espaço para a história que “vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nela [...], o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens”.<sup>14</sup>

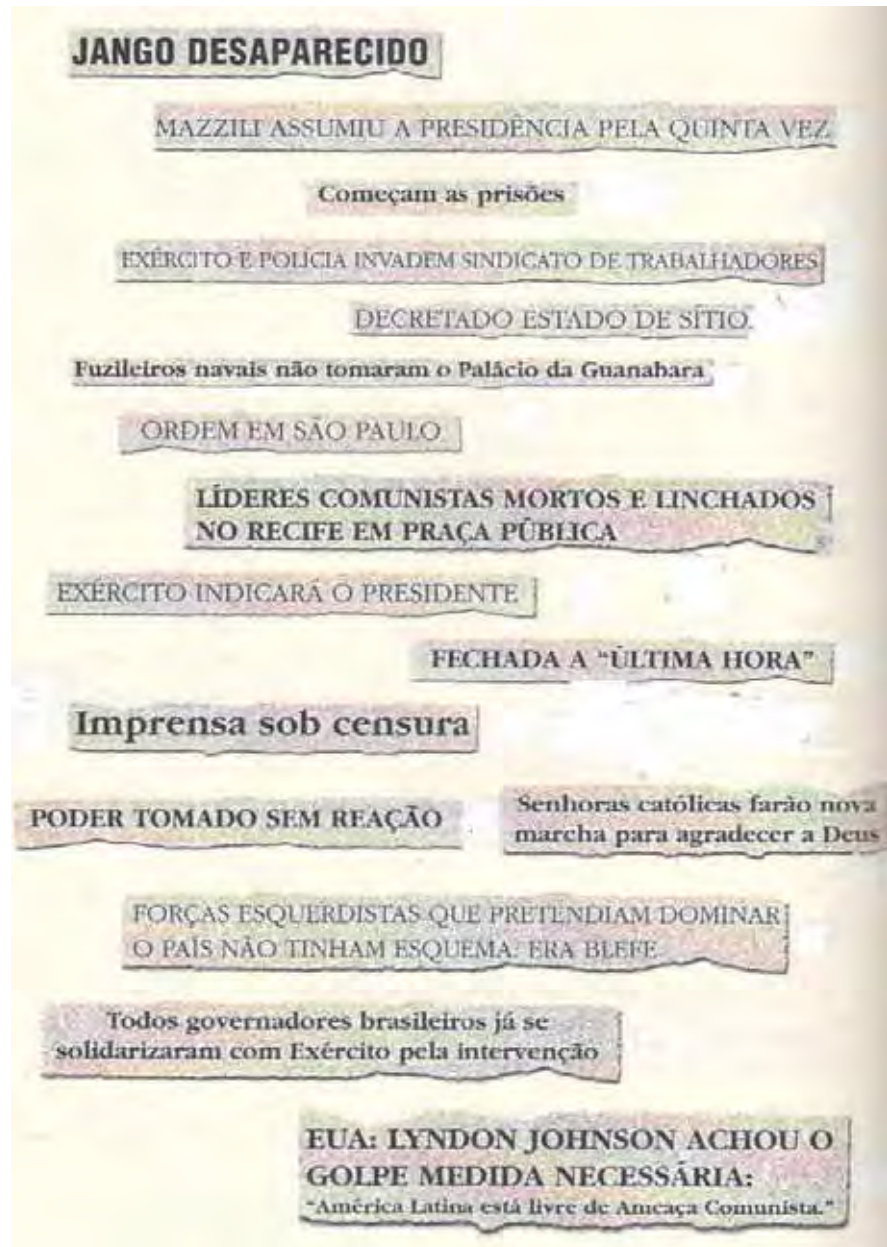
O primeiro capítulo revela a vida de Bebel, sua infância miserável e o sucesso efêmero que alcança como modelo e bailarina da recém implantada estrutura televisiva no Brasil. Entrelaçando as histórias de Marcelo e Bernardo sobressai, nessa parte, as suas impressões. No segundo capítulo, há o registro de cartas de fãs-clubes que Bebel, já consagrada como estrela da televisão, recebia. O terceiro e quarto capítulos são dedicados às histórias, percepções e impressões de Bernardo e Marcelo, respectivamente.

A presença de diversos recortes de jornais – manchetes, classificados, anúncios publicitários –, cartas e bilhetes que, espalhados pela obra, apresentam variadas situações cotidianas e experiências políticas e sociais, revelam fatias da realidade como densas amostras de questões e dilemas vivenciados pela sociedade naquele momento, além de exemplificar a importância atribuída ao papel do jornal na estética literária de Loyola Brandão. Por um lado, a atividade jornalística como laboratório de experiências e, por outro, o jornal como material que, lido, selecionado e armazenado, constitui fonte de onde extrai parte da matéria-prima para a criação. Processo de formatação estética que, de certo modo, almejava preencher os

---

<sup>14</sup> CHIAPPINI, Lígia apud SILVA, Vera Lúcia. **Memória, jornal e produção literária no pós-64: Bebel que a cidade comeu**, de Ignácio de Loyola Brandão. Especialização em História do Brasil. Catalão: UFG, 2001. p.34.

interstícios, os vazios e as lacunas de uma sociedade que se viu impedida de noticiar e privada de informação:



(Bebel que a cidade comeu. p. 188)

Fragmentação e incorporação de elementos de outras áreas na literatura que podem ser consideradas como uma forma de alinhamento face ao novo panorama da indústria cultural de massa que então se forjava. Linguagem que, segundo Renato Franco, pretendia incorporar, em seu corpo de signos, “elementos da atualidade (como cartazes, manchetes de jornais, notícias, técnicas do cinema, do rádio e da televisão)” como forma de “causar impacto nos eventuais



leitores e [...] concorrer com o poder de outros meios expressivos (como a televisão)".<sup>15</sup> Novas configurações sociais, nas quais a literatura, assim como outros domínios da sociedade, sofreu os impactos das mudanças em processo.

O presente trabalho apresentou-nos algumas dificuldades, principalmente com relação ao romance *Bebel*, que ainda não foi amplamente estudado no âmbito acadêmico.<sup>16</sup> Questões que podem indiciar que as pesquisas dedicadas à análise da trajetória da literatura no período ditatorial são “tentadas a minimizar a importância das primeiras manifestações após o golpe e somente a valorizar a produção que surgiu depois de 1975”.<sup>17</sup>

Para Claudete Amália Segalin Andrade, Loyola Brandão inicia suas primeiras experiências literárias com o gênero romanesco de forma audaciosa, uma vez que “foge às características convencionais”:

*Bebel que a cidade comeu* é um dos principais romances brasileiros (senão o primeiro) a incorporar a informação jornalística à práxis literária, num esforço do autor em fazer uma literatura referendada diretamente na realidade. [...] a maior audácia desse autor se deve ao fato de ter, num romance de estréia, rompido com um gênero tradicional como o romance, incluindo, na sua estrutura, elementos da realidade, na forma de textos jornalísticos e publicitários.<sup>18</sup>

Introdução de técnicas e procedimentos jornalísticos que, para a autora, revelam formas que “extrapola[m] o aspecto vanguardista e configura[m] algo mais comprometido com a realidade”.<sup>19</sup>

Na curta análise que Renato Franco investe sobre *Bebel*, o romance é apontado como “romance da desilusão urbana”, juntamente com outras obras como: *Engenharia do Casamento* (1968) e *Paixão bem temperada* (1970), ambas de Esdras do Nascimento e *Curral dos crucificados* (1971), de Rui Mourão. Obras que, segundo Franco, mostram vários aspectos da vida social na urbe, nas quais predominaria a narração dos impasses decorridos das dificuldades de adequação

às novas exigências de atuação e comportamento requeridas pela rápida modernização que abalava vigorosamente os hábitos e costumes até então sedimentados, gerando angústia e insegurança, ao mesmo tempo em que

---

<sup>15</sup> FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64**. 1998. p. 41.

<sup>16</sup> Notórios são os estudos realizados por Claudete Amália Segalin Andrade, Renato Franco e Malcolm Silverman. Cf. ANDRADE, Claudete Amália Segalin. **Bebel que a cidade comeu**. 1982; FRANCO, Renato. *Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70*. Op. Cit., 2003; \_\_\_\_\_. **Itinerário político do romance pós-64**. 1998; SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2000.

<sup>17</sup> FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**. 1998. p.22.

<sup>18</sup> ANDRADE, Claudete Amália Segalin. **Bebel que a cidade comeu**. 1982. p.4-5.

<sup>19</sup> ANDRADE, Claudete Amália Segalin. **Bebel que a cidade comeu**. 1982. p.2.

prometia, ainda que de modo fugaz, formidáveis possibilidades de autodesenvolvimento.<sup>20</sup>

O século XX não soube corrigir a discrepância entre as enormes possibilidades abertas pelo progresso da técnica, bem como as aspirações da modernização e a falta efetiva de criação de um mundo melhor.<sup>21</sup> Problemáticas que podem ser percebidas em *Bebel* que manifesta “tanto o desejo de testemunhar a dinâmica do período como o de constituir uma visão diversa e crítica desse processo, investindo assim contra a história oficial”.<sup>22</sup>

Segundo Malcolm Silverman, *Bebel* caracteriza-se como um “romance da massificação” que, a partir de uma prosa nervosa e disparata em torno do “ser humano dilacerado”, atua como metáfora para “todos aqueles cidadãos esmagados na procura de sucesso na cidade grande”.<sup>23</sup>

A trajetória de Loyola Brandão revela a sua tarefa de compromisso político com a memória e a história de uma época. *Bebel* apresenta-se na sua proposta de reconstrução e reinvenção de um período de efervescência cultural e política. Múltiplas configurações formatam o seu primeiro romance. Recém chegado do interior buscava vencer na vida, tornar-se alguém, “sair do anonimato”. E o golpe de 1964 foi, num primeiro momento, vivido como grande obstáculo para a concretização de parte de seus desejos. Constituições estéticas que envolvem trajetórias pessoais, profissionais e políticas.

Em *Bebel*, Loyola Brandão também pretendia mostrar algumas das transformações pelas quais a cidade de São Paulo passou ao longo dos tempos. De forma que procurava um lugar que pudesse caracterizar um pouco essas mudanças, que acolhesse bem tal perspectiva:

eu queria um lugar muito característico e achei o Bom Retiro, porque esse bairro antes era o lugar dos judeus em São Paulo, depois veio mudando, hoje é dos coreanos, mas ali era colônia judaica, inclusive com as sinagogas; antes disso foi dos espanhóis e dos ferros velhos. Então, no fundo, eu queria mostrar um pouco dessa coisa de São Paulo.<sup>24</sup>

Transformações urbanas que, percebidas pelo jornalista/escritor, adentram a obra revelando traços e contornos que continuamente e indefinidamente vão sendo redesenhados de acordo com as demandas do presente e as imagens que delas decorrem.

Presença marcante na obra é a figuração de personagens que são movidos

---

<sup>20</sup> FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**. 1998. p.28.

<sup>21</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.24.

<sup>22</sup> FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**. 1998. p.38.

<sup>23</sup> SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2000. p.146 -148.

<sup>24</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo o que é sólido se desmancha no ar”.<sup>25</sup>

## 2.1. “Em busca do céu” – trajetórias e conflitos

*Não me importa se vou ser feliz ou não. Quero ser muito famosa. Ai nada vai me ferir.*

Bebel, *Bebel que a cidade comeu*

*Sair. Sair desse anonimato. Desta obscuridade que me abafa. E então, ter tudo.*

Bernardo, *Bebel que a cidade comeu*

“Certa manhã no Ibirapuera vira o avião tentando furar o telhado, em busca do céu. O dia estava nascendo e o aparelho ficara preso ao teto, despedaçado” (*Bebel*, p.7).<sup>26</sup> Trecho que sintetizaria a própria escalada de Bebel. Metáfora para pensarmos “essa estrelinha que tenta ser uma estrela de televisão e acaba devorada pelo mecanismo da TV”.<sup>27</sup> Em “busca do céu”, da fama e do dinheiro, Bebel viu seu sonho “despedaçado”, tal como o avião que tentara furar o telhado “como um animal desesperado para sair da toca” (*Bebel*, p.59).

Nascida no “fervedouro do Bom Retiro”, sangue “de espanhola” (*Bebel*, p. 234), Bebel teve infância miserável. Sofria constantes agressões do pai violento, homem “mirrado”, “sujo”, que “fede a cerveja”. Sempre que o pai lhe batia, fugia e se escondia no depósito de ferro velho da Rua Tenente Pena, “quase junto à esquina da rua José Paulino” (*Bebel*, p.15). Ali se sentia protegida.

Pai e filha moravam no Bom Retiro – juntamente com a mãe, o avô e a irmã Marta, jovem de dezenove anos que ganhava “salário mínimo numa malharia da rua da Graça”. Era uma vila “com casas pequenas, amarelas e azuis de todos os lados”, onde viviam “famílias e famílias, amontoadas” (*Bebel*, p. 17-18).

A mãe de Bebel era “louca por cinema”, “conhece os artistas” e “compra revistas” (*Bebel*, p.19). Em seu aniversário de dez anos, a mãe não quis fazer festa; ia passar “Sansão e Dalila” naquela noite e “não podia perder”. Contrariada, Bebel “apanhou uma nota” e saiu de

<sup>25</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.11-12.

<sup>26</sup> Trecho que se repete com pequenas alterações nas páginas 11, 59 e 74. Como já ressaltamos, as repetições são constantes na obra.

<sup>27</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

casa. Embriagou-se passando a noite num prostíbulo. Sentia-se sem passado e sem futuro: “Não existia nada para a frente, nem para trás” (*Bebel*, p.22).

As mulheres do prostíbulo ao tomar conhecimento de que a noite anterior havia sido aniversário de Bebel, promovem uma festa:

Vilma trouxe uma pulseira fantasia. A loira um vestido azul. O português do bar dois litros de groselha. Wanda comprou um par de meias soquete. O bolo veio da padaria da esquina. Marilda convidou as mulheres. A festa iria de sete à nove, para não atrapalhar os serviços.<sup>28</sup>

Também ganhou “vidrinhos de água de colônia, sabonete, um broche e nos envelopes haviam notas de dez cruzeiros”. Bebel gostou, afinal “era tudo colorido”. Mas foi embora; embrulhou “os seus pacotes, os sabonetes, o dinheiro”. Enfiou “a trouxinha debaixo do braço e foi pelo corredor” (*Bebel*, p.27).

Do prostíbulo acabou indo para um colégio interno: “As freiras eram boas, mas me tratavam como se fosse escrava” (*Bebel*, p.28). Aos quinze anos, o “corpo firme, cheio”, as “pernas engrossaram” e “os seios eram grandes”, Bebel começa a sonhar com a possibilidade de sucesso na televisão. O que seria fácil com os “olhos verdes a saltar do rosto” (*Bebel*, p.29). Desejava ser muito famosa: “Não me importa se vou ser feliz ou não. Quero ser muito famosa. Aí nada vai me ferir” (*Bebel*, p.318).

Bebel buscava alcançar o sucesso a qualquer preço, de modo que pudesse ficar longe “daquela gente, daquelas ruas de lojas de roupas” (*Bebel*, p.20). Rompe com os valores morais em troca de ascensão social. Buscava galgar seu espaço e a tudo estava disposta, até mesmo substituir as violências físicas do pai pela exploração sexual do próprio corpo.

A dimensão do imaginário fabricado e difundido pela televisão que, implantada no Brasil em 1950<sup>29</sup> e em fase de consolidação nos anos 60, provocava grande encantamento, constitui temática abordada, de forma crítica, em várias obras de Loyola Brandão.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.25.

<sup>29</sup> Em 1950, Assis Chateaubriand, proprietário do conglomerado jornalístico *Diários Associados*, inaugurou a primeira emissora de televisão no Brasil, a *TV Tupi* em São Paulo. Nos primeiros vinte anos de história, a rede televisiva de Chateaubriand liderou o mercado, mas não sem a concorrência de outras emissoras que foram surgindo. Em 1952 surge a *TV Paulista*, em 1953 a *Record*, em 1954 a *TV Rio*, em 1956 a *TV Itacolomi* de Belo Horizonte e em 1958 a *TV Cultura* em São Paulo, que também pertencia ao grupo dos *Associados*. Até o início da década de 60 ainda era irrisória a penetração do meio televisivo entre as camadas mais baixas da população. A partir de 1964, com a canalização de crescentes investimentos por parte do governo é que a televisão acelera sua consolidação como importante meio de comunicação. Cf. HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Vol. 4. p.439-487; SANTORO, Luiz Fernando. Tendências Populistas na TV Brasileira ou As escassas possibilidades de acesso às antenas. In: MELO, José Marques (org.). **Populismo e Comunicação**. 1981. p.135-143.

<sup>30</sup> Cf. BESSA, Pedro Pires. **Loyola Brandão**. 1988. Aqui nos restringiremos às análises de *Bebel* e *Não Verás*.

Alimentando cotidianamente uma disputa simbólica, numa corrida desenfreada pelo domínio das informações necessárias, num jogo de inclusão e exclusão social, a TV atua disseminando propagandas e orientando formas de consumo padronizadas, de modo a inspirar a formação de determinadas identidades.<sup>31</sup> Identidades que, cada vez mais fragilizadas e fragmentadas são a marca numa sociedade que assiste à crescente superficialidade das relações humanas e humilhações constantes.

Bebel lutava contra o passado de miséria e violência. Buscava escapar do “cheiro podre do escarro do avô” (*Bebel*, p.11) – metáfora para pensarmos a vida urbana miserável e angustiante. Após passar por diversas etapas de humilhação, diante delas reage buscando visibilidade, que acreditava ser fonte de poder econômico e social. Acreditava que o sucesso na televisão pudesse constituir uma redoma capaz de protegê-la: “quanto mais famosa eu for, mais gente a me rodear. Gosto que fiquem em volta de mim. Num círculo. Vivo no meio de um círculo e é quentinho onde estou. Eles me protegem” (*Bebel*, p.72). Bebel simplesmente queria “ser a maior” (*Bebel*, p. 203).

Trata-se de configurações sociais nas quais a televisão pode ser pensada como mecanismo que participa da construção de imaginários que captam, expressam e constantemente atualizam representações capazes de sinalizar a possibilidade, sempre adiada, de integração plena do indivíduo.<sup>32</sup> De modo que alimenta também angústias e ambivalências provocadas pelas rápidas transformações em curso na sociedade.

Situações complexas que podem nos levar às reflexões de Claudine Haroche, que mostra a precariedade do homem das sociedades contemporâneas que convive cotidianamente com diversos tipos de humilhação como “consequências das sociedades de mercado sem limites, que [...] não estão em condições de respeitar a condição humana, [de] oferecer a todos condições de vida decentes”.<sup>33</sup> Processos sociais de alienação que evidenciam a fragilidade do indivíduo que, desnorteado e desligado dos sentidos do mundo, apresenta-se incapaz de reagir às humilhações cotidianas. Dentre essas formas de alienação, Haroche destaca a dimensão da visibilidade, ou seja, uma necessidade de exibição contínua do indivíduo que remonta à ideia

---

<sup>31</sup> Cf. HAMBURGER, Esther. *Diluído Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*. Op. Cit., 1997. p.442.

<sup>32</sup> Cf. HAMBURGER, Esther. *Diluído Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*. Op. Cit., 1997. p.442.

<sup>33</sup> HAROCHE, Claudine. *Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior no individualismo contemporâneo*. In: MARSON, Izabel; NAXARA, Márcia (org.). **Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras**. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 31-48, p. 31.

de “*mostrar-se para ser valorizado e, além disso e fundamentalmente, para existir*”<sup>34</sup>, o que acarretaria graves problemas psíquicos.

Desejo de sucesso e realização pessoal que não é vivido apenas pela personagem-título. Encontra ressonância também nos outros personagens: Bernardo deseja tornar-se um escritor que “conte dentro do quadro da literatura brasileira” (*Bebel*, p.229), tal como Loyola Brandão<sup>35</sup> que do interior havia “*saído para vencer*”<sup>36</sup>; Marcelo buscava fazer a revolução, queria ser alguém do qual o pai pudesse sentir orgulho. Ambos em “busca do céu”.

Marcelo e Bernardo deixam suas cidades no interior e partem rumo a São Paulo. Ali era “o lugar onde se podia fazer uma vida” (*Bebel*, p.96). Lugar de possibilidades no qual ambos acreditavam que ali poderiam libertar-se dos grilhões do passado e realizar-se plenamente.

Loyola Brandão também depositava suas esperanças na cidade grande e diz que suas primeiras obras foram escritas para expurgar as dores e angústias do adolescente problemático do interior:

Educação, o meio em que vivi, a época, tudo favoreceu a criação de uma personalidade conflitada que via na realização de alguma coisa a forma de se superar e ser aceito. Lutei o tempo todo para ser aceito. Quando vislumbrei que se fosse um escritor – porque a única coisa que eu gostava de fazer, fazia razoavelmente bem e com empenho, era escrever – poderia me integrar, parti para a conquista, quase desesperada, desse ofício e de um lugar dentro desse ofício.<sup>37</sup>

À medida que escrevia, liberava-se das suas contradições, complexos e conflitos. De modo que descobriu uma função mais importante dentro da literatura: “Ela não podia servir a fins tão “pequenos”, como o eu, como o ego ferido”.<sup>38</sup> Se no plano pessoal acreditava no poder de cura da literatura, teve consciência que isso se daria também no plano social. Percebeu que sua literatura precisava desempenhar outro papel dentro da sociedade. De maneira que à literatura depositou toda a sua força, fez da estética sua arma política para criticar e contestar o mundo à sua volta.

<sup>34</sup> HAROCHE, Claudine. Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior no individualismo contemporâneo. Op. Cit., 2005. p.35. Grifado no original.

<sup>35</sup> Assim Loyola Brandão escreveu nos diários de trabalho de *Não Verás*: “Quero ser o autor mais lido em 1981”; “Gostaria muito que este livro significasse uma real afirmação minha dentro da literatura”. Apud SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.47.

<sup>36</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.190. Grifado no original.

<sup>37</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.191.

<sup>38</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.191.

O desejo de memória que pulsa em suas obras publicadas durante o regime militar revela tal perspectiva. Pertencendo a uma geração fortemente marcada por esse “negro e inconfundível pano de fundo”<sup>39</sup> e impossibilitado de realizar o jornalismo com liberdade, como já foi destacado, recorreu à literatura que se apresentou naquele momento como caminho alternativo. Clarifica, assim, o importante papel do texto literário como possível testemunho de uma época. A partir do contato de Loyola Brandão com os problemas da cidade, viu na literatura a possibilidade de “denunciar um sistema que oprimia o homem”, defender “este homem das injustiças” e pedir “para ele um mundo melhor”.<sup>40</sup>

Bebel/personagem é também metáfora que permite reflexões sobre a cidade. Bernardo e Marcelo, ambos se relacionam com a jovem bailarina e com a cidade de formas múltiplas e variadas. Marcelo quer mudar o comportamento de Bebel e revolucionar a cidade e o país. Bernardo utiliza tanto a cidade quanto Bebel como matéria-prima para a criação literária. Assistimos à personificação da cidade na figura de Bebel.

Bebel, Marcelo e Bernardo: face aos “novos tempos” (*Bebel*, p.239), lutam contra as lembranças do passado. Buscam sucesso em suas empreitadas na cidade grande como forma de se libertar de um passado vivido e sentido como doloroso. Bebel quer se livrar da “placa de catarro do avô” (*Bebel*, p.23) e da vida de pobreza que ela representa. Bernardo quer sair do “anonimato”, da “obscuridade que [lhe] abafa” (*Bebel*, p.151), fugindo de uma memória marcada por constrangimentos e humilhações. E Marcelo quer fazer a “revolução”, lutar e “reformular o mundo” (*Bebel*, p.320) para que o pai dele se orgulhasse.

Personagens que, atormentados pelo passado, buscam construir novos “lugares de memória”: o dia em que vir a ser um “escritor que conte no quadro da literatura”; o dia em que for “a mais famosa”, a “maior”; o dia em que a América “se levantar e explodir [...] pra viver independente”, o dia em que o pai se o pudesse ver “tivesse orgulho”. Desejos que veremos sempre incompletos. A ideia de desejo que

não por acaso, subjaz à tematização de procura da compreensão dos sentimentos e sensibilidades que marcam a história e a relação entre os homens: pensá-lo, o desejo, sentimento poderoso, que afasta e aproxima margens e fronteiras, na sua necessária e indispensável incompletude, em processo contínuo e incessante, que não se esgota nem se completa [...]. De forma que, assim como a “história do romance”, as histórias da história e as

<sup>39</sup> CASTELO, José. Ignácio de Loyola Brandão passa a limpo seu passado literário. **O Estado de S. Paulo**. 12/07/1997.

<sup>40</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.191.

histórias dos homens são, também, buscas “de um (ou mais) desejo(s) que nunca se completa(m)”.<sup>41</sup>

## 2.2. “Já sou imortal”

*Vai chegar o dia em que não vou existir mais e, no entanto, haverá um monte de instantes meus, vivos. A máquina, a luz, a objetiva me fazem viva para sempre.*

*Mas a morte estava sendo há muito tempo, e eu não sabia.*

Bebel, *Bebel que a cidade comeu*

Através da televisão, Bebel consegue fama e sucesso, que se consolida também em outros meios de comunicação como revistas e jornais: “Bebel estava feliz. Suas fotografias andavam espalhadas pela cidade. Grandes painéis de publicidade se derramavam por ruas e estradas” (*Bebel*, p.69). A jovem bailarina, a mais *nova* atração televisiva, sentia-se desejada e idolatrada:

Havia meia dúzia de sujeitos gamadíssimos por ela no estúdio. Eram moços simpáticos. Diretores de TV, redatores do telejornal, um câmera inteligente, um produtor de teleteatro [...]. Bebel saía, jantava, ia dançar, comparecia a estréias de teatro, frequentava coquetéis, aparecia em desfile de modas.<sup>42</sup>

Desejos concretizados que vão revelando novas insatisfações. De modo que depois de conquistar sucesso na televisão, agora o sonho era fazer cinema:

Vou embora do Brasil assim que der pé. Não tem tanta brasileira lá fora? Eu sou bonita, mãe. Posso ser outra Carmem Miranda. Já me disseram. Aí mando buscar a senhora [...]. Mando buscar a senhora e ponho num quarto maior que este apartamento. Para a senhora gostar muito de mim. Quando eu for famosa, todo mundo vai gostar de mim.<sup>43</sup>

Mercantilização das relações humanas e afetivas face à degradação dos valores humanos. Mãe e filha sempre tiveram grandes dificuldades de convívio e Bebel acreditava que o dinheiro pudesse recuperar esse tempo de conflitos.

Comercializando o próprio corpo, Bebel ganhou do dono da televisão um apartamento na “Major Sertório” (*Bebel*, p.67). Seu programa na TV

terminava com muita bossa nova que começava a dominar as paradas de sucesso. O pessoal do estúdio vivia excitado porque a audiência era de 70

<sup>41</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. Pertencimento e Alteridade. Romance e formação – leituras do Brasil. Op. Cit., 2009. p.259-260.

<sup>42</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p. 62.

<sup>43</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p. 67.



por cento, a mais alta registrada por qualquer programa. Bebel descobriu o Rio e o sucesso da promoção. Num mês pegou capa de “O Cruzeiro”, “Fatos e Fotos”, reportagens em “Manchete” e “Jóia”, e notícia em todas as colunas de música, televisão e teatro. Em uma semana foi a mais festas, boates, reuniões e programas de televisão do que em toda a sua vida. Era procurada.<sup>44</sup>

Cartazes com fotos e propagandas estreladas por Bebel se espalhavam pela cidade: “garotos contemplavam”, “mulheres olhavam”, “homens se desviavam do jornal para a moça” (*Bebel*, p.152). Era a pessoa que mais aparecia nos últimos tempos. Não saía nada sem ela; “seu rosto”, “suas pernas”, “suas mãos” – vendem jornal como ninguém (*Bebel*, p.149).

Ídolo “incontestável do momento”, a “jovem estrelinha” gostava de “ter as pessoas à disposição, sem estar comprometida”. Enxergava as pessoas como se “fossem coisas, um prendedor de roupa ou varal que a gente usa quando precisa”. Para ela, era impossível “ficar ao lado da mesma pessoa a vida inteira, não fomos feitos para isso, ou então a gente nascia como árvore, grudada no chão, contentando-se com o que tivesse à nossa volta” (*Bebel*, p.160). Concepção de mundo de Bebel que, ávida pela mudança e em constante estado de insatisfação, não queria nada parado ou eternizado: “a eternidade é monótona e angustiante” (*Bebel*, p.54). Mostra significativa da incapacidade de Bebel em estabelecer vínculos afetivos duradouros com as pessoas.

Eufórica pela fama conquistada, Bebel imaginava: “em todas as casas, agora, estão me olhando; pensando em mim”. Visibilidade desejada que a impedia de pensar sobre o futuro. Alguns poucos a alertavam sobre as consequências: “Quanto tempo pensa que o público vai te aguentar? Três shows semanais, apresentação em teatros, sua cara em tudo que é cartaz de publicidade. Cansa. Além desse rosto, desses olhos e dessas pernas, você precisa provar alguma coisa” (*Bebel*, p.164).

No quarto, Bebel espalhava suas fotos. Uma foto que “saía numa revista alemã” era a “sua melhor”, a de que “mais gostava”. Colocou-a na parede diante da cama, de modo que, ao acordar, “a primeira coisa que via era ela mesma”. Todas as noites, ela espalhava suas imagens em volta da cama; buscava cercar-se “por ela mesma”, de modo a adquirir a “impressão de que se encontrava abrigada” (*Bebel*, p.166).

Entretanto, o fracasso de Bebel não tardou a aparecer. Com a mesma velocidade com que chegara ao sucesso, começa o seu declínio. Passara meses sem “nem um programa de televisão”, “nem um show”, “nem uma foto”. Bebel sentia que estava desaparecendo; daqui a

---

<sup>44</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 69-70.

pouco “ninguém se lembra de mim” (*Bebel*, p.218). Questões que revelam o medo de ser esquecida. Ambivalências e paradoxos que envolvem Bebel e sua vida. Desejava o novo e a mudança constante. E acaba por ser engolida justamente por esse processo de incessante renovação.

Conflitos e incertezas que a levam às memórias do ferro velho dos tempos de criança. Na infância, ao sentir-se medo, corria para o “depósito de ferro”, de onde era “olhada por um velho que não fazia mal [...] como todas as coisas velhas e inúteis”. Ao longo de sua trajetória, sempre que se via angustiada, buscava refúgio nessas lembranças. Pensar no ferro velho dava-lhe sensação de segurança. Nunca mais teria voltado àquele lugar, “tinha medo dele não existir, medo do velho ter se dissolvido e então ser tomada pelo desamparo”. Num mundo em constante transformação, os pensamentos de Bebel giravam e a colocavam “no centro do ferro velho, respirando o cheiro de metal a se decompor com lentidão de eternidade” (*Bebel*, p.166). Imagem que parecia promover uma espécie de refúgio e proteção face às mudanças aviltantes na sociedade.

Relegada “cada dia a horários adiantados”, a jovem bailarina começava a ser “bagaço” e dentro de pouco tempo “tudo estaria terminado”. Na televisão estavam “sugando o que podiam”, eles conheciam o seu ofício; sabiam que o público logo se cansaria e que “aquele rosto, o corpo, as pernas, seriam olhados com monotonia” (*Bebel*, p.201). A imagem de Bebel era também representativa de mudanças que se operavam no padrão de comportamento feminino no ritmo da revolução sexual que então se desenhava: “Uma mulher não pode querer dormir com quem ela quiser. É isso que eu faço. Se tenho vontade de um cara, vou com ele. Por que não posso?” (*Bebel*, p.223). O que faria com que seu programa fosse “suspenso” pelos órgãos de censura:

Na defesa da moralidade e dos costumes de nossa terra, a Associação das Donas de Casa Cristãs de São Paulo, que colaborou decisivamente para o êxito da Revolução de março, fazendo grande inquérito entre as suas associadas e a população desta operosa e cristã urbe, julga conveniente que se mude a orientação dos programas da bailarina chamada Bebel, pelo que há nele de atentatório à moral, aos bons hábitos e ao pudor e recato de nossos filhos.<sup>45</sup>

Como se tirassem o “caixão debaixo de uma pessoa que tem a corda no pescoço”, Bebel viu-se desolada, fracassada. Houve um tempo “em que todos tinham necessidade de uma dose de Bebel”. De repente, “ninguém mais precisou” (*Bebel*, p.218) e isso a atormentava. Os fotógrafos diziam que seus olhos já não tinham mais a mesma expressão.

---

<sup>45</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.384.

Olhos que, por fotografias, “a tinham lançado pelo Brasil em cartazes e painéis”; os olhos que “na tela de televisão enchiam as salas em milhares de casas”. Em sua “maior época”, todos os fotógrafos corriam em busca de Bebel e não havia “anúncio e capa de revista sem ela”. As últimas fotografias já mostravam um rosto “tão melancólico que passaram a deixá-la de lado” (*Bebel*, p.331-332). Perdida num “mar de tentativas e ideias” (*Bebel*, p.167), Bebel sentia-se num mundo de simulacro, de intenções veladas. Cidade de disfarces, fingimentos e dissimulações.

Cidade como palco para múltiplas humilhações. Lugar do progresso, da técnica, da ciência, da intensa sociabilidade, mas também o lugar da mundanidade, das falsas aparências, que apresenta a “superficialidade dos contatos existentes entre as pessoas, a valorização das coisas materiais e seu peso nas relações sociais”.<sup>46</sup> A cidade convida a embebedarmo-nos, a experimentar o seu ópio consumista. A cidade instiga e provoca, mas nem todos estão preparados para ela, nem todos podem refrear seus desejos na cidade porque ela segrega, divide, não é para todos.

Devorada pela cidade e pelo mundo da televisão, Bebel trafega do “espetáculo à catástrofe”.<sup>47</sup> Deslumbrada pelas possibilidades que a fama na TV apresentava, tecia relações superficiais e efêmeras e usava as pessoas, todavia, foi também usada; viu-se cada vez mais ultrajada, vilipendiada e despedaçada pelo sistema opressor da televisão e da cidade.

Ao final de sua trajetória aparece retalhada, transfigurada, ainda mais fragmentada. A fama que a constituiu, que colou seus cacos e a retirou do espaço de humilhação anterior, não foi definitiva. Seu sucesso foi fugaz, passou com uma velocidade e rapidez incomensuráveis. Amostra significativa de sociedades com apego desesperado ao novo, ao moderno, a euforia por uma “nova avenida” ou um “novo rosto” na TV. A visibilidade lhe foi destrutiva.

Em *Bebel*, Loyola Brandão não apenas critica o papel da televisão e os estragos que ela imprime em nossa cultura, como também descortina a sedução do ambiente televisivo, da publicidade e da mídia. Revela-nos um “império tirânico”<sup>48</sup>, que envolve aparência e falseamento da realidade:

Colocou a mão junto à boca, respirou o hálito. Ruim. Um gosto amargo na boca. Havia um dente furado no fundo que, às vezes, doía. *Os dentes da frente são bonitos. Lindos. Ficaram lindos no cartaz de sabão, no cartaz do mar. Eu sou muito bonita.* Ali, no escuro, debaixo do lençol, ninguém sabia disso, só ela.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> NAXARA, Marcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade romântica**. 2004. p. 232.

<sup>47</sup> BESSA, Pedro Pires. **Loyola Brandão**. 1988. p.12.

<sup>48</sup> BESSA, Pedro Pires. **Loyola Brandão**. 1988. p.16.

<sup>49</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.159. Grifado no original.

De maneira que a preocupação recai apenas sobre o que é visível. Dimensão que evidencia a fragilidade e a precariedade das relações estabelecidas em meio ao turbilhão de possibilidades que a engrenagem da indústria cultural e da vida na cidade oferece.

Bebel viveu um romance conturbado com Marcelo que sempre dela reclamava por pensar somente em “fazer carreira e ter sucesso”, pois enxergava apenas a si mesma, olhava as pessoas e não as via, os outros eram “dispensáveis” (*Bebel*, p.142). Bebel, por sua vez, também se queixava de Marcelo que, sempre “metido em política”, teria entrado para uma organização, segundo ela, de “nome muito engraçado, plop-plop pop,op” e vivia saindo de madrugada por causa de “reunião num sindicato” ou “com os estudantes”, “pra falar em porta de fábrica” (*Bebel*, p.163).

Conflitos também não faltaram ao seu breve romance com Bernardo. No estúdio de TV, diante de “um céu de papelão” e de um “coqueiro de plástico” (*Bebel*, p.154), Bernardo e Bebel se conheceram. O jornalista, aspirante a escritor, buscava fazer uma reportagem com a famosa dançarina da TV. A falsa aparência do ambiente já sinalizava o tipo de relação que entre eles se estabeleceria.

### **2.3. “Um gesto, palavra, uma ação”**

Nascido em Vera Cruz, na pequena cidade “rodeada por cafezais”, Marcelo sonhava em ir para Cuba, conhecer a “cidade-escola”, vontade que se relacionava com a vida que levou junto ao pai. Lá desejava ser “professor”, “trabalhar”, “aprender coisas”. Afinal estava no mundo para “fazer as coisas” e não queria “deixar nada pra trás” (*Bebel*, p.69-72). A primeira escala seria em São Paulo nos fins de 1958, aos 20 anos.

Com jeito de “moleção satisfeito”, “sem maldade”, desembarca em São Paulo sem conhecer nada da cidade. Pensava que logo encontraria algum conhecido, mas “era tanta gente”, que começou a “não fixar mais os rostos”. Acabou sozinho “no meio da multidão”. Sentou-se na mala, “na avenida São João”, de onde observava a cidade, aquela “coisa enorme” e viu o “luminoso do jornal”. Era a redação do *Última Hora*, onde decidiu se informar sobre alguma “pensão, quarto ou qualquer coisa barata” para dormir. Bernardo, “sujeito magro, rosto fechado, sobrancelhas espessas”, o levou para o lugar onde morava: uma pensão que dava para “os fundos do Dante Alighieri” (*Bebel*, p.118-119).

Três meses depois, Marcelo trabalhava “na cabina telefônica frente à praça da República” (*Bebel*, p.119). Ali conheceu Bebel. De lá podia observar vários tipos humanos, mas não gostava do que via: “observava principalmente os rostos. Pouca gente com um

sorriso, ou expressão simpática. Carrancudos, fechados, mal-educados, apressados e irritados” (*Bebel*, p.121). Mas logo abandona o emprego. Não conseguia se fixar em nenhum deles.

Com uma “vitalidade imensa”, Marcelo queria “tirar tudo da vida e não deixar nada”, como se o “mundo [lhe] devesse alguma coisa” (*Bebel*, p.151). Não queria “ficar parado”, “vendo tudo e sem agarrar nada” (*Bebel*, p.139). Ressentido, agia como se quisesse jogar uma bomba no mundo e lutava contra as lembranças de um passado no qual não teria sido um dos “escolhidos de [seu] pai” (*Bebel*, p.323). Era forte e corajoso, sua juventude “estoura em cada minuto e explode na cara” (*Bebel*, p.177).

O pai queria que Marcelo fosse médico para “cuidar dos homens”, “sara todo mundo”. Mas ele queria ir embora do interior, não queria “ter placa na porta”, queria ser livre (*Bebel*, p.118). Nutria ideias revolucionárias e comunistas. Colecionava jornais, “recortava tudo que havia sobre Fidel, Guevara, a revolução” (*Bebel*, p.121). Pensava em “reformular o mundo”, em “construir uma sociedade melhor”. Repisava isso: “uma sociedade melhor, igual”. Frase feita que, segundo Bernardo, tinha “esgotado no jornal”. (*Bebel*, p.320).

Loyola Brandão conta que em *Bebel* queria mostrar o clima que “estava instalado no país naquela época”. E o fez “através de personagens e situações”.<sup>50</sup> Construção de personagens que revelam compromisso e responsabilidade da parte do escritor. Evidenciam preocupações e visões de mundo que vão sendo delineadas: “O gesto simples de colocar um papel em branco na máquina me assusta. Porque é uma responsabilidade, um compromisso. Vou rever fantasmas, fabricar pessoas, recriar mundos que existiram, existem, existirão. Vou me abrir, me expor”.<sup>51</sup>

A década de 60, momento marcado pela Guerra Fria – confronto ideológico entre Estados Unidos e União Soviética que, entre outros intentos, visava à ampliação e domínio de áreas de influência do capitalismo e comunismo –, é também assinalada por diversos movimentos libertários em todo o mundo. Movimentos estudantis em diversos países contestavam a sociedade de consumo e o autoritarismo, cada qual com características específicas de acordo com reivindicações políticas de cada lugar. A Revolução Cubana em 1959, bem como a independência da Argélia em 1962, formaram um pólo de embates políticos de grande importância que acabaram reforçando e corroborando um imaginário contestador. Não só nos Estados Unidos, como no mundo todo também se assistia a diversas manifestações contrárias à guerra do Vietnã. De modo que em vários países se delineava um

<sup>50</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>51</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola apud SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.39.

processo de protestos e mobilização política. Ocorria em vários lugares as mais variadas práticas de rebeldia contra o *stablishment*, o imperialismo, o americanismo.<sup>52</sup> Período que, marcado por diversas utopias, acalentando desejos e sonhos, tornou-se também cenário para o fracasso de variados projetos políticos.

*Bebel* apresenta-se também como palco para a encenação do ideário revolucionário, das utopias comunistas e ideias anticomunistas. Temas densos que aparecem nas obras de Loyola Brandão; projetos que no período estavam na pauta do dia.

Sob a ótica da utopia revolucionária comunista, Marcelo é o personagem mais marcante. Desnorteado em sua identidade, questiona incessantemente a realidade caótica que o cerca e a partir de uma postura utópica visava destruir os opressores do povo. Imbuído das ideias de transformação e revolução entra para o Partido Comunista com grande entusiasmo. Assim dizia:

Os comunistas me ajudam e garantem que vou ser um belíssimo revolucionário, sou ainda jovem e tenho força de vontade e saúde e já estou imbuído dos ideais necessários. Participo de reuniões e comícios e manifestações e posso te garantir que a América está pronta pra se levantar e explodir, mandando os Estados Unidos a puta que o pariu, pra viver independente.<sup>53</sup>

Acreditava ter herdado o “idealismo” de seu pai, homem simples que percorria fazendas para “criar escolas, lecionar nas existentes”. Não havia dinheiro, “o pai andava quase maltrapilho, mas gostava” (*Bebel*, p.117). Seu pai era seu grande ídolo e fonte de inspiração:

Admirava meu pai e o que ele fazia. Um homem inteligente e calmo que gostava de ensinar. Era um prazer enorme para o velho se dirigir às fazendas, onde dava aulas. De manhã, numa, à tarde em outra, à noite, numa terceira. Não ganhava quase nada, o que levava pra casa mal dava pra minha mãe comprar alguma coisa. Não havia fome porque aquela gente estava sempre a dar presentes como ovos, mandioca, batatas, café, galinhas e frutas [...]. Me fascinava como meu pai era insensível à coisa como fome, dormir bem ou mal, ganhar, ou viver melhor. Quando me lembro, tento descobrir *um gesto, palavra, uma ação* que me faça compreender sua verdadeira dimensão: se um covarde diante da vida ou se o homem mais idealista que existiu.<sup>54</sup>

Algumas vezes, Marcelo acompanhava o pai:

Ele me levava para a sala de aula, deplorável, de chão batido, paredes de pau-a-pique com frestas enormes [...], onde crianças miseráveis, de olhos grandes e esfomeadas, sujas e vestidas de trapos, tentavam alcançar porque B e A faziam BA. Meu pai, pacientemente um santo – explicava.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Cf. RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. Op. Cit., 2000.

<sup>53</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 320.

<sup>54</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 321. Grifo meu.

<sup>55</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 321-322.

Marcelo “odiava aquela miséria, o fim da raça humana”, mas no pai “havia só amor, que o conduzia sem parar”. Em cada lugar que passava, o pai de Marcelo ficava poucos anos e sempre escolhia um, o “melhor da classe”, que passava a ser “cuidadosamente preparado” para continuar sua missão de “ensinar letras e contas”, que dizia “nunca havia de terminar”. Seleção demorada que testava a capacidade e, acima de tudo, a “fé” e “dedicação” (*Bebel*, p.322).

Os alunos admiravam o professor, “sorviam como a necessidade da própria respiração, tudo que ele dizia”. Eles olhavam Marcelo, o filho daquele homem tão extraordinário que “modificava suas vidas e o mundo”, numa mistura de “inveja e admiração”. Algumas vezes, Marcelo sentia o pai “encolhido”, “desanimado” e “descrente” perante a extensão de sua tarefa. Sentia-se “pequeno e inútil” diante da grandeza do território brasileiro, dos seus problemas e do que “havia por fazer”: “Eu o via arrasado e abatido [...]. Pra subitamente se encher de forças” (*Bebel*, p.321-322).

Marcelo cresceu querendo que seu pai lhe transmitisse “aquela força que o movia sem parar, levando-o de um lugar ao outro, na região da Alta Paulista” (*Bebel*, p.322). A única herança do pai teria sido a vontade de “reformatar o mundo” e acreditava que estivesse tentando pelo caminho certo: “o da revolução”, palavra que nunca teria ocorrido a seu pai, homem “pacifista”, se bem que “ele estivesse semeando e fazendo uma”. Para o pai de Marcelo, a revolução se “fazia dentro do homem”; ele queria ser “o vento a soprar furioso e a varrer a ignorância, analfabetismo e obscurantismo e injustiça”. Mas tinha de se conformar em ser “brisa leve que agitava arbustos”. Ao contrário, Marcelo não era pacifista, acreditava que a revolução se fazia “numa escala maior e com violência” (*Bebel*, p.322-323).

O pai de Marcelo sempre “odiou a guerra”. Discursava – aos alunos e fazendeiros, ao povo das cidades por onde passava – contra a guerra e explicava “o que era Hitler e o que pretendia” e o “mal que se abatera sobre o mundo”. Marcelo ressentia-se por não herdar do pai o que “tinha de grandioso”: “sua capacidade de trabalho, a resignação e paciência, e sua estrutura interna, formada para receber grandes impactos” (*Bebel*, p.323).

Depois do golpe de 1964, Marcelo começou a ser perseguido, tinha medo do que lhe pudesse acontecer. Se antes achava que estava no caminho certo, agora não existia mais caminho: “Esses caras que estão no governo vão ficar muito tempo. Muito mesmo. Eu queria, ao menos, estar seguro de que fiz coisas certas! Ando com medo. Medo de tudo” (*Bebel*, p.320). Desiludido com o golpe que arrebatara subitamente com seus sonhos de construir

---

uma sociedade melhor, volta seu olhar para o passado em atitude revisionista. Ressente-se de suas atitudes, queria ter sido um dos escolhidos de seu pai, mas era “preguiçoso”. Considerava-se um revolucionário na cidade grande, sentindo-se grande só porque a cidade o era, abandonava os empregos, vivia perdido:

Aqui em São Paulo nunca coloquei duas ideias juntas com algum proveito. Nunca vi rendimento do meu trabalho. Por essa razão é que abandonava os empregos. Quando consigo me olhar, penso se o que faço não é mentira. *Eu queria ter sido um dos escolhidos de meu pai. Ele não confiava em mim. E eu queria que ele tivesse orgulho, se pudesse me ver.*<sup>56</sup>

Marcado por angústias e ressentimentos, Marcelo parecia um “tipo obcecado por uma fixação de infância” (*Bebel*, p.347). Queria lutar de todas as maneiras por uma vida melhor, queria “arrebentar e mudar” o mundo, para “dar uma alegria” ao pai, que iria gostar de ver que “não jogou fora a vida” (*Bebel*, p.323). Obsessão em lutar contra o passado no qual foi preterido pelo pai: “Ele não confiava em mim”.

Marcelo frequentava os mais diversos lugares, União Nacional dos Estudantes, faculdades. Em muitos momentos emocionava-se: “Porque há união entre todos nós”. União e vontade “que vai ser muito difícil quebrar, a gente vai levar essa luta até o fim” (*Bebel*, p.137).

Marcelo não queria se subordinar a um “regime de força mascarado”. Estava sempre lutando por alguma coisa, ora “no largo de São Francisco”, ora “diante da Faculdade de Direito”, ora “na Sé, na hora do rush”, ora “diante das fábricas em Vila Prudente”, ora “recolhendo assinaturas contra a guerra do Vietnã”. Sempre cheio dos mais diferentes cartazes, lutava desde “a legalização do aborto até a legalização do partido comunista, passando pela liberação de todos os livros apreendidos como pornográficos ou subversivos. Pela liberalização. Cada vez que proibiam uma peça de teatro, lá estava ele com sua mesinha” (*Bebel*, p.351). Assim dizia:

Sabe o que eu gostaria de fazer? De sair pela América inteira unindo os grupos de oposição às ditaduras. Faríamos um grande exército. E iríamos libertando os países um a um. Aquela massa internacional viria ao Brasil. Colocaria as coisas em ordem e iria à Venezuela. Depois à Argentina. Ao Paraguai, e assim por diante. Quem sabe não daria certo?<sup>57</sup>

Também não aceitava a americanização do país. Certa vez, abria “um crédito na Sears”. Dera a primeira prestação e não pensava em pagar o resto. Dizia ser a sua “contribuição ao prejuízo norte-americano nessa terra. Se todo o mundo desse o cano, eles

<sup>56</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.323. Grifo meu.

<sup>57</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.351.



não vinham se meter” (*Bebel*, p.144). Julgava despolitizadas as atitudes de Bebel e a criticava pela vontade de aprender inglês para fazer cinema em Hollywood: “Vai. Vai aprender a voz do dono” (*Bebel*, p. 145), dizia. Marcelo vivia amargurado na cidade de São Paulo que considerava “uma doença”, com “todo mundo contaminado” (*Bebel*, p.178). Queria ir embora e partiu destino a Cuba.

No panorama internacional, a Revolução Cubana que, em especial, assinalou um novo momento na história política da América Latina, foi percebida com grande entusiasmo e permeava o imaginário de várias organizações de esquerda. A partir desse momento, em meio a fatores internos e externos, o movimento anticomunista no Brasil adquiriu grande importância.<sup>58</sup>

A campanha contra o comunismo fortaleceu-se ainda mais com a posse de João Goulart no governo brasileiro. Na perspectiva dos militares, o presidente era “questionável quanto a seus propósitos e [de] feição ideológica reconhecidamente de esquerda”.<sup>59</sup> Período que, marcado por greves, grandes comícios e passeatas, foi considerado por diversos setores da sociedade como dotado de amplo apoio do governo, o qual acreditavam ser favorável aos ideais revolucionários dos comunistas. De maneira que as atitudes de João Goulart foram associadas à subversão e a um quadro atentatório à ordem do país.

Percebido por grandes parcelas da sociedade como solução para o crescente número de reivindicações que assolava o país e para bloquear o perigo expansionista do comunismo, como forma de controlar a massa de trabalhadores e os movimentos sociais que ameaçavam os interesses das camadas dominantes, o golpe de 1964 significou um ataque contra “as reformas sociais e políticas; uma ação repressiva contra a politização das organizações dos trabalhadores (no campo e nas cidades); um estancamento do amplo e rico debate ideológico e cultural que estava em curso no país”.<sup>60</sup>

A oposição entre comunismo e anticomunismo que, para Rodrigo Patto Sá Motta, ocupou posição primordial na dinâmica política, cultural e nas relações internacionais no século XX, também desempenhou papel relevante na história política brasileira, marcadamente no que concerne às questões que envolveram o processo de instalação do

---

<sup>58</sup> Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

<sup>59</sup> Depoimento de Gustavo Moraes Rego. In: D’ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (orgs.). **Visões do Golpe**: A Memória Militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p.40.

<sup>60</sup> TOLEDO, Caio de Navarro. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, vol. 24, nº 47, p.13-24. 2004. p.15.

regime militar em 1964, momento em que a “ameaça comunista” foi elemento decisivo para justificar o golpe e para “convencer a sociedade (ao menos parte dela) da necessidade de medidas repressivas contra a esquerda”.<sup>61</sup>

Contexto anticomunista em que vários grupos sociais atemorizados pela ameaça ou perigo comunista “trataram de organizar-se e articular uma contra-ofensiva visando ao combate do projeto revolucionário”.<sup>62</sup> Processo de lutas contra as tendências comunistas que, para Motta, foi realizada a partir de uma ampla constituição de representações, imaginário, ideário e iconografia, como também se concretizou a partir da estruturação de movimentos e organizações.<sup>63</sup>

#### 2.4. “O mundo ficando insuportável”

*Não adianta estar escrevendo e tentando transmitir minha revolta neste papel. Era preciso que o povo visse, sofresse, fosse espezinhado e maltratado, arreventado, torturado, visse seus filhos e mulheres morrendo de fome e frio, para poder se levantar. E ver bem esses que estão aí enganando todo mundo. Nós vivemos uma situação permanentemente pacífica e sempre se fala que, graças a Deus, não se derramou o sangue do bom povo brasileiro. Mentira. Derramou-se muito. Escondido. Esse pacifismo conduziu à bosta atual. É um mar de merda.*

*Marcelo, Bebel que a cidade comeu*

Os sonhos começam a desabar. Bebel estava decadente, já com o rosto “um pouco balofo”, “papada nascendo”, “rugas debaixo dos olhos”. De “estrela” transforma-se em “bailarina mixuruca”. Sua experiência como estrela da televisão brasileira “durou pouco! Nem dois anos! [...] A gente começa a descer e ninguém mais liga” (*Bebel*, p.250-255).

Muda-se do prédio da “Major Sertório”. Já não tinha mais “dinheiro para pagar” (*Bebel*, p.283). Sua mãe havia se mudado para São Miguel Paulista com a irmã e o cunhado, de forma que lhe sobrava a opção de morar no apartamento da mãe no “parque Dom Pedro”. Próximo, o Tamanduateí “corria grosso e malcheiroso” (*Bebel*, p.275). Cheiros e pestilências que voltariam a fazer parte do mundo de Bebel.

Ao final, Bebel percebe que sua vida era envolvida por uma bolha de aparência e que os sentimentos não eram moedas cambiáveis por dinheiro ou beleza:

<sup>61</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. 2002. p. 222.

<sup>62</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. 2002. p. 20.

<sup>63</sup> Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. 2002. p. 24.

Outro dia [...] eu estava no Anhangabaú, eram cinco horas e vi na fila. O homem era mais velho, gordo, barbudo e mal arranjado e a mulher usava uns óculos com esparadrapo, meias grossas de varizes e tinha o nariz comprido. Eles estavam abraçados e sorriam. Os rostos bem juntos. E não havia mais nada no mundo. Nada em torno deles. Nem o barulho de ônibus, da gente que passava, dos trilhos e barulho, da fumaça que estava no ar. Só eles. E eram bonitos. Bonitos demais. Eles se amavam e eram bonitos. Tudo feio em volta. Aquela monstruosa cidade a envolvê-los. Mas eles eram lindos. Por causa daquele olhar de amor. Eu queria uma vez só na vida um olhar assim.<sup>64</sup>

Marcelo também fracassou em seus projetos. Depois que retornou de “sua malograda viagem a Cuba” (*Bebel*, p.320), foi morar numa “pensão na Angélica” (*Bebel*, p.312). Frequentava bares aonde iam “gente de teatro, de cinema, os cocôs da televisão, as putas, as bichas e lésbicas” (*Bebel*, p.313). Após o “golpe de abril”, precisou se esconder. Sentia medo. Se antes julgava que “havia um caminho e estava certo”. Agora não tinha “caminho pra lugar nenhum” (*Bebel*, p.320). Marcelo

Saíra de trem pela Bolívia, vivera meses em Santa Cruz de La Sierra, depois continuara viagem, encontrou-se no Chile, “onde havia liberdade e um lindo clima de revolução e anti-americanismo. O Chile é o país ideal da América Latina, depois que o Brasil foi entregue”. As cartas pararam, vieram depois da Colômbia, Marcelo afirmava que logo chegaria a Cuba para se instalar e aprender muito.<sup>65</sup>

Entretanto, não “passou do Panamá”. Conseguiu voltar num navio, “trabalhando como desgraçado”. Voltou “magro e abatido”, não pelas dificuldades no caminho, mas por “não ter alcançado Cuba, a fim de viver na cidade-escola como pretendia”. Retornou em “março de 65” com intuição de “coisas muito ruins” (*Bebel*, p.320-321).

No “começo de 1964”, Marcelo tentara “colocar uma bomba no consulado norte-americano” com ajuda de Flávio, “professor de sociologia na faculdade de filosofia na Maria Antônia”. Acreditava que “sem matar as pessoas que atrasavam a vida do país não seria possível ir para a frente”. Ficava olhando “aquela placa que tem a águia pintada na fachada do consulado”. Ali era o “escritório dos patrões”, de onde administravam “essa fazenda deles que é o Brasil” (*Bebel*, p.343). Intenção também malograda no consulado americano.

Apesar da “caça que lhe tinham movido”, Marcelo corria de um lado para outro buscando “organização contra os militares que se instalaram no poder”, discutia “política” e falava de “militarização do país” (*Bebel*, p.345). Buscava “fazer o certo”, de maneira que “se

<sup>64</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.279-280.

<sup>65</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.320.

meu pai pudesse ver se orgulhasse”. Entretanto, foi acusado de subversão, preso e assassinado na prisão. A notícia chegou aos amigos de Marcelo através de carta escrita por Flávio.

Representações que informam arbitrariedades e violências cometidas em nome de um projeto político que, entre outras práticas, contava com amplo sistema de informações sobre indivíduos considerados perigosos e subversivos.<sup>66</sup>

Segundo Flávio, Marcelo fora “assassinado pelo exército, ou pela polícia”, mas não sabia bem se foi “a tiros de revólver ou fuzil” ou se “o fuzilaram com ritual, ou se meramente o assassinaram naquele campo” (*Bebel*, p.348):

As balas que penetravam em sua cabeça e no peito e nas pernas e na barriga – eu vi dezenas de buracos em seu corpo – vieram somente desligar a vida de sua carne e sangue e coração e músculos e células. O que me deixa amargurado é não saber se Marcelo morreu com a consciência de que dava a vida por uma coisa na qual acreditava.<sup>67</sup>

Flávio fora demitido pelo reitor da universidade; antes mesmo de “responder ao inquérito que estavam começando” ficou fora de circulação por uns tempos. O governo emitia “os Atos institucionais e cassava gente de todo lado”. Como seu nome “jamais apareceu”, voltou a frequentar a faculdade onde não encontrou muitos professores, “alguns presos e outros foragidos” (*Bebel*, p.346). Como as “coisas continuavam difíceis”, Flávio teve de sair novamente de São Paulo. Refugiou-se em Mirassol, onde tinha “uns parentes e era desconhecido”. Ali teria visto “uma das situações mais horríveis de [sua] vida” (*Bebel*, p.348).

Em Mirassol, Flávio soube da morte de Marcelo por acaso, embora já estivesse se comunicando com ele através de bilhetes transmitidos com a colaboração de um guarda subornado. Um garoto passara dizendo que o pai, um lavrador das vizinhanças, teria achado “gente morta”. O menino fora à cidade avisar o delegado sobre os corpos. O pai, ao abrir um buraco, “achara um corpo”. Cavara mais e terminara “descobrimo quatro”. Eram corpos de “homens nus, furados de bala”, ainda “frescos”. Fizeram um “negócio muito mal-feito”. Os corpos estavam à superfície, talvez “enterrados apressadamente”. O delegado apresentava uma “cara de autoridade consciente de seus deveres” (*Bebel*, p.349-350).

A fazenda onde os corpos foram encontrados ficava próxima ao “Instituto de Pesquisas Agrícolas”, entidade “misteriosa para o povo em geral”, mas não para Flávio e seu

---

<sup>66</sup> Cf. MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. In: **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881997000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 10 nov. 2010.

<sup>67</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p.349.

grupo de amigos – dois professores que “tinham lecionado filosofia em Araraquara e foram denunciados como subversivos” e um arquiteto amedrontado que achou melhor sumir uns tempos porque “no seu passado tinha a presença em dois festivais de juventude e um passeio por Cuba” (*Bebel*, p.352).

Dimensão do medo que vai sendo descortinada. O clima de tensão no período, segundo Loyola Brandão, era constante; fazia parte do cotidiano de muitas pessoas, em especial

quem era jornalista, escritor, artista, intelectual, professor de faculdade, porque começamos a ver as pessoas “caindo” em volta [...] todo mundo com medo, todo mundo tenso, principalmente, as pessoas que tinham alguma ligação com alguma coisa e uma lucidez e uma consciência.<sup>68</sup>

Na fazenda, Flávio viu um rosto “muito magro e conhecido”. Tinha a impressão que não tinha “nem esfriado ainda”. Abaixou-se, forçou e abriu uma das mãos, que trazia “um papelzinho amassado”. Pegou e levantou-se rápido. Era uma foto de Bebel. Logo, reconheceu Marcelo.

Quando o Instituto começou a ser construído clandestinamente, “depois do golpe”, Flávio e os amigos já estavam escondidos em Mirassol. De vez em quando percebiam a presença de caminhões do Exército e uns “tipos vestidos de operários”, mas que pelo cabelo “cortado rente” e o “modo de andar em formações” só poderiam ser soldados (*Bebel*, p.352).

O grupo resolveu investigar a obra, o que não foi difícil porque “milico não prima muito pela inteligência”. Por trás de um imenso cercado viram “caminhões e mais caminhões do exército. E barracas e muitos soldados”. Havia “galpões e pátios” e homens em “cada torre”. Aquilo tudo provocava em Flávio, a lembrança de “qualquer coisa” que não conseguia “recordar”. Uma “impressão de medo” o percorreu. Era “uma prisão”. Não teve dúvidas, lembrava uma espécie de “campo de concentração” (*Bebel*, p.354).

Sentidos e figurações de personagens e situações que nos colocam em contato com os horrores dos cárceres e prisões. Regimes autoritários que, ferindo a dignidade humana, encarceram aqueles considerados subversivos e anulam o direito ao livre pensar. A cena que remete à ideia do “campo de concentração”, numa imagem que insufla uma “impressão de medo”, é bastante provocativa, posto que possa nos levar à afirmação de Theodor W. Adorno, o qual disse que “Escrever poesia após Auschwitz é um ato de barbárie”.<sup>69</sup> A frase parece conter a concepção de que a arte não poderia ignorar ou negligenciar o sofrimento

---

<sup>68</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>69</sup> FRANCO, Renato. *Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70*. Op. Cit., 2003. p.351.

experimentado pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração. Questões que, na interpretação de Renato Franco, mostram que

as obras de arte participam da sociedade e, nessa medida, da barbárie, pois esta não foi ainda superada: uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados.<sup>70</sup>

Franco ainda avalia que a expressão de Adorno traz a ideia de que uma das funções da arte é lembrar aos homens o que as gerações passadas foram capazes de fazer de maneira a evitar que a catástrofe possa se repetir. Referência aos campos de concentração que, evocada por Loyola Brandão, apresenta-se como amostra significativa de uma literatura que, na sua dimensão ética de compromisso com a sociedade, traz o posicionamento do escritor/jornalista frente às forças repressivas e autoritárias que haviam se instalado no poder. Lembremos que *Bebel* começa a ser escrita apenas dois anos após o golpe.

Respeitando as especificidades dos regimes totalitários e das ditaduras militares que ocorreram na América Latina, Marionilde Dias Brepohl de Magalhães afirma que “no que se refere aos aparelhos repressivos, pode-se detectar alguns mecanismos, discursos e procedimentos que se inspiraram, seguramente, em experiências totalitárias, notadamente a experiência da propaganda política e o emprego do terror”.<sup>71</sup>

Quanto ao “Instituto de Pesquisas Agrícolas”, muitos passaram a desconfiar de seu funcionamento. Camponeses disfarçados impediam a aproximação do povo da cidade, para não “atrapalhar as pesquisas de solo” que ali diziam praticar. O disfarce teria durado pouco:

Depois que saíram todos aqueles Atos Institucionais e após as cassações que duraram meses e meses, o Instituto mudou ostensivamente a fachada e soube-se então o que era verdade. *O que me admira é que não houve na cidade o mínimo de mal-estar. Diziam todos: São presos políticos e merecem estar onde estão porque tinham tentado levar o país à perdição.*<sup>72</sup>

Loyola Brandão descortina a faceta conivente de grandes parcelas da sociedade civil e a força da propaganda política como veículo importante e decisivo para a divulgação de ideias e associações que relacionavam o comunismo com a imagem do mal e “perdição”.

Questões que mais uma vez nos remetem aos estudos realizados por Rodrigo Patto Sá Motta, que considera decisiva a existência na sociedade brasileira de um amplo imaginário anticomunista. Atacados de múltiplas e variadas formas, os comunistas eram percebidos como

<sup>70</sup> FRANCO, Renato. *Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70*. Op. Cit., 2003. p.352.

<sup>71</sup> MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. In: **Rev. bras. Hist.**, 1997.

<sup>72</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.355. Grifo meu.

agentes de doenças que infestavam a sociedade e comumente comparados com imagens que evocavam sofrimento, imoralidade, trevas e demônio.<sup>73</sup> Representações que buscavam na temática moral, fortes elementos para figurá-los como atentatórios às estruturas consideradas primordiais como a família, a religião e os bons costumes.

Imagens que, construídas e elaboradas no campo simbólico, visavam à construção de suporte para no campo político extirpar os comunistas com ampla repressão e violência. Ideias que, amplamente divulgadas através de programas de televisão, rádio, periódicos, livros, cartazes, panfletos e filmes, buscavam macular a imagem de grupos comunistas e angariar a adesão, colaboração e cumplicidade da população.<sup>74</sup> Ser comunista virou “doença contagiosa. Parece que temos lepra ou câncer. Ninguém normal quer aproximação” (*Bebel*, p.362).

Conflitos políticos que, para Motta, revelam a importância de uma reflexão sobre o fenômeno do anticomunismo na história política brasileira. Seu imaginário e as disputas simbólicas em torno do perigo vermelho forneceram bases para romper com a democracia. Os anticomunistas acreditavam ter razões para defender seus interesses: “a propriedade era um valor mais querido que a democracia”.<sup>75</sup> Com a vitória das forças conservadoras, o regime militar manteve sob vigilância a esquerda brasileira, utilizando a censura, a repressão e a tortura como forma de domínio político.

Retomando a narrativa ficcional, no “Instituto”, semanalmente, chegavam caminhões com presos de outros lugares. Na imprensa nunca leram nada. Só mais tarde souberam das “proibições e da censura”. Subornando um guarda, Flávio e os amigos refugiados conseguiram uma lista “dos que estavam ou tinham passado pelo campo”. Flávio descobriu que Marcelo ali estava: uma “caveira”, olhar “gelado e indiferente”. Escreveram várias cartas aos jornais, mas ninguém “veio ver ou saber o que ocorria”. O grupo de amigos procurava um meio de retirá-lo da prisão. Mas nenhum advogado “queria saber”. Diziam que “a Ordem dos Advogados havia distribuído um boletim alertando contra o perigo que significava tocar em qualquer assunto relativo ao ‘Instituto’” (*Bebel*, p.356). Só foi possível contrabandear para dentro da prisão “pequenos blocos de anotações” através do guarda subornado. Os blocos acabavam muito rapidamente. Neles, Marcelo escreveu:

*1 – Estou fazendo levantamento dos prisioneiros. É muita gente [...]*

<sup>73</sup> Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**. 2002. p. 45-63.

<sup>74</sup> Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**. 2002.

<sup>75</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**. 2002. p.280.

2 – *Progressos. Dá jeito de vocês conseguirem levantar meu processo no DOPS? Ao menos saber por que estou preso?*

3 – *No dia da prisão apanhei muito em plena rua e o povo observava e ninguém dizia nada. Um falou: “Pau nesses comunistas”.*

[...]

7 – *Achei um espelho. Vi meu rosto. Uma caveira. Estou barbudo e com espinhas. O olho mudou a cor.*

[...]

9 – *Quem foi preso em nossa turma?*

10 – *Há algum movimento contra o golpe?*

11 – *Nenhum preso. Só eu, ainda bem. Eu achava que Bernardo ia direto. Devia estar enganado. Ou ele me enganado. Não acredito nisto. Vai ver os tais artigos dele não eram nada!*

[...]

13 – *Ouvi falar que continuam saindo cassações. E mais Atos Institucionais. As cartas suas sempre pequenas. Não dá para contrabandear uma câmera de cinema? Que filme daria!*

14 – *A gente ouve tiros à noite e no dia seguinte desapareceu alguém. Dizem que são fuzilamentos. Estou com medo. Muito mesmo!*

[...]

18 – *Continuo pensando em Bernardo. É do que mais admiro e respeito nessa turma toda. Luta para superar os problemas pessoais, os complexos e frustrações, a fim de fazer qualquer coisa que preste.*

[...]

20 – *Este campo foi criado por medo. Claro. Eles não quiseram espalhar estes homens nas prisões comuns, dizendo que todos são perigosos e só sabem fazer agitação. Não sei se não acreditaram nas próprias solitárias ou se a construção deste campo foi mais um detalhe, na cópia do nazismo.*

[...]

22 – [...] *Estes bilhetes vocês entregam um dia ao Bernardo e digam para ele escrever um romance com as experiências de um amigo que entrou pelo cano. Acho que todo mundo entrou, num certo sentido, mas uns entraram mais. Os que estão aqui.*

[...]

24 – [...] *Semanalmente chegam dois americanos e se reúnem com o diretor do campo [...]. A presença deles coincide com os tais fuzilamentos. Muitos dos nossos acham que os fuzilamentos são simulados, não existem. São truques psicológicos. Assim assustam a gente. Os que desaparecem é porque são enviados para alguma outra prisão. Preferimos acreditar nestas versões e ficamos mais tranquilos...*

25 – *Ninguém quer fazer amigos aqui dentro. Sinto isso em mim e nos outros. Nos ligamos, mas estamos desligados. Talvez para não sentir quando alguém desaparece de circulação. Muitos vivem no terror de sumir repentinamente [...]. Tem gente que foi apanhada errada e se encontra apavorada aqui dentro...*

[...]

27 – [...] *Acaso aí fora a imprensa noticia alguma coisa? Nosso curso de torturas, dor e teste de paciência está quase completo. Vários se diplomaram com a morte. Estou cagando de medo do momento em que me levarem para a casinha nos fundos do campo. Gosto muito de viver. E Bebel?*

28 – [...] *Não adianta estar escrevendo e tentando transmitir minha revolta neste papel. Era preciso que o povo visse, sofresse, fosse espezinhado e maltratado, arrebitado, torturado, visse seus filhos e mulheres morrendo de fome e frio, para poder se levantar. E ver bem esses que estão aí*



*enganando todo mundo. Nós vivemos uma situação permanentemente pacífica e sempre se fala que, graças a Deus, não se derramou o sangue do bom povo brasileiro. Mentira. Derramou-se muito. Escondido. Esse pacifismo conduziu à bosta atual. É um mar de merda [...]. Tenho vinte e cinco anos e a sensação de sessenta. Só me espera morrer? [...] Vida agora é uma luta feroz. Acabou-se o tempo do grande sonho dourado e partimos para coisas imediatas. E a coisa imediata é mudar a cara do País! [...] Mas como? Com esta gente que está presa? Quantos vão querer voltar a passar pelas mesmas coisas? [...] Não vejo caminho.*<sup>76</sup>

Muitas questões complexas são pontuadas por Marcelo na prisão. A experiência no cárcere, as torturas, o medo da morte, as pressões psicológicas, a solidariedade retraída, as dúvidas e incertezas, o olhar no espelho que revela uma imagem transfigurada. Sentimentos e subjetividades tecidas e costuradas na dor e no medo.

No dia de sua prisão, Marcelo se depara com a cumplicidade do “povo” que “em plena rua” observava seu espancamento e nada fazia: “Pau nesses comunistas”. Preocupa-se também com a imprensa incerto de como ela estaria reagindo e noticiando os fatos. Inquietações e angústias provocadas pela incerteza dos momentos que viriam. Os sons da noite e da morte que espreitavam continuamente: “Estou cagando de medo do momento em que me levarem para a casinha nos fundos do campo”. Dimensão do medo que, para Brepohl Magalhães, representa nas práticas de torturas, um importante instrumento repressivo utilizado no sentido de intimidar os que não estivessem preparados:

O medo é o grande auxiliar do interrogatório. Os ingleses, por exemplo, recomendam que só se interroge o prisioneiro despido porque, segundo eles, uma das defesas do homem e da mulher é a roupa, e tirando sua roupa, fica-se agoniado, num estado de depressão muito grande.<sup>77</sup>

Marcelo desejava fugir do cárcere, dizia que se o Brasil voltasse a ser um país democrático, iria fazer cinema. Fascinava-lhe ver como “o tempo se encerrava no filme”. O “seu tempo”, a “sua época” estaria fixada “para sempre em som e imagem e movimento” (Bebel, p.356). Embora acreditasse que a dor e o sofrimento “ninguém pode representar tão bem quanto aquele que sofre de fato a dor” (Bebel, p.357), Marcelo queria que seus bilhetes fossem entregues a Bernardo para que pudesse escrever um romance “com as experiências de um amigo que entrou pelo cano”. Prevalencia a necessidade de narrar as atrocidades vividas no cárcere. A literatura como acolhida à dor das vítimas.

<sup>76</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.359-363. Itálico no original. Grifo meu (em negrito).

<sup>77</sup> CASTRO, Adir Fiúza apud MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. In: **Rev. bras. Hist.**, 1997.

Bilhetes que também nos revelam a revolta e a indignação de Marcelo frente à hipocrisia reinante da sociedade brasileira: “*Nós vivemos uma situação permanentemente pacífica e sempre se fala que, graças a Deus, não se derramou o sangue do bom povo brasileiro. Mentira. Derramou-se muito. Escondido*”. De modo que se posiciona contra a história oficial que, construída de maneira a solapar as tensões do passado, em muitos momentos visa à negação da existência de conflitos e exclusões. Mostra significativa de uma sociedade “autoritária, renegadora da realidade nacional [...], escondedora dos dilemas nacionais e de seus cadáveres, violenta. Fabrica-se a sociedade nacional no momento em que ocorre o esquecimento de certos fatos”.<sup>78</sup>

No intervalo entre “as pancadas e torturas”, Marcelo refletia sua vida: “Queria que todos tivessem casa e comida e uma vida decentes [...]. Como pode um homem querer dar tais coisas aos outros se ele mesmo não as possui? Se ele não sabe senão teoricamente o que são?” (*Bebel*, p.356). Olhava o passado e não via “*caminho*”.

*Bebel* consegue captar de forma significativa o grau de violência e repressão utilizada para o controle e coerção da sociedade naquele período, bem como o movimento anticomunista que se arregimentava na sociedade. Inclusive uma namorada de Bernardo, manequim “loira magra”, tinha medo do seu trabalho como jornalista, tinha “pavor de política”, vivia “apavorada com as notícias”. Teria entrado “na onda” do “anticomunismo”, “marchas pela família”. Até rezava para “Deus extirpar o comunismo” (*Bebel*, p. 117).

## 2.5. “*Aí está o que é um escritor, uma espécie de novo Deus*”

*Eu me sinto pregado a tudo que me envolve e circunda porque há qualquer coisa de desafio e de fascinante num lugar em que a gente sabe que está sendo destruído e não consegue se libertar.*

Bernardo, *Bebel que a cidade comeu*

A cidade causa impacto. Grande impacto! Não apenas visual, mas também na forma sensível dessa apreensão. O impacto de Bernardo ao chegar à cidade grande, a São Paulo do final dos anos 50, bem poderia ser o do jovem Loyola Brandão, que aos 21 anos nela desembarcara. Bernardo deixa Araraquara, tal como Loyola Brandão o fez em 1957.

De acordo com o escritor/jornalista, *Bebel* poderia ser considerado um livro quase autobiográfico. Compartilha com Bernardo várias características: a profissão, a ida para São Paulo, o começo de carreira no jornal *Última Hora*, até mesmo o modo como foi contratado

<sup>78</sup> SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana*. 2008. p.32.

pela empresa,<sup>79</sup> além do desejo de tornar-se um escritor que “contasse dentro da literatura brasileira” (*Bebel*, p. 229).

Bernardo parte de Araraquara:

Março. Fim das férias [...] Indo embora de vez. Sem querer voltar; sem precisar. Da bilheteria via a cidade mergulhada na madrugada; cordões de luzes nas ruas; a avenida descendo, subindo, sumindo entre as árvores do largo da Matriz; a cidade envolvida num saco plástico.<sup>80</sup>

Chega a São Paulo:

Depois da Barra funda o trem correu debaixo de um véu de fios elétricos. O trem entrou na plataforma. Ele desceu. *Devagar. Como se o tempo fosse todo seu. Ou com medo de chegar. Empurraram.* Cutucaram seu braço. Levado escada acima para as saídas da estação. Múcio ficara de vir esperar. Não estava. Cruzou as pontes metálicas sobre as plataformas, os trens apitando, campainhas de partidas, ruídos de ferro, clarões dos varões nos fios elétricos. As pontes metálicas, cruas, toda a Estação da Luz, a imensa claraboia no teto, o ar inglês pesando em cima. Chegou à rua. Um clarão de sol, intenso, a rua aberta, os prédios. Centenas e centenas de edifícios abrindo-se ao céu claro de um dia de março, em pleno verão.<sup>81</sup>

A imagem silenciosa de Araraquara – “mergulhada na madrugada”; da lentidão do tempo na avenida “descendo”, “subindo”, “sumindo”; envolvida “num saco plástico”, que parecia querer eternizar-se – contrapõe-se à São Paulo barulhenta, dos “trens apitando”, “campainhas de partida”, “ruídos de ferro”. À “madrugada” de uma, sobrepõe-se o “clarão de sol” de outra; às “árvores do largo da Matriz”, as “centenas e centenas de edifícios”. Se a cidade provinciana apresenta-se envolta num “saco plástico” que dá a sensação de asfixia e impede novos ares, a cidade grande é marcada pela “rua aberta”, que se abre ao infinito nas suas possibilidades de inserção numa condição de “metrópole moderna”.<sup>82</sup> Nela, Bernardo chegou “devagar”. Como se o “tempo fosse todo seu”. Mas logo o “empurraram”. O seu ritmo é acelerado de forma a se adequar à rapidez e pressa que conformam uma nova sensibilidade. Construções de sentidos que evidenciam formas diferenciadas de apreensão do tempo e do espaço que, flagradas nas distinções operadas entre o interior e a cidade grande, revelam, em grande medida, parte das preocupações do autor acerca da pluralidade de expectativas e

<sup>79</sup> A forma como Loyola Brandão foi contratado pelo jornal *Última Hora* já foi narrada no primeiro capítulo.

<sup>80</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.92

<sup>81</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.93. Grifo meu.

<sup>82</sup> Cf. BARONE, Ana Cláudia Castilho. A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954). In: **Anais do Museu Paulista**. [online]. 2009, vol. 17, n. 2, p.295-316. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 26 mai. 2011. Segundo a autora, a década de 50 marca um período em que a cidade de São Paulo ambicionava a condição de “metrópole moderna”.

experiências que a cidade provoca ao mesmo tempo em que aterroriza pelas dúvidas e incertezas a que tais experiências conduzem.<sup>83</sup>

Logo na primeira noite, Bernardo conheceu o “terror da cidade grande”. Inicialmente, ficou instalado em casa de parente, “num apartamento na Rua Bresser, no Brás, numa esquina em que o bonde fazia a curva”. Depois, mudou-se para uma pensão “atrás do colégio Dante”. Almejava trabalhar como jornalista. Havia levado para São Paulo cartas de recomendação para jornais como “*Gazeta*”, “*Correio Paulistano*”, “*O Estado de S. Paulo*”. Não obteve êxito em nenhum deles. No terceiro dia, ainda “tinha uma carta”. Levou-a ao jornal “*Última Hora*”: “O jornal era popular: revolucionário na forma; tinha cara de gente moça”. Alguém precisava entrevistar o primo de Eisenhower, o presidente dos EUA. Como ninguém na redação sabia falar inglês, Bernardo disse que sabia e fez a entrevista, o que lhe garantiu o emprego (*Bebel*, p.93).

Bernardo trabalhava como repórter e além da “reportagem geral”, cobria “cinema e teatro” (*Bebel*, p.75). O jovem araraquarense sobressaía-se no jornal. Entretanto, sua grande aspiração era tornar-se escritor. Pensava “a maior parte do tempo somente no jornal” e “no livro”. Escrevia “sem parar”. Os outros da pensão desciam para a cidade procurando diversão: “Cinema. Pizza. Chope. Cerveja”. Mas ele não saía, ficava sempre em casa para escrever o livro: “todo fim de noite”, “fim de semana” (*Bebel*, p.97). Literatura que, para Bernardo, nesse momento, envolvia introspecção e isolamento como forma de proporcionar o fluxo da imaginação criativa.

Esperando “um mundo de coisas” na cidade grande, Bernardo pensava em “organizar a vida”, “arranjar um lugar melhor que a pensão”, “acertar horários”. Trabalhava bastante e nunca sabia que “hora ia deixar o jornal”. Entre uma matéria e outra, comia no “botequim imundo da esquina”. Suas roupas estavam “ficando gastas” (*Bebel*, p.102). A cidade de São Paulo como imagem de lugar promissor segue, paulatinamente e, em alguns momentos, ferozmente, revelando-se um espaço sempre reticente, sempre adiando as possibilidades de realização pessoal e profissional. Fragilidade da vida moderna que, acenando com uma infinidade de oportunidades e experiências, revela-se precária em satisfazer aquilo que desperta.<sup>84</sup>

Ao mudar-se para São Paulo, uma das pretensões de Bernardo era entrar para uma faculdade, mas “nem chegou a fazer o exame”. Foi “três vezes à Rua Maria Antonia [sic]”,

---

<sup>83</sup> Cf. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. 1986.

<sup>84</sup> Cf. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. 1986.

conversou com estudantes que vagavam “frente ao prédio cinza, colunas de templo grego deslocado”. Mas, faltou coragem, não “ia ao fim das coisas, porque tudo parecia avassalador” (*Bebel*, p.105).

Cidade reticente, avassaladora, atemorizante. Formas plásticas que vão se acomodando de acordo com as maneiras como a cidade vai sendo apreendida pelo olhar de perplexidade de Bernardo que, seguindo pelas suas “ruas-veias”, busca descortinar ao leitor as nuances que a conformam e a identificam. Uma cidade que “odeia sua gente”. Não se importa “de onde vieram”, nem “para onde vão”. De maneira que procurava “entender esta época” (*Bebel*, p.229) e “este lugar onde estou metido” (*Bebel*, p.374).

Em muitos momentos, a Araraquara de “deliciosas ruas arborizadas” desenhava-se nas memórias de Bernardo. De lá teria saído porque acreditava que “nada, nunca se abrirá pra mim aqui”. Queria fugir do “não-acontece-nada-diário” do interior, onde ficaria “reduzido a nada”, onde “tudo flutuava num ar desolado”. Movido por esses pensamentos, “cruzou a cidade a pé, mala na mão, a caminho da estação. Levava a pouca roupa que tinha e três mil cruzeiros que o pai dera para atravessar os primeiros tempos. Às 7h 10 o trem partiu e às 13 chegou em São Paulo, *sem atraso*” (*Bebel*, p.104 – grifo meu). Figuração que pode nos remeter à imagem de uma cidade que, almejando a aura de moderna, não admitisse atrasos, não se permitisse ficar atrasada ou defasada frente aos novos ritmos de vida que, então, se alinhavam.

Bernardo, tal como Loyola Brandão, teve grandes dificuldades nos primeiros tempos em São Paulo. Eram meia dúzia de “moleques mal vestidos”, “vagamente esfomeados”, viviam de “sanduíches” e não tinham horário para estar no jornal: “topavam tudo e a qualquer hora e ganhavam mal”, mas acreditavam que o futuro poderia reservar a eles “alguma coisa grande e importante a se fazer”. Período em que não havia “moleza”, nem “espírito de funcionário público”<sup>85</sup> (*Bebel*, p.245). Caracterização do jornalismo como campo profissional de baixa remuneração, mas que poderia proporcionar no futuro a reserva de “alguma coisa grande e importante”. Fato é que a imprensa, desde seus primórdios no século XIX, era

---

<sup>85</sup> Loyola Brandão sente orgulho de sua geração, em grande parte escritores jornalistas que teriam rompido com a geração anterior. O que pode ser tomado como uma nova posição do intelectual brasileiro em relação ao Estado durante a ditadura militar. Segundo Cristiane Costa, embora estatais como Funarte, Embrafilme, Inacem e a Secretaria de Cultura também realizassem um processo de cooptação de opositores do regime militar como no Estado Novo, a possibilidade de autonomia era bem maior. De modo que foram poucos os que se enveredaram pelo serviço público: “O jornalismo como carreira, cada vez mais profissional e hierarquizado, e a nascente dramaturgia televisiva [...] permitiriam que o escritor rompesse seus tradicionais vínculos com o governo, muito embora eles passassem a ser cada vez mais profundos com uma indústria cultural beneficiada pelo milagre econômico e pela expansão industrial”. COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.152-154.

considerada, de certa forma, como um caminho natural para aqueles que pretendiam alcançar vãos literários.<sup>86</sup>

Problemáticas aqui levantadas posto que o romance *Bebel* revele alguns dilemas e angústias enfrentadas por Bernardo e que constituem polêmicas que por longa data atravessaram os âmbitos relacionados à literatura e ao jornalismo.

No final do século XIX e início do XX, a imprensa sofreu consideráveis transformações nas suas técnicas e práticas. Novas tecnologias como o cinematógrafo, o fonógrafo, o gramofone, a linotipo que, invadindo a cena, introduziram amplas transformações não apenas na imprensa, como também no cenário urbano e no imaginário social, produzindo alterações significativas no âmbito da construção de subjetividades, no comportamento e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com elas. Processos de conformação de modernos aparelhos tecnológicos que alteraram profundamente a paisagem sensorial e as formas de apreensão do mundo, instaurando também múltiplas percepções temporais.<sup>87</sup>

No século XIX e início do século XX, vivia-se o dilema da profissionalização oferecida pelo jornal aos *homens de letras*:

Ao literato, nesse processo, além de ser imposta a condenação de escrever como jornalista, era exigida uma transmutação: olhar para os eventos diários, sociais, políticos, culturais, da vida de um modo geral, com lentes específicas; anotá-los, descrevê-los e posicionar-se diante deles na forma mais objetiva possível. Aos críticos de literatura, diante desse processo, reservou-se a tarefa bastante árdua de distinguir o que era literatura daquilo que saía das páginas dos diários.<sup>88</sup>

Escritores como Machado de Assis, Olavo Bilac, José de Alencar, dentre outros, haviam adentrado as redações de jornais e revistas. Pela impossibilidade de viver somente de literatura, alugaram suas “penas” trabalhando e colaborando com a imprensa. Momento em que o jornalismo, além de permitir a sobrevivência material, constituía importante espaço de visibilidade e contato com possíveis leitores.<sup>89</sup> Era o jornal que dava condições necessárias para a existência de uma vida intelectual intensa no Brasil. Sobre o papel do jornal nesse tempo, João do Rio, em 1904, realizou um inquérito literário para conhecer os efeitos do

---

<sup>86</sup> Cf. COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005.

<sup>87</sup> Cf. BARBOSA, Marialva. **História Cultural da imprensa**. 2007. p.21-24.

<sup>88</sup> CAMILOTTI, Virgínia Célia. **João do Rio: idéias sem lugar**. Uberlândia: EDUFU, 2008. p.109.

<sup>89</sup> Cf. COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.38-45.

jornalismo para a literatura.<sup>90</sup> Questão que teria gerado controvérsias e respostas bem diversificadas.

Nesse período, o trabalho na imprensa era percebido ora com empolgação ora com desconfiança e resistência. Para alguns, o jornal castrava a criatividade e extinguiu o tempo a ser dedicado à literatura. Para outros, o jornal era considerado como uma forma de lucrar com o talento que, embora a profissão não fosse tão bem remunerada, poderia servir de vitrine ou até mesmo de trampolim para os *homens de letras* como modo de inserção intelectual. Fato é que não faltaram apologistas ou críticos do jornalismo. De maneira que não se pode negar o valor que o jornal teve nessa época:

A colaboração para a imprensa se apresentava como uma trilha concreta em direção à profissionalização dos escritores e ao aumento de prestígio e influência política desses homens de letras, ou seja, a vida intelectual era praticamente dominada pela imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época.<sup>91</sup>

Configurações nas quais o jornal veio a se transformar em passaporte para os homens de letras. O jornalismo não só teria aumentado o poder de ação dos literatos e se tornado sustentáculo da vida intelectual, como também possibilitado a “criação de um novo tipo de escrita na época”.<sup>92</sup> Novo tipo de escrita que trazia para o debate as disputas que envolviam a figura do escritor marginal – aquele que preferia “morrer de fome” a vender sua “pena” ao jornal que, diante das mudanças em curso na sociedade e aceleração do ritmo de vida, exigia cada vez mais pressa e rapidez de seus colaboradores. Postura marginal amplamente criticada por João do Rio que, n’*O momento Literário*, defendia o jornalismo. Segundo Cristiane Costa, João do Rio percebia no mundo uma divisão entre os vencedores, aqueles que eram a favor do jornalismo, e os perdedores, em geral os poetas, “que tendem a ver o seu mercado diminuído, porque o momento não é de devaneios, mas de curiosidade, de informação, fazendo da literatura [...] uma única e colossal reportagem”.<sup>93</sup>

Num período de grandes controvérsias e polêmicas em que se buscava separar os campos da literatura e do jornalismo, João do Rio

se esmerou em imiscuir e misturar aquilo que os críticos buscavam distinguir. Inspirava-se em geral em fatos do cotidiano ou mesmo em crimes, homicídios, suicídios, que os jornais ou ele próprio registrava como notícia,

---

<sup>90</sup> Cf. COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.11; PEREIRA, Milena da Silveira. **Insultos e Afagos**: Sílvia Romero e os debates de seu tempo. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Franca, 2008. p.42-45.

<sup>91</sup> PEREIRA, Milena da Silveira. **Insultos e Afagos**. 2008. p.45-46.

<sup>92</sup> PEREIRA, Milena da Silveira. **Insultos e Afagos**. 2008. p.49.

<sup>93</sup> RIO, João do apud COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.40.

para as estilizações que propunha posteriormente em peças teatrais e contos.<sup>94</sup>

De modo que a forma literária passa a ser também moldada pelo jornalismo. A linguagem do homem de letras

foi tomando uma dimensão mais dinâmica e ligeira, consolidando, assim, uma nova forma de apresentação do mundo. [...] essa linguagem foi assumindo uma dimensão de escrita jornalística, ou seja, o simples fato de trabalharem na imprensa diária, em contato com a visão de cada dia como uma condensação privilegiada da história, parece sugerir a esses poetas uma espécie de forma literária “de passagem, moldada no jornal”.<sup>95</sup>

Utilizando-se de procedimentos jornalísticos em benefício da arte, João do Rio se ocupava da relação jornalismo e literatura como tema central no debate de seu tempo: “Dentre as formas por ele usadas, encontra-se a constituição de seus próprios escritos como experimentos que permitissem a fusão, a mistura ou interpenetração dos campos”.<sup>96</sup> De modo que se fortalecia um processo que inovava ao levar para a ficção técnicas jornalísticas. Recurso que, segundo Cristiane Costa, voltaria a ser usado pelos escritores jornalistas da década de 60.<sup>97</sup>

Como principal gênero literário do século XIX, o jornalismo político abriu espaço para o primeiro contato do escritor brasileiro com seus leitores. Durante todo o século XIX e início do XX, a literatura beneficiou-se do jornal para sua difusão; de olho no sucesso do público, textos literários eram fatiados e publicados sob a forma de folhetins nos jornais, que começavam a formar um público para a ficção nacional e para os jornais. Era grande o poder de penetração da imprensa, embora o Brasil fosse um país de poucos leitores e poucas livrarias, o que fez com que praticamente todos os grandes escritores brasileiros desse período publicassem seus romances primeiro no jornal, como José de Alencar e Machado de Assis<sup>98</sup>, para citar alguns.

No começo do século XX, a imprensa que não cessava de transformar-se, passa por amplo processo de modernização que, aos poucos e sem desprezar a colaboração literária, ia tomando “um caráter cada vez menos doutrinário, sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem”.<sup>99</sup>

<sup>94</sup> CAMILOTTI, Virgínia Célia. **João do Rio**. p.131.

<sup>95</sup> PEREIRA, Milena da Silveira. **Insultos e Afagos**. 2008. p.50.

<sup>96</sup> CAMILOTTI, Virgínia Célia. **João do Rio**. p.132-133.

<sup>97</sup> Cf. COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.131-165.

<sup>98</sup> COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.230-240.

<sup>99</sup> BROCA, Brito apud COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.42.



De modo que já a partir dos anos 20, a literatura começa a ser expurgada do jornal. Busca-se uma linguagem mais límpida, despojada de rebuscamentos; regras que escritores brasileiros iriam implantar não só na literatura, mas também nas redações de jornais:

Com a crescente industrialização, a partir dos anos 20 o papel do escritor nos jornais já não seria o de uma estrela, como nos tempos de Olavo Bilac e Coelho Neto. Ao homem de letras seria exigido que – em vez de produzir contos ou poemas – escrevesse reportagens, fizesse entrevistas, corrigisse o texto dos repórteres, editasse páginas, chefiasse redações. E foi na condição de jornalistas braçais que escritores como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade levaram para a imprensa os preceitos de uma literatura moderna, muito antes que lides, sublides e pirâmides invertidas fossem copiados do jornalismo americano.<sup>100</sup>

Segundo Cristiane Costa, havia certa identidade de projeto entre a ficção e o jornalismo produzido por autores modernistas e realistas. Embora a ruptura literária tenha se dado nos anos 20 e 30, no jornalismo somente foi sistematizada nos anos 50, com a importação de um novo modelo. Fase da imprensa nacional que foi considerada como importante marco face às grandes transformações pelas quais os jornais passaram, tornando-se de fato “empresas comerciais detentoras de poder econômico e introduziram inovações técnicas, gráficas e editoriais”.<sup>101</sup> Grande parte dessas inovações foram promovidas por jornalistas como Danton Jobin<sup>102</sup>, Samuel Wainer<sup>103</sup>, Alberto Dines e Assis Chateaubriand.

Novas configurações que, para Marialva Barbosa, revelam que o que se procurava nesse momento

é a autonomização do campo jornalístico em relação ao literário, fundamental para a autoconstrução da legitimidade da própria profissão. Assim, as reformas dos jornais da década de 1950 devem ser lidas como o momento de construção, pelos próprios profissionais, do marco fundador de um jornalismo que se fazia moderno e permeado por uma neutralidade fundamental para espelhar o mundo.<sup>104</sup>

Nesse período, a imprensa brasileira buscava a substituição do estilo europeu de jornalismo doutrinário, opinativo e de combate pelo modelo objetivo, conciso, impessoal e informativo da imprensa americana. Momento em que o jornalismo se constituiria como “fala autorizada” em relação aos acontecimentos, a partir da construção de um lugar institucional

<sup>100</sup> COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.99.

<sup>101</sup> ABREU, Alzira Alves de apud COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.120.

<sup>102</sup> Cf. item *Desejo de memória...* no primeiro capítulo. Na página 70, reproduzimos o discurso de Danton Jobin sobre a questão da objetividade na imprensa.

<sup>103</sup> Samuel Wainer era proprietário do jornal *Última Hora*, no qual Loyola Brandão trabalhou de 1957 a 1966. Cf. item *Encontros*, no primeiro capítulo. Em especial, p.29-30.

<sup>104</sup> BARBOSA, Marialva. **História Cultural da imprensa**. 2007. p.150.

capaz de enunciar a verdade, por excelência, dos fatos.<sup>105</sup> Processos vivenciados não de maneira unânime para alguns como Nelson Rodrigues, para quem a separação entre texto jornalístico e literário era inviável.

Talvez tenhamos empreendido longa digressão. De fato, o fizemos por considerar que *Bebel* revele alguns impasses envolvendo o jornalismo e a literatura que não são inteiramente novos. De maneira que consideramos necessária a compreensão de que à medida que o jornalismo vai se transformando, a literatura também se transforma e vice-versa. As mudanças que se processam na imprensa provocam também alterações nas formas sensíveis de apreensão do tempo, nas subjetividades e na sensibilidade literária.<sup>106</sup>

Aqui cabe priorizar que a relação entre literatura e jornalismo foi uma das questões mais presentes na literatura dos anos 60 aos 80. Notório o fato de que muitos jornalistas tornaram-se escritores sem abandonar a atividade jornalística. Nesse momento, a figura do jornalista também se transformou numa das grandes personagens da literatura brasileira. Não apenas porque quase toda ficção do período foi escrita por jornalistas como Aguinaldo Silva, Antonio Callado, Antônio Torres, Carlos Heitor Cony, Carlinhos Oliveira, João Antônio, João Ubaldo Ribeiro, José Louzeiro, Ivan Ângelo, Luiz Vilela, J.J. Veiga e Ignácio de Loyola Brandão. Mas também porque jornalistas, assim como padres, escritores e guerrilheiros foram os principais protagonistas da ficção do período.<sup>107</sup>

Numa época assinalada pela censura e repressão, a literatura surge como veículo alternativo que trazia, entre outras, a perspectiva de substituir a imprensa censurada em sua missão de informar, como foi enfatizado em outra parte do trabalho. Momento no qual o jornalista figurava como um observador privilegiado.

Os aspectos da censura, a ausência de liberdade de expressão e o clima politicamente repressivo teriam movido muitos jornalistas a escrever ficção no período do regime militar. Na missão de contar o que a imprensa censurada impedia, jornalistas escritores voltam seus olhares e “penas” para a literatura. O que, para Costa, refletiu-se em variados caminhos. Cada protagonista teria seguido sua própria trilha de acordo com seus propósitos. De forma que apareceram os contos-verdade de João Antonio, a ficção realista de Luiz Vilela, Carlinhos Oliveira, Antônio Torres, Carlos Heitor Cony e Paulo Francis, as memórias de Fernando

---

<sup>105</sup> Cf. BARBOSA, Marialva. **História Cultural da imprensa**. 2007. p.150-151; COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005.p.217.

<sup>106</sup> Cf. SÜSSEKIND, Flora. [1987] **Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>107</sup> Cf. FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64**. 1998; COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005.

Gabeira, Reinaldo Sirkis e os romances alegóricos de Roberto Drummond e Ignácio de Loyola Brandão.<sup>108</sup>

Exercida na grande maioria por jornalistas, a literatura desse momento acaba por tomar emprestadas várias técnicas da imprensa. Fato é que Loyola Brandão utilizou-se, em muitos momentos, de reportagens proibidas ou simplesmente descartadas pelo jornal que eram reescritas num processo que amalgamava jornalismo e literatura.

No romance *Bebel*, o jornalista, aspirante a escritor, Bernardo convivia cotidianamente com vários impasses. Relações ambivalentes se estabeleciam entre o jornalismo e a arte literária. O cotidiano nas redações proporcionava a possibilidade de alargar o universo de experiências para o escritor em formação, mas as atividades exercidas no periódico não lhe deixavam tempo para a escrita literária. Apresentando grandes dificuldades para conciliar as duas atividades, constantemente se queixava da falta de tempo para o livro: “Como dá pra escrever? Levanto cedo, volto tarde, depois de escrever três, quatro reportagens, andar para cima e para baixo. Fico moído. Não penso uma linha” (*Bebel*, p.120). Questão que constitui dilema vivenciado por muitos outros escritores que trabalharam em redações de jornais e revistas, como é o caso de Machado de Assis, que em sua época também vivenciara a “absorção sem limites no trabalho jornalístico”.<sup>109</sup>

Situações e conflitos que também atormentavam Loyola Brandão. Para ele, trabalhar em jornal ou revista exigia bastante, o que acabava dispersando o trabalho literário: “Trabalhar em literatura depois do ‘cotidiano’ era quase impossível”.<sup>110</sup> De modo que em muitos momentos precisava se contorcer para driblar o pouco tempo que dispunha. Mesmo assim, o literato avalia que o jornal teve papel decisivo na formatação de sua literatura, pois lhe ensinava práticas de olhar e observar a realidade social. O trabalho como repórter permitia que o jornalista em sua *flanêrie*, como “poética da observação”<sup>111</sup>, *perambulasse* de forma atenta a coletar das ruas da cidade tudo o que pudesse interessar como notícia ou informação, o que mais tarde poderia se transmutar em matéria-prima para a literatura. Loyola Brandão experimentou na atividade literária vínculos estreitos com o jornalismo, o qual considera um

---

<sup>108</sup> COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005.p.131-165.

<sup>109</sup> COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.37.

<sup>110</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.192

<sup>111</sup> CAMILOTTI, Virgínia Célia. **João do Rio**. 2008. p.135.

laboratório de significativas experiências que muito o ajudou porque “me enfieei nessa cidade de São Paulo que é um vulcão e percebi que o único caminho seria o da escrita”.<sup>112</sup>

Outras obras do período também discutem alguns conflitos entre a atividade literária e o exercício do jornalismo. Em *Os Novos* (1971) de Luiz Vilela temos a figura de um velho jornalista amargurado que assim se refere ao jornal: “Isso aqui é uma máquina de destruir talentos, uma fábrica de esterilização literária. Se o sujeito quer é mesmo se dedicar ao jornalismo, então ok, nada de mais. Mas se é literatura o que ele quer, é preferível passar fome do que entrar para um jornal”.<sup>113</sup>

Postura oposta é a de Carlos Drummond de Andrade que percebia no exercício jornalístico aspectos positivos para a arte literária. Para ele, o jornal era “escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de ser escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá noção do tamanho do texto [...]. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza de linguagem”.<sup>114</sup>

Tendo já feito praticamente de tudo dentro do jornal, o personagem Bernardo seria encaminhado para a secretaria do periódico: “Eu: seis anos no mesmo jornal, não mais repórter, nem colunista, mas secretário. Simplesmente um cara apodrecendo vivo, sabendo disso e não reagindo. Há uma desculpa: só interessa meu livro, nada mais” (*Bebel*, p.245). Como secretário gráfico<sup>115</sup>, o jornal ao menos lhe deixava “tempo para escrever o livro”. Entretanto, fazia “cada vez menos reportagens”, saía “pouco da redação”. De modo que a cidade passava pelas suas mãos, mas em “folhas frias e mal escritas”. Ia se afastando do “corpo a corpo” com a realidade que significava importante laboratório para a ficção. Se por um lado o trabalho na secretaria era bom porque lhe dava mais tempo para dedicar-se ao livro, por outro, era prejudicial, pois precisava ver a cidade de perto para escrever e faltava-lhe ímpeto. O que sobrava a Marcelo: “E por que ele, Bernardo, não abandonava o jornal para ir fazer exatamente como Marcelo que não parara e não queria parar?” (*Bebel*, p.113).

Impasses que nos reportam à vontade e desejo de abandonar o jornal para escrever e viver apenas de literatura. O que não seria fácil e não o foi nem mesmo para Loyola Brandão,

<sup>112</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010. Se bem que o caminho da escrita já vinha sendo traçado muito antes disso, como mostra o primeiro capítulo.

<sup>113</sup> Apud COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.335.

<sup>114</sup> COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.107.

<sup>115</sup> Na época do golpe, Loyola Brandão era secretário gráfico do *Última Hora*: “hoje esse cargo não existe [mudou de nome], era aquele que, numa mesa, recebia as matérias de todas as seções, política, internacional, sindical, estudantil, assembléia, câmara e as distribuía pelas páginas do jornal”. Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

que só em 1979 pôde se desligar (o que não ocorreu de forma definitiva) das redações, como já foi observado em outra parte do trabalho.

Questão sobre a profissionalização do escritor que também atormentou outros escritores no século XIX e início do XX. Assim se pronunciava o magistrado e poeta Rodrigo Otávio, em resposta à enquete de João do Rio sobre alguns impasses literários:

Em nossa terra, salvo exceções que se contam, as letras ficam no domínio do diletantismo. Muitos de nós, os chamados homens de letras brasileiros, somos realmente, na generalidade, professores, empregados públicos, advogados, jornalistas; muitos de nós, eu mesmo talvez, poderíamos ser, na França, por exemplo, homens de letras no sentido preciso, restrito da expressão. Aqui, ainda o não somos e não será possível sê-lo enquanto a literatura não for uma profissão, um meio remunerador e confessável. Por enquanto é uma ocupação de segunda, trabalho para as horas vagas, para o tempo que nos deixam as lides de nossa ocupação normal e principal.<sup>116</sup>

Carlos Drummond de Andrade também se posicionou no seu tempo sobre essa questão: “chamo escritor brasileiro ao nativo ou naturalizado que consegue escrever obra literária nos intervalos de exercícios da profissão de servidor público, bancário, médico, advogado, jornalista etc”.<sup>117</sup> Amostra significativa de uma consciência da impossibilidade de se viver apenas de literatura; talvez a grande exceção tenha sido até hoje Jorge Amado. Não raro, a grande maioria dos escritores vivenciou situações semelhantes: dificuldades financeiras, necessidade de recorrer ao jornalismo ou outras atividades como garantia de sobrevivência e frustrações as mais diversas.

Aqui, ênfase deve ser atribuída ao fato de que *Bebel* apresenta-nos uma espécie de metalinguagem do fazer literário. Discussões e debates entre duas importantes personagens, Bernardo e Marcelo, são paradigmáticas do lugar ocupado por várias questões que perpassavam a literatura e o jornalismo naquele momento.

A princípio, Bernardo buscava a solidão para criar. Postura repudiada por Marcelo que, alimentando utopias revolucionárias, acreditava que a escrita literária constituía processo no qual importava conhecer a realidade da cidade e das coisas da vida, era preciso “ver e saber tudo isso aí. Essa miséria, essa gente podre”. Avaliava que “a gente só pode descobrir as coisas se participar delas e sofrê-las na carne” (*Bebel*, p.123-125).

Com grandes dificuldades, “sob impulso” e sem “plano nenhum” (*Bebel*, p.125), Bernardo começa a escrever seu romance. Digladiava-se acerca de quais assuntos seriam legítimos a abordar. Incerteza quanto aos assuntos adequados que também foi tematizada por

<sup>116</sup> Apud COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.23.

<sup>117</sup> Apud COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.253.

outros escritores do período, como em *Quatro-Olhos* de Renato Pompeu, *Os Novos* de Luiz Vilela, *A Festa* de Ivan Ângelo. Questão que, para Renato Franco, pode ser considerada como “marca da época e talvez ateste a real dificuldade dos escritores em se posicionar tanto ante as transformações do país [...] quanto a ditadura militar”, contudo, sem negligenciar que “tais dificuldades [...] tenham também algumas sólidas raízes fincadas no solo do processo da modernização, que criava de fato obstáculos novos para a experiência literária”.<sup>118</sup>

Marcelo criticava a escritura de Bernardo, enfatizando que não se podia escrever sobre “coisas que não conhece”, “não sabe”, “não viveu” (*Bebel*, p.127). Se Bernardo acreditava na imaginação e invenção criativa do escritor, Marcelo apresentava postura divergente. Aos poucos, Marcelo vai praticamente se tornando um co-autor<sup>119</sup> na medida em que fornece as diretrizes do fazer literário.

Defendendo uma literatura ancorada na realidade, Marcelo afirmava que não se podia “mais perder tempo com palavras. Literatura tem que ser uma reportagem sobre o que acontece” (*Bebel*, p.133). Reconhecia na prática do jornalismo significativa contribuição para a atividade literária: “Todo cara que escreve ou quer escrever tem que entrar pra jornal. Não é novidade, mas é certo. Comer fogo num jornal, que assim aprende” (*Bebel*, p.134). Questão que salienta a postura engajada de Marcelo que exigia da literatura um compromisso social com a sua época. Os embates literários entre Marcelo e Bernardo apresentam um modo de questionamento da postura do escritor acerca da construção de uma literatura comprometida ou não, face às convulsões sociais e políticas do momento.

Interessante o fato de que Bernardo representa o *alter ego* de Loyola Brandão, mas é Marcelo quem dita as diretrizes para a criação literária, as quais, aos poucos, vemos serem seguidas pelo literato que, buscando referências na realidade, leva para a literatura não apenas técnicas da atividade jornalística, mas é o próprio jornal que adentra suas obras, seja na forma de recortes (*Bebel*) ou como pesquisa na busca pelo “lastro de verdade” (*Não Verás*). Talvez Loyola Brandão buscasse no “jogo” entre as duas personagens o seu próprio equilíbrio.

Marcelo constitui grande incômodo para Bernardo. Gostava dele, mas queria andar “sozinho”, sem que ninguém lhe “dissesse caminhos” (*Bebel*, p.327). Para Marcelo, a grande vantagem de Bernardo era a capacidade “de sentar-se à mesa e ficar horas escrevendo”. O ruim era “não sair da mesa. Pra ir saber o que se passa [...]. Ir ver operário indo para a fábrica. Saindo. Ver casa de operário. De rico. De classe média. Viajar” (*Bebel*, p.134). Pelas diretivas

<sup>118</sup> FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64*. 1998. p.58.

<sup>119</sup> Cf. ANDRADE, Claudete Amalia Segalin. *Bebel que a cidade comeu*. 1982.

do jovem revolucionário, não se podia apenas sentar e inventar personagens, mais importante era experimentar a vida como matéria-prima insuperável para a criação. Percebendo a cidade de São Paulo como um “pântano”, no qual as pessoas se “afogavam mesmo sem perceber”, sugeria a Bernardo: “São Paulo é um pântano [...] Larga brasa no teu livro! Escreve sobre esta cidade” (*Bebel*, p.146).

Quanto ao jornalismo, Marcelo dizia que Bernardo vivia uma mentira. Escrevia bonitos artigos que versavam sobre os “problemas”, a “fome”, o “imperialismo”. Mas questionava se Bernardo realmente acreditava neles: “Você escreve aqueles artigos, porque esperam que você escreva! Não. Não acredita neles. É uma pena”. Bernardo trabalhava num “jornal de esquerda. Meio esquerda” e alegava que a exigência era escrever “de acordo com o público” (*Bebel*, p.181-182). Problemáticas que também revelam a censura empresarial que muitas vezes direciona a escrita jornalística, pela necessidade do jornalista de se adequar ao veículo de comunicação no qual trabalha.

A literatura possuía um significado muito pessoal e íntimo para Bernardo que nela buscava depositar toda sua força. Não queria “chegar ao fim da vida sem nada” (*Bebel*, p.152) e a arte literária representava a possibilidade de vir a ser alguém, tal como para Loyola Brandão<sup>120</sup>:

*Sair. Sair deste anonimato. Desta obscuridade que me abafa. E então, ter tudo. Fugindo. Estou fugindo dos que riam de mim no grupo por andar com um pé calçado e outro descalço, para não gastar sapatos; fugindo de não poder brigar com os moleques, de não poder xingar os professores, porque eu estudava no Colégio Progresso de favor. Estudava de graça porque minha mãe havia conseguido. Fugindo de mim e do ódio ao mundo. Pelo que me obrigaram a passar.*<sup>121</sup>

Bernardo figura como um “leão ferido”, sempre “ferendo por dentro”, à espera da “vingança”, aguardando o momento certo de se vingar de quem nele “atirou”. À literatura atribuía uma imagem de vingança que significaria seu modo de libertação de um passado sentido e vivido como cárcere e prisão. Pela escrita, buscava recompor-se daquilo que o aprisionava e humilhava. Assim Bernardo se resumia: “Sou o resumo de duas coisas: eu e meu livro. Penso nele, durmo com ele. Se preciso, me sacrifico por ele. Tenho que ser alguma coisa. E só através dos livros. Não sei fazer mais nada” (*Bebel*, p.225). Carregava de forma obstinada a ideia de “ser alguma coisa”.

---

<sup>120</sup> Cf. Capítulo I – *Do jornal à literatura: os caminhos da escrita*. Em especial, páginas 27 e 28.

<sup>121</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.151-152. Grifo meu.

Questões que levavam Marcelo a não gostar das estórias de Bernardo, pois as considerava cheias de personagens “presos ao passado”, “revolvendo esse passado”. Afirmava que Bernardo precisava, verdadeiramente, “compreender a época” e que só assim poderia compreender a si mesmo. Na “extensão de sua angústia”, na procura por si mesmo, Bernardo defendia-se alegando que o livro “era necessário”, para que pudesse “tirar aquelas coisas” (*Bebel*, p.326-327) de dentro dele.

Sentar-me, fazer um esforço e prosseguir, porque somente escrever pode me salvar e me dar alguma coisa ao mundo [...]. Esse é o meu vômito intelectual; a gente precisa vomitar e evacuar todas essas palavras e frases que se amontoam por dentro. A fim de limpar a cabeça [...]. Limpando tudo isso de dentro de mim. Tirando toda essa vontade de fazer drama, poses, atitudes intelectuais, representação, estarei em forma para escrever as verdadeiras estórias, a história da gente, porque é a coisa mais fascinante do mundo.<sup>122</sup>

Revolver o passado como fator de grande importância, pois somente assim estaria pronto para escrever “as verdadeiras estórias”. Necessidade de “ir ao fundo”, resolver o que o inquietava e angustiava. Revolver e desfechar “aquelas recusas” do passado, as “negações” que o humilharam e o “reduziram a zero”. Negações com as quais poderia “encher uma lata”. Pelas quais ficou cheio de uma “feroz determinação de ser alguém muito grande, pois uma pessoa grande ninguém pode desprezar, porque ela está acima de tudo” (*Bebel*, p.327). Desejo de pela literatura superar as angústias e conflitos do passado, “sair do anonimato” e tornar-se um escritor que “contasse dentro da literatura”.

Mesmo trabalhando em jornal, o que possibilitaria diversos contatos com editores, Bernardo teve dificuldades para publicar seu primeiro livro. Enviou o livro para a editora, mas foi recusado:

...verifica-se que o autor é pessoa de talento, mas seu livro apresenta falhas, fáceis de serem sanadas [...], remodele os originais e volte que teremos o maior prazer em editá-lo. É preciso que seu livro tenha a grandeza que pode ter, dada a inegável vocação de escritor que nele se revela. Mãos à obra.<sup>123</sup>

Ressente-se pela recusa: “Meu livro é bom. É a única coisa que tenho. *Sinto que estou passando e não quero passar* [...]. Vejo tudo muito triste. Um mundo sombrio e sem perspectivas para mim” (*Bebel*, p.151 – grifo meu). Obstinado a escrever o “maldito e necessário livro”, depositara toda a sua força nas possibilidades que a partir dele se abririam. Escrita que representava, entre outras coisas, um modo de inserção social, além de empreender uma luta contra a perecibilidade do tempo, contida na sensação de que se “*está*

<sup>122</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.229-230.

<sup>123</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.147.



*passando*” e não “*quer passar*”. Bernardo sentia-se “amargurado”, carregando uma “dor que se tem aos vinte anos e a gente não sabe por que; essa dor de enfrentar o mundo que nos recusa” (*Bebel*, p.176). Sensação de que se desfazia lentamente, “digerido pela cidade” e por tudo “que não conseguia fazer” (*Bebel*, p.183). Na cidade, sentia-se estrangeiro, era visita e “visita tem hora de ir embora”. Mas a verdade é que nunca sabia “a hora de ir” (*Bebel*, p.316):

E agora é esta cidade que continua me recusando. Não quero chegar ao fim da vida sem nada. Quero tudo. Aí está! Também me devem alguma coisa. Preciso tomá-la. Eu queria conquistar com o meu livro. Eles sabiam disso e recusaram o livro. Continuam querendo me negar e não vou deixar acontecer.<sup>124</sup>

Bernardo também ansiava o dia em que teria reconhecimento e dinheiro: “A ânsia que tenho de dinheiro é pra comprar o amor [...]. Se eu tiver dinheiro, tenho casa, roupa, automóvel e comida. E segurança. Não é o que as mulheres querem? Segurança e um cara direitinho, que não faça loucuras e compre tudo que elas queiram” (*Bebel*, p.173). Ironia acerca da sociedade de consumo que, pela desmedida valorização do mundo material em detrimento das relações humanas, acentua a superficialidade dos vínculos provocando pobreza interior pelo declínio das subjetividades e sentimentos.<sup>125</sup>

Num mundo que continuamente se transforma, se desintegra e se despedaça, onde tudo “corre muito rápido”, breve foi o relacionamento entre Bernardo e Bebel. Ela gostava de Bernardo, apesar de sua “frieza” e “cara gozadora e cínica” (*Bebel*, p.171). No embalo de “bossa nova”, “jazz” e “twist”, os dois se divertiam pelos bares na noite paulistana, embora ele não soubesse dançar. Sujeito “tímido”, sempre “aquele desejo”, aquela “vontade não realizada”, promessas não cumpridas, os momentos todos “cristalizado [s] no ar”, sem ganhar materialidade. Sentia-se preso. Encarcerado não apenas pela noite paulistana, mas também atado ao passado. Lembra-se de outros tempos, em que ficava isolado, julgando-se rejeitado:

Sempre. Festas do colégio; despedidas de turma em formatura; bailes de sábado e domingo; aniversário de amigos; eu, de pé, a olhar; copo na mão sem beber; sem gostar de beber; olhar, querendo entrar; sem nunca; vendo as meninas; querendo e gostando; sem nunca; a olhar nos bailes, no cinema, no pátio do colégio.<sup>126</sup>

Preso a recordações e lembranças que o corroíam e desfiguravam, Bernardo sofre diversas inquietações provocadas pelos “dias passados” em meio aos tormentos e experiências complexas vivenciadas na cidade grande, na qual se via como um “caixote vazio solto na rua”

<sup>124</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.151-152. Grifo meu.

<sup>125</sup> Cf. HAROCHE, Claudine. Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior no individualismo contemporâneo. Op. Cit., 2005. p.37.

<sup>126</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.77.

(*Bebel*, p.291). Aflito face aos momentos “perdidos”, percebia que “recordar é sentir que se está morrendo; viver grudado àquilo [...] não gostar de nada; da gente, das casas, das coisas que faz, das conversas, *do futuro da cidade*” (*Bebel*, p.91 – grifo meu). Fugacidade do tempo que o afligia numa cidade incessantemente renovada, na sua busca exaustiva e ininterrupta para se acoplar a imagens que representassem possibilidades de projetos futuros que, de alguma forma, a inserisse na condição sempre movediça de “futuro” e de “metrópole moderna”. Repisando a imagem de que o que é novo se torna obsoleto praticamente no mesmo instante em que é criado e as novas relações se tornam antiquadas “antes que cheguem a se ossificar”.<sup>127</sup>

Finalmente, o livro de Bernardo chegaria às livrarias: “Este é meu começo [...] já peguei primeiro lugar duas semanas seguidas. Você vai ver, Marcelo!” (*Bebel*, p.223). Como se quisesse provar algo: para as pessoas; para a(s) cidade(s) que o recusava e para o passado que o perturbava. Imagem da literatura como vingança.

Através de seus personagens, *Bebel* revela não apenas o questionamento das arbitrariedades estatais e a instituição de uma história oficial, mas também configura, no campo simbólico, um modo de questionamento das transformações pelas quais a sociedade passava e que, de alguma forma, inquietava. Configurações que envolvem formas complexas de apreensão do tempo e de sua efemeridade.

Como mostra o primeiro capítulo, a produção ficcional da década de 60 problematizou o papel da intelectualidade no processo histórico. Em *Bebel*, Bernardo, como jornalista e escritor, ao mesmo tempo em que contesta a política autoritária, também problematiza a arte e a condição do artista e do intelectual face aos novos impasses colocados pelas mudanças em curso na sociedade.

*Bebel* mostra a preocupação do escritor com os caminhos da literatura frente às transformações proporcionadas pela indústria cultural de massa:

Eu sinto que não adianta mais fazer literatura, nem cinema, nem teatro [...]. Hoje tudo vem pronto dentro de caixinhas e latinhas. E os livros terão que acompanhar. Já se escrevem livros em massa. Aos montes. Os policiais e as novelas para consumo das domésticas. Daqui a pouco, os livros escritos com o trabalho exaustivo, com a pesquisa e o sangue, com o labor paciente, serão obras raras, serão livros de fabricação particular, lidos por poucos e bons conhecedores. Cada vez mais escassos [...] serão encerrados em salas, dentro de recipientes de vidro, intocáveis, com legendas explicativas. Haverá grupos de iniciados, sociedades, entidades de proteção ao livro bem escrito [...]. Os que escrevem têm que procurar uma saída. Essa é que não vejo! Por

<sup>127</sup> MARX, Karl apud BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. 1986. p.21

isso sofro esse bloqueio. Sento-me em frente à máquina e não sei mais nada.<sup>128</sup>

Processos de industrialização da produção cultural que, guardadas as devidas proporções, também afetaram outros escritores em outros períodos. José de Alencar teria sofrido a acusação de que sua pena corria numa velocidade não artística, mas industrial.<sup>129</sup> Desenvolvimento científico e tecnológico, crescimento das cidades, transformações na imprensa e no ritmo de vida das sociedades que, concomitantemente, também provocam significativas mudanças na sensibilidade literária.

Situações complexas com as quais Bernardo convivia. Para ele, a literatura bem escrita teria uma função, a de servir ao povo e se ela morresse seria como pintura “que serve hoje para decorar uma sala, mas não tem nenhuma função, nenhuma assimilação para o povo” (*Bebel*, p.227). De maneira que os escritores precisariam encontrar uma solução para tal dilema:

Estou tentando descobrir se devo também produzir em massa, rápido, acompanhando o ritmo de vida, e a capacidade de assimilação dos leitores, ou se devo escrever pacientemente, elaborando a obra que poderá vir a ser a única de minha vida. É difícil, muito difícil ficar deitado em cima de um livro anos e anos.<sup>130</sup>

As mudanças que se processavam na sociedade angustiavam Bernardo, embora tivesse clara a imagem de que “as coisas mudam e a gente tem que acompanhar” (*Bebel*, p.326).

Bernardo também questionava o alcance da literatura. Achava que não fazia sentido escrever para um povo que não sabia ler e não tinha “possibilidade de comprar livro”: “O que adianta escrever? Ninguém presta atenção. Pouca gente sabe ler. Vê meu livro. Cinco mil e o editor satisfeitíssimo. Bela porcaria, cinco mil! É o mesmo que não ter sido lido!” (*Bebel*, p. 220). Sentia-se amargurado pela precariedade do grau de instrução e escolaridade do povo brasileiro.

A primeira publicação de Loyola Brandão foi o livro de contos *Depois do Sol*, publicado em 65. *Depois do Sol* não teve boa recepção de público nem de crítica, tanto que somente em 2005 foi realizada sua segunda edição em comemoração aos 40 anos da primeira. Em *Bebel*, temos a sensação de que o escritor/ jornalista se ressentiu de sua primeira obra, ao mesmo tempo em que profetiza seu futuro na literatura:

<sup>128</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p. 227.

<sup>129</sup> Cf. COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. 2005. p.324.

<sup>130</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968]. **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p. 227.

O que eu estava esperando, no fundo, do primeiro livro? Um sucesso? Um best-seller? Mas eu acho que meu livro não dizia nada. E as pessoas estão esperando que alguém diga alguma coisa [...]. Devia haver uma crítica. Inteligente. Que me arrasasse. Para que eu fosse obrigado a trabalhar verdadeiramente, a fim de demonstrar que sou bom e tenho coisas a dizer. *E serei um escritor que conta dentro da literatura brasileira.*<sup>131</sup>

Em meio a amplo clima de euforia que se abatia sobre a sociedade, momento em que “todos os dias se fala em revolução”, Bernardo tinha a sensação de que o mundo estava “se arrebetando”. O ambiente era terrível, ondas de “anticomunismo” e “marchas pela família” (*Bebel*, p.171):

**ABRIL.** Os tanques rolaram e as esteiras de ferro marcaram o asfalto. Escolas se fecharam. Comércio cerrou portas. Os bancos estavam fechados há dois dias. Via-se passar jipões, caminhões cheios de soldados, carros de combate [...]. O povo fica olhando como se fosse dia de grande parada. Cercaram as ruas. Soldados com metralhadoras nas esquinas. As crianças paravam para ver [...]. Dissolviam-se grupinhos e havia polícia em todo lado: guardas-civis, praças do Exército, moços da Aeronáutica, praças da Força Pública. Jornais abertos nos muros, nas bancas:



(*Bebel que a cidade comeu*, p.187)

Tem-se aqui uma conotação fortemente irônica acerca do papel das Forças Armadas no tocante à instauração do regime militar. Recurso da ironia – afirmação que exprime o oposto do enunciado, cabendo ao leitor decodificá-lo –, como forma de subverter a ordem e criticar a tomada de poder pelos militares, que pretendiam vender uma imagem democrática para construir sua legitimidade. Os militares que, marcados por uma utopia autoritária claramente fundada na ideia de que “eram, naquele momento, superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral”<sup>132</sup>, buscaram, após o golpe militar, fortalecer discursos que os mostrassem como *salvadores da Pátria*.

<sup>131</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 229. Grifo meu.

<sup>132</sup> D’ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (orgs.). **Visões do Golpe**. 1994. p.9.

A ironia foi bastante utilizada por vários jornalistas logo depois do golpe de 64. Carlos Heitor Cony, colunista do jornal *Correio da Manhã*, já no dia 2 de abril de 1964 publicou a primeira crônica sobre o movimento militar, intitulada *Da salvação da pátria*. Nela, narra seu passeio ao lado do poeta Carlos Drummond de Andrade pelo Posto Seis, em Copacabana, no Rio de Janeiro, no mesmo dia em que o presidente João Goulart foi deposto pelos militares. A crônica, assim, dizia: “Das janelas, cai papel picado. Senhoras pias exibem seus pios alvacentos lençóis, em sinal de vitória [...] surge uma bandeira nacional. Cantam o Hino também Nacional e declaram todos que a pátria está salva”.<sup>133</sup> Ironia utilizada para criticar duramente a ação militar que se desenhara com apoio popular, pois dos edifícios desciam papéis picados em comemoração à “salvação da pátria” desencadeada pela vitória dos militares que, ao invés de democracia, instaurava uma ditadura com “ares” que se travestiam de democráticos, como Souza em *Não Verás* relembra: “Sistemas duros, ares democráticos. Repressões justicadas e justificativas aceitas. Democracias em clima de ditadura” (*Não Verás*, p.61).

Após o “golpe de abril”, Marcelo constatava que “nunca se comprou tanto livro”. Todos queriam se informar sobre “o que acontece em volta”. As pessoas estavam sedentas por informações: “Olha quantos livros estão saindo sobre o golpe. Um atrás do outro. A maioria de gente de esquerda. Gente que conhecia. Gente que se enganou. Gente que se fodeu toda. Gente que se iludia e gente que estava pessimista” (*Bebel*, p.229). Contexto no qual afirmava que Bernardo precisava escrever e que teria de responder por aquilo que escrevesse. De modo que ficam cada vez mais intensas as diretivas de Marcelo acerca da função social da literatura em face de um período assinalado por turbulências políticas e sociais.

Dos anos 60 aos anos 80, inúmeros foram os debates em torno da função social da arte em meio às preocupações e impasses acerca da constituição de uma identidade nacional. Momento que, para Marcelo Ridenti, assinala uma busca pelas verdadeiras raízes do povo brasileiro efetuada por artistas e intelectuais de esquerda que visava à integração do intelectual com o homem simples do povo.<sup>134</sup>

Preocupação com a construção da brasilidade que não foi uma invenção da década de 60. Desde muito cedo já era possível apreciar a relação da arte com a construção da nação e da nacionalidade, em busca de uma identidade do povo brasileiro.<sup>135</sup> Preocupados com a

---

<sup>133</sup> Apud SOUZA, Leonardo de Oliveira. **História e política em Pessach**: a travessia de Carlos Heitor Cony. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia: UFU, 2009. p.32.

<sup>134</sup> Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. 2000.

<sup>135</sup> Cf. NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica**. 2004.

formação da nação, desde cedo atribuiriam à literatura a missão de moldá-la, transformando hábitos e comportamentos e instituindo valores e normas a serem seguidas. De modo que a literatura deveria servir à valorização do país despertando o sentimento nacional. Desde o movimento arcádico, no século XVIII, percebe-se essa tendência a partir dos intelectuais que, educados na Europa, retornavam ao Brasil e buscavam promover na literatura elementos que expressassem os valores e as cores locais. Com os românticos, tal propensão é ampliada de modo que contribuísse para a formação da Nação e de uma identidade própria. Os modernistas também se comprometeriam com a construção da nação que se efetuariá pela deglutição do importado.<sup>136</sup>

No campo literário da década de 60, livros como *Quarup* de Antônio Callado e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, ambos publicados em 1967, são paradigmáticos de um momento em que vários escritores jornalistas tomam para si a missão de lutar pela liberdade; há uma preocupação com o lugar da intelectualidade na transformação social e na resistência frente ao regime militar. Personagens como Nando, de *Quarup* e Paulo, de *Pessach* voltam seus olhares para o interior do Brasil, na busca pelo encontro com o povo para fazer a revolução.<sup>137</sup> No teatro, o personagem Vicente da peça *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade também viaja em direção ao interior do país, buscando as autênticas raízes do povo para mapear a realidade nacional.<sup>138</sup>

Dialogando com essas questões, podemos considerar que Loyola Brandão também buscava aproximar-se do povo, entretanto, tal encontro ocorre na cidade. Enquanto os personagens Nando, Paulo e Vicente viajam ao interior do país, Bernardo e Marcelo do interior saem com destino à capital, dispostos a enfrentar o “terror da cidade grande”, afinal era lugar onde “se podia fazer a vida”.

Paulatinamente, as diretrizes de Marcelo acerca do fazer literário vão sendo delineadas nas atitudes e reflexões de Bernardo que, intoxicado de “literatura e romantismo” (*Bebel*, p. 226), buscava fugir de uma visão romântica do escritor, marcada pela solidão e isolamento. Para Marcelo, a imaginação deveria ser coletada nas ruas e na observação do povo da cidade; o escritor deveria “aproximar e escrever para o povo” porque se fosse “compreendido”, poderia “mudar o mundo, principalmente esse mundo que está a volta dele, a esmagá-lo”

---

<sup>136</sup> Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. **O Espaço da Dor**. 1996. p.19-36; ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e Memória**. 2008. p.162-164.

<sup>137</sup> Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. 2000; FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**. 1998; ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e Memória**. 2008. Ambos os trabalhos analisam parte das obras de Cony e Callado.

<sup>138</sup> ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e Memória**. 2008. p.169.

(*Bebel*, p.227). Bernardo passaria a “fazer disso um dogma” (*Bebel*, p.360) e, após longo caminho, descobre que

A imaginação não existe dentro de mim. Imaginação está nas ruas. Nas coisas que vejo. Vivo. Escuto. Observo. Nas tabuletas. Anúncios, nos avulsos de propaganda, nos livros, nos escritos dos muros, na fala do povo. Um escritor não pode sentar-se e inventar a vida de uma cidade. Uma cidade vive sem o escritor. E ele não vive sem ela. Cada dia é preciso mamar no peito aberto do povo, sugando os seus modos, a sua fala, o seu jeito, hábitos, palavras que saem; assimilando as criações sem fim de gente inesgotável que está a fazer nascer frases, slogans, apelidos. O povo tem dentro de si um rio a espumar e rugir e esse rio é o que o escritor deve aproveitar e fazer correr dentro de um leito.<sup>139</sup>

Numa busca exaustiva para escrever, Bernardo se digladiava intimamente e com o mundo. E se usasse as pessoas à sua volta para compor histórias? Angustiava-se incerto entre inventar ou anotar o real que o rodeava:

*Para contar eu anotava o que se passava ali. Ia usar. Se tivesse de criar estes personagens, conseguiria inventar? Mas, se eles na realidade estavam ali falando, agitando, vivendo, e se podia retirar das pessoas que estão no mundo e em volta de mim e que precisava para recriar esta vida, porque sentar-me à mesa, isolado de tudo, imaginando?*<sup>140</sup>

Logo, começaria a perceber as possibilidades que se abriam a partir da utilização de práticas e procedimentos do jornalismo para a criação de personagens. A realidade acenava, “agitava”, de modo que não precisaria isolar-se para criar, podia “retirar das pessoas” aquilo que necessitava como matéria-prima. A figura do escritor surge como “espécie de novo Deus”, capaz de criar e recriar pessoas, modelando suas ações e atitudes. De maneira que Bernardo desejava a queda e fracasso de *Bebel* para que dela pudesse se servir no processo criativo:

Eu quero, agora, que você comece a descer. Para te observar! Aproveitar. Não sei se é bom, ou ruim. Mas, a certa altura, as pessoas se tornam personagens. Quando passam a se mover como objetos, é porque estão prontas, perdem toda humanidade e se oferecem para serem recriadas. Elas se mudam em coisas frias, sem alma, amorfas, para que eu as retransforme em seres vivos de novo. *Aí está o que é um escritor, uma espécie de novo Deus.*<sup>141</sup>

Lutando ferozmente para “superar os problemas pessoais, os complexos e frustrações, a fim de fazer qualquer coisa” (*Bebel*, p.360), Bernardo se esforçava e prosseguia na crença de que somente a escrita poderia lhe “salvar” e lhe “dar alguma coisa” (*Bebel*, p.229).

<sup>139</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.371. Grifo meu.

<sup>140</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001, p.203. Grifo meu.

<sup>141</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p.222. Grifo meu.

Perseguindo também o desejo de “entender esta época” (*Bebel*, p.226), Loyola Brandão leva suas inquietudes para dentro da obra; o medo de que sua literatura estivesse sendo fácil demais ou pasteurizada. Questões que perturbavam Bernardo em seu fazer literário:

Sinto, agora, um grande medo. Vendo o livro publicado e vendido. Lendo o que estou escrevendo. Medo que minha obra esteja sendo fácil demais. Fácil de ler, não de escrever. Fácil de compreender. Estou dando tudo mastigado. Um autor precisa obrigar a pensar. Deixar coisas entrevistas no texto não escrito. Ser entendido no instante exato da obra, tem significado, quase sempre, a derrocada.<sup>142</sup>

Frente à sua “grandiosa vontade de vencer sem [se] vender”, Bernardo buscava encontrar seu “lugar” no mundo, mas não achava “em parte nenhuma”. A figura do escritor marginal, como aquele que no século XIX preferia “morrer de fome” a alugar sua “pena” ao jornal, é redimensionada em *Bebel*. Aqui o escritor marginalizado é aquele mal remunerado no jornal que se defronta com a possibilidade do trabalho bem remunerado na publicidade:

Armando me dá a medida, cada vez que o vejo. Ou de minha inutilidade, desta incapacidade de enfrentar a vida, ou este tipo de vida. Ou de minha grandiosa vontade de sobreviver sem me vender. Quase posso dizer que sou livre; e o que é ser livre? É não ganhar o bastante, é ter tempo de escrever o maldito e necessário livro, e não me submeter a sentar-me a uma mesa e escrever exatamente duas linhas de 26 batidas para o *lay-out* do sabonete, do óleo de cozinha, do adubo. Frente a Armando, ganho e perco a medida de mim mesmo. Ele está certo. Dois milhões por mês é o quanto custa sua inteligência, sua venda. A minha custa mais barato: 300 contos, com tempo para escrever, andar, ler, ficar solto à noite, não pensar sério no jornal. Sou puta pé-de-chinelo. Armando é puta granfina.<sup>143</sup>

Em alguns momentos, Bernardo só queria uma coisa: “ir embora de São Paulo”. Mas sentia não poder. Teria de ficar e “enfrentar essa merda diariamente” (*Bebel*, p.251). Preso ao passado e incerto quanto ao futuro, Bernardo ia se acostumando à fragilidade da vida na metrópole, que apresentava infinitas possibilidades de experiências, mas nenhuma concretude de realização. Conflitos que marcam drasticamente sua relação ambivalente com a cidade.

Eu via um vazio enorme e as coisas tinham perdido o sentido; como eu. Estava no meio dessa grande cidade, e não pertencia a ela; nem a lugar nenhum. Era um homem só, sem ter a quem recorrer no mundo. Nada adiantava pra me salvar. Eu era um caixote vazio solto na rua, no meio do povo, sem ter nada a ver com o povo e com coisa alguma.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.226.

<sup>143</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p.245.

<sup>144</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001.p.291.



Instantes em que Bernardo sentia-se só e “sabedor de que pra sua solidão não havia remédio”. Via-se como “um homem sem lugar no mundo e desejando o lugar”. Sabia que nem “um livro podia [lhe] salvar”, já que acreditava não ter “sentido escrever para um povo que não sabia ler, e não tinha possibilidade de comprar livro” (*Bebel*, p.291). Reflexões que versavam sobre o alcance da literatura e sua capacidade de transformação.

No momento em que Loyola Brandão escrevia *Bebel*, a televisão brasileira estava se consolidando e o literato não tinha ainda clareza sobre os seus rumos, uma vez que, com o regime, os jornais estavam vigiados e havia grande estímulo aos empreendimentos voltados para a TV. Questões que também podem ter levado o literato a duvidar do poder da literatura diante da televisão: “o livro estava superado e se eu quisesse me comunicar teria que achar outra forma” (*Bebel*, p.291). Formas culturais mais atadas à tradição que, para Renato Franco, viram-se ameaçadas de extinção ou obrigadas a enfrentar dificuldades originais, como a literatura “que vivenciou o repentino desprestígio social da palavra diante do poder e alcance da imagem”.<sup>145</sup>

Bernardo, depois de alguns anos, retorna à sua cidade natal. Voltara para “ver a família”, “abraçar os pais”. Saíra pelas ruas, eram “familiares”, as casas “mudavam pouco”, as pessoas “envelheciam”. Sentia-se “estranho”, sensação que nunca se transformara dentro dele; “um ser de fora dentro de minha própria cidade” (*Bebel*, p.328). Nos tempos do colégio, frente às recusas sofridas, Bernardo havia profetizado: “um dia prestarão atenção em mim; vão me olhar muito mais intensamente do que olham agora”. Ao rever a cidade, os lugares, as pessoas que *sentia* o terem humilhado e recusado, Bernardo percebe que o passado ia se desintegrando, se amontoando “numa fila de cadáveres”. Naquele momento, as frustrações vividas representavam “destroços” e não lhe interessava recolhê-los. Certificava que poderia voltar a esta cidade “duzentas vezes” que não mais lhe importaria “nenhum pedaço onde chorei, sofri, me amargurei” (*Bebel*, p.329).

Com relação às possibilidades da literatura em outorgar-lhe um “lugar” no mundo, Bernardo percebe que “estava enganado”: “Chegara aos vinte e oito e sua glória fora um livro medíocre. Apenas” (*Bebel*, p.369). Desejos que vão se configurando sempre incompletos. Insatisfações e reticências que permeiam o processo criativo da literatura que, para Loyola Brandão, representa a possibilidade de “descobrir um sentido para a vida”. E como nunca

---

<sup>145</sup> FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64*. 1998. p. 45.

consegue descobrir, escreve “outro livro... outro livro... outro livro”.<sup>146</sup> Direções, projetos e objetivos perseguidos na e pela literatura.

---

<sup>146</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

### CAPÍTULO III

#### *“Tempos insondáveis”: imaginário e ditadura*

*Acreditavam que eliminando o futuro, deles não se guardava nenhuma imagem. Esquecem a tradição oral. Proibiram os livros, cassaram os cientistas, expulsaram os professores, prenderam os pensadores.*

*O povo ainda fala desses tempos insondáveis. Eles sobrevivem na tradição oral. Os livros de história omitem. Quem se der a um grande trabalho, encontrará nos arquivos de jornais alguns elementos. Distorcidos, é claro. Foi um período de intolerância, amordaçamento, silêncio.*

“Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos” (*Não Verás*, p.11). Assim inicia-se *Não Verás*. Desde seu lançamento em 1981, causou grande polêmica como mostra o primeiro capítulo<sup>1</sup> e ainda hoje é amplamente discutido e acolhido nas escolas brasileiras, onde passou a ser lido como atualidade, tendo em vista as discussões em torno de aspectos ambientais tão em voga na contemporaneidade.

Aspecto que permite uma ressalva: interessante perceber que o livro tem sido alvo de uma leitura pautada por preocupações ecológicas. Uma leitura de fato importante, entretanto, privilegiá-la em detrimento do papel político de compromisso com o testemunho de um período de arbítrio e truculência política, revela uma das facetas das práticas de esquecimento perpetradas na e pela sociedade. Loyola Brandão se queixa que, em conversas com estudantes, nas andanças pelo Brasil para discutir literatura, percebe que a “noção daqueles anos de chumbo” aparece cada vez mais distante: “Você fala do regime militar brasileiro e parece que está tratando da Revolução Francesa, do Iluminismo, da Revolução Americana”.<sup>2</sup>

Preocupação também por parte de vários intelectuais que avaliam que a memória dos tempos de regime autoritário encontra-se cada vez mais dispersa como resultado de múltiplas estratégias que visam à produção do esquecimento. Para os organizadores do livro *O que resta da ditadura?* – originado a partir de um seminário realizado na Universidade de São Paulo em 2008 – a sociedade brasileira sofre certo “astigmatismo político”. Elabora o passado de forma a “remeter as raízes dos impasses do presente a um passado longínquo (a realidade escravocrata, o clientelismo português etc.), isto para, sistematicamente, não ver o que o passado recente produziu”.<sup>3</sup> Concluem que a ditadura brasileira vai aos poucos não sendo mais chamada pelo seu nome, ou sendo chamada apenas entre aspas, como se nunca houvesse de fato feito vítimas ou causado sérias consequências.

Passado recente que teima em não passar. Exatamente por isso, a necessidade de refletir a

maneira insidiosa que a ditadura militar brasileira encontrou de não passar, de permanecer em nossa estrutura jurídica, em nossas práticas políticas, em nossa violência cotidiana, em nossos traumas sociais que se fazem sentir mesmo depois de reconciliações extorquidas.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. item: *Da escrita, da leitura, dos leitores*.

<sup>2</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.40.

<sup>3</sup> TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 9-12, p.9.

<sup>4</sup> TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. Apresentação. Op. Cit., 2010. p.9.

Não expurgamos nossos torturadores, de forma que práticas violentas de tortura foram o legado e a herança deixada aos sistemas carcerários do Brasil. Pessoas que fizeram parte daquele período colaborando com o ideário repressivo, se readaptaram e ainda hoje se fazem presentes no palco político.<sup>5</sup>

*O que resta da ditadura?* evidencia que o fantasma desse passado ainda assombra e “contamina o presente”. Lembra-nos que o Brasil é “o único país sul-americano onde torturadores nunca foram julgados, onde não houve justiça de transição, onde o Exército não fez um *mea culpa* de seus pendoros golpistas”. Onde é possível ouvir “oficiais na ativa e na reserva fazerem elogios inacreditáveis à ditadura militar”, onde ainda “convivemos com o ocultamento de cadáveres daqueles que morreram nas mãos das Forças Armadas”.<sup>6</sup> De modo que inúmeros são os legados políticos e sociais do período repressivo que insistem em permanecer em toda sua crueldade, visto que se conservam as práticas ao mesmo tempo em que se visa transformar a memória do que se passou em algo distante como se a sociedade não houvesse “sequer participado”.<sup>7</sup>

Feito este parêntese, retorno ao livro.<sup>8</sup> A sua 25ª edição consiste num marco comemorativo que contém um diário de trabalho<sup>9</sup>, com trechos dos diários e cadernos de anotações utilizados na composição da obra, além de alguns recortes de jornais que também serviram como matéria-prima. No diário, Loyola Brandão coloca o leitor em contato com o seu processo de criação, revela momentos em que a realidade e o jornal se transformaram em fonte de inspiração. Assim elucidada:

A cada dia, eu mergulhava nos jornais e descobria sempre uma notícia que formava a atmosfera que precisava, o lastro de verdade para o texto: águas

<sup>5</sup> Cf. KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. 2004. p. 355-356.

<sup>6</sup> TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. Apresentação. Op. Cit., 2010. p.10.

<sup>7</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a História. Op. Cit., 2000. p. 136.

<sup>8</sup> *Não Verás* constitui obra amplamente estudada no âmbito acadêmico. Podemos destacar: SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990; TEIXEIRA, Aristides Santos. **Loyola Brandão, escritor-repórter: uma relação literatura/sociedade**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC, 1996; MOURA, Sérgio Arruda de. **As Utopias Negativas: estudo comparado entre 1984 de George Orwell e Não Verás País Nenhum de Ignácio de Loyola Brandão**. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 1986; CARDOSO, Tânia Cardoso de. **“Banquete-ê-mo-nos”**: Uma relação entre George Orwell e Ignácio de Loyola Brandão. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2000; SANTOS, Luciana Novais dos. **Forma Literária e Conteúdo Social: Uma representação em Não Verás País Nenhum**. In: **Revista da Fapese**, v. 2, n. 1, p. 25-46, jan/jun. 2006. Disponível em: <[http://www.fapese.org.br/revista\\_fapese/v2n1-2006/artigo\\_02.pdf](http://www.fapese.org.br/revista_fapese/v2n1-2006/artigo_02.pdf)>. Acesso em 23 set. 2010.

<sup>9</sup> Também tivemos acesso a alguns trechos dos diários e cadernos de anotações através da tese de Cecília Salles de Almeida, como já foi apontado.

poluídas, deserto avançando, doenças estranhas surgindo, miséria crescente (que inspirou o cinturão em torno da cidade), a terra doente.<sup>10</sup>

Busca exaustiva pelo “lastro de verdade”; questão que corrobora e reforça o aspecto marcadamente ético e político da obra. Sentimento de verdade e desejo de memória que pela ficção visava construir um painel político de sua sociedade.

A cidade de *Não Verás* apresenta-se marcada por “cheiro de morte e decomposição” (*Não Verás*, p.11) que agonia continuamente os seus habitantes. Esse é o espaço com que o leitor se depara já na primeira página do livro. Uma cidade que apresenta miasmas, cheiros podres de corpos em decomposição que são despejados noite e dia em “vala seca do rio”, pois “não há tempo para cremar todos os corpos”. O lixo que, a cada dia aumenta mais e nem sempre pode ser recolhido, pois não há onde depositá-lo, forma “setenta e sete colinas que ondulam, habitadas, todas”. Espaço inóspito não apenas pelo cheiro dos corpos deteriorados e lixo a céu aberto habitado por pessoas miseráveis, mas também pelo sol que, “violento demais, corrói e apodrece a carne, em poucas horas” (*Não Verás*, p.11).

Miasmas, lixo e sol; percebidos como metáforas que o escritor/jornalista utiliza para enfrentar questões complexas presentes no momento da sua escritura: metáforas para pensar o ambiente politicamente hostil marcado pela ditadura que se instalou no poder a partir de 1964.

A ironia e o uso de metáforas são elementos que conduzem o leitor nessa “atmosfera pestilencial”, de “fedor insuportável”. Lugar inóspito; painel miserável – esse é o quadro triunfante de *Não Verás*. Bem diverso da tela imaginada por Olavo Bilac em seu poema *A Pátria*, de 1904.<sup>11</sup>

### 3.1. O “planeta perdido” de Não Verás País Nenhum

*Pareço um caduco a sonhar. Pior, a sonhar com a vida fantástica de um planeta perdido.*

Souza, *Não Verás País Nenhum*

Em *Não Verás*, nos deparamos com uma sociedade e governo absurdos. Loyola Brandão alegoriza o seu tempo e sua sociedade, como parte de um processo de crítica ao regime militar, bem como das suas práticas políticas e insuficiência em lidar com questões relevantes, tais como os problemas ambientais, que já na década de 60 e 70 começavam a aparecer,

<sup>10</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] Diário de trabalho. In: **Não Verás País Nenhum**. 25ª ed. São Paulo: Global. 2007. s/p.

<sup>11</sup> BILAC, Olavo. [1904] **Poesias infantis**. São Paulo: Empório do Livro. 2009. p.84.

embora sem ganhar notoriedade, posto que negligenciados pelo governo e grandes parcelas da sociedade.<sup>12</sup>

Em “A Carnavalização da Tirania”, Octávio Ianni aponta que a figura do ditador é uma das imagens mais frequentes no pensamento latino-americano:

Sob várias formas, as oligarquias e burguesias dominantes resolvem as dificuldades de governo, enfrentam as reivindicações populares – de camponeses, mineiros e operários ou índios, mestiços, negros, mulatos e brancos – pela quartelada, golpe de Estado, pronunciamento, governo provisório, junta, ditadura. Desde José Gaspar Rodríguez Francia, no Paraguai, em 1814-40, até o General Augusto Pinochet, no Chile, de 1973 a 1989, são inúmeros os ditadores que povoam o denso pesadelo do povo na América Latina.<sup>13</sup>

É também, segundo Ianni, sob diversas formas que a literatura reage à tirania, trabalhando-a em todas as suas implicações. Ao invés de negá-la ou apenas combatê-la, a narrativa literária afirma a tirania expondo-a por dentro, como “ela se vê”. De modo que “o real aparece como é: desproporcional, descomunal, carnavalesco, grotesco”.<sup>14</sup>

Em diálogo com Ianni, Mário Augusto Medeiros da Silva expõe que

nas representações literárias das ditaduras latino-americanas, as figurações dos ditadores e das situações absurdas [...] servem tanto como críticas sociais ao opressor como para, em última instância, construção da compreensão das identidades nacionais que permitem aquele tipo de situação e de ditador.<sup>15</sup>

Questão que também revela a importância de uma reflexão acerca da convivência de parcelas da sociedade com as variadas formas autoritárias e repressivas de construção de poder.

A carnavalização da tirania que, representada nas alegorias e paródias, maximiza e acentua a figura do ditador e a imagem da sociedade autoritária, aponta-lhes “o grotesco e o hilário, o absurdo, a violência e o interdito”.<sup>16</sup> Discussões e problemáticas que revelam a representação literária como capaz de denunciar e questionar situações vivenciadas em períodos de autoritarismo e repressão.

<sup>12</sup> TAYRA, Flávio. A relação entre o mundo do trabalho e o meio ambiente: limites para o desenvolvimento sustentável. In: **Scripta Nova**, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. VI, nº 119 (72), 2002. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn119-72.htm>>. Acesso em: 02 abr. 2011. Segundo Tayra, desde a década de 60, “a deterioração ambiental e sua relação com o estilo de crescimento econômico já eram objeto de estudo e preocupação internacional.

<sup>13</sup> IANNI, Octávio. A carnavalização da tirania. **Ensaio de Sociologia da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991. p.13-32, p.13. Ianni analisa algumas obras latino-americanas que registraram, cada uma a seu modo, figuras de ditadores em suas representações, como, por exemplo: *O Senhor Presidente*, de Miguel Angel Asturias; *Eu, O Supremo*, de Augusto Roa Bastos; *O Outono do Patriarca*, de Gabriel García Márquez.

<sup>14</sup> IANNI, Octávio. A carnavalização da tirania. Op. Cit., 1991. p. 20.

<sup>15</sup> SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **Os escritores da guerrilha urbana**. 2008. p.32.

<sup>16</sup> SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **Os escritores da guerrilha urbana**. 2008. p.32.

Trabalhando a matéria do cotidiano que adentra esteticamente a obra, Loyola Brandão satiriza o regime militar e suas formas de atuação. Tragédia e comicidade se amalgamam numa fórmula que maximiza situações cotidianas como forma de causar perplexidade. Parodiar, carnavalizar, provocar o riso onde brota também a dor; aspectos que envolvem construções de significados que tornam visível o caráter de contestação e de negação da realidade tirânica. Figurações estéticas que revelam complexas relações sociais que aí são tecidas e tramadas.

Em *Não Verás*, sob um espaço inóspito governado por uma estrutura tirânica de poder denominada “Esquema”, emana um discurso que visa construir uma memória carregada de imagens e símbolos positivos. Governo autoritário e corrupto, o “Esquema” criou diversos mecanismos de censura e coerção; normatizações tanto no plano espacial da cidade como nas formas de pensamento: “Se existe alguma coisa neste país, na qual ninguém ponha fé, algo que não vale absolutamente nada, trata-se da palavra do Esquema” (*Não Verás*, p.28).

Guiando o leitor num “mormaço que rescalda a cidade” e “inflama a gente”, temos o narrador Souza, um historiador “aposentado compulsoriamente” (*Não Verás*, p.24) tal como diversos professores foram cassados durante o regime militar. Questionando e problematizando o passado e a sociedade, Souza avalia que se as pessoas quisessem haveria possibilidades de um presente menos funesto, entretanto não “há querer, ninguém vê nada. Todos tranquilos, aceitam o inevitável”. Tranquilidade que Souza acabará por descobrir estar intimamente ligada a uma das diversas formas de controle do governo de *Não Verás*.

Apocalíptico, o mundo de *Não Verás* é o mundo da negação. Não existem árvores e a água é racionada: “O Ministro das Águas declarou que nossas reservas dão para seis meses, numa emergência”. Entretanto, sobram contradições sociais, pois nos “Bairros Privilegiados” não há racionamento, gastam água nos jardins: “dizem que existem até piscinas cobertas” (*Não Verás*, p.26).

Preocupado com questões ambientais, Souza lia sobre os “constantes sinais vermelhos” que a natureza vinha emitindo. Os poucos cientistas que “tinham sobrevivido” alertavam e tentavam “criar defesas”. Os cientistas eram marginalizados pelo governo que via na defesa do meio ambiente um grande obstáculo para seus negócios e empreendimentos:

Qualquer ato era “paranoia científica”. Um cientista esclarecido, consciente, naquela época, equivalia a ser judeu nos dias de nazismo. Coisa perseguida, maldita, que se camuflava. No entanto, gente continuava a estudar, falar, denunciar. A provocar a opinião pública. A maioria dos cientistas foi



cassada. Outros se retiraram, aceitando convites estrangeiros. Houve quem se aposentou, mudou de atividade.<sup>17</sup>

Problemas ambientais e a existência de um governo autoritário; duas grandes preocupações de Loyola Brandão que em *Não Verás* maximiza e hiperboliza diversas questões com o objetivo de chocar os leitores, numa tentativa de revelar e informar o que estava se passando em sua época.

### 3.2. *Ao menos sobra ironia, que “sem ela não é possível viver”*

Aparentemente linear quanto à forma, *Não Verás* apresenta-se entrecortado por diversos *flashbacks* de lembranças e recordações. Para Cecília Salles, Loyola Brandão empresta o dom da lembrança e da associação ao seu personagem Souza. São “pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos”<sup>18</sup> que, trazidos pelo fluxo de memória, resgatam fatos vividos que adentram a obra.

Através da memória de Souza, os leitores são levados a entranhar um mundo sem árvores e sem água potável. Mundo também sem raízes, no qual os homens encontram-se desenraizados e despedaçados. Souza sente-se “abalado com o irreparável”. Não apenas com relação à sua própria vida, mas também diante do ambiente hostil e repressivo que o cerca. O historiador lega ao futuro um “memorial descritivo” que, escrito a contrapelo, narra o passado de forma crítica e contestatória.

Há por parte de Loyola Brandão um posicionamento político contrário à opressão e às arbitrariedades do regime militar presentes no momento da escrita, bem como se busca também uma maior conscientização social e ambiental da sociedade. Literatura que, lutando contra as “forças do esquecimento”<sup>19</sup>, inscreve um modo de resistência e compromisso ético.

Oportuno lembrarmos o conto “A descoberta da escrita”, originalmente publicado no livro *Dentes ao sol*, em 1976 e, posteriormente, no livro *O homem de furo na mão e outras histórias*, em 1987.

Tentava escrever e eles surgiam, levando todo o material. Confiscavam e sumiam. Sem satisfações, mas também sem recriminações. Não diziam nada, olhavam e recolhiam o que estava sobre a mesa.

Tentou mudar de casa, não adiantou. Eles chegavam, apenas a caneta tocava o papel. Como se aquele toque tivesse a capacidade de emitir um

<sup>17</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p. 29.

<sup>18</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo*. 1990. p.43.

<sup>19</sup> Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

sinal, perceptível somente por eles, como o infra-som para um cachorro. Levaram todos os papéis. E quando ele tentou comprar, as papelarias não venderam sem a requisição oficial. Nenhum tipo de papel, nada. Caderno, cada criança tinha direito a cotas estabelecidas. Desvio de cadernos era punido com degredo perpétuo. Rondou as padarias e descobriu que o pão era embrulhado em plásticos finos, transparentes. E quando quis comprar um jornal, viu que as margens não eram brancas, vazias. Agora, havia nelas um chapado preto, para impedir que se escrevesse ali. Uma noite, altas horas, escreveu nas paredes. E pela manhã descobriu que eles tinham vindo e caído sobre o escrito. Escreveu novamente. Caiaram, outra vez. Na terceira, derrubaram as paredes. Ele procurava desmontar caixas, aproveitar as áreas internas. Eles tinham pensando nisso, antes. As partes internas eram cheias de desenhos, ou com tintas escuras sobre as quais era impossível gravar alguma coisa. Experimentou panos brancos, algodão cru, cores leves como o amarelo, o azul-claro. Eles também tinham pensado. As tintas manchavam o pano, borravam, as letras se confundiam.

Eles não proibiam, prendiam ou censuravam. Pacientemente, vigiavam. Controlavam. Dia a dia, minuto, segundo. Impediam que ele escrevesse. Sem dizer nada, simplesmente tomando: objetos, lápis, canetas, cotos de carvão, pincéis, estiletes de madeira, o que ele inventasse.

Dois, cinco, doze anos se passaram. Ele experimentou fabricar papel, clandestinamente, em porões e barracos escondidos no campo. Eles descobriram, arrebatavam as máquinas, destruíam as matérias-primas.

Ele tentou tudo: vidros, madeira, borracha, metais. Percebia, com o passar do tempo, que eles não eram os mesmos. Iam mudando, se revezando. Constantes, sempre incansáveis, silenciosos.

Deixou o tempo correr. Fez que tinha desistido. Só pensava, escrevia dentro da própria cabeça tudo o que tinha. Esperou dois anos, cinco, doze. Quando achou que tinha sido esquecido, colocou o material num carro.

Tomou estradas para o norte, regiões menos povoadas. Cruzou pantanais, sertões, desertos, montanhas. Calor, frio, umidade. Encontrou uma planície imensa, a perder de vista. Onde só havia pedras. Ficou ali. Com martelo e cinzel, começou a escrever. Gravando bem fundo nas pedras imensas os sinais. Ali podia trabalhar, sem parar.

E o cinzel formava, lentamente, as, bês, cês, dê, pés. Traços. Palavras, desenhos.<sup>20</sup>

Afirmção categórica do poder de resistência da literatura que grava “bem fundo nas pedras”, a memória de um tempo. O conto escrito num período de “feroz repressão da censura” é amostra significativa de uma maneira de lutar e não se entregar:

Estávamos sufocados no jornal, sem meios de reagir. Redigíamos as notícias e elas eram vetadas. Reescrevíamos, então de várias maneiras, tentando enganar os censores [...]. Então me veio a história desse homem que procura resistir, ferozmente. E ele consegue. Tiram tudo dele, mas ele reinventa a escrita.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1987] **O homem de furo na mão e outras histórias**. 1994. p. 29-30.

<sup>21</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. De onde nasceram as histórias. In: \_\_\_\_\_. [1987] **O homem de furo na mão e outras histórias**. 1994. p.72-79, p. 77.

Desejo de memória que se ergue contra a memória oficial. Na década de 70, Loyola Brandão conta que

via os jornais contemplando uma realidade e estampando outra. Como jornalista, era testemunha de fatos que não podia imprimir. Portanto, observava a realidade sendo distorcida e uma outra realidade sendo fabricada, impingida. A percepção dessa situação me levou à descoberta [...] de que *as coisas eram, mas não eram*.<sup>22</sup>

Para além do sol que “dissolve a pele”, o clima de *Não Verás* é tenso e asfíxiante. Clima que se acentua pelo uso de frases curtas, descrição detalhada de lugares e situações que, pela velocidade da narrativa, leva ao leitor à experiência do choque, deixando-o horrorizado face às situações narradas.

Narrativa que mostra um mundo “doente”, no qual doenças estranhas também começam a surgir. Moribundos como os “carecas, os que têm a pele caindo, os olhos inflamados, os surdos”. Gente que veio do campo, “sem um pêlo no corpo”, o nariz “corroído por inseticidas”, gente que “perdeu o controle motor” (*Não Verás*, p.103). Sem falar dos “aleijados”, os “de olhos despencados” e os “mancos”. Mutilados fisicamente que também são mutilados socialmente, excluídos e privados de uma vida decente e humana. Setores marginalizados que precisam ser banidos do convívio social, por isso são mantidos ou nos “Acampamentos Paupérrimos”, nos arredores da cidade ou nas cavernas formadas pelas “montanhas de lata de cerveja”, afinal “não têm o mínimo poder aquisitivo, não consomem, são apenas problema social” (*Não Verás*, p.114).

Num ambiente ecologicamente hostil, pautado por política predatória que prima pelo apagamento da memória e controle social, as pessoas só pensam em sobreviver:

Todos querem apenas sobreviver. Se analisarmos a história, vamos concluir que o nível de vida do povo baixou a zero. Não de todos. Os Que Se Locupletaram estão lá. Aqueles que os serviram se arranjaram. E todo mundo só quis servir. Foram décadas que derrotaram a civilização. Tempos em que o povo passou a comer menos. A comer pior. Cada vez com menos qualidade. Não chegamos a comer raízes, porque elas não existem mais. Esgotamos praticamente tudo. Dependemos das indústrias químicas governamentais ou do que é importado das fechadas reservas multinternacionais.<sup>23</sup>

Esgotamento de recursos hídricos e do solo pelas constantes contaminações e desmatamentos. Esgotamento também do ser humano dilacerado e corrompido num mundo caótico e apocalíptico. Nihilismo exacerbado como forma literária capaz de chocar o leitor e

<sup>22</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. De onde nasceram as histórias. Op. Cit., 1994. p. 72.

<sup>23</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 31.

chamar sua atenção para o horror vivenciado nos tempos do regime militar. Literatura marcada pela indignação oriunda da “picada cotidiana” de censura e repressão que exauria o jornalista, mas alimentava o escritor.

O personagem-narrador Souza – “aferrado a velhos princípios” como “dignidade” e “palavra empenhada” (*Não Verás*, p.81) – está casado com Adelaide, “ex-escriturária de estrada de ferro”, há 32 anos. Ele sentia-se “exausto”: o casamento em crise; as discussões com a administração da universidade onde trabalhava; as perguntas “cujas respostas não podia dar aos alunos”, além do “cansaço físico provocado pelo calor” (*Não Verás*, p.50). Sentimentos de frustração e impotência o perturbavam. Como professor de história acreditava ter parcela de responsabilidade pela forma como o poder estava sendo controlado. De modo que se delineava um complexo de culpa do intelectual frente à sociedade:

Através dos anos, temos nos adaptado a tudo. Acaso as gerações dos anos sessenta e setenta não se conformaram, aceitaram, e até buscaram o estado de sítio permanente? Quando penso nestas coisas não me excluo. Eu também sou o povo. E talvez tenha maior responsabilidade. Afinal, sou professor de história.<sup>24</sup>

Complexo de culpa vivido não apenas pelo personagem, mas também pelo criador como salienta o primeiro capítulo.

O narrador de *Não Verás* vive numa época futura e pela memória recorda “um passado recente”, na busca pela sua compreensão. Loyola Brandão conta que buscou narrar “a história do presente como se fosse o passado num futuro” e se ressentia avaliando que “as pessoas leram como se fosse só o futuro, não liam como se fosse o presente”.<sup>25</sup>

Fechado por “placas pregadas por fora”. Tal é o sentimento de Souza frente à estrutura autoritária que governa a cidade de *Não Verás*. A que se soma seu pessimismo e desânimo em face de questões sociais e cotidianas: “A vizinha varre o chão, furiosamente. Como se fosse possível lutar contra a poeira negra, a imundície” (*Não Verás*, p.16-17). Talvez aqui possamos vislumbrar mais uma ironia para o leitor que precisa situar-se na obra. “Poeira negra”, “imundície” – também como metáforas para o “negro e inconfundível pano de fundo: a ditadura”.<sup>26</sup>

O escritor/jornalista também sentia como se estivesse fechado por “placas pregadas por fora”. Construções e sentidos que revelam a angústia diante da repressão e censura que

<sup>24</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 30.

<sup>25</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>26</sup> CASTELO, José. Ignácio de Loyola Brandão passa a limpo seu passado literário. *O Estado de S. Paulo*. 12/07/1997.

asfixiava e tolhia a liberdade. Processos de interdição vivenciados como drama não só no plano coletivo, mas também no plano individual. Loyola Brandão como sujeito histórico que do interior havia “*saído para vencer*” e se depara com o processo de instalação de um regime autoritário que, entre outras coisas, cerceava o direito à livre expressão daquela atividade por ele exercida.

Configurações de subjetividades que, envolvendo formas variadas de percepção e apreensão do mundo, revelam diferenciadas maneiras de lidar com as pressões e estímulos externos. Escrever literatura constituiu a maneira encontrada por Loyola Brandão para resistir e contestar o regime, da mesma maneira outros vivendo o mesmo período, fizeram outras opções entre tantas possíveis, como a criação de jornais alternativos, a luta armada ou até mesmo colaborar com o ideário repressivo...

Questão insólita é o aparecimento de um furo na mão de Souza. Furo sem nenhuma causa aparente que no assomar de seus conflitos altera profundamente o significado de sua vida: “Este furo, de repente, me deu uma força com que eu não contava. Não percebia. Necessitava. Desde que acordei, hoje, me sinto um estranho dentro desta casa [...]. Quero ir embora, sair, rodar pela cidade. Olhar o mundo” (*Não Verás*, p.50).

Olhar o mundo como quem olha não só o que está à sua volta, mas também reflete conflitos internos e indaga “o ponto a que as coisas chegaram” (*Não Verás*, p.19) na vida e na sociedade. Os conflitos da memória e a sensação de perda; processos sociais e psíquicos que fazem parte das memórias de Souza. Uma memória que não passa: “Para nós, o tempo não ajudou a esquecer, ao contrário, alimentou lembranças” (*Não Verás*, p.16).

### **3.3. “Furo na mão”: subversão e vingança**

Souza sente uma coceira na mão. “Arde e no lugar aparece uma pequena depressão” (*Não Verás*, p.17). Furo que mudaria sua vida; esta seria re-significada pelas possibilidades que se abririam a partir da existência surreal do furo.

O que inspirou a criação do furo foi uma brincadeira com Jorge Andrade, quando os dois eram colegas de redação na revista *Realidade*. Num momento de “absoluto tédio”, Loyola Brandão fez um círculo na palma da mão com a caneta. Tenso e fechado, “só encontrava uma pessoa com quem dialogar na redação: Jorge Andrade, o teatrólogo”,<sup>27</sup> que ia passando e brincou dizendo que era proibido ter furo na mão na Editora Abril. Brincadeira

---

<sup>27</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] Diário de trabalho. In: *Não Verás País Nenhum*. 2007. s/p.

criativa que se estendeu e originou o conto *O homem de furo na mão* que, como já foi observado em outra parte do trabalho, deu origem ao *Não Verás*.

*Furo na mão*; furo de reportagem. No jargão jornalístico, ter um *furo na mão* significa a possibilidade de transmitir uma notícia em primeira mão, ou seja, ter conhecimento de alguma situação que é ainda uma novidade e que pode causar impacto. Entretanto, em períodos de exceção, regimes totalitários ou ditaduras, nem sempre as novidades podem ser transmitidas, principalmente se estas forem divergentes do discurso que emana do poder. Nesse caso, o “furo de reportagem” vira incômoda subversão. Mediante a palavra “furo”, Loyola Brandão “evoca sua profissão de jornalista e o momento histórico de exceção então vigente”.<sup>28</sup>

*Furo na mão* que pode evocar a ideia de “*saber das coisas*” como “um bem, uma cotação que possibilita barganhas, trocas e a aquisição de outras possessões”.<sup>29</sup> Tal como denunciado pelo trabalho de Beatriz Kushnir, que mostra o papel desempenhado por alguns jornalistas/policiais da *Folha da Tarde* do Grupo Folha que tinham acesso a informações de dentro das estruturas da repressão. Submissos aos “donos”, esses *cães de guarda* ou *gansos* recolhiam “furos” de reportagem, que eram manipulados e trocados por narrativas que mostravam imagens distorcidas da realidade como parte das estratégias para corroborar o ideário repressivo:

Além de usarem as penas, que também servem para escrever, mais do que isso, como os gansos esticaram os pescoços, “viram” e nos contaram uma versão bem particular da realidade que se vivia. A esse ato se pode dar o nome de autocensura, como também de colaboração.<sup>30</sup>

*Furo na mão* como marca e estigma. Furo que na brincadeira “séria” de Loyola Brandão e Jorge Andrade aponta para a problemática da subversão. Furo como cicatriz, “metáfora da memória”<sup>31</sup> capaz de revelar parte do passado doloroso do país. É a partir da perspectiva introduzida pelo furo que Souza escrutina a realidade caótica à sua volta.

Souza vagou muito tempo sem emprego, “amaldiçoado pelo carimbo: APOSENTADO COMPULSÓRIO POR LEI DE SEGURANÇA”. Após longa espera, só conseguiu emprego num escritório, porque seu sobrinho – integrante de uma “nova ordem” que “crescia e dominava”, a dos “Militecnos ou tecnocratas avançados da nova geração” –, o ajudou. Fato

<sup>28</sup> TEIXEIRA, Aristides Santos. **Loyola Brandão, escritor-repórter**. 1996. p. 51.

<sup>29</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. 2004. p.349.

<sup>30</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. 2004. p. 355.

<sup>31</sup> Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. 2006. p.107-118.

que o repugna, pois se sente mal e acuado. Aceitou ajuda porque precisava sobreviver: “tenho Adelaide, sustento meus pais. Junto a mim carrego um carro de justificativas para permanecer como sou” (*Não Verás*, p.48).

Loyola Brandão também vivenciou momentos de conflitos e incertezas no plano pessoal e profissional. Conta que em 1972, já há seis anos trabalhando na Editora Abril, foi transferido da revista *Cláudia* para a *Realidade*. Lá viveu dias “monótonos e angustiantes”. *Realidade*, depois de ter sido uma revista revolucionária, foi perdendo impacto devido às pressões internas, agravadas, principalmente, “pelas pressões externas, repressão e censura”. Num ambiente que se tornou “melancólico”, num “clima de nostalgia do mito acabado”, Loyola Brandão sentia-se um “corpo estranho”. Vivia particularmente inquieto porque sua mulher estava grávida e a perspectiva do desemprego lhe parecia iminente.<sup>32</sup>

A crise no casamento de Souza é agravada pela existência do “buraco” em sua mão. Adelaide fica extremamente incomodada e sugere que procure a previdência social: “O Esquema está aí para te pagar. Seria a tua vingança contra a aposentadoria da universidade” (*Não Verás*, p.48). O furo poderia significar sua vingança contra a opressão, contra os anos perdidos em que perambulou sem emprego, “amaldiçoado”. Sentimento de vingança que, para Loyola Brandão, também fazia parte do movimento da literatura, como mostra o primeiro capítulo. Vingança da literatura contra o regime de opressão e contra a memória oficial.

Os vizinhos de Souza também passaram a rejeitá-lo: “Fiquem longe. Levem esse furo na mão para outro lugar” (*Não Verás*, p.76). Entretanto, o orifício em sua mão modifica profundamente a sua perspectiva. A partir da existência dele percebe a “possibilidade de tudo mudar” (*Não Verás*, p.48). Consciência que gradativamente vai se alargando.

### 3.4. A tirania satirizada

Relação extremamente conflituosa é a de Souza com seu sobrinho. Adelaide insistiu para que ele fosse Militecno<sup>33</sup>: “Os melhores postos do país se encontravam em mãos de Militecnos. Bancos, ministérios, empresas Multis”. Passou dois anos na “Escola Superior de Integração”, até “passar por todas as provas, principalmente as da fidelidade, neutralidade ideológica e percepção sensorial” (*Não Verás*, p.22-23).

<sup>32</sup> Cf. BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Diário de trabalho. In: **Não Verás País Nenhum**, 2007. s/p.

<sup>33</sup> Segundo Willi Bolle, para designar o imbricamento entre vida civil e militar, característico das utopias totalitárias, Loyola Brandão, em *Não Verás*, cunhou de maneira expressiva o termo “civiltares”. Cf. BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.215.

Souza e Adelaide criaram Dominginhos como se fosse filho, mas Souza ressentia-se por não ter conseguido mudar sua cabeça: “Foi preparada de outra maneira. Ele pode estar certo. Faz as coisas do jeito que tem de fazer, foi assim que aprendeu. O problema é: onde fico? Onde ficamos nós que aprendemos e crescemos diferentes. Vamos nos refugiar nos isolamentos? Nos matar?” (*Não Verás*, p.337).

Souza justifica a desconfiança e o pouco apreço que nutre pelo sobrinho: “Como posso gostar desse sobrinho quando sei ao que ele pertence? Se tenho plena consciência do que será o país na mão dele, dentro de alguns anos. Se houver alguns anos. Tenho as cartas dele, conheço suas ideias” (*Não Verás*, p.23).

A imagem da “Escola Superior de Integração” bem poderia nos sugerir a ESG (Escola Superior de Guerra) criada em 1949 com apoio americano. Segundo Nilson Borges, a ESG foi responsável pela divulgação e instrumentalização da Doutrina de Segurança Nacional que, originária dos Estados Unidos num momento de guerra fria, entranhou o Brasil pelas mãos dos militares e tornou-se tema imprescindível para a compreensão das ideias que fundamentava o espírito militar. A doutrina transformou a luta política em uma forma de guerra interna pelo estabelecimento de uma “uma guerra total e permanente, o que vai atribuir um forte papel, na sociedade civil, aos aparelhos de segurança e informação que agem, preferencialmente, pela violência, com suas táticas de guerra e métodos desumanos”.<sup>34</sup> Veiculando a necessidade de aniquilar o inimigo (subversivos, comunistas) visto como “um mal que deve ser extirpado, pois ele coloca em perigo a segurança do país e, por consequência, o seu desenvolvimento político, econômico e social”<sup>35</sup>, a doutrina forneceu o “conteúdo doutrinário e ideológico para a conquista e manutenção do poder em 1964”.<sup>36</sup>

Em *Não Verás*, os Militecos figuram como um grupo de indivíduos ligados ao governo que “sofreram metamorfoses em seu organismo. O cérebro ficou afetado [...]. Tornaram-se serenamente calculistas”. Especialistas em estudar o país, cientistas norte-americanos concluíram que tal grupo perdeu certas faculdades, como o “instinto de conservação”, a “fraternidade”, a “capacidade de distinguir beleza” e “boa qualidade”, afinal partes do corpo “quando não usadas são passíveis de atrofiamento”. E como resposta, o “Esquema” criou os “Interditos Postais”, de forma a banir a obra desses pesquisadores: “Hoje

---

<sup>34</sup> BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). **O tempo da ditadura**. 2009. p.13-42, p.28.

<sup>35</sup> BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. Op. Cit., 2009. p.37.

<sup>36</sup> BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. Op. Cit., 2009. p.17.



abrem todos os pacotes nos correios, revistam nos aeroportos, confiscam. Computadores fornecem rapidamente as listas de proibidos” (*Não Verás*, p.28-30).

Os Militecnos perderam suas “faculdades humanas” e “parte da memória”, as emoções “foram eliminadas” e adquiriram caráter “bastante prático”. Condições que lhes davam plena capacidade de agir de forma desumana e brutal, eliminando qualquer obstáculo à perpetuação das ideias do governo. Metáforas que nos remetem às questões que envolvem o aparelho militar e sua face autoritária marcada por práticas repressivas que visavam punir e/ou eliminar elementos considerados subversivos e atentatórios à ordem instaurada e progresso do país, bem como combater de modo incisivo a ameaça comunista. Tirania que aparece satirizada; crítica aguda de Loyola Brandão aos militares e à forma como governavam o país.

Loyola Brandão diz que, vivendo no Brasil, um escritor não necessita tanto “do caráter inventivo, pois a realidade tem alto toque de fantasia e irrealidade”<sup>37</sup>, de forma que seria até possível dispensar a imaginação, bastaria olhar a realidade. E conta que foi o que fez para compor alguns personagens como o sobrinho *Militecno* e os *civiltares*:

Olhei a realidade. Havia civis com espírito militar como Delfim Netto e assim criei os civiltares. Ou militares com alma de civis, como o Jarbas Passarinho. Havia os militares mais avançados que se socorriam na tecnocracia. Criei os militecnos. Era olhar o jornal, visualizar, raciocinar e trabalhar em cima. O romancista faz isso o tempo inteiro.<sup>38</sup>

Promovido a capitão do Novo Exército, o sobrinho passou a cuidar do controle das regiões ao redor da Gigantesca São Paulo: “Vou ter de montar um esquema, a fim de manter os retirantes fora dos limites da cidade. Já saturou”. Corrupto, o sobrinho sempre levava fichas extras de água para os tios, momento em que dialogavam sobre as “GRANDEZAS DO BRASIL”. Embora, Souza criticasse a corrupção do governo, aceitava as fichas extras para não “morrer de sede”. Para o sobrinho, o tio era perigoso, pois não se conformava com a “situação” e alimentava “velhas ideias” (*Não Verás*, p.68-74). Souza apenas desejava um “mundo bom, justo” (*Não Verás*, p.335) e criticava o governo na figura do “Esquema” pela calamidade em que viviam: “o país despedaçado, os brasileiros expulsos de suas terras, as árvores esgotadas e o deserto lá em cima [onde era a floresta Amazônica]” (*Não Verás*, p.72). O país de *Não Verás* apresenta-se retalhado, vendido e explorado. Partes foram vendidas para outros países e o Brasil possuía reservas no “Uruguai, na Bolívia, pedaço do

<sup>37</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e Resistência*. Op. Cit., 1994. p.175

<sup>38</sup> GUERRA, Fernanda. **Autor fala sobre concepção do livro**. Disponível em: <<http://www.globaleditora.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

Chile, na Venezuela”, o que inquietava Souza: “entregamos o nosso e fomos colonizar outros territórios” (*Não Verás*, p.73).

O sobrinho, em sua índole autoritária e “esgar irônico” aprendido na “Academia dos Civiltares” (*Não Verás*, p.335), agia sempre compenetrado com “noções de dever e obrigações”. Militecnos adoram lideranças e comandos; se julgam “logísticos” e “estrategistas”: “Mesmo que fosse dentro de um apartamento, numa faxina, mudança. São capazes de comandar uma ida ao banheiro, o puxar da descarga” (*Não Verás*, p.213). Loyola Brandão não poupa ironias para ridicularizar o sentido de organização e disciplina presente no imaginário acerca dos militares.

Nesse ambiente hostil e corrupto, o Brasil encontrava-se “endividado” e não havia “mais terras para plantio”. Lugar infértil, os alimentos eram produzidos pelas “multi-indústrias”, que vieram com “pacotes plásticos atraentes, supostamente com melhores valores, vitaminas, proteínas”. O que houve foi uma imensa intoxicação “na altura dos anos setenta”. Os intestinos do povo não funcionaram; formava-se “bolos alimentares endurecidos” que provocavam “cólicas terríveis”, como resultado das “excessivas aplicações de produtos químicos não testados”. Momento em que a imprensa foi proibida de tocar no assunto, pois “ministros tinham interesses nas multi-indústrias alimentícias” (*Não Verás*, p.87-88).

Souza recorda bem essa fase de grande intoxicação. Coincidiu com o retorno “das praias poluídas”. Tiveram de voltar às pressas, quando as pessoas começaram a morrer; iam para a praia, contentes, “tomavam banho de sol, mergulhavam. Saíam, se deitavam ao sol. No fim da tarde, morriam como baratas sob inseticidas”. Os prefeitos escondiam os fatos, compravam todo mundo no poder público. E as pessoas continuavam indo às praias e morriam.

Hoje não se vai mais à praia. É triste chegar ao litoral e ver as cercas de concreto e farpado, isolando as áreas. O mar estagnado, negro. Praia? Se é que se pode chamar aquela areia negra, espessa, oleosa, de praia. Nem água do mar se consegue tirar, para tratamento e distribuição à população. Construíram-se todos os tipos de filtros para torná-la potável. Inúteis. A água termina o ciclo de refinação com uma cor cinza e um cheiro enjoativo de ovo podre. Parece vingança do mar. Então, construíram emissários gigantescos. Os esgotos do país fluem para o oceano, dia e noite.<sup>39</sup>

Vingança da natureza. Reflexões que evidenciam a preocupação de Loyola Brandão com problemas ambientais e crimes ecológicos, bem como com a omissão de problemas que possam ameaçar a construção de imagens positivas. Questões que mostram o perigo da omissão e do descaso público.

<sup>39</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p.87-88.

Grandes ondas migratórias, saúde pública falida, escassez de água, homens “caindo aos pedaços”; mundo deteriorado de *Não Verás*, no qual uns poucos “estão nas boas graças do governo”. E o povo, “esse continua igual, ou pior do que sempre foi” (*Não Verás*, p.75).

### **3.5. Cidade estrela – cada dia fede mais**

*O sol desaparece de repente, como todas as tardes. Não há mais crepúsculo desses que alegam calendários em casa de caboclo. Aliás, não há caboclos, as últimas migrações do campo se deram há cinco anos. Nas zonas rurais não ficou ninguém. Para quê? Somos um país urbano. A terra gretada não produz nada.*

*Não Verás País Nenhum*

Em *Não Verás*, circulação da cidade é toda “excessivamente controlada”. Os “Departamentos Circulantes” verificaram que havia “gente demais” na cidade. Estavam todos “aglomerados, apertados, comprimidos”. A solução foi criar as “Áreas de Circulação”. Cada um recebe uma ficha autorizando a entrar em determinadas áreas que são razoavelmente extensas e possuem o necessário: “restaurantes, lojas, lanchonetes, farmácias, bancos, divertimentos” (*Não Verás*, p.36).

Ideia de setorização que, segundo o narrador, nasceu em fins da década de 50 com a fundação de Brasília. Estudando “as cidades mais antigas”, o governo descobriu que o homem circulava sempre “dentro de certos limites”. Raramente ultrapassava certo número de ruas e locais. De modo que concluíram que a proibição não afetaria “o sentido de liberdade que o homem goza” (*Não Verás*, p.36). A cidade é regida por um conjunto de convenções e restrições; preceitos normativos que buscam sedimentar a ordem e harmonia social, mesmo que de forma manipulada e/ou dissimulada.

Souza tem ficha especial de circulação para o “S-7.58”, ônibus que o leva pontualmente ao escritório. As fichas de tráfego apontam onde se pode “andar, os caminhos a percorrer, bairros autorizados, por que lado de calçada circular, condução a tomar”. As pessoas vivem condicionadas, como “aqueles ratos que vão comer, ao ouvir a campainha” (*Não Verás*, p.18).

Processos de ordenamento social que definem lugares e posições no espaço da cidade. Questões que envolvem práticas de urbanismo que, para Robert Moses Pechman, revelam a produção de representações legitimadoras da ordem urbana que organizam racionalmente a cidade, colocando cada coisa em seu lugar, pois

a presença das multidões nas ruas das grandes cidades, a provocação à ordem e a ameaça latente de revolta se constituem num grande desafio à redefinição de uma ordem pública. E a ordem pública passa a ser percebida a partir da necessidade de reordenação do espaço público.<sup>40</sup>

Racionalizações e ordenamentos sociais que fazem parte das representações elaboradas por Loyola Brandão. A São Paulo de *Não Verás* possui espaços físicos muito bem delimitados como os “Acampamentos Paupérrimos”, “Círculos Oficiais Permitidos”, “Zonas Populopostais”, “Bairros Privilegiados”, tudo controlado pela “Boca do Distrito”. Importante papel também é desempenhado pelos “Planificadores para o Bem-Estar Social” que estabelecem moradias para as pessoas a partir de processos de segregação: “velhos dum lado, quarentões do outro, jovens separados” (*Não Verás*, p.216). Ordenamento espacial dos indivíduos para melhor discipliná-los e domesticá-los como política de coerção que visa a harmonia da sociedade.

Questões amplas que também nos remetem aos estudos de Michel Foucault, o qual afirma que o poder domina pelo controle, pela vigilância e punição, o que requer a hierarquização e a distribuição das coisas no espaço, de modo que se produzam *corpos dóceis*. Ideia de ordem e organização da cidade e das instituições. De modo que os indivíduos devem permanecer cada um seu lugar, evitando aglomerações que possam prejudicar o poder em vigor. É necessário impedir que os indivíduos mantenham uma circulação difusa e imprópria, de forma a anular

sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração. Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um.<sup>41</sup>

O que temos em *Não Verás* é uma sociedade altamente vigiada e controlada, cujo lugar de destaque é desempenhado pelos Civiltares, a mais “estranha e misteriosa milícia já criada por um governo” (*Não Verás*, p.52). Famosos por “atirar antes e não perguntar depois”, são treinados pelos mesmos métodos com que se ensinavam os antigos cães pastores na polícia militar (*Não Verás*, p.89). Há um “Posto Civiltar” a cada “500 metros”. Para cada homem em circulação, existe “praticamente um Civiltar ao seu lado”. O treinamento intensivo “desperta neles, compulsivo, o faro, o instinto”. Outra forma de controle da cidade é realizada pelos helicópteros que

---

<sup>40</sup> PECHMANN, Robert Moses. Os excluídos da Rua: Ordem Urbana e Cultura Popular. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Imagens da Cidade**: séculos XIX e XX. ANPUH/São Paulo: Marco Zero, 1994. p.29-34, p. 33.

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1989. p.131.

passam quase rasteiros, seguem pelo espaço das grandes avenidas. Controlam a multidão. As pás giram com zumbido ameaçador. Quando vejo esses besouros metálicos, me vem sensação paradoxal de morte e liberdade. Carregam metralhadoras e bombas de efeito desmoralizante.<sup>42</sup>

Amostras significativas de intenso trabalho de “controle coletivo”. Práticas de coerção e cerceamento da liberdade como forma de administrar de perto a sociedade. Tentativas de ordenamento social que também visam ao afastamento das camadas marginalizadas da população que, percebidas como perigosas, precisam ser extirpadas do convívio social. Nos arredores da cidade, o espetáculo da pobreza é estrelado pelos “mendigos, cegos, molambentos, olhos pendurados, aleijados”, que se movem como “andróides”, catando entre as colinas podres “algo utilizável” (*Não Verás*, p.254-255). Dançam “prostrados” como “se fosse um grande feriado” que se prolonga de forma indefinida. Como homens que conquistaram o “grau extremo de liberdade”, ou seja, “o trabalho excluído do cotidiano” (*Não Verás*, p.258).

Os processos de ordenamento e setorização também modificaram a arquitetura da cidade. As casas “sumiram”, cedendo lugar aos edifícios que “dominaram tudo”. Desde o estabelecimento dos “projetos de circulação”, Souza passou a andar pouco pela cidade. Sentia saudades dos tempos em que, juntamente com Tadeu Pereira, um amigo da época em que era professor na universidade, passeava pela cidade:

Percorríamos a pé as ruas do velho centro, estendíamos para os bairros antigos como Campos Elíseos, Higienópolis, Brás. Procurávamos vestígios da Finlândia e Lituânia nos becos da Vila Zelina, pedaços do Japão nas vielas da Liberdade.

[...]

Não sabíamos fotografar. Até mesmo as máquinas automáticas nos causavam embaraços. *Anotávamos nossos achados em cadernetinhas*. Um trabalho lento, exigia atenção. Como passar um pente fino, agitar bateia em garimpo. *Mas não tínhamos nenhuma pressa. O tempo era nosso*.

[...]

Registrávamos a presença de velhas casas, mansões, sobrados. Arquitetos amigos nos ajudavam a decifrar estilos, épocas. Descobríamos vilas escondidas e protegidas. Praças quase secretas, ruas intactas desde a década de vinte, construções que resistiam ao avanço das imobiliárias.

Uma figueira centenária na rua Piratininga. Uma coleção de vitrais art-décor na rua Bresser. Imagens de Calixto se deteriorando numa capela esquecida em Santana. Um resto de projeto de Warchavchik, deformado pelo acréscimo de uma garagem de plástico e pastilhas na fachada.

Uma escultura de Brecheret perdida entre anões de jardim, no Tremembé. Um mosteiro colonial transformado em oficina mecânica. A basílica dos armênios com um tesouro: pedaços de baixos relevos, trazidos da Igreja de Althamar. Uma porta de bronze em sinagoga do Bom Retiro.

<sup>42</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.38.

Não tínhamos método científico. Fazíamos por divertimento, um pouco por *nostalgia*. Vontade também de nos reencontrarmos através de pistas geográficas que andavam à deriva. Sentir que ainda havia pontos de apoio. *Talvez o que procurássemos fosse uma espécie de segurança.*<sup>43</sup>

Paisagens singulares da cidade que, transformadas, cederam lugar para conjuntos de “paredes lisas. Janelas, grades, fachadas limpas. Elas se assemelham, uma vez que todas as construtoras utilizam plantas e projetos estandardizados” (*Não Verás*, p.241). Nota-se também que Souza e Tadeu Pereira colecionavam aspectos, impressões e “achados” da cidade em suas “cadernetinhas”. Característica do escritor/jornalista/colecionador que adentra a obra.

Longa citação que revela determinados percursos de memória que, calcada em experiências individuais e coletivas, define-se também pelo apego a locais simbólicos. Em meio a um sentimento de “nostalgia” e sem “nenhuma pressa”, Souza buscava anotar e registrar a presença de “velhas casas, mansões, sobrados” como forma de, num mundo em constante transformação, coletar e guardar aquilo que poderia vir a ser destruído, talvez como modo de sentir “pontos de apoio” ou uma “espécie de segurança”.

Vivendo uma vida “que se dissolve” e “escorre” (*Não Verás*, p.168), Souza apresenta forte sentimento nostálgico com relação a um mundo que

tinha valores sólidos que custavam a mudar. Podia aceitá-los, seguros que durariam ao menos uma vida [...]. Costumes simples, cerimônias, rituais, hábitos, coisas que permaneceram por séculos, passadas de avô, a pai, filho, a neto, bisneto. Gestos familiares, espontâneos, falas, comidas. Permaneciam. Deixavam uma impressão de solidez, favoreciam a serenidade, era certeza. Continuação.<sup>44</sup>

Souza percebe as transformações na cidade de São Paulo, alterações não apenas nos aspectos urbanos e políticos, mas também nos hábitos e costumes e no modo como as pessoas agiam afetadas pelo forte calor:

Os prédios concentram o mormaço, as filas de circulação caminham indolentes. Como era engraçado o tempo em que todo mundo andava apressado em São Paulo, aos encontrões, esbarros [...]. O povo se move em câmara lenta [...]. Cabeças baixas, respirando mal, seguindo as filas, entrando e saindo de edifícios. Poupano energia para suportar um pouco mais, e conseguir chegar ao fim do dia.<sup>45</sup>

As pessoas conversam devagar; “ninguém excitado para não gastar energia” (*Não Verás*, p.62). Calor insuportável que retarda o movimento das pessoas e as obriga a andar

<sup>43</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p.241-242. Grifo meu.

<sup>44</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p.173.

<sup>45</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p.91.

como em câmera lenta: “Essa calma e vagarosidade me dão a impressão de doença. Os olhos que entrevejo são baços, as bocas repuxadas [...]. Os narizes tremem, perturbados pelo fedor à nossa volta” (*Não Verás*, p.104).

Se por um lado o espaço urbano é rigidamente controlado, Souza afirma ser este um lugar sobre o qual “se perdeu todo o controle” (*Não Verás*, p.104). A “cidade fede, cada dia mais”; lixos amontoados e uma paisagem macabra, sem água, sem árvores, flores ou jardins, sem cores, com suas praças “cor de cimento”. Embora os “out-doors” [sic] sejam coloridos. Afinal, as propagandas do governo ou das “multi-indústrias” sempre merecem destaque.

O controle efetuado pelo governo estabelece normas e obrigações a serem cumpridas em prol do país. Tal como o “dia obrigatório de compras”. O governo difunde a propaganda de que “O POVO DEVER CONSUMIR, PARA QUE AS FÁBRICAS POSSAM FABRICAR E NÃO HAJA A INSIDIOSA RECESSÃO” (*Não Verás*, p.80). No “Distrito de Compras”, os ônibus, “circulares/consumistas” despejam multidões, que “riem, se divertem, se encontram, bebem, falam alto, entram nas lojas, amontoam-se”. Local atrativo que para Souza é um “tormento”, embora aprove a ideia de comprar “uns cheiros”. Existem os mais diversos como o “Cheiro de Fim de Tarde” ou a “Água na Terra Seca”. Cheiros que despertam a memória de Souza: “Era tão bom. Um dia quente, o pó, vinham aqueles pingos, batiam forte, o pó subia, o cheiro também” (*Não Verás*, p.85). Além desses, outros podem ser comprados: “Igreja na Hora da Bênção”, “Frango Assando”, “Papel Novo”, “Bosta de Vaca”, “Hálito de Criança Após Escovar o Dente”, dentre outros. Embora a indústria de cheiros artificiais seja bastante desenvolvida, não é capaz de eliminar a “atmosfera fedida que domina a cidade” (*Não Verás*, p.175).

Nas memórias de Souza, lugar de destaque é ocupado pelo “Centro Esquecido de São Paulo”. Lugar que lhe “dá a sensação de estar montado num carrossel alucinado”. Imagens que “circulam vorazmente”, sem “tempo de fixá-las”. Tudo o que vê são as “manchas velozes, imprecisas, misturadas à música, gritos, vozes, passos” (*Não Verás*, p.105).

Profunda tristeza o acompanha em suas perambulações por São Paulo. Vê o “valo seco do antigo Tietê”. Antes era “grosso”, “coalhado de detritos”, de “fedor insuportável”: “Até que foi bom secar, não passava de um estéril caudal de imundície, intestino pobre da cidade” (*Não Verás*, p.115). O Ibirapuera que era “parque verde, com um rio, muitos lagos e árvores” se transformou num “gigantesco estacionamento cimentado, obsoleto. Incompreensivelmente lacrado, quando há tanta falta de espaço” (*Não Verás*, p.221). Souza sentia-se aflito face às transformações brutais que velozmente foram transformando a cidade, seus habitantes e suas

paisagens naturais. Ressente-se com tamanha violência que aniquilou e segregou os indivíduos. Dolorosa sensação de

Não saber nada da própria cidade. Ela inteira à sua volta e a gente reduzido a uma faixa diminuta. O prédio, o cinema, o supermercado, o barbeiro, o bar, o restaurante. Pronto, estabelecidos os limites geográficos nos instalamos, isolados. O mundo somos nós.<sup>46</sup>

Com o crescimento da cidade, Souza constatava que crescia também o medo e o pânico. E à medida que as “ruas iam se enchendo”, cada vez “mais intransitáveis” (*Não Verás*, p.171), diminuía a solidariedade entre as pessoas. Se antes “dor e alegria eram repartidas”, se o “sentimento de solidão era menor”, agora minava a “possibilidade de divisão”, o sentido de “comunidade”.

Souza redescobre São Paulo: “Redescubro São Paulo. Não a minha. Minha. Que ridículo. Como se eu tivesse alguma. Ao dizer minha, prendo-me ao passado, refugio-me no inexistente. Caio no vácuo, daí a insegurança” (*Não Verás*, p.117). Reencontro que promove o choque com uma “nova cidade” que, “estranha” e caótica, apresenta a todo instante “novas propostas de vida”. Ela continuou, Souza parou. Entretanto, o furo na mão traz a possibilidade do movimento, de um novo recomeço.

São Paulo é rota de fuga para os desesperados do Nordeste, que viram suas terras retalhadas e vendidas para grupos estrangeiros. Grandes ondas migratórias em busca de melhores condições de vida: “*Vamos para a cidade estrela, lá dá para viver, comer, trabalhar*” (*Não Verás*, p.197 – grifado no original). Maneira também de fugir dos “bolsões quentes”, da “quentura que arrancava a pele”, “ardia a cabeça” e “torrava os pés”. Bolsões também utilizados pelos Civiltares como “castigo”. Neles jogavam “presos, desafetos, inimigos, subversivos”. Afinal, “desaparecido o corpo sem testemunhas, não há crime, diz a lei. Para conseguir confissões ameaçavam as pessoas, no limite dos bolsões: *Fala, ou te joga aí. Falavam*” (*Não Verás*, p.193 – grifado no original).

Em *Não Verás*, a cidade ou país figura como “lugar irrespirável”, assinalado por dúvidas e incertezas, pela “insegurança na obtenção da comida” e “inquietação pelo instante seguinte” (*Não Verás*, p. 254-258). Cidade moderna que “nem tem arbustos, nem suporta os mitos” (*Não Verás*, p.216).

Cheios de “sofisticada maquinaria” são os mictórios públicos conhecidos como “Postos Apropriados” que foram criados devido à escassez de água:

---

<sup>46</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p. 294.



Os Postos dão o conforto, você fornece a urina. Para frequentá-los, é necessário um exame médico rigoroso, análises detalhadas dos rins e bexigas. Comprovada sua boa saúde, o cidadão privilegiado recebe a Ficha de Utilização para o Posto Apropriado, FUPA. Eh, que palavra feia. A sua urina é comercializada. Com a falta de água, aparelhos recolhem os mijos saudáveis numa caixa central, onde se procede à reciclagem. Há mistura, tratamento químico intenso, filtragem, purificação, refinamento, transformação. A urina retorna branca, pura, sem cheiro, esterilizada. Dizem que dá para beber.<sup>47</sup>

Diferentemente das “cúpulas geodésicas” que são climatizadas, o restante da população não tem privilégios. Vivem sufocadas pelo sol, que vai ser “mais sufocante que ontem, pior que anteontem. Muito melhor que amanhã”. Ao menos não falta gás que é produto “reciclado do lixo”. Para a produção de gás e para o escritor/colecionador sobra “matéria-prima nesta cidade” (*Não Verás*, p.184).

Em *Não Verás* não existem veículos, o que não diminuiu a aglomeração, o congestionamento e as confusões. Na rua, as bicicletas se amontoam; o antigo barulho dos motores “foi substituído pelo ruído seco das correntes girando nas rodas dentadas” (*Não Verás*, p.35).

Percorrendo a cidade ou o que restou dela, Souza revê a “Free-way”, estrada que “projetava-se a quinze metros do solo, dezesseis pistas, larga fita vazia”. A estrada foi bloqueada depois do “Notável Congestionamento”. Nela pôde ver os carros “mortos”, restos de “lata velha”, “talvez os últimos do grande sonho brasileiro”. A estrada encontrava-se “coalhada de carros” imóveis, “capôs corroídos”, “vidros partidos ou cobertos de pó”. Eram “fantasmagóricos”, como “esqueletos de dinossauros em museus. Bando de monstros, mortos subitamente em pleno ataque” (*Não Verás*, p.118). A imagem da estrada abandonada remete Souza a uma recordação de criança:

Uma vez, criança, fui ver um velho desenho animado. Se chamava Fantasia. A cena que mais me impressionava era a do desespero dos animais pré-históricos, em fuga. Comida e água tinham se acabado em seus habitats. Eles partiam em manadas [...] fustigados pela fome e pelo sol. Iam caindo e o tempo se encarregava de sepultá-los [...]. Isto me vem à cabeça, ao ver estes velhos carros, talvez os últimos do grande sonho brasileiro. Logo depois do Notável Congestionamento, as fábricas foram fechadas e milhares de pessoas ficaram nas ruas. Os que trabalhavam na fabricação e os que viviam das indústrias paralelas. Um tempo de grande dor.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p. 27.

<sup>48</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.118.

Com o grande fluxo migratório, passou a “despencar gente em São Paulo”. Multidões invadiram a cidade, o que provocou o gigantesco congestionamento. Os carros ficaram dois anos em frente à casa de Tadeu Pereira:

\_Quase fiquei louco, Souza, naquela noite. Queria matar, pegar alguém. Como buzinavam, aceleravam. Podia ver o ar preto da 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.

\_Tenho fotos dessas semanas. Principalmente dos rostos. Eles me interessavam mais que os carros bloqueados. Rostos patéticos, expressões perplexas. Como se tivessem sido postas ao mundo de repente. Não era ódio, raiva, irritação. Era derrota, tristeza, interrogação. Fotografei tanto olhar apalermado!<sup>49</sup>

Os carros ficaram depenados por dentro, os próprios donos ao abandoná-los ou os saqueadores posteriormente levaram tudo. Restaram “carcaças vazias” que se transformaram em “mostruários da inutilidade, provas dos símbolos ilusórios que foram”. Carcaças que se “desmantelavam lentamente, corroídos, ocos, demonstração de um sonho perecível que se esgotou muito antes do despertar” (*Não Verás*, p.123).

Loyola Brandão conta que parte do processo criativo do “Notável Congestionamento” foi tributária de uma experiência vivida:

Nasceu numa tarde em que [...] teve um congestionamento em frente à minha casa. Tinha tido um grande acidente, parou tudo, não tinha como andar. Era um acidente muito feio, muito esquisito e demorado. E num calor muito grande, as pessoas começaram a sair dos carros. Eu vi um sujeito muito gozador: Ah! Eu vou embora, vou deixar meu carro, amanhã eu venho buscar e falou para um cara que estava num carro da frente, assim: Ah! Porque você não faz o mesmo? O outro respondeu: *Eu nunca abandono o meu carro, eu morro dentro dele. E isso me impressionou muito, tanto que tem todos aqueles esqueletos dentro do grande congestionamento.*<sup>50</sup>

Cidade que aparece como reservatório de experiências e situações impressionantes que são coletadas pelo escritor/jornalista. O cotidiano “vai te jogando coisas e tudo pode ir para

<sup>49</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.121.

<sup>50</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010. Grifo meu.

dentro do livro”. Os assuntos estão “aí na rua, vem atrás de mim, por isso que ando sempre com caderneta, para não esquecer”.<sup>51</sup>

Momento lapidar é quando Souza se recorda de um período em que a cidade ficou tomada por inscrições em defesa do meio ambiente: “*Mercúrio não é vitamina*”. Os pichadores foram caçados e exterminados pelos Civiltares. O “Esquema” foi à televisão:

“Não precisamos que lembrem nossos deveres.”, disse o presidente. “Estamos alertas aos problemas, equipes estudam, comissões trabalham. *Necessitamos tranquilidade para solucionar as questões que afetam o povo. Os agitadores serão combatidos dentro da lei e da ordem. Implacavelmente*”.<sup>52</sup>

Tiranía que implacavelmente age de forma a punir e combater os “agitadores” dentro da “lei” e da “ordem”. Falar de problemas ambientais e sociais era percebido pelo governo como “pura subversão” (*Não Verás*, p.145).

Amplo sistema de persuasão e propaganda foi desenvolvido pelo governo. Mesmo com a população convicta de suas boas intenções, o “Esquema” mantinha o sistema ativo:

Hoje a população está convencida. Mas o Esquema mantém o sistema de persuasão em estado latente. As campanhas foram iniciativa das agências de publicidade para ganharem favores governamentais. Programas na televisão, curta-metragens nos cinemas, slogans na Rádio Geral [...]. Quantas vezes me vi automaticamente a defender o Esquema. E então me surpreendia com o desdobramento inexplicável que se produzia em mim.<sup>53</sup>

A questão da propaganda oficial do governo é fortemente ironizada e questionada em *Não Verás*. Mesmo diante do caos, Souza dizia ser “lúcido” o suficiente para saber que o controle total e rígido dos meios de comunicação, “aliado à Intensa Propaganda Oficial” – a IPO, debilitou e “amorteceu as mentes”. De modo que a “emergência” das situações e horrores vivenciados passou a ser “considerada normal” (*Não Verás*, p.30). Propagandas “envolventes” e “sufocantes” buscavam manter os indivíduos “intoxicados” e “dopados socialmente”. Entretanto, não apenas a “massacrante propaganda oficial” (*Não Verás*, p.130) era responsável pela passividade dos indivíduos; a química nos alimentos era também coadjuvante, pela mistura de aditivos tranquilizantes neles contidos:

Doses mínimas, homeopáticas que vão minando o organismo. Corroendo a vontade, acomodando. Essa calma que existe é conseguida de que modo? Com ameaças, com a presença ostensiva de Civiltares? Com o aparelhamento de vigilância, fiscalização? Que nada! O Esquema está

<sup>51</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>52</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.123. Grifo meu.

<sup>53</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.123.

sosegado porque encontrou um meio infalível. Injeta a tranquilidade direto no sangue.<sup>54</sup>

Sociedade tirânica na qual lugar de destaque é ocupado pela televisão. Nela são veiculados “noticiários inócuos”, “novelas”, “promessas de ministros” (*Não Verás*, p.20). Também são ministradas “aulas de sobrevivência”, como por exemplo, as horas da tarde “em que é aconselhável não sair à rua, por causa do sol, das pedras quentes ou usar um chapéu leve”, além de aulas de receitas que ensinam o manejo de produtos e alimentos novos, como o “intragável feijão factício, fabricado em laboratórios, que nunca dá consistência. Ou vira soja, ou enrijece feito borracha, cola, gelatina pegajosa na boca” (*Não Verás*, p.45).

Ou seja, a televisão atua como entretenimento e fonte de informação, mas também como forma de orientar e ensinar receitas culinárias que, por sua vez, também trazem “tranquilidade” e passividade pela ação dos calmantes injetados nos alimentos. Metáforas que, utilizadas por Loyola Brandão, nos remetem às formas insidiosas de como o governo militar, percebendo a eficácia e encantamento que a televisão representava junto aos setores médios da sociedade, serviu-se desse veículo para divulgar e propagar programas e mensagens afinadas com o seu projeto nacional.<sup>55</sup>

No mundo contemporâneo, a mídia assume posição central no jogo político, pela sua ampla capacidade de intervenção nesse cenário.<sup>56</sup> A constituição de um sistema repressivo ancorado na censura e propaganda política norteou o pensamento político do regime que logo percebeu as possibilidades que se abriam com a televisão, pela capacidade desta em divulgar seu corpo de ideias, vendendo uma imagem otimista e ilusória. O poder político e instituído se apropria dos meios de comunicação por perceber seu papel na maneira como a sociedade norteia suas condutas, práticas e ações. Mostra significativa da importância do “papel da comunicação no campo das disputas políticas, o que reflete a preocupação com a produção,

---

<sup>54</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.115.

<sup>55</sup> Cf. OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. “**Nossos comerciais, por favor!**”: a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001. Nesse trabalho, a autora mostra o alinhamento de programas de TV às ideias difundidas pelo governo. Relaciona a Doutrina de Segurança Nacional com o programa televisivo de Flávio Cavalcanti, programa no qual se percebe a existência de uma propaganda não oficial, mas que, concatenada com os preceitos e imagens difundidas pela Doutrina, promovia o governo e suas “façanhas”, buscando sua aceitação e legitimidade junto aos telespectadores.

<sup>56</sup> Cf. MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**. 2007. A partir do debate sobre mídia e política, Fernando Dominience Menezes busca problematizar a atuação das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* durante o regime militar. Segundo Menezes, o regime militar atuou com forte propaganda baseada numa visão otimista do Brasil. Havia uma propaganda oficial centralizada pela atuação da AERP e também propagandas não oficiais como é o caso de programas de televisão e revistas, que atuaram na construção de visibilidades favoráveis ao regime.

controle e determinação da imagem do regime, propriamente no que diz respeito à capacidade dessa em, por exemplo, tranquilizar ou excitar a população”.<sup>57</sup>

A televisão apresentou-se como um “instrumento poderoso para a rápida e padronizada difusão de ideias, criação de estados emocionais, alteração de hábitos e atitudes e por sua capacidade de gerar conformismo social”.<sup>58</sup> E por se adequar às necessidades do regime, recebeu vários investimentos que propiciaram grandes avanços nesse setor e como resposta fornecia as bases para a sua aceitação no interior da sociedade.

O regime militar, em grande medida, preocupou-se com sua visibilidade pública, pela criação de órgãos oficiais de propaganda política, como a AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) que, criada no governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), buscava “fornecer uma imagem favorável e de otimismo para a então desgastada imagem da ditadura militar brasileira”.<sup>59</sup> A AERP era responsável pela produção de vários filmes de caráter educativo e ético-moral, além de campanhas ufanistas que mostravam o “Brasil Grande”, no sentido de “estimular o ‘amor à pátria’, a ‘coesão familiar’, a ‘dedicação ao trabalho’, a ‘confiança no governo’ e a ‘vontade de participação’. Queriam ‘contribuir para a afirmação democrática’ do país”.<sup>60</sup> Produzindo “belas imagens” com conteúdo das informações governamentais despolitizado, a AERP objetivava a “criação de uma mística nacional, sob a inspiração do desenvolvimento, baseada nas virtudes do homem brasileiro, nas potencialidades físicas do país” que se manifestasse na “formação de um espírito nacionalista, ativo, realista e empreendedor”.<sup>61</sup>

Configuração de uma imagem otimista à qual, *Não Verás* sobrepõe uma visão pessimista do Brasil. O romance foi considerado por grande parte da crítica como pessimista. Talvez nele a consciência pessimista da história de Loyola Brandão tenha atingido seu ápice, pela proposta de desconstrução de uma imagem ufanista de Brasil que, marcada pelo enaltecimento das suas potencialidades e pela celebração de uma natureza exuberante, se insere em longa tradição inscrita no imaginário social brasileiro.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**. 2007. p.19.

<sup>58</sup> OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. “Nossos comerciais, por favor!”. 2001. p.16-17.

<sup>59</sup> MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**. 2007. p.12.

<sup>60</sup> FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). Op. Cit., 2009. p.167-205, p.196.

<sup>61</sup> SANTORO, Luiz Fernando. Tendências Populistas na TV Brasileira ou As escassas possibilidades de acesso às antenas. Op. Cit., 1981. p.140-141.

<sup>62</sup> Cf. FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997; MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**. 2007; CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. In: **Rev. bras. Ci. Soc.**,

O domínio do imaginário e do campo simbólico constitui importante lugar estratégico. Os governos militares buscaram construir um imaginário social adequado aos seus interesses, de maneira que se apoiaram em intensa propaganda patriótica ancorada em figuras como Olavo Bilac e Affonso Celso<sup>63</sup>, autor de *Por que me ufano de meu país* (1901). Ambos tornaram-se notáveis por suas obras de cunho ufanista, escrevendo entusiasticamente sobre as belezas e as potencialidades do Brasil.

Inserido em nossa tradição ufanista, Olavo Bilac<sup>64</sup> nutria sentimentos como orgulho nacional e patriotismo, lançando-se, inclusive em campanhas pelo “Serviço Militar Obrigatório” e “Liga de Defesa Nacional”. Seu civismo também foi usado pelas ditaduras. Getúlio Vargas assinou decreto que instituía o dia do Reservista a ser comemorado no dia do aniversário de Bilac. Já o presidente militar Castelo Branco decretou Olavo Bilac como Patrono do Serviço Militar.<sup>65</sup>

Sentimento ufanista que se encontra presente desde o nosso “registro de nascimento”: “Deslumbrado pela natureza exuberante, Caminha descreve para o velho mundo a descoberta de um novo Éden. Funda uma tradição que será seguida pelos viajantes, cronistas, historiadores e jesuítas...”.<sup>66</sup> Em *Não Verás*, o Brasil figura como

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 numa cortina de fumaça, encobrindo tudo que fosse possível.<sup>67</sup>

No regime militar, o governo fez amplo “uso do poder simbólico no exercício do poder político com vias ao cultivo e sustentação de legitimidade”.<sup>68</sup> Construção de uma “política de imagem”<sup>69</sup> que se apresentou de maneira forte e atuante. Política amplamente captada e descortinada por Loyola Brandão. Relações entre literatura e política que envolve a

---

São Paulo, v. 13, n. 38, Out. 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 22 jun. 2010; NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**. 2004.

<sup>63</sup> Cf. SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.243.

<sup>64</sup> Cf. TEIXEIRA, Aristides Santos. **Loyola Brandão, escritor-repórter**. 1996. p.77-88.

<sup>65</sup> Cf. TEIXEIRA, Aristides Santos. **Loyola Brandão, escritor-repórter**. 1996. p.86-87.

<sup>66</sup> TEIXEIRA, Aristides Santos. **Loyola Brandão, escritor-repórter**. 1996. p.80.

<sup>67</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.322.

<sup>68</sup> MENEZES, Fernando Dominiense. **Enunciados sobre o futuro**. 2007. p.21.

<sup>69</sup> MENEZES, Fernando Dominiense. **Enunciados sobre o futuro**. 2007. p.20.

construção de outras memórias, diferentes daquelas amplamente difundidas pelos órgãos oficiais e pela mídia complacente.

Como epígrafe, *Não Verás* trás uma citação de Colombo: “Y llegando yo aqui a este cabo vino ele olor tan bueno y suave de flores ó arboles de la tierra, que era la cosa mas dulce del mundo”.<sup>70</sup> Questão que, para Aristides Santos Teixeira, mostra que a projeção utópica inaugural de Colombo é parodiada. Em seu lugar “vamos encontrar [...] uma projeção distópica. O tom de ‘deslumbramento e exaltação’ é substituído pelo grito de alerta”<sup>71</sup>, pela proposta de desconstrução e ruptura com o projeto ufanista.

Loyola Brandão apropria-se do poema *A Pátria* de Olavo Bilac<sup>72</sup>, parodiando-o como forma de romper com o ufanismo e mostrar as convulsões sociais do país. Se o poema enaltece a natureza brasileira, em *Não Verás*, simplesmente não há natureza. Defaz-se “o país edênico. Não há o que ver a não ser o deserto”.<sup>73</sup> Ao paraíso onde “em se plantando, tudo dá”, Loyola Brandão opõe “a terra gretada não produz nada” (*Não Verás*, p.106).

Antes de chegar ao título definitivo, *Não Verás* teve outros como “O Corte Final”, “A Marquise Extensa”. Até que o escritor/jornalista deparou-se com o poema bilaquiano:

um dia abri uma gaveta e tinha um caderno do ginásio ou caderno do colegial com um mapa do Brasil e um poema. Copiei na máquina de escrever e fui cortando..., cortando... e ficou *não verás país nenhum*, que é uma ironia em cima do poema, porque ele é o poema do orgulho: *Criança, não verás nenhum país como este. Olha que céu! que mar! que rios! que floresta... Aqui, não verás! Isso aqui vai tudo para o “quiabo”. É de propósito.*<sup>74</sup>

Nascido e crescido “numa cidade rodeada de árvores”<sup>75</sup>, Loyola Brandão conta que a cerca de sua casa era de “mamona”; saía e logo estava no meio de árvores. Quando criança, também costumava abraçar a mangueira do quintal. Revela que o afeto pelas árvores é tão

<sup>70</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988.

<sup>71</sup> TEIXEIRA, Aristides Santos. *Loyola Brandão, escritor-repórter*. 1996. p.90.

<sup>72</sup> BILAC, Olavo. [1904] *Poesias infantis*. 2009. p. 84.

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 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 o seu esforço, e é feliz, e enriquece!/Criança! **não verás país nenhum** como este!/Imita na grandeza a terra em que nasceste! (Grifo meu).

<sup>73</sup> TEIXEIRA, Aristides Santos. *Loyola Brandão, escritor-repórter*. 1996. p.78

<sup>74</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010. Grifo meu.

<sup>75</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*. 2001. p.37.

grande que, de vez em quando, ainda abraça uma. Afeto pela natureza como herança dos tempos de infância, criado no convívio com o avô marceneiro que possuía uma relação muito forte e respeitosa com a natureza e um “sentido incrível de preservação”.<sup>76</sup> Questão relevante é que a natureza transformou-se em fonte de preocupação para o escritor/jornalista.

Desde os primórdios, à natureza se conferiu importante papel nas representações que foram elaboradas ao longo da história do Brasil. De maneira que se pode perceber o seu peso na constituição de um pensamento e sentido explicativo sobre o país.<sup>77</sup> Relações dos homens com a natureza que também foram se alterando ao longo dos tempos, pela emergência de novas sensibilidades e formas de pensar, sentir e acreditar.

Em *Não Verás*, “tudo foi devassado” (*Não Verás*, p.81). Souza apresenta sentimento nostálgico face à ausência da natureza e às lembranças que dela possui. Ressentimento e angústia o afligem:

Convencidos de que não havia problemas, aceitamos que vendessem trechos da Amazônia. Pequenos trechos diziam. Áreas escolhidas por cientistas, para que não se alterassem os ecossistemas. Até que um dia, as fotos tiradas pelos satélites revelaram a devastação. Todo o miolo da floresta estava dizimado, irremediavelmente. O resto durou pouco, em alguns anos, o deserto tomou conta.<sup>78</sup>

A floresta Amazônica foi totalmente destruída e transformada na “Nona Maravilha do mundo”: o “deserto Amazônico”. A partir disso, diversos problemas grassaram o país, como as “secas definitivas” (*Não Verás*, p.108). As florestas foram destruídas e sucedidas por loteamentos “velozes e devastadores”. O que para o governo representava orgulho e motivo de celebração:

O Ministro. 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 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.”<sup>79</sup>

<sup>76</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.37.

<sup>77</sup> Cf. NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica**. 2004.

<sup>78</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.99.

<sup>79</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.58-59.



Os filmes da “Agência Oficial” mostraram, gradualmente, a desertificação da floresta. Empresas de publicidade “promoveram campanhas, induzindo revistas requintadas a realizar caravanas. Os ricos se divertiram, fantasiados de árabes” (*Não Verás*, p.59).

Na universidade em que Souza trabalhava, havia um “livro negro” que trazia intenso relato da perseguição sofrida por professores, pesquisadores, médicos e cientistas. Um biólogo cientista que dava aulas há 19 anos protestou contra o deserto e foi expulso da universidade: “Tinha acabado de perder os seus direitos. O de professor, o de circular, comprar, conversar com os outros. O de viver, enfim” (*Não Verás*, p.60). Souza ficou chocado com a reação violenta:

Que raios de pesquisadores éramos, se não tínhamos sequer possibilidades de analisar lucidamente a situação? Pessoas com as nossas informações de realidade política e social deviam estar preparadas [...] A punição daquele homem foi a chave que nos forneceram, o aviso.<sup>80</sup>

Souza relembra tais momentos e acredita que não utilizaram a chave que lhes foi dada para perceber a realidade para a qual o país estava caminhando: “Levei alguns meses perplexo, até a vergonha tomar conta de mim. Senti que devia ter atravessado o hall e me colocado ao lado do professor. Tivéssemos todos feito isso, algo poderia ter mudado. *Os gestos decisivos faltaram em bons momentos de nossa história*” (*Não Verás*, p.61 – grifo meu). Imagens e lembranças perturbadoras que trazem uma “ideia nítida da destruição” e “sentimento de culpa aguilhoante” (*Não Verás*, p.130), pela frustração diante do cenário de devastação – não só das florestas, mas também da liberdade dos homens. Imagens que evocam inconformismo, ressentimento e dor: “Não me conformo. Culpa que carrego. Ela me corrói. Nada pior que a memória do gesto não realizado” (*Não Verás*, p.61).

Em *Não Verás*, a “Intensa Propaganda Oficial” ativou campanhas contra os “negativistas” alardeando as “obras faraônicas” do governo destinadas ao “orgulho brasileiro”. Grande propaganda era realizada acerca das Marquises Extensas, “maior plano social que já se viu nesse país”. Cartazes anunciavam: “O ESQUEMA ESTÁ ENTREGANDO AS MARQUISES, A GRANDE SOLUÇÃO PARA OS DIAS DE CALOR – NINGUÉM MAIS AO DESABRIGO – ESPLÊNDIDA REALIZAÇÃO DO MINISTÉRIO SOCIAL” (*Não Verás*, p.311). Fotografadas do espaço, “pelo satélite”, as extensas coberturas de concreto que formavam as Marquises “formavam a palavra Brasil, visível até da lua” (*Não Verás*, p.322). Eram “acenadas com esperança”; fora delas “não há salvação”, garantia a propaganda oficial:

---

<sup>80</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 61.

“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 de Aço, a Hidroelétrica de Itaipu, a Transamazônica Recuperada.<sup>81</sup>

O povo “excedente” da cidade, como excluído da história, foi convidado a ir para as “Marquises, solução final” (*Não Verás*, p.318) para que pudessem se “proteger [...] do sol e da intensa onda de calor que se abate sobre o país” (*Não Verás*, p.153 – grifado no original). Filas imensas se formavam esperando o transporte. Eram “filas” e “expressões perplexas, interrogativas” que evocavam em Souza a lembrança de “outras filas do passado”: “Livros de história mais liberais registravam. Os judeus a caminho dos fornos crematórios” (*Não Verás*, p.316). Souza compara as “Marquises Extensas” aos campos de concentração nazista: “Imaginamos abrigos racionalmente organizados, como aqueles construídos na Europa, durante a segunda guerra mundial” (*Não Verás*, p.321).

Antes do furo na mão, Souza vivia alheio, distante de sua realidade. O furo o remove desse estado de anomia. A partir desse momento, pela memória tem a possibilidade de reconstruir o passado. Memória que, em sua dimensão subversiva, precisa ser controlada, domesticada. Questões que o marginalizam, indo parar nas “Marquises Extensas”.

Numa “vagoneta imunda, abafada”, onde ficaram “comprimidos, o povo foi transportado para as Marquises. O que pode nos remeter à imagem do “trem” que, para Primo Levi, “assinala a partida para o desconhecido” nas memórias dos sobreviventes dos campos de concentração.<sup>82</sup> Nas Marquises:

Esperávamos espaço, sistema de ventilação, certa comodidade, banheiros, bebedouros. Nunca pensei vir aqui, mas julgava que fosse assim, a partir da Intensa Propaganda Oficial. Como se pudéssemos esperar alguma coisa do Esquema. Que não saibam desses pensamentos pessimistas, ou me isolam.<sup>83</sup>

Logo perceberam que as propagandas eram mentirosas. A “construção do século” não passava de “milhares de colunas sustentando uma laje de concreto” (*Não Verás*, p.321). Marquises que representavam uma maneira de segregar, apartar, excluir e eliminar o “excedente” humano da cidade. Forma de isolar as pessoas consideradas perigosas retirando delas a capacidade de agir.

<sup>81</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p. 321.

<sup>82</sup> Cf. LEVI, Primo. *Os Afogados e os Sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.64.

<sup>83</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.321.

Loyola Brandão bem sabe o poder da propaganda política do Estado que, em grande medida, afeta a história e o cotidiano das pessoas. Conta que entre 1948 e 1949, leu num jornal sobre o drama da família Frank. A notícia teria sido provocada pela publicação na Holanda do diário da menina Anne Frank, que relatava sua vida num sótão, fugindo da perseguição nazista. O literato recortou a matéria, como já assinalado, em “gesto que se tornaria comum” em sua vida e a colou num caderno:

Foi uma das primeiras percepções sobre os dramas que se passaram na sombra de uma grande guerra, envolvendo pessoas simples [...]. Os dramas individuais provocados pela guerra estavam distantes, era como se não existissem [...]. Descobrimos que a história que nos ensinavam omitia o contemporâneo. Se nos questionassem sobre reis e rainhas francesas, sobre faraós e múmias, sobre cruzadas, poderíamos falar muito. Mas se nos perguntassem sobre Churchill, Roosevelt, Hitler, Mussolini, ou mesmo Getúlio Vargas, que tinha sido ditador até poucos anos antes, estaríamos quietos.<sup>84</sup>

Percepção das maneiras de como a história pode ser manipulada e/ou dissimulada ou até mesmo omitida. Quando morou em Berlim, no começo dos anos 80, Loyola Brandão também soube que as informações sobre o período nazista eram ocultadas nos livros didáticos alemães.

Face hedionda de regimes totalitários ou ditaduras é a forma como a propaganda política “age e permanece”.<sup>85</sup> Loyola Brandão revela que seu pai “pertenceu a uma geração de pessoas humildes que glorificou Getúlio Vargas” e foi “fiel ao seu ídolo até a morte”. Quando o literato leu *Olga*, de Fernando Morais, resolveu mostrar o livro ao pai para que ele soubesse o que havia se passado nos “subterrâneos do governo Vargas”. O pai comentou: “Mas essa mulher não era comunista?”. Questão que o levou a perceber as várias faces de uma ditadura. O pai era homem “instruído”, “decente”, “íntegro”, um “homem reto que, todavia, ‘autorizava’ a ‘execução’ de Olga Benário pelo fato de ela ser comunista”. Reconhecia o pai como incapaz de “fazer mal a alguém”, porém contaminado pelo poder da propaganda “insidiosa do Estado e da Igreja”. Diante de seu pai, constatou o que a propaganda política é capaz de fazer. Ela “corrói e destrói pessoas que são boas, continuam boas, pessoas incapazes

<sup>84</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Como os bons, querendo fazer o bem, praticam a maldade mais cruel. In: **Não olhe nos olhos do inimigo**: Olga Benário e Anne Frank. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p.33-37, p.34.

<sup>85</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Como os bons, querendo fazer o bem, praticam a maldade mais cruel. Op. Cit., 1995. p.37.

da maldade, inimigas da violência, mas que, todavia, aceitam o mal, colaboram com ele, praticam a violência, na aceitação de fatos distorcidos”.<sup>86</sup>

Anne Frank e Olga Benário tornaram-se, para Loyola Brandão, “símbolos da perplexidade em que se atola, enfim a mente humana”.<sup>87</sup>

### 3.6. Aspectos da censura e boicote da história em *Não Verás País Nenhum*

A cidade de São Paulo, único lugar ainda habitável em *Não Verás*, é marcada por diversos mecanismos de interdição e censura. Jornais, rádio e televisão; tudo vigiado e controlado pelo “Esquema”:

Os jornais não dizem palavra. Calaram-se, aos poucos. Mesmo que falassem, não têm força nenhuma. A televisão está vigiada. Ainda que não estivesse, a ela nada interessa. Os noticiários são inócuos. Novelas, inaugurações, planos do governo, promessas de ministros. Como acreditar nestes ministros, a maioria centenários? Quase perpétuos, remanescentes da fabulosa Época da Grande Locupletação.<sup>88</sup>

Época que, para Souza, constituiu-se de forte censura, corrupção e especulação imobiliária. Conta que, quando ainda era professor de história na universidade, os estudantes questionavam muito sobre tais tempos. Eram alunos que “as escolas reputavam incômodos e terminavam afastados dos cursos. A direção ouvia as gravações das aulas e me chamava. Para que eu informasse quem tinha me interrogado. Denunciasse” (*Não Verás*, p.21).

Souza esquivava-se de responder quem fazia as perguntas, alegava que era impossível saber, pois as turmas eram de “trezentos alunos”. A direção da universidade solucionou o problema exigindo que os alunos se identificassem antes de perguntar; muitos se calaram, outros preferiram “enfrentar as punições”. Aos poucos, perceberam que as “Perguntas Intragáveis” eram feitas sempre nas aulas de história. Começaram a investigar o “tipo de coisas” que Souza andava dizendo fora das classes. Mandaram segui-lo, faziam plantão em sua casa e interceptaram seu telefone. Até que foi aposentado por “LEI DE SEGURANÇA”. Tornou-se incômoda subversão que deveria ser extirpada do ambiente da universidade (*Não Verás*, p.21).

---

<sup>86</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Como os bons, querendo fazer o bem, praticam a maldade mais cruel. Op. Cit., 1995. p.37.

<sup>87</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Como os bons, querendo fazer o bem, praticam a maldade mais cruel. Op. Cit., 1995. p.37.

<sup>88</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.20.

Arbitrariedades e controle ideológico no espaço acadêmico que nos remetem a alguns acontecimentos que se desenrolaram após o golpe de 1964 dentro de universidades brasileiras. Transformações que alteraram profundamente a política da sociedade, o que “repercutiu imediatamente sobre a estrutura de poder dentro da Universidade”.<sup>89</sup>

Momento em que a Universidade de São Paulo assistiu perplexa às demissões, afastamentos compulsórios e aposentadorias forçadas. Controle ideológico que revelava a íntima “relação do poder universitário com o governo golpista” e mostrava o colaboracionismo de alguns setores da universidade com o regime militar. Perseguições que tinham por objetivo “tanto colaborar com a aniquilação dos opositores da ditadura, quanto desmontar um movimento interno de democratização e reestruturação progressista da universidade”.<sup>90</sup>

Segundo o livro *O Controle Ideológico da USP*, a partir de abril de 1964, a universidade começou a conviver com a repressão fortemente exercida sem apresentar nenhuma resistência por parte da reitoria a esses atos de arbítrio. De modo conivente, alguns setores ajudavam a intimidar professores, alunos e funcionários:

A repressão policial que se dirige contra a Universidade imediatamente após trinta e um de março não encontrou nenhuma resistência por parte da Reitoria, mas se fez com sua conivência. A forma violenta pela qual foram realizadas prisões de professores e alunos, a invasão e a depredação da Faculdade de Filosofia configuravam [sic] claramente a intenção de intimidar [...].<sup>91</sup>

Ação repressiva e terrorismo cultural que criaram uma atmosfera de pânico e temor generalizado pela ameaça constante de prisões e demissões arbitrárias. Em carta endereçada a Júlio de Mesquita Filho do *O Estado de S. Paulo*, Paulo Duarte<sup>92</sup> teria narrado algumas arbitrariedades sofridas pela Universidade.

---

<sup>89</sup> Associação dos Docentes da USP. [1978] **O Controle Ideológico na USP: 1964-1978**. São Paulo: ADUSP, 2004. Prefácio à 2ª edição. p.6. Disponível em: <<http://www.adusp.org.br/cadernos/livronegro>>. Acesso em 15 mar. 2011. Foi publicado originalmente com o título: *O livro negro da USP: O controle ideológico na Universidade*. Operou-se a mudança no título para não “incorrer na conotação certamente involuntária de discriminação racial, atentos aos alertas do movimento negro quanto à recorrente associação do adjetivo ‘negro’ a algo negativo”.

<sup>90</sup> Associação dos Docentes da USP. [1978] **O Controle Ideológico na USP**. 2004. p.6.

<sup>91</sup> Associação dos Docentes da USP. [1978] **O Controle Ideológico na USP**. 2004. p.12-13.

<sup>92</sup> Paulo Duarte foi o introdutor dos estudos pré-históricos na USP criando, em 1962, o Instituto de Pré-História, do qual permaneceu como diretor até 1969, quando foi expulso pelo regime militar. Sobre essas questões Cf. HAYASHI, Marli Guimarães. A Universidade Brasileira: O caso da USP (1950-1977). In: **Thesis Revista Eletrônica**. São Paulo, ano II, n. 4, p. 47-64, 2005. Disponível em: <<http://www.cantareira.br/thesis2/v4n1/marli>>. Acesso em 15 mar. 2011.

O que se almejava por parte dos setores colaboracionistas e do governo repressor era o estabelecimento de um mecanismo interno de “caça às bruxas” que reunisse, na própria Universidade, um grupo que, pela ligação direta com os órgãos de segurança, buscasse realizar expurgos de “pureza revolucionária”. A própria reitoria da USP teria nomeado uma comissão para investigar atividades subversivas na instituição. Pelo relatório final da comissão concluíam-se ser

“realmente impressionantes as infiltrações de ideias marxistas nos vários setores universitários, cumprindo sejam afastados daí os seus doutrinadores e os agentes dos processos subversivos” e termina por sugerir nada menos que a suspensão dos direitos políticos de 52 pessoas das quais 44 professores e as demais, alunos e funcionários.<sup>93</sup>

Paulo Duarte manifestava publicamente seu descontentamento com a situação vigente e acusava a Universidade de implantar o terrorismo cultural, com professores delatando colegas para se apossarem de cargos e funções.<sup>94</sup> De forma que veio a se tornar a “figura mais incômoda de toda a USP”<sup>95</sup> e, em abril de 1969, Duarte foi compulsoriamente aposentado. Tal como Souza. Não seria mero acaso, pois Loyola Brandão afirma que teria se inspirado no caso de professores cassados da USP para compor parte do personagem.<sup>96</sup>

Voltando à ficção, a direção da universidade em que Souza trabalhava orientava os alunos de que a “época de locupletação não existiu. Foi calúnia”. E continuava: “Fala-se muito, mas onde os documentos? Invenções, mitos [...]. São fantasias criadas que se perpetuam para colocar medo nas pessoas. Está vindo como a tradição oral é perigosa, traiçoeira?” (*Não Verás*, p.21).

Oralidade percebida como perigosa, pois capaz de testemunhar; mesmo com a ausência de documentos (“onde os documentos?”) mostra a “força da palavra e do testemunho”.<sup>97</sup> Questão que remete para as reflexões de Elizabeth Roudinesco, para quem o genocídio judeu é uma prova disso: “Tudo foi feito para que o vestígio desse ato fosse apagado e, no entanto, ele retornou aonde não era esperado”.<sup>98</sup> Problemáticas que, para

<sup>93</sup> Associação dos Docentes da USP. [1978] **O Controle Ideológico na USP: 1964-1978**. 2004. p. 18.

<sup>94</sup> Cf. HAYASHI, Marli Guimarães. A Universidade Brasileira: O caso da USP (1950-1977). In: **Thesis Revista Eletrônica**. p.60.

<sup>95</sup> Associação dos Docentes da USP. [1978] **O Controle Ideológico na USP: 1964-1978**. 2004. p. 35.

<sup>96</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

<sup>97</sup> ROUDINESCO, Elizabeth apud NAXARA, Márcia R. Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. 2010. p.165.

<sup>98</sup> NAXARA, Márcia R. Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. 2010. p.164.

Márcia Regina Capelari Naxara, revelam que os vestígios retornam justamente na memória voluntária ou involuntária, na necessidade de enunciação e de testemunho.<sup>99</sup>

Práticas de estancamento e/ou apagamento da memória que nas ditaduras da América Latina também atuaram de forma a “matar a morte”, desaparecendo com os corpos dos opositores políticos que foram presos, torturados e assassinados. Buscava-se, com isso, “apagar a história e a memória das mulheres e homens que morreram por seus ideais políticos nos porões e quartéis militares”.<sup>100</sup>

Na cidade de *Não Verás*, o povo

ainda fala desses tempos insondáveis. Eles sobrevivem na tradição oral. *Os livros de história omitem*. Quem se der a um grande trabalho, encontrará nos arquivos de jornais alguns elementos. Distorcidos, é claro. Foi um período de *intolerância, amordaçamento, silêncio*.<sup>101</sup>

Tempos “insondáveis”, assinalados pela “intolerância”, “amordaçamento” e “silêncio”. Período que sob a ótica do poder jamais deveria ser sondado ou perscrutado.

Questões que mostram a preocupação de governos autoritários em “elaborar o passado” de acordo com seus interesses, valendo-se inclusive das “omissões” nos livros de história, disciplina que passou a ser considerada “maldita” e “cuidadosamente vigiada pelos militares”.<sup>102</sup> Duramente rejeitada no regime militar, a ela sobrepuseram os cursos de Educação Moral e Cívica e Organização Social e Política do Brasil (OSPB) como estratégia para “deformar a história e doutrinar os estudantes com os ‘melhores valores do patriotismo e da nacionalidade’”.<sup>103</sup>

Segundo Aquino, no regime militar de 64, aos jornais também era imposto o silêncio quando tratavam de assuntos históricos. As reconstituições históricas eram vetadas para impedir possíveis analogias com o regime militar, além disso, havia grande preocupação, por parte dos órgãos responsáveis pela censura, com a preservação da “versão oficial da história”.<sup>104</sup>

Recente polêmica mostra as problemáticas que envolvem a história, seu ensino e os “sentidos do passado”, principalmente quando se trata de períodos de autoritarismo e arbítrio. Reportagens publicadas na *Folha de São Paulo* apontaram que doze colégios militares do país

<sup>99</sup> NAXARA, Márcia R. Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 2010. p.164.

<sup>100</sup> MORAES, Maria Lygia Quartim de. Prefácio. In: SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Op. Cit., 2007. p.15.

<sup>101</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988, p.21. Grifo meu.

<sup>102</sup> BARROS, Edgar Luiz de. *Os governos militares*. São Paulo: Contexto, 1997. p.46.

<sup>103</sup> BARROS, Edgar Luiz de. *Os governos militares*. 1997. p.45.

<sup>104</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*. 1999. p.164-167.

adotaram livros didáticos de história diferentes dos que são distribuídos gratuitamente pelo Ministério da Educação e Cultura. Optaram pela obra editada pela Biblioteca do Exército (Bibliex). De acordo com o jornal, o livro didático *História do Brasil – Império e República*, utilizado pelos alunos do 7º ano, ensina “que o golpe ocorrido em 1964 foi uma revolução democrática; a censura à imprensa, necessária para o progresso; e as cassações políticas, uma resposta à intransigência da oposição”.<sup>105</sup>

Segundo Hélio Schwartzman, tal fato poderia ser visto como crime de “lesa-historiografia”, pois o livro adotado não faz nenhuma referência às práticas de tortura e desaparecimentos de opositores ao regime.<sup>106</sup> Segundo o comandante do colégio militar de Brasília, o coronel Silva Alvim, “as escolas militares abordam ‘apenas o fato histórico’, sem juízos de valor sobre o regime militar”.<sup>107</sup> Com relação à omissão da existência da tortura, afirmou que se trata de um tema proibido, pois “dentro desse culto aos valores e tradições do Exército, esse tipo de assunto [tortura e desaparecidos] nós buscamos não tratar. Até porque, no âmbito do Exército brasileiro, essas questões não são permitidas”.<sup>108</sup> Interessante é que não são permitidas, mas são usadas quando convém.

Contradições, informações ou ausências (de informações) que revelam formas variadas de elaborar o passado. Mostra significativa do desejo de setores da sociedade em silenciar os horrores cometidos; tentativa de manipulação e/ou apagamento da memória e da história que, pela distorção dos fatos e exclusão das atrocidades perpetradas, impõe a convivência dos livros didáticos. Re-significação do passado pelo militares e crença na impunidade, como de fato ocorreu.

Recompondo-nos dessa polêmica, antes de voltarmos à narrativa ficcional, caberia pontuarmos sobre a relação entre verdade e ficção. Construindo analogias entre alguns fatos do passado e passagens da obra, não estamos atribuindo à literatura estatutos de verdade, menos ainda tentando extrair dela o que realmente aconteceu. Entretanto, a literatura guarda fortes vínculos com a sociedade na qual foi produzida. De forma que Loyola Brandão revela diversas questões que, captadas pela estética literária, reconstroem a memória e a história de um tempo. Suas representações não são reflexos do real, mas são densas amostras de que a literatura estava captando a dinâmica da sociedade e dialogando com ela. Para Roger Chartier,

---

<sup>105</sup> PINHO, Ângela. Livro do Exército ensina a louvar ditadura e censura. **Folha de S. Paulo**, 16/06/2010.

<sup>106</sup> SCHWARTSMAN, Hélio. A “história oficial” e os argumentos interessados. **Folha de S. Paulo**, 13/06/2010.

<sup>107</sup> SCHWARTSMAN, Hélio. A “história oficial” e os argumentos interessados. **Folha de S. Paulo**, 13/06/2010.

<sup>108</sup> SCHWARTSMAN, Hélio. A “história oficial” e os argumentos interessados. **Folha de S. Paulo**, 13/06/2010.



“a obra de ficção trabalha sobre o material e as matrizes que lhe vem do mundo social e que ela reformula, transfere para outro tipo de discurso e de prática”.<sup>109</sup> Reflexões que revelam a obra literária também como uma forma de construção e reinvenção do passado.

Em *Não Verás*, os documentos, os “jornais”, os “arquivos microfilmados”, as “bibliotecas públicas”, tudo se encontrava nas mãos do governo, o que obstaculizava as pesquisas de história dos alunos de Souza:

Era (ainda é) necessário percorrer um longo caminho burocrático, buscando papéis, carimbos, selos. A tarefa se tornava completamente impossível. Impossível é o termo. Tive alunos que gastaram anos e quando obtiveram o último *nihil obstat*, os arquivos se mudaram. Antigos funcionários foram removidos e os novos, avisados, não reconheceram as autorizações. Os alunos tentavam outra vez, a tática do governo era clara.<sup>110</sup>

Ficam evidenciadas, na narrativa ficcional, as dificuldades para se ter acesso a documentos importantes para a história. Processos que visam à impossibilidade de se inquirir ou investigar o passado. Questões que podem nos levar também ao filme *Uma Cidade Sem Passado*<sup>111</sup> e que revelam a força do governo em tentar esconder seus meandros e sua história:

Quando passo pelos bairros da Circunstancial Número 14, vejo os prédios imensos, onde está guardada a memória nacional. Ninguém sabe que fatos estão depositados ali. Para não dizer das pastas carimbadas. A SEREM ABERTAS DENTRO DE DOIS SÉCULOS.<sup>112</sup>

Omissões e práticas políticas que norteiam a vontade do poder em silenciar e/ou apagar a memória. Diversos mecanismos e tentativas de manipulação do passado são acionados.

Relevante mencionar os conluios políticos que visam ao estancamento da história e de seus rastros e sinais, como os que foram realizados recentemente entre Fernando Henrique Cardoso e o, na época, recém empossado, presidente Luís Inácio Lula da Silva. Segundo Carlos Fico, os dois políticos acordaram alterações nos prazos de liberação para pesquisa de documentos importantes para a história do Brasil, tais como arquivos do regime militar, bem como do período de privatizações efetuados pelo primeiro.<sup>113</sup> Práticas que apontam para o

<sup>109</sup> CHARTIER, Roger apud FREITAS, Eliane Martins. História, Memória e Esquecimento no Filme *Uma Cidade Sem Passado*. In: *OP SIS*. 2002. p.41.

<sup>110</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.21.

<sup>111</sup> O filme de Michael Verhoeven se passa em uma cidade alemã, chamada Pfilzing e retrata a história de Sonia, nas décadas de 1970 e 1980. O filme versa sobre as dificuldades de Sonia para encontrar registros documentais de sua cidade durante o nazismo. Autoridades se recusam a dar informações e ocorrem sucessivas tentativas de manipulação do passado. O filme chama a atenção para o papel do historiador diante da memória oficial e para a construção dos “sentidos do passado”. Cf. FREITAS, Eliane Martins. História, Memória e Esquecimento no Filme *Uma Cidade Sem Passado*. 2002. In: *OP SIS*. 2002.

<sup>112</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.22.

<sup>113</sup> Cf. FICO, Carlos. *Além do Golpe*. 2004. p.125-128.

“perigo” da história e o medo que causa aos donos do poder que, em contrapartida, impõem políticas de castração e de controle da história.

História que em *Não Verás* foi revista e reescrita pelos brasilianistas norte-americanos:

Toda a história brasileira foi revista e reescrita por estes amáveis professores norte-americanos [...]. Nós, os brasileiros, não tínhamos acesso aos arquivos, mas eles sim. Trabalhavam livremente, recebiam bolsas, ajuda, microfilmagens, cópias de todo material que um pesquisador necessita em seu trabalho.<sup>114</sup>

A sala de aula era o único lugar no qual Souza sentia-se bem. À frente dos alunos, diante do quadro negro sentia-se “liberado”. Os alunos gostavam dele porque “insistia em sair dos currículos estreitos, organizados de modo a formar baterias conformadas de tecnoburocratas” (*Não Verás*, p.105). A direção da escola a cada “reunião”, em “visitas de inspetor”, nos “boletins do ministério” repetia: “Tecnocratas, disso o país precisa”. Conjunto da sociedade que em tudo via “subversão”.

Quando ainda professor, durante alguns anos, Souza era autorizado a receber um jornal semanal, entretanto, havia “pouco para ler”. As más notícias estavam proibidas para “não alarmar o povo”. Os governantes haviam destilado esse “conceito de más notícias”. Realizaram um intenso trabalho ideológico. Afirmavam que um governo “constantemente atacado” teria que passar o tempo todo “respondendo acusações” e não poderia “governar tranquilo” (*Não Verás*, p.57). Nesse contexto, iniciaram uma “campanha cívica” pela “tranquilidade” do governo.

Trabalho gradual de preparação que, através de “filmes na televisão e nos cinemas”, além de “out-doors [sic] com propaganda”, visava a “convencer a todos que as más notícias prejudicavam a tranquilidade, traziam inquietação, provocavam stress, aumentavam a hipertensão, causavam até mortes” (*Não Verás*, p.56). Bem de acordo com o discurso de Wilson Aguiar, um dos chefes do Serviço de Censura e Diversões Públicas que, durante o regime militar, afirmava: “Cabe a nós, mandatários da nação, decidir o que a sociedade deve assistir na televisão ou ler no jornal”.<sup>115</sup>

Processos de interdição imanentes de regimes autoritários que priorizam a censura que, para Stephanou, é filtro onde se exclui o que não interessa ao poder e se protege a unidade do discurso cultural oficial. A censura, para o poder instituído, atua como mecanismo de defesa da sociedade,

<sup>114</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 30.

<sup>115</sup> AGUIAR, Wilson apud STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das Artes*. 2001. p.19.

um direito inerente ou mesmo uma incumbência do estado, que deve preservar toda sociedade constituída e proibir os escritos prejudiciais à tranquilidade e à prosperidade pública, cumprindo sua função de impor as leis, de velar pela ordem e pela moralidade.<sup>116</sup>

Em *Não Verás*, o povo deveria escolher, afinal se “as más notícias continuassem, o Esquema não teria condições de administrar”. Portanto, não seria culpado se o país “estacionasse” ou “regredisse” (*Não Verás*, p.57). Esse era o tom da campanha:

ESTÁ NA HORA DE NOS UNIRMOS, NOS FORTALECERMOS.

TEMOS TUDO PARA SER A NAÇÃO LÍDER.  
NOSSO PODERIO ECONÔMICO E MILITAR COMPROVA.

NOSSAS DEFESAS SÃO INVULNERÁVEIS.  
O ESQUEMA DESENVOLVEU OBRAS ESTRATÉGICAS NOTÁVEIS.  
OS OUTROS PAÍSES NOS TEMEM.

PENSEM EM NOSSO SISTEMA DE REPRESAS,  
NAS HIDRELÉTRICAS,  
NA USINA NUCLEAR,  
NAS FERROVIAS DE MINÉRIOS,  
NA POLÍTICA ENERGÉTICA,  
NA DESCOBERTA DO ÁLCOOL COMBUSTÍVEL.

REGOZIJEM-SE COM O OURO DE NOSSOS  
GARIMPOS,  
COM A MADEIRA QUE PODEMOS EXPORTAR,  
ORGULHEM-SE COM AS SAFRAS IMENSAS  
DAS TERRAS FÉRTEIS,  
ONDE, PLANTANDO, TUDO COLHEREMOS.  
CULTIVEMOS O OTIMISMO, A CONFIANÇA,  
ABAIXO OS NEGATIVISTAS.<sup>117</sup>

Fato é, afirma o narrador, que o povo foi ficando “orgulhoso” do que tinha: “Deixou de ler os jornais que enfocavam más notícias. Assim a grande campanha contra a devastação do Amazonas morreu. Ninguém queria ouvir falar em desmatamento, árvores caídas, pastos substituindo matas, formação de terras estéreis”. E os “negativistas” passaram a ser “caçados” e “isolados”, assim como os “comunistas” que se tornaram “bichos raros”, quase “extintos”, um pouco “pela repressão” e “muito pelo desencanto”. Extinguiam-se do mesmo modo que as “aves e animais” da fauna brasileira. Entretanto, alguns bichos podiam viver em “reservas particulares”, onde se tentava sua reprodução em cativeiro. Já em cativeiro, “os comunistas definhavam” (*Não Verás*, p.57-58).

<sup>116</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e Militarização das Artes*. 2001. p.28.

<sup>117</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 57-58.

Questões destacadas que nos remetem aos processos de interdição e repressão efetuados pelos órgãos do “Estado autoritário de 1964”.<sup>118</sup> A partir do uso de amplo instrumental repressivo – Serviço Nacional de Informações (SNI), Centro de Informações do Exército (CIE), Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), DOI/CODI (Departamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) e os DOPS (Departamento de Ordem Política e Social – objetivavam “o exercício de uma vigilância cerrada sobre todos os setores da sociedade, visando detectar e punir toda e qualquer tentativa explícita ou implícita de ‘subversão’ à ordem instaurada”.<sup>119</sup>

A prática da censura assolou parte da imprensa pela necessidade de se controlar a informação que era dirigida à sociedade. Encarava-se tal controle como necessário para a preservação da imagem do regime; reportagens que maculassem, de alguma forma, a imagem do governo, eram vetadas. Entretanto, convém mais uma vez matizar que, nesse período, a atuação da imprensa não ocorreu de forma homogênea. Alguns órgãos da imprensa fizeram autocensura, outros optaram pela resistência com a criação de jornais alternativos, embora também sob a mira da censura e outros se tornaram, inclusive, porta-vozes da repressão política.<sup>120</sup>

Maria Aparecida de Aquino, ao estudar a censura sofrida pelo jornal *O Estado de São Paulo e Movimento*,<sup>121</sup> concluiu que grande parte das matérias censuradas reportava em

---

<sup>118</sup> Cf. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999.

<sup>119</sup> DINES, Alberto. Prefácio. In: AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999. p.15.

<sup>120</sup> Sobre essas questões, Cf. KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. 2004; KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa**. 1991; AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999.

<sup>121</sup> Aquino preocupou-se em escolher periódicos que apresentassem posturas e visões diferenciadas acerca do momento histórico então vivenciado pelo país e também sobre o papel da imprensa escrita. A opção recaiu sobre *O Estado de São Paulo*, como representante da grande imprensa que sofreu censura prévia de 1972 a 1975 e *Movimento*, representando a imprensa alternativa, com censura prévia de 1975 a 1978. Segundo Aquino, o *OESP* conspirava abertamente contra o governo de João Goulart. Defendia a democracia, mas entendia que as atitudes de João Goulart usurpavam os “direitos naturais dos indivíduos”. De forma que conspira a favor do golpe e posteriormente passa de “defensor para crítico do regime que ajudara a criar”. Segundo Aquino, não há contradição entre o apoio conferido pelo grupo que representa os interesses dos proprietários de *OESP* ao movimento militar armado e sua postura oposicionista em 1968, pois os mesmos ideais que “orientam a contestação ao regime representado pelo governo João Goulart norteiam a crítica ao poder militar tal e qual era exercido pelo marechal Costa e Silva. O abuso do poder pelos chefes da nação, usurpando os direitos naturais do homem, constitui o fundamento da oposição de *OESP*; em ambos os casos, de base liberal [...]. Na realidade, o ‘monstro’ criado não se adaptou ao modelo do criador, que se acreditou único elaborador na sua concepção. A mesma concepção liberal encontra-se, por outro lado, presente na recusa da aceitação do cerceamento à liberdade de imprensa. Dentre os direitos naturais do homem, o direito à liberdade de expressão [...] assume papel fundamental”. Entre 1968 e 1972 teriam ocorrido telefonemas e bilhetinhos entre os órgãos responsáveis pela censura e a redação do jornal que, como os demais, permaneceu atuando no campo da autocensura, ou seja,

especial às questões da repressão política. Não era permitida nenhuma alusão às “prisões arbitrárias, maus tratos, torturas, desaparecimentos”, bem como “notícias relativas ao andamento dos inquéritos movidos contra elementos da luta armada, assim como a solicitação de soltura de presos políticos, ou comentários relacionados à questão da pena de morte para terroristas”. Vetos e interdições também eram realizados em matérias que pautavam conflitos entre indígenas, posseiros e latifundiários; atuação da Igreja Católica na questão indígena denunciando a omissão de órgãos governamentais e a violência no campo; reivindicações sociais de qualquer natureza e críticas à política de saúde pública, dentre outras.<sup>122</sup>

O que se assiste é a proibição sistemática de veiculação de notícias que representassem comoção social, violência ou crise. Interdição rigorosa de elementos que pudessem mostrar uma “visão diferente daquela que encara a sociedade livre de tensões e conflitos”, o que corrobora “a ideia de que o regime militar preocupou-se em passar a imagem de um tecido social harmonioso em que a rota da normalidade não pode ser interrompida”.<sup>123</sup>

De forma que as “más notícias” tiveram suas publicações proibidas, pois feriam a harmonia da sociedade, tal como também pudemos perceber no universo ficcional de *Não Verás*.

Nostálgico com relação ao período promissor conhecido como “Abertos Oitenta”, Souza recorda que naquele momento a imprensa tinha acostumado a “tratar dos assuntos livremente, a denunciar e apontar” (*Não Verás*, p.57). Período de liberdade, os Abertos Oitenta não “figuram nem nos livros de história”. Foram banidos. Souza também se culpabiliza:

Fomos ingênuos. Como eu, muitos. Tínhamos nas mãos posições através 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.<sup>124</sup>

O intelectual que, figurando como aquele que pode “instilar um gesto de lucidez”, possui a tarefa de promover “um pouco de consciência”. O intelectual, aqui na imagem do historiador, é percebido como “semente de inquietação” que traz a reflexão e o questionamento, alarmando a sua sociedade e interferindo em seu debate. Questões complexas

optando por seguir as diretrizes do que se podia ou não publicar. De modo que *OESP* acatou ordem até a ruptura, quando se instalou a censura prévia. Quanto ao alternativo *Movimento*, este já nasce sob censura. Cf. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999. p.39-53.

<sup>122</sup> Cf. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999.

<sup>123</sup> AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. 1999. p.75.

<sup>124</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p. 60.

com as quais o escritor/jornalista se debatia. Incertezas, dúvidas e conflitos internos que adentram a obra literária mostrando a gravidade das situações vivenciadas. Obra literária que fornece pistas, rastros e cicatrizes do seu lugar e tempo de produção.

Como já foi mencionado, a existência do furo na mão re-significa a vida de Souza, provocando profundas mudanças. Furo que realimenta sua vida, até então tornada fútil e fustigada pelo choque da “aposentadoria compulsória”. Furo que imprime um novo olhar, uma nova forma de dialogar com o mundo da opressão que o cercava. Marca ou cicatriz capaz de reatar-lhe a consciência, outrora estagnada e apática.

Após o aparecimento do furo, Souza é impedido de entrar no ônibus para ir ao trabalho, de maneira que decide ir a pé. Lá chegando, descobre que foi demitido sem nenhuma explicação: “O senhor sempre foi revoltado, seu Souza. Isto não é bom. Assim não ajuda. Não é de gente como o senhor que o Esquema precisa” (*Não Verás*, p. 91). Questão que aponta para a imagem de subversão que o furo encerra.

Demitido, “solto na tarde”, o “corpo melado” pelo “abafamento constante”, Souza decide ir ao cinema. A presença daquele homem com um “furo na mão” também incomodou as pessoas que lá se encontravam. Souza teve de fugir: “Com os sapatos na mão, encontrei um lugar simpático, atrás de uma grande escola. O canto fedia a coisas podres, a cidade fede, cada dia mais. Nós todos fedemos” (*Não Verás*, p.94). Mania de cheiros como ideia constante em Loyola Brandão. Cheiros como elementos desencadeadores de memórias e lembranças. Cheiros que invadem a alma de Souza levando o pensamento a diversas paragens.

Souza que já havia ficado “traumatizado” com a aposentadoria por “Lei de Segurança”, também ficou “revoltado” com a perda do emprego no escritório. Ao redimensionar seu olhar, é capaz de tecer novas reflexões sobre sua vida e a história do país. Passa a perceber a grande repetição cotidiana na qual estava inerte:

Levantar, tomar café, sair, trabalhar, voltar, comer, ver tevê, deitar. Uma roda girando, sem sair do lugar. Produzindo o que? O vazio. Moto-contínuo. Funcionaria a vida inteira, sem parar. A menos que alguém interrompesse. Se ninguém impede, as coisas continuam, eternizadas. É preciso sempre intervenção, que alguém se interponha, se transforme em obstáculo a repetição.<sup>125</sup>

Intervenção como prática contestatória capaz de transformar a ambiente à sua volta, interrompendo o que perturba e causa danos.

Depois de perder o segundo emprego, Souza ficou por três dias fora de casa, perambulando pela cidade. Decide voltar:

---

<sup>125</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 95.

Quando enfiei a chave na porta, tive um arrepio estranho. Veio um cheiro de casa fechada. O silêncio [...].

A casa arrumada, chinelos sobre o tapete de retalhos, o urinol debaixo da cama. O meu cotidiano. Um bilhete sobre o travesseiro. Letra de Adelaide. Atirei no urinol e me deitei. Com roupa e tudo, a luz acesa, fumando, jogando a cinza no chão. Depois, larguei a brasa, esperei fazer um furo no tapete.

Quando acordei, ouvi barulhos de rua. Abri a geladeira, só tinha manteiga. Factícia, com gosto de sebo, misturado a plástico. A cozinha estava em ordem, o chão todo limpo, o banheiro cheirava detergente. Minha vida inteira cheirou detergente. Urinei fora da privada, cuspi no chão.

Fiz um café fraco, espalhei pó, deixei cair xícaras, quebrei dois pratos. Vesti um paletó que não combinava com a calça.<sup>126</sup>

Desejo de reverter a ordem das coisas. Revolta e sentimento de indignação face à vivência degradante numa cidade conformada por práticas políticas autoritárias.

Encontro provocador de questionamentos e profundas reflexões é o de Souza com Tadeu Pereira, um amigo da universidade que também havia sido “aposentado compulsoriamente”:

— O que me impressiona é que essa gente nunca teve medo do julgamento da história...

—Julgamento da história? *Chego a acreditar que aqueles homens pretenderam deliberadamente eliminar a história, tentando apagar o futuro. Para que não se lembrem como novos Atilas, os devastadores. Se acreditaram tão poderosos que julgaram poder cancelar a memória do povo.*

—Ao menos, fizeram tudo. Quem penetra no prédio da Memória Nacional?

—Até que dá para penetrar. Mas quem garante o que está lá? Não será um prédio vazio?

—Nem os bárbaros causaram tanto estrago.<sup>127</sup>

Imagem que nos remete para as possibilidades de “eliminar a história” numa tentativa de “apagar o futuro” e “cancelar a memória do povo”. Em *Não Verás*, não temos a figura personificada do tirano, o que temos é uma estrutura de poder designada por “Esquema”. O poder é sempre representado de maneira indeterminada na figura de “aqueles homens” ou “eles”. Grupo indeterminado que aqui figura como “bárbaros”. Loyola Brandão faz uma analogia entre esse poder tirânico e Atila, rei dos Hunos, um dos mais temidos e violentos guerreiros da Antiguidade, que também teria ficado conhecido como “flagelo de Deus”.<sup>128</sup> Mais uma vez busca o diálogo com a história como tentativa de explicar o presente.

<sup>126</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 108.

<sup>127</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 98. Grifo meu.

<sup>128</sup> Sobre a construção da imagem de Atila, Cf. PINTO, Otávio Luiz Vieira. Do flagelo à majestade: a representação de Atila nas tradições germânicas. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da. (Orgs.) *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008. Disponível em: <<http://www.pem.ifcs.ufrj.br>>. Acesso em: 30 mai. 2011.

O furo na mão significou para Souza o despertar do “sarcófago confortável” a que estava habituado. O Esquema possuía rígido controle sobre as pessoas; tranquilizantes eram injetados em “doses homeopáticas” nos alimentos “factícios” consumidos pelas pessoas. De maneira que não havia contestação nem questionamento e o governo podia dominar de forma tranquila e pacífica. Num momento em que Souza já não mais “sonhava com ressurreição”, encontrar Tadeu Pereira significou um “renascer dos mortos”. Mais um elemento que o reanimou, fazendo-o descobrir que “tudo podia ter sentido, outra vez” (*Não Verás*, p.147). Significou ressurreição e até mesmo uma possível salvação. A que Souza reflete:

[...] minha cabeça se abriu a partir deste furo na mão. Às vezes, olho para ele e penso que não existe. Não está aí. É um produto de minha alucinação. Do sol sobre minha cabeça [...]. Foi o *meu modo de readquirir consciência*. Durante anos, senti meu cérebro fechado. Por mais lúcido que um homem seja, há um ponto sem retorno. Atingindo este ponto, a consciência mergulha em estado cataléptico. No entanto, o inconsciente trabalha, se defende. Reage. *Quando voltei, encontrei um mundo que não conhecia. Dia a dia penetro nele. Verifico que preciso, primeiro, me reconhecer outra vez, me identificar.*<sup>129</sup>

Em meio a conflitos internos e externos, Souza busca se reencontrar; sente-se aflito, como se estivesse em “areia movediça”, angustiado para que “alguém lance uma corda” para que o possa “agarrar”. Ele fica remoendo seus valores, sua vida, seus conflitos. Sente-se desenraizado. Não há árvores, não existem raízes, encontra-se também desenraizado em meio a questões tributárias de um período de autoritarismo, controle e repressão; a sociedade via-se sem alternativas e marcada pela “ausência de imprensa”, “bibliotecas inacessíveis”. Refletindo tais problemáticas, Souza indaga: “Onde reencontrar meus valores, algo para me situar?” (*Não Verás*, p.163).

O país de *Não Verás* apresenta-nos uma sociedade desumana, caótica, em que ninguém tem “garantia de nada”, nem da própria vida. Souza tem a sensação de estar flutuando “numa atmosfera de perplexidade”, a partir da constatação da banalização do horror e da violência: “Alguém está se incomodando com as pessoas que morrem, ou desaparecem, do que morrem, ou por que somem?” (*Não Verás*, p.163-167). Questão que indicia a convivência de parcelas significativas da sociedade com os desmandos do poder.

No escritório, o serviço de Souza era examinar as estatísticas dos óbitos da cidade. Todos os dias, com um “prazer necrófilo”, examinava suas causas. Na verdade, as estatísticas eram estabelecidas apenas dos que contavam, ou seja, dos que moravam “dentro dos Círculos

---

<sup>129</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.160. Grifo meu.



Oficiais Permitidos”. Além das barreiras, nos “Acampamentos Paupérrimos”, tudo era “propositalmente ignorado” (*Não Verás*, p.172). Souza constatava:

Morre-se do coração. Infartos, derrames, todo tipo de complicações cardiológicas aparece nas causas mortis. Ou seriam mentiras? Dissimulações. E por que gente com vinte anos, ou menos ainda, tem o coração estourado? Não dá para acreditar. E de que adianta não acreditar?<sup>130</sup>

Representações literárias que nos levam a pensar nos processos de dissimulações e construções de versões oficiais para mortes cometidas pela repressão política. Em muitos momentos, as causas das mortes ou foram omitidas ou falseadas, tal como ocorreu com o jornalista Wladimir Herzog que foi morto, em outubro de 1975, em consequência de torturas nas dependências do DOI-CODI de São Paulo, apesar da tentativa de passar a imagem de suicídio por enforcamento na própria cela, o que viria a ser provado como inverossímil.<sup>131</sup>

Beatriz Kushnir, em *Cães de Guarda*, também mostra a convivência de alguns periódicos com o aparato repressor que, beneficiando do imaginário construído em torno da ideia “deu no jornal, então é verdade”<sup>132</sup>, contribuíram de forma significativa para a legalização de mortes por tortura, corroborando o ideário repressivo. Notório é o assassinato de Joaquim Alencar de Seixas que, juntamente com seu filho Ivan Seixas, havia sido capturado no dia 16 de abril de 1971 e ambos levados para a sede da Operação Bandeirante (OBAN) em São Paulo, pela acusação de participarem do assassinato do industrial Henning Boilensen, conhecido por contribuir financeiramente para a coibição de organizações de esquerda.

Kushnir enfatiza que para todos os óbitos de presos políticos, havia sempre mais de uma versão, de maneira que apareceram mortes por “atropelamento”, suicídios forjados, morte em fugas da prisão, dentre outras. Na manchete do jornal *Folha Tarde* do dia 17 de abril de 1971, o crime assim era divulgado:

Morto o assassino do industrial Boilensen – agindo com rapidez, os órgãos de segurança interna identificaram, ontem, um dos participantes do assassinato do industrial Henning Boilensen: trata-se de Joaquim de Alencar Seixas, vulgo “Roque”, pertencente à organização subversiva denominada MRT. “Roque” reagiu violentamente à ordem de prisão e morreu na troca de tiros com os policiais. Em seguida, foi localizado o “aparelho”, e, neste, vultosa quantidade de material subversivo, armamentos e bombas.<sup>133</sup>

<sup>130</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.172.

<sup>131</sup> Cf. AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*. 1999. p.61 e p.201.

<sup>132</sup> KUSHNIR, Beatriz. Os Policiais. In: *Cães de Guarda*. 2004. p.287-345, p.291.

<sup>133</sup> Apud KUSHNIR, Beatriz. Os Policiais. In: *Cães de Guarda*. 2004. p.290.

Entretanto, elucida Kushnir:

O que chama a atenção no caso da Folha da Tarde no episódio [...] é que, por volta do meio-dia do dia 17, Ivan Seixas, que se encontrava dentro de uma viatura policial, leu na manchete do vespertino o anúncio da solução do caso Boilesen e o assassinato de seu pai. Ao retornar à OBAN, na rua Tutoia, ainda o encontrou vivo, mas seu óbito já havia sido sentenciado. Era apenas uma questão de horas.<sup>134</sup>

Romance hiperbólico, *Não Verás* faz amplo uso de ironias e alegorias.<sup>135</sup> Apresentou o “exagero levado às suas últimas consequências”<sup>136</sup>, revelando a escrita como forma de significar o mundo, dotando-o de sentidos que sempre terão uma abordagem política, pois nenhum discurso figura como isento. Ideia de que na literatura não se busca um suposto “retrato do real”, mas de percebê-la como uma intervenção política.<sup>137</sup> Pela sua natureza política, *Não Verás* é capaz de testemunhar os “cacos da história”, suas ruínas e escombros face à censura e repressão que, alimentando o regime militar de 1964, provocou tantos danos à sociedade brasileira.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> KUSHNIR, Beatriz. Os Policiais. In: **Cães de Guarda**. 2004. p.300.

<sup>135</sup> Alegoria que, na perspectiva de Walter Benjamin, encerra a imagem de um mundo que caminha para a destruição e a história como acúmulo de cacos e ruínas. Cf. BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000.

<sup>136</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.161.

<sup>137</sup> Sobre a questão da literatura como uma intervenção política, Cf. CAMILOTTI, Virgínia Célia. **João do Rio**. 2008; FARIA Daniel. **O Mito Modernista**. 2006.

<sup>138</sup> Cf. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs). Op. Cit., 2010.

## CAPÍTULO IV

### *Lugares imaginados: jardim de concreto, “cenário de papelão”*

*...a alma de uma cidade são as pessoas que vivem dentro dela, que constroem a história dessa cidade, são as pessoas que fazem isso. Não são pedras, nem torres. Às vezes, a história de uma cidade é contada por quem está ali morando em baixo do viaduto. Pelo cara desabrigado na rua, porque ele faz parte dessa cidade [...]. A cidade não são os prédios, as casas; são as pessoas que moram na cidade e que constroem o discurso sobre ela.*

Ignácio de Loyola Brandão

#### 4.1. Cidade: o cenário da memória

Tal com um *flâneur*, na figura daquele que “perambula” pela cidade e a observa, Loyola Brandão, de vez em quando, “larga todo mundo e se põe a andar a pé por São Paulo, esta cidade que ele ama e detesta ao mesmo tempo e o único lugar onde consegue escrever”.<sup>1</sup>

Relação intensa é a do escritor/jornalista com a metrópole paulista. Em *Bebel*, talvez até mais do que em *Não Verás*, a cidade é a grande personagem, está presente o tempo inteiro e nela os personagens se movem:

À minha volta, o mundo andava muito agitado; era um momento interessante da minha vida, da vida em São Paulo, da vida no Brasil [...]. Eu queria documentar a São Paulo daquele momento, a vida daquele momento, porque estava percebendo que tudo iria se modificar muito.<sup>2</sup>

Sentimento de nostalgia face às mudanças que, percebidas, traz a vontade de escrever e “documentar” como forma de “recolhimento e guarda”.<sup>3</sup> Modos de preservação do passado que, para Márcia Regina Capelari Naxara, mostram que é “sob forte *sentimento e sensação de perda*” que se constituem “a formação dos arquivos e dos lugares de memória e de história”.<sup>4</sup>

O espaço urbano, percebido como livro infundável, é sempre reescrito e (re)construído, propiciando múltiplas possibilidades de interpretação. Cidade como produção humana plural e dinâmica que não cessa de renovar-se tanto em seus aspectos materiais como em suas sensibilidades. Não é somente produto da racionalidade humana, é também emoção e expressão da cultura dos grupos que nela vivem e que constroem diferentes representações e identidades culturais. A cidade, lugar que concomitantemente atemoriza e fascina, é também memória e apresenta formas variadas de manifestações de valores e símbolos que disputam espaços, podendo ser lida e interpretada através de suas imagens e das relações tecidas por seus sujeitos.

Cidade não somente como símbolo de materialidade, mas também fruto e resultado de concepções e percepções de mundo que foram se firmando ao longo dos tempos; profusão de disputas imagéticas e simbólicas que perpassam qualquer coletividade.

---

<sup>1</sup> PENTEADO, Regina. Loyola, de cara enfezada e dentes ao sol. **Folha de S. Paulo**, 02/10/1976.

<sup>2</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.45. Grifo meu.

<sup>3</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. 2010. p.165.

<sup>4</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. 2010. p.166.

As cidades têm sido abordadas e representadas por diferentes áreas do conhecimento que buscam analisar as suas variadas dimensões. Seja em seus aspectos físicos ou em sua carga simbólica, a cidade apresenta-se como matéria para múltiplas polêmicas e contendas. Tema recorrente tanto na história como na literatura, é fonte de inspiração para romancistas e objeto de investigação para historiadores. É na cidade – espaço politizado e que produz cultura – que, para Maria Stella Bresciani, a “história se exhibe”. História que “se constrói no espaço e no edifício público; nesses espaços, instauram-se possibilidades de ação pela presença coletiva dos atores sociais e pelo registro dessa presença dramatizada em espetáculo”.<sup>5</sup>

Na literatura, a cidade é representada “não apenas como conceito geográfico, mas como símbolo complexo e inesgotável da existência humana”.<sup>6</sup> De maneira que não cessam as criações literárias de teor urbano. A multiplicidade e heterogeneidade dos temas urbanos revelam seu revestimento complexo e instigante.

Na literatura de Loyola Brandão, a cidade consiste não apenas no espaço físico no qual o enredo e a trama dos personagens acontecem. Possui ampla dimensão que, envolvendo diversas conotações e sensibilidades, revela-se na sua perpétua capacidade de transformar-se e transformar também seus habitantes. As dificuldades do convívio urbano em cidades mal estruturadas – eis um tema que fascina nosso literato.

Discorrendo sobre a problemática das cidades, Robert Moses Pechman afirma que as pedras de que se constrói uma cidade não são suficientes para edificá-la:

Por mais engenhosas, monumentais e indestrutíveis que possam ser as construções de pedras, elas são insuficientes para se fazer uma cidade. Da pedra com sua dureza se faz o muro, a muralha, a rua, a catedral, o monumento. E ainda assim, não temos uma cidade, mas um aglomerado pétreo que, apesar de engenho humano, continua sendo matéria mineral, da natureza das rochas. Para que a cidade haja, para que o petrificado se desencante como nos contos de fada, não basta nomear o aglomerado de pedras de cidade. É preciso mais do que dar-lhe um nome, é preciso construir-lhe uma história, revelar uma origem, eternizar uma memória. Soprar vida à cidade é insuflar-lhe a maciez de um discurso que diz quão dura a pedra é!<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). **Cidade: História e Desafios**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002. p.16-35, p. 30.

<sup>6</sup> MACHADO, Maria Salete Kern. O imaginário Urbano. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Palavras da Cidade**. 2001. p. 214.

<sup>7</sup> PECHMAN, Robert Moses. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). **Gêneros de Fronteira: Cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Editora Xamã, 1997. p.101-107, p.101.

Loyola Brandão sopra vida à cidade de São Paulo, constrói uma memória, um discurso sobre o passado e o presente da cidade e, muito mais do que isso, presenteia a cidade com um futuro; um futuro catastrófico como o de *Não Verás*, mas plenamente verossímil, pois ancorado em questões e embates travados no momento da escrita. Acerca da relevância da cidade em suas obras, o literato diz que uma cidade não são as pedras, mas sim as pessoas e que é preciso buscar a “alma” das cidades:

A alma das cidades são as pessoas. Eu me apaixonei por Berlim. É minha terceira cidade: Araraquara, São Paulo e Berlim. Mas por quê? Porque eu fui me afeiçoando às pessoas, descobrindo amizades [...]. E a poesia das pessoas e o encantamento, os medos e as tensões e as felicidades e aí descobri a alma de Berlim, assim como eu descobri a alma de São Paulo, assim como a alma de Araraquara que trago dentro de mim. Então, a alma de uma cidade são as pessoas que vivem dentro dela, que constroem a história dessa cidade, são as pessoas que fazem isso. Não são pedras, nem torres. Às vezes, a história de uma cidade é contada por quem está ali morando em baixo do viaduto. Pelo cara desabrigado na rua, porque ele faz parte dessa cidade [...]. A cidade não são os prédios, as casas; são as pessoas que moram na cidade e que constroem o discurso sobre ela.<sup>8</sup>

Da(s) cidade(s) e sua “alma”, Loyola Brandão recolhe uma variedade incomensurável de materiais concretos ou simbólicos, com os quais se reveste para a construção literária.

#### 4.2. *Colecionador-trapeiro*

*Imaginava que a vida fosse feita por estes detalhes. Uma colcha de retalhos, quebra-cabeças, lajotas que compunham um piso quando reunidas. Jamais tive capacidade para apreender o mundo como um todo, em sentido abrangente. Fui colecionando trechos, momentos, partículas, instantes.*

Souza, *Não Verás País Nenhum*

*Eis um homem que tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou e esmagou – ele registra e coleciona.*

Charles Baudelaire

Loyola Brandão é narrador sucateiro – colecionador da “sucata” e do “lixo”, dos cacos e resíduos não só da “grande” São Paulo e da “pequena” Araraquara, mas de todas as cidades possíveis, reais ou imaginárias. Analisando seu processo de criação, buscamos aproximá-lo da figura do colecionador, uma das alegorias de Walter Benjamin.

<sup>8</sup> Entrevista concedida à autora do trabalho em 29/06/2010.

Para Benjamin, através das imagens de uma cidade é possível “ler a mentalidade de uma época”.<sup>9</sup> Ao atribuir grande importância aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes, Benjamin acredita que é possível a leitura dos sinais e símbolos que norteiam a experiência na cidade. Expressão e ideia de que cidade e modernidade são portadoras de uma face, um “rosto”, uma forma e, tal como os homens, também se modificam com o tempo: “Escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia”.<sup>10</sup> Fisionomia da história e da cidade que, representativas da caducidade e perecibilidade do tempo, evocam a alegoria da ruína, como figura capaz de revelar uma época de degradação, hostil, sem convicções e sem perspectivas.<sup>11</sup>

Benjamin aproxima o narrador e o historiador da figura do trapeiro, do “*Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esse personagem das grandes cidades modernas que recolhem os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder”.<sup>12</sup>

A perspectiva de Benjamin parece-nos acolhedora para pensarmos os caminhos trilhados por Loyola Brandão. Para compor suas obras, o escritor/jornalista recolhe da urbe uma infinidade de materiais: “Anoto frases ouvidas e lidas. Ideias que me surgem de repente no cinema, na rua, no bar, na cama [...]. Cato papéis na rua, recorto fotos de jornais e revistas, coleciono recortes [...], e todos os tipos de papéis”.<sup>13</sup> Sobras e fragmentos urbanos que, recolhidos, são guardados e no processo de criação literária passam por minucioso trabalho de montagem. Tal como um catador de lixo, “espetando com sua vara as imundícies da rua”.<sup>14</sup>

Interessante o mostruário de “disponibilidades” que o literato forjou para a composição daquele que é, por ele, considerado seu mais feroz e ácido livro contra a ditadura. Durante a realização de *Zero*, foi formando um arquivo de documentos:

marcas de cigarros, bulas de remédio, notícias de jornal, certidões, notificações de imposto de renda, bilhetes de loteria, notas fiscais, fotografias, letras de música, pensamentos avulsos, orações, palavrões, receitas médicas, depósitos de bancos, carnês de todos os tipos de compras, cópias de contrato de aluguel, contrato de compras a crédito, anotações de carteira profissional, cartas de cobrança, bilhetes, cartas, ideias para contos,

<sup>9</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.43.

<sup>10</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.40.

<sup>11</sup> Cf. BOLLE, Willi. A Metrópole como Espaço Imagético. A construção do olhar sobre a cidade na Obra das Passagens. In: **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.49-103.

<sup>12</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. Op. Cit., 2004. p. 90.

<sup>13</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.192-193.

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter apud BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.86.

contos, trechos de livros, fotos recortadas de revistas, almanaques, frases ouvidas na TV, ingressos de cinema, teatro, jogos, tabelas de jogos, entrevistas de políticos, jogadores, cantores, líderes operários, militares, governantes, cópias de decretos de censura, reportagens e entrevistas proibidas de aparecer em jornal, desenhos (feitos por mim ou de outros), reproduções de quadros, resumos de filmes, pareceres jurídicos, relação de livros e objetos, descrição exaustiva de casas que visitei, do portão ao fundo do quintal, folhetos de todos os tipos, desses que nos entregam na rua [...], anúncios de imóveis, eletrodomésticos, liquidações, contas a pagar, receitas de cozinha, rótulos de vidros, mapas.<sup>15</sup>

Vasto material anotado e recolhido como possível matéria-prima. Processo de coleta exacerbada em *Zero*, mas que permeia, mesmo que de forma mais branda, toda a sua obra. A cada objeto, papel ou anotação, Loyola Brandão atribui grande importância. Restos insignificantes para a sociedade que podem lhe fornecer um “simples detalhe”, “único”, porém suficiente para a caracterização de personagens e momentos. Resíduos que revelam a “vida de um homem nos tempos de hoje, as coisas que o rodeiam, o prendem”.<sup>16</sup>

O jornal tem lugar de destaque nessa coleção; jornais que seriam descartados são apresentados com um “lugar de memória” – são lidos, recortados e engavetados de acordo com suas temáticas. Intensa é a relação entre o jornalismo e a literatura na escritura de Loyola Brandão que, para Cecília Salles, leva para dentro de sua obra não apenas características de sua primeira atividade, mas também recorre ao jornal como fonte de pesquisa e informação: “É claro que o fato de Loyola ter sido jornalista não pode ser considerado como algo superficial [...]. Ser jornalista implica, necessariamente, em adquirir, absorver uma linguagem verbal com determinadas características como economia, precisão e concisão”.<sup>17</sup> Características e práticas do jornalismo que adentram a obra, assim como a necessidade de pesquisa:

Podemos constatar a presença viva do jornalismo no processo criativo de Loyola se não fosse por seu passado profissional, mas também pela exaustiva pesquisa jornalística feita pelo escritor ao longo de todo o processo. Temos em mãos cerca de cem artigos de jornal relacionados de algum modo à “Não Verás” que foram lidos, catalogados e colocados em pastas (30) sob títulos como: água, álcool, energia, defesa do verde etc. Vemos uma leitura direcionada à criação – sua meta.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p. 193.

<sup>16</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.193.

<sup>17</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.161.

<sup>18</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.165.



Embora Cecília Salles não proponha uma análise mais profunda acerca da classificação de *Não Verás* dentro da literatura brasileira, por considerar qualquer tentativa de classificação ao mesmo tempo rígida e frágil, a autora aponta a obra como uma narrativa híbrida, isto é, com características literárias e jornalísticas. A ficção figura como um “meio de relatar e delatar a realidade. Uma ficção vinda da imagem observada – da imagem, de certo modo, restrita até ali ao jornalismo”<sup>19</sup>, como já foi apontado em outro momento.

Uso de recursos jornalísticos que podem também estar associados à capacidade do romance de vencer a suposta efemeridade do jornal. A ideia de que o romance poderia aprisionar e/ou “coleccionar” a memória por mais tempo, posto que no jornalismo: “Faço o tempo sem tempo. Transformo tudo em passado no mesmo instante em que os fatos se sucedem. Vou deixando para trás, de tal modo que o presente deixa de ser presente e se muda em lembrança, memória” (*Bebel*, p.239). Informação como forma de conhecimento descartável que “só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela conserva suas forças”.<sup>20</sup> Romance talvez como forma de estabelecer vínculos com o passado, superando a imagem de fugacidade do jornal.

Colecionador-trapeiro, Loyola Brandão reúne não apenas jornais, revistas, objetos e anotações, mas também acumula lembranças, olhares, sensações e imagens da cidade, “floresta de símbolos”<sup>21</sup> a revelar sua face, transfigurada ininterruptamente.

Colher, recolher, capturar e coletar da cidade tudo o que ela pode oferecer; arte trapeira que tece junto aos restos, visando captar os sentidos de uma cidade e de seu tempo. Trabalho manual de coleta que, pela narrativa literária, constrói uma forma de apreensão do mundo.

Para Benjamin, a narrativa

é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório. *Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele*. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.161.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense. 1985. p.197-221, p.204.

<sup>21</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.44.

<sup>22</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Op. Cit., 1985. p.205. Grifo meu.

Narrativa percebida como uma forma de artesanato. Nela, o narrador não transmite o “puro em si”, mas imprime a sua marca naquilo que narra, assim como a “mão do oleiro na argila do vaso”. Mesmo não se tratando de um depoimento ou autobiografia, as experiências vividas ou contadas daquele que narra aderem e grudam à tessitura narrada. Artesão das palavras, o narrador coleciona e confecciona histórias que nunca serão textos inocentes.

Processos em que a experiência “que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”.<sup>23</sup> Experiências vividas e/ou contadas; sensações de toda ordem alimentam o processo de criação de Loyola Brandão. Em seu diário de trabalho, revela que quem cria é uma pessoa que está constantemente de “olho aberto”, que observa e anota tudo o que está à sua volta. Anotava “o olhar das pessoas, um gesto, uma forma de falar, uma piada, um trecho de música. Enfim, tudo que me impressionasse”. E prosseguia anotando:

As anotações surgiam na rua, de uma observação casual. Procedia de uma conversa entreouvida. De uma inscrição vista na parede. O grito de uma pessoa. Da contemplação de gente conversando, andando pela rua. De grupos. Da leitura atenta de jornais, do recorte de notícias. Às vezes, a leitura de uma informação provoca uma reação e a influência para uma determinada situação. Vendo tevê, ouvindo rádio, indo ao cinema, viajando, à espera num restaurante, aeroporto, rodoviária, olhar atento, cabeça alerta [...].<sup>24</sup>

Procedimento de registrar, reunindo impressões e inquietações provocadas na e pela cidade. Anotações como forma de “aprisionar a fugacidade da realidade observada”.<sup>25</sup> O escritor/jornalista registra, guarda, coleciona. Cidade como cenário onde tudo que não tem mais significado ou importância pode novamente ser apreendido e re-significado.

O colecionador agrupa fragmentos para, num processo de montagem, atribuir novos sentidos e constituir novos olhares. Retira o objeto do seu contexto – “imprime um ritmo outro aos objetos, um compasso diferente em nova configuração e aspira à transformação de nossa percepção acrescentando novas peças ou estabelecendo novos lugares para peças já dadas”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Op. Cit., 1985. p. 198.

<sup>24</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola apud SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p. 32. Registros dos diários.

<sup>25</sup> SANTOS, Regma Maria dos. Memória e Processo de Criação – Da Literatura ao Jornal. Op. Cit., 1997. p.303.

<sup>26</sup> PERRONE, Cláudia Maria; ENGELMAN, Selda. O colecionador de memórias. In: **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, jan/jun., p.83-92. 2005. p. 87. Disponível em: < <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/> >. Acesso em: 12 nov. 2010.

Costurar o material coletado, construir teias capazes de atar ou amarrar objetos<sup>27</sup> aparentemente distantes e sem relação entre si; tarefa árdua para o nosso narrador colecionador/trapeiro. Tessituras que vão sendo urdidas através de trabalho paciente de montagem. Técnica ou procedimento de criação que, em entrevista concedida por Loyola Brandão para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, o entrevistador “teorizou” tendo por referência Claude Lévi-Strauss, em seu livro *O pensamento selvagem*. Assim o entrevistador definiu o processo de montagem do literato:

*Bricoleur* é aquele que opera não com matérias-primas, mas sim com fragmentos de coisas pré-elaboradas, sobras ou pedaços [...]. Faz *bricolage* o sujeito que é marceneiro amador e para os objetos que cria ou conserta vai juntando coisas quase ao acaso: pedaços de madeira, dobradiças, pernas de bancos [...].<sup>28</sup>

Loyola Brandão surpreendeu-se com a definição do processo criativo por ele realizado instintivamente: “Acho que pela primeira vez vejo definido esse processo. Aí eu pergunto: por que a crítica não definiu isso para mim? [...] esse deveria ser o papel da crítica: desmontar as peças para o leitor, explicar do ponto de vista teórico o que eu, instintivamente, faço”.<sup>29</sup> Processos de seleção, apropriação, coleta e montagem que o literato realiza para alcançar seus objetivos, a saber, mostrar “o seu tempo, apontar os furúnculos, tumores e alegrias. E também oferecer divertimento e distração”.<sup>30</sup>

Para recolher os materiais e as sobras de que necessita para sua coleção, Loyola Brandão, assim como um *flâneur*, precisa percorrer vastos caminhos pela cidade, na qual uma multiplicidade de elementos pode ser decodificada e/ou recolhida, sob o olhar que o revela. Conta que o primeiro ano na capital foi muito difícil:

Eu me transformei num repórter sem saber sequer andar pelas ruas. Cada dia precisava descobrir por própria conta e erro. Eu era tímido para entrevistar as pessoas, precisava me violentar. Morava em pensão, almoçava e mal jantava. Por sorte, dona Nina me guardava o prato. Era comida fria no fim da noite, quando voltava. Ao menos, comia [...]. Eu odiava chuva, porque molhava o sapato, tinha que deixar no forno ou com jornais dentro para secar. Não tinha amigos, não conhecia ninguém. Tímido, introvertido, custava a me ligar a alguém. Mas eu não queria voltar. Voltar seria o fracasso, e eu tinha *saiído para vencer. Comecei a descobrir a noite, os encantos de ficar pelas ruas, entrar e sair de boates (sendo do jornal, eu não pagava a pouquíssima bebida que consumia), conviver com os tipos,*

<sup>27</sup> Aqui o termo objeto está sendo usado para se referir ao conjunto diversificado da coleção de Loyola Brandão, seja material ou imaterial.

<sup>28</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*. 2001. p.47-48.

<sup>29</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*. 2001. p. 48.

<sup>30</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O ato de escrever é prazer e diversão. Op. Cit., 1994. p.5.

*ver o sol nascer*. Passado o primeiro ano, estava fixado. Me tornei paulistano.<sup>31</sup>

Percorrendo a cidade de São Paulo, o escritor/jornalista buscou recolher os cacos e ruínas do ser humano fragmentado pela metrópole moderna em tempos sombrios de autoritarismo. Restos capturados que possibilitaram a construção de personagens trôpegos, tal como era “trôpega” a própria realidade que os cercava. Colecionador de memórias, Loyola Brandão também as “aprisiona”. Nega-se a falar de determinadas lembranças, por estar colecionando-as como possíveis matérias-primas para futuros livros, contos ou crônicas. Argumenta que se as revela, logo delas se liberta, por isso é necessário guardá-las, mantê-las, a princípio, prisioneiras, até que venham a render histórias.<sup>32</sup>

Ocupante da cadeira de número 37 da Academia Paulista de Letras, Loyola Brandão afirma ter um “olfato proustiano”.<sup>33</sup> Cheiros, odores, sensações e reminiscências olfativas também são colecionadas. Tanto *Bebel* como *Não Verás* revelam ao leitor os odores que perseguem os personagens. A cidade de *Não Verás* é marcada por “cheiro de morte e decomposição” (*Não Verás*, p.11), miasmas que sufocam seus habitantes. *Bebel*, personagem-título, é perseguida pelo “cheiro podre do escarro do avô” (*Bebel*, p.11). Cheiros que, percebidos como metáforas, evidenciam não apenas os ambientes, mas também aflições, angústias, revoltas e prazeres. Cheiros e odores que, colecionados, revelam lembranças e memórias.

Personagens colecionadores adentram o universo literário. Souza é colecionador de “calendários”. Ele e sua mulher Adelaide possuem o hábito de manter os calendários da casa sempre no primeiro dia do ano, o “1 eterno”, como se a casa fosse um “refúgio” movido “pelo tempo parado, fora de tudo, como nave perdida no espaço” (*Não Verás*, p.161). No dia 5 de janeiro, os calendários são retirados das paredes, empilhados e guardados no antigo quarto de empregada:

Ali estão empilhadas pela ordem as folhinhas dos últimos trinta e dois anos. Onze mil e setecentos dias intocados. Empoeirados, amarelados, não utilizados, conservados [...]. *Os dias guardados. Armazenados*. Neles, nenhuma marca. Rasura sequer. Conjunto, soma de todos os nossos instantes. Agora sei. Cada momento era uma antecedência para nós. Uma

<sup>31</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.190. Grifo meu.

<sup>32</sup> Cf. BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.183.

<sup>33</sup> Ignácio de Loyola Brandão: Um caipira cosmopolita. In: Disponível em: <<http://www.revistagosto.com.br/artigo/entrevista/15-10-2010-ignacio-loyola-brandao-um-caipira-cosmopolita>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

espera que se substituía infinitamente. Vivíamos na ansiedade pela ocasião que haveria de chegar. Assim, nossa vida se distancia como um elástico. Esticava-se ao ponto máximo, atingindo o estado de tensão, incômoda inquietação. Quando o dia se acabava, a esperança nascia outra vez dentro de nós. Aguardávamos os instantes que fariam o dia seguinte repleto-vazio.<sup>34</sup>

Em *Não Verás*, aparecem os “dias guardados”, “armazenados”; imagem que coloca a figura do historiador na postura de guardião do tempo. Calendário como metáfora para pensar o tempo e a história, como “soma de todos os nossos instantes” (*Não Verás*, p.14). Calendários “empilhados”, “guardados” como representações literárias que revelam que a preocupação com o tempo e sua passagem não é circunscrita à esfera dos historiadores. A literatura sobre tal questão também se debruça. Modos de se relacionar com o tempo que provocam estados de “tensão” e “incômoda inquietação” que traz a “ansiedade” face à passagem do tempo, esse “estranho ser que não se deixa agarrar em seu incessante escapulir”.<sup>35</sup>

Souza, como historiador, figura como aquele que guarda e coleciona o “tempo”. Relação instigante posto que a categoria tempo constitua essencial para o historiador. Configurações múltiplas e plurais que se estabelecem a partir da intenção presente na história de registrar e “guardar” o tempo. História como coleção de tempos vividos e mutáveis, pois processo incessante de reconstrução do passado. Operações que significam o tempo que, na sua perspectiva de texto cultural, precisa ser lido e decifrado, entendido na sua pluralidade e historicidade.<sup>36</sup> Relações complexas que revelam variadas dimensões e formas de significar o tempo e sua transitoriedade.

Pela literatura, Loyola Brandão revela um sentimento de nostalgia com relação ao “passado que se esvai” e à configuração de um tempo “sempre fugidio”. Mostra-se inquieto face à experiência do tempo que “dilacera”, que traz “desacerto” e “desassossego”, pela intensidade de um presente atribulado ante o processo doloroso entre a “ação da lembrança (do passado) e ação da expectativa (futuro)”.<sup>37</sup> Inquietações percebidas não apenas pela escolha do historiador como personagem na figura daquele que, pela memória, busca reconstruir a história do país, mas também pela postura de Bernardo que, na sua luta

<sup>34</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 13-14. Grifo meu.

<sup>35</sup> GAGNEBIN, Jean-Marie. Dizer o tempo. In: *Sete aulas sobre a linguagem, a memória, a história*. Rio de Janeiro: Imago. 1997. p.69-79, p. 76.

<sup>36</sup> Cf. PINTO FILHO, Júlio César. Memória e textualidade: alguns itinerários borgeanos. In: *Proj. História*, São Paulo, (14): 129-143 fev/97. p.142.

<sup>37</sup> GAGNEBIN, Jean-Marie. Dizer o tempo. Op. Cit., 1997. Citações: p. 72-77.

incessante face às dolorosas lembranças dos “dias passados”, busca alcançar “os novos tempos”, na expectativa daquilo que virá.

Jeanne Marie Gagnebin afirma que a questão “Que é, pois, o tempo?”, de Santo Agostinho marca ainda hoje as reflexões sobre memória, tempo e história.<sup>38</sup> Conscientes de nossa condição temporal e mortal, a experiência do tempo provoca tensões entre “o lembrar e o esperar”.<sup>39</sup> Processos de dilaceração vividos como impacto em meio à sensibilidade moderna que traz a angústia em meio à

caducidade, fragilidade, mais, a mortífera transitoriedade do tempo humano: o passado não existe, pois já morreu, o futuro tampouco, pois ainda não é, e o presente, que deveria ser o tempo por excelência porque é a partir dele que se afirmam a morte do passado e a inexistência do futuro, o presente, então, nunca pode ser apreendido numa substância estável, mas se divide em parcelas cada vez menores até indicar a mera passagem entre um passado que se esvai e um futuro que ainda não é.<sup>40</sup>

Souza não apenas colecionava o “tempo”, mas também foi “preenchendo o apartamento com objetos”. Até que ele se assemelhou a um “bazar de artigos únicos, invendáveis”:

Cristaleiras cheias de compoteiras, xícaras, saleiros, copos, taças e licoreiras. Paredes com quadros, reproduções, flâmulas, santos, retratos, relógios parados.

Vasos, bibelôs, criados-mudos, mesinhas de centro, cinzeiros limpos, estatuetas, imagens, porta-retratos, toalhinhas de renda, tapetes de barbante, caixinhas decoradas, vidros vazios, garrafas cortadas, pesos de papel, abajures, lâmpadas votivas, cestinha de costura decoradas.<sup>41</sup>

Onde tudo pode revelar lembranças e recordações, as mais vastas possíveis: os “móveis”, as “cortinas desbotadas”, a “pilha de jornais”, “quadros de santo”, “toalhinhas de renda”, “cinzeiro de porcelana” (*Não Verás*, p.63). Memória que – situada inicialmente no presente, nos objetos cotidianos, na percepção destes objetos e na sensação que eles nos provocam<sup>42</sup> – institui e confere significados às múltiplas dimensões temporais.

O ato de recordar causa inquietação em Souza: “Se eu soltar minha cabeça as recordações disparam, memória afetiva descontrolada. Imagens desconstruídas vão desabar na minha frente”. Avalia que precisa abandonar “este hábito”, pois lembrar o “emociona” e “perturba”. Ele relembra momentos difíceis de sua vida: quando enfrentou “a banca de

<sup>38</sup> Cf. GAGNEBIN, Jean-Marie. *Dizer o tempo*. Op. Cit., 1997. p.69.

<sup>39</sup> GAGNEBIN, Jean-Marie. *Dizer o tempo*. Op. Cit., 1997. p.77.

<sup>40</sup> GAGNEBIN, Jean-Marie. *Dizer o tempo*. Op. Cit., 1997. p.72.

<sup>41</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.14.

<sup>42</sup> Cf. SEIXAS, Jacy Alves de. *Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais*. Op. Cit., 2004. p.67.

examinadores” para defender sua tese em História; quando o “chamaram à diretoria para [lhe] comunicar a compulsória”; quando passou “na Polícia Política para assinar [sua] ficha de rebelde” (*Não Verás*, p.178).

Memórias como um mosaico de peças que vão sendo colecionadas: no “reconhecimento” e/ou “descobrimento” da casa, nas “gavetas dos armários”, nos “papéis acumulados”, apesar da recomendação de Adelaide para “jogar logo fora” – “papéis”, “fotos”, “contas”, “anotações”. Lembranças que também revelam a perplexidade que se acentua face à transitoriedade da vida: memória acumulada que, “nunca consultada”, “vai ser atirada ao lixo, assim que eu morrer”. Indaga que importância tem a “memória da minha vida”, a memória de um “homem comum”. Ora, a história “jamais se interessou pelo homem comum? E por que havia de?” (*Não Verás*, p.146). Indignação frente à história oficial que muitas vezes se constrói negligenciando camadas marginalizadas da sociedade.

Nos objetos e nos móveis da casa ficou encerrado, “por longo tempo”, o mundo de Souza: “Nada existia além destas paredes. E eu de olhos fechados, abrindo-os inexplicavelmente com o furo na mão”. Coleções que trazem suas marcas pessoais, entretanto precisava despir-se delas por razões que não conhecia na sua totalidade.

O apartamento de Souza é invadido. Os invasores querem retirar seus móveis. Mas, “os móveis são minhas lembranças”, uma “visão de mim mesmo”. Encerram suas certezas, “o que fui e o que vou ser”. Neles está sua marca pessoal, sua identidade num mundo que se estilhaça e desmorona; um mundo que, em constante transformação, deixava Souza assustado, em estado de total insegurança. O invasor afirma: “Lembranças. Você é a última pessoa deste país que fala em lembranças” e ainda acrescenta que Souza não mais precisa delas porque é um “ex-professor de história” e que os tempos mudaram: “A aceleração histórica prejudicou tudo, a dinâmica se assumiu em sua concepção total, ou seja, *contínua transformação, a cada instante, hora, dia*”. Alterações e “desarranjo” da história e do tempo como uma “nova ordem” que para Souza tem um nome – caos (*Não Verás*, p.168-169 – grifo meu).

Turbilhão de sentimentos e inquietações num mundo “em contínua transformação” (*Não Verás*, p.169). Aspectos indicativos de que ao mesmo tempo em que a obra se pronuncia contrária ao cerceamento da liberdade, censura, repressão e truculência do regime, também opera uma luta no campo simbólico contra a “percebibilidade do tempo” que envolve sentimentos de nostalgia e melancolia.

Após ter sua casa esvaziada, Souza a percorre buscando lembranças, mas elas se dissipam:

Andei pela casa toda, como um gato fazendo reconhecimento. A casa vazia, despojada de meus objetos, perdeu a personalidade. É uma casa qualquer. Pode ter sido habitada por mim. Adelaide, ou um desconhecido. Não há diferença. A nossa marca estava impressa nos objetos.

Este pensamento me faz estremecer. Humanizamos os objetos, fizemos deles os nossos representantes. Eles nos simbolizavam, definiam. Eram a nossa expressão. Eles eram nós. Transferimos, nos ligamos, promovemos um culto que nada mais foi que uma substituição deformadora.

[...] Percorrer a casa vazia não dói nada. Espremo a cabeça e não encontro recordações, lembranças.<sup>43</sup>

Os móveis de Souza são atirados ao fogo. Souza é historiador, seus móveis representam suas lembranças. Quem os atira é seu sobrinho, aquele que “fala como um documento oficial” (*Não Verás*, p.216). Metáfora que nos remete aos perigos que representa o passado e a memória para o poder e a história oficial.

### **4.3. Ignácio de Loyola Brandão: leitor-colecionador da cidade**

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” (*Bebel*, p.373). O literato dedica livros a refletir sobre a cidade, pois aí estaria o “sumo indecifrado”, os detalhes e minúcias “mais banais que ninguém vê”<sup>44</sup> e que o instigam e o inspiram.

Palco para a construção e proliferação de diversos imaginários sociais, o espaço urbano, concomitantemente, assiste à sua figuração como “centro de realizações – de saber, comunicação, luz” e também à sua imagem “como lugar do barulho, da mundanidade e da ambição”.<sup>45</sup>

Em *Bebel*, ambas as representações se fazem presentes. A cidade é percebida como lugar promissor que apresenta infinitas possibilidades de experiências e oportunidades: “Uma noite chegou ao jornal um grandão, mala na mão. Um tipo franco, que logo explicou. Tinha chegado do interior e não conhecia nada de nada. Dera umas voltas, achara tudo meio louco,

<sup>43</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p. 226-227.

<sup>44</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. Retratos do velho brigador. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.15.

<sup>45</sup> WILLIAM, Raymond apud MACHADO, Maria Salete Kern. O imaginário urbano. Op. Cit., 2001. p. 214.



mas era o lugar onde se podia fazer a vida” (*Bebel*, p.96). Cidade também como lugar para quem tem ambição e busca o sucesso, tal como Bebel que “estava feliz”, pois suas fotografias “andavam espalhadas pela cidade” (*Bebel*, p.69).

O literato é leitor-colecionador da cidade. Dela extrai tudo o que lhe possa interessar; notícias ou informações que logo são transformadas em fragmentos de memórias e passam a compor seu rico manancial de matéria-prima para a literatura. Fecunda relação que, tecida entre o jornalista/escritor e a cidade, mostra a importância desta para o homem das gazetas e das letras que, da cidade, suga elementos para construir os *fiões da memória* e a partir deles a imaginação literária:

A imaginação não existe dentro de mim. Imaginação está nas ruas. Nas coisas que vejo. Vivo. Escuto. Observo. Nas tabuletas. Anúncios, nos avulsos de propaganda, nos livros, nos escritos dos muros, na fala do povo. Um escritor não pode sentar-se e inventar a vida de uma cidade. Uma cidade vive sem o escritor. E ele não vive sem ela.<sup>46</sup>

Configurações estéticas que mostram que o personagem Bernardo “andava muito influenciado pela ideia de que literatura era vida, de que literatura deveria ser observação da vida, uma coisa meio sartreana”.<sup>47</sup> Fase na qual Loyola Brandão diz que não acreditava muito na sua imaginação: “vivia em São Paulo, era repórter, estava o tempo todo envolvido em tantas histórias que achei que era possível dispensar a imaginação – bastaria ficar copiando o que estava à minha volta, aproveitando aqueles elementos que eu usava no jornal”.<sup>48</sup>

Pelas cidades reais ou imaginárias circulam vários tipos humanos que revelam “os seus modos, a sua fala, o seu jeito, hábitos” (*Bebel*, p.371), além de seus medos, desejos, aspirações e sentimentos. Descortina-se uma densa rede social, uma miríade de sociabilidades que, tecidas e costuradas, evidenciam múltiplas disputas simbólicas; disputas por um “lugar na cidade”.<sup>49</sup>

Disputas que, no romance *Bebel*, evidenciam um processo dramático que se estabelece entre os desejos dos personagens e as dificuldades em concretizá-los. Tem-se na cidade, a representação de

um ‘espaço mágico’ favorável à realização de todas as necessidades do indivíduo. E é essa falsa imagem de ‘facilidades’ oferecidas pelos grandes centros de consumo, que a trajetória das personagens vai desmascarar no

<sup>46</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 371.

<sup>47</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.37.

<sup>48</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 2001. p.37.

<sup>49</sup> PECHMANN, Robert Moses. Os excluídos da Rua: Ordem Urbana e Cultura Popular. Op. Cit., 1994. p. 30.

desenvolvimento da narrativa. São as contradições que se aguçam entre o que é prometido e o que é realmente oferecido.<sup>50</sup>

Recortes de jornais também invadem a cena literária. Traços que mostram a vontade de determinados grupos em alimentar uma visão e imagem positiva sobre a cidade de São Paulo:



(*Bebel que a cidade comeu*, p.9)

Imagens que ao longo da obra serão desconstruídas pelo escritor/jornalista/*flâneur* que, percorrendo a cidade e dialogando com tais recortes, compõe outra cidade a ser apresentada aos possíveis leitores. Se por um lado, há da parte de alguns segmentos da sociedade, a intenção de atribuir uma visão de progresso, desenvolvimento e força à cidade, o literato a satiriza. Em oposição à “história de guerreiros”, Loyola Brandão figura um “povo cansado”, “abatido” (*Bebel*, p.150). Exibe o “terror da cidade grande”, a angústia de muitos em ter de enfrentá-la e de encarar “essa merda diariamente”. Densas amostras de que os “guerreiros” da cidade são também “bichos rastejantes, humilhados, abatidos pela vida diária que enfrentavam sem alegria e vontade” (*Bebel*, p.179).

Reordenação, reconfiguração e remodelação; processos intermitentes através dos quais a cidade se refaz continuamente, numa busca infinita para compor novas imagens. Em *Bebel*, a cidade carrega um paradoxo; ao mesmo tempo em que busca se modernizar, também aspira despir-se da imagem de cidade poluída e de pessoas apressadas:

<sup>50</sup> ANDRADE, Claudete Amalia Segalin. *Bebel que a cidade comeu*. 1982. p.50-51.



(Folheto da Secretaria de Turismo)

(*Bebel que a cidade comeu*, p.13)

Nas obras de Loyola Brandão, sobressai uma cidade que não é só razão, mas também sentimento; uma cidade que se constrói no dia a dia de pessoas comuns, que caminham por entre “bares, cafés, restaurante, lojas, pizzarias, casas de chope, luminosos de cinema, bancos de praça”; uma cidade composta por gente sofrida, “trôpega”, “doentia”; uma massa humana que “caminhava e sumia” na imensidão da cidade, que vinham “de seus bairros, da lama e da poeira, de ruas onde a água dos esgotos corria fétida; de barracos miseráveis; e deslizavam em canais de asfalto, deslocados. Vinham para aquele centro que os esperava como uma baleia de boca aberta a devorar sardinhas” (*Bebel*, p.290-293).

Bernardo via o “rio de gente” que corria pela cidade. Carregavam uma grande “angústia” e pensavam que ela poderia ser “aplacada”. Homens desesperados para “chacoalhar e expelir de dentro deles não o sêmen, mas a solidão”. Imaginava que a maioria iria morrer sem jamais saber porque “andou tanto pela cidade”, como numa “procissão”. Procissão na qual Bernardo se misturava:

isto é uma procissão e estou nela. Com todos os cânticos, filas, associações e andores. Os andores suportam suas imagens. As imagens circulam: *desamor, solidão, tristeza, abandono, desprezo, ódio, indiferença, desespero, mediocridade, inveja, injustiça. Os grandes santos de São Paulo.*<sup>51</sup>

Descortina-se outra(s) cidade(s), diferente daquela que é propagandeada. A cidade com “nome de santo” cede lugar para os “grandes santos de São Paulo” que desfilam por ruas de “calçadas sujas, cheias de lata onde o lixo se derramava”. Ruas pelas quais as pessoas transitam com “uma canseira acumulada a vida inteira” (*Bebel*, p.333). Surge a cidade dos “milhões de cheiros que se misturavam” (*Bebel*, p.169), onde moram “famílias e famílias amontoadas” (*Bebel*, p.17); dos terrenos baldios e neles “vagabundos, mulheres e crianças”

<sup>51</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] *Bebel que a cidade comeu*. 2001. p. 373. Grifo meu.

com suas faces “carcomidas, esfomeadas, barbudas, cínicas, amarguradas, doloridas, impassíveis”; de uma gente que dormia “muitos enrolados em jornais” (Bebel, p.57).

Percorrendo a cidade, Bernardo segue captando e colecionando seu cotidiano. Mostra a cidade com sua massa incessante de pessoas diferentes a caminhar buscando, cada uma à sua maneira, sobreviver e resistir. Observava operários que caminhavam “cansados”, “esmagados”, como “bonecos sonolentos, sem animação”. Via homens “destruídos”, “arreventados”, meninas “gastas diante de balcões”, em “linha de montagem”. Numa “atmosfera miserável”, Bernardo sentia um “ar imenso de fadiga”. Pensava que a vida desses trabalhadores da cidade era marcada por uma só preocupação: “salários e patrão”. Mas, mesmo assim a vida deles ainda lhe parecia melhor porque não “carregavam as dores do mundo”. Bernardo carregaria “porque escreve”; Bebel porque “é artista” e Marcelo porque “quer fazer revolução” (Bebel, p.336).

Sensação “dolorosa” o afligia face à cidade que o “comprime de cima para baixo” e o “arrasta” em meio à “multidão que passeia de mãos nos bolsos”. Juntos formavam a essência da cidade:

um caldo grosso, viscoso, de esfomeados, explorados, necessitados. Essa multidão escorrega como lesma e veja a raça brasileira: desnutrida, acabada, feia, magra, chupada, espetada, doente. Eles estão dentro da cidade mais espetacular, mas continua com a velha sensação de que é um filme de ficção científica.<sup>52</sup>

No esboçar de tessituras literárias e urbanas, o literato prossegue descortinando o espaço da cidade, um lugar que “odeia sua gente”, que não se importa “de onde vieram”, “nem para onde vão”. Uma cidade que

Odeia com a força de seu aço, pedra, cimento, asfalto, vidros, tijolos, trilhos, postes. Detesta cada humano que corre como o sangue por suas ruas-veias. Quase posso ver a cidade, isolada de mim, a boca enorme de ódio, aberta. A baleia a engolir peixinhos. Cidade que não vai entender que esta gente sofre dor maior; estar sozinho, sem estar.<sup>53</sup>

Bernardo, assim como Souza em *Não Verás*, carrega uma visão pessimista da história, na qual o mundo figura como um “monte de carniça”. Para ele, alguém precisava “jogar creolina e desinfetar o mundo inteiro” (Bebel, p.175), pois tal mundo estaria

com dor de barriga. É a bomba. Essa bomba que a gente não sabe o que é [...]. Maldade, a guerra; a injustiça; a fome; o apodrecimento do corpo da gente; os homens ficando raquíticos por dentro [...] a mentira; a exploração;

<sup>52</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 374.

<sup>53</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 373.

a mistificação; *as memórias e lembranças*; a *angústia*; o dinheiro e a falta de dinheiro; a violência; a lepra.<sup>54</sup>

“Memórias”, “lembranças” e “angústias” como componentes marcantes que revestem o espaço da cidade. Cidade que se traduz não apenas pelo seu emaranhado arquitetônico ou vias urbanas, mas pelas densas relações humanas que nela se estabelecem.

As vestimentas com que a cidade de São Paulo se apresenta são despidas pela crítica pertinente de Loyola Brandão. São Paulo revela-se trajada como espaço urbano heterogêneo e complexo que agrega pessoas de várias partes do Brasil e do mundo. Pessoas que, ao chegar à cidade, trazem não apenas mão-de-obra, mas também um conjunto de valores e práticas culturais e buscam construir sua própria identidade e sistema de representações.

O que *Bebel* procura captar é a cidade massificada, um “campo coalhado de prédios” que na sua concretude, revela um povo “frágil”. Cidade como local em que o homem contemporâneo depara-se com uma multiplicidade de situações e de conflitos: uma “gente desesperada de veloz”, as “filas de ônibus”, as “fábricas”, a “censura”, a omissão do governo e da televisão que o apoiava (*Bebel*, p.265-268). É uma cidade “maior”, que causa “mal-estar” e os tipos que nela circulam não tem “nada a ver com a cidade construída em torno deles, por eles. Era como se fosse um *cenário de papelão* e todo mundo estivesse representando” (*Bebel*, p.293). A concretude da cidade é também matéria-prima para o literato:

A imensidão dos edifícios, os blocos de concreto e aço, as paredes de vidro que se erguiam nos céus, os quarteirões maciços era pesados e insuportáveis para essa gente frágil. Aquela grandeza e força e frieza e solidez jamais poderia ter sido dada por esse rebanho de subnutridos que caminhava aos seus pés.<sup>55</sup>

Experiências urbanas também marcadas por um momento de repressão, pois numa “cidade nestes tempos, não se sabe o que pode nos suceder nos próximos minutos” (*Bebel*, p.310). Diversas práticas autoritárias podem ser percebidas na obra: a presença do “DOPS” (*Bebel*, p.191), as prisões, a censura, a invasão de universidades, o “terror cultural” (*Bebel*, p.207). Violência e autoritarismo que também fazem parte do cotidiano da cidade de *Não Verás*, como mostra o terceiro capítulo. A vivência na cidade era marcada pela repressão, perseguição e mortes: “Os caminhões, alegremente pintados em amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem” (*Não Verás*, p.16). Se em *Bebel* ainda não se sabe ao certo o que pode “suceder nos próximos minutos”, em *Não Verás*, bem se sabe.

<sup>54</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.183-184.

<sup>55</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.293.

Como já foi mencionado, o espaço urbano em *Não Verás* é minuciosamente organizado pelo “Esquema”. Diversas instituições oficiais foram criadas e designadas de acordo com a função a que se destinam como: os “Superpostos de Distribuição Alimentar”, os “Laboratórios do Bem Estar Social”, o “Museu da Representação do Tempo” e os “Planificadores para o Bem-Estar Social”. Há por parte de Souza uma recusa dos léxicos oficiais; os nomes oficiais cedem espaço para os apelidos populares como prática que se insere na perspectiva de ironizar e criticar a ordem estabelecida: “O fedor vem dos cadáveres, do lixo e excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares” (*Não Verás*, p.11). Práticas de resistência que se conectam em vasto campo de reinvenção do cotidiano<sup>56</sup>, de forma a driblar e se opor àquilo que é duramente estabelecido.

Questões que nos reportam aos estudos de Jean-Charles Depaule e Christian Topalov. Ao estudar o manancial léxico e a diversidade linguística do espaço urbano, mostram a importância da linguagem que atua designando objetos e atribuindo-lhes sentidos. Complexas questões envolvem o aspecto da linguagem dentro do espaço urbano, pois, juntamente com o vocabulário das instituições, dos profissionais do ordenamento, políticos e eruditos coexistem também os “léxicos diversamente especializados das diferentes categorias da população”. Os cidadãos, em sua diversidade social, são “confrontados com uma terminologia oficial que poderão adotar ou recusar, na maioria das vezes, transformar ou desviar”.<sup>57</sup>

De maneira que não há uma linguagem comum no território demarcado pelo sentido da cidade; o que existe são elementos da linguagem que são mais ou menos comuns aos grupos que a compõem e uma multiplicidade de léxicos que são apropriados e reformulados pelos diferentes grupos, cujas “variações são marcadores de distâncias sociais e indícios de conflitos sobre a atribuição do sentido”.<sup>58</sup> De maneira que a literatura, para Depaule e Topalov, também atua como importante patrimônio léxico, pois protege contra o esquecimento “falares ameaçados, revelando camadas de significações esquecidas”.<sup>59</sup> A literatura revela conflitos e disputas não apenas nos aspectos simbólicos e na construção de sentidos, mas também na forma como a cidade vai se reestruturando e reelaborando a sua linguagem e a sua relação com o poder e com a memória que esse poder visa preservar.

<sup>56</sup> CERTEAU, Michel. [1994] **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 13ª ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Rio de Janeiro. 2007.

<sup>57</sup> DEPAULE, Jean-Charles; TOPALOV, Christian. A cidade através de suas palavras. In: BRESCIANI, Maria Stella. **Palavras da Cidade**. 2001. p. 20-25.

<sup>58</sup> DEPAULE, Jean-Charles; TOPALOV, Christian. A cidade através de suas palavras. Op. Cit., 2001. p. 21.

<sup>59</sup> DEPAULE, Jean-Charles; TOPALOV, Christian. A cidade através de suas palavras. Op. Cit., 2001. p. 19.

Em *Bebel*, há o registro de tradições e modos de vida que aos poucos vai cedendo lugar para novas práticas culturais: “Caminhando pela rua dos Italianos ela via o povo sentado na calçada, tomando a fresca, conversando. Os homens punham as cadeiras junto às sarjetas, as mulheres ficavam de costas para a parede. Fumavam, passavam café, as crianças correndo pelo meio” (*Bebel*, p.21).

Transformações urbanas conflituosas também podem ser visualizadas: “Já receberam ordem de despejo, vão acabar a vila para construir um centro comercial” (*Bebel*, p.18). Ou em outra passagem: “Caminhou pela rua Conceição. Demoliam as casas velhas para abrir a Avenida” (*Bebel*, p.22). Alterações no “cenário” da cidade que adentram a obra, revelando traços que, continuamente e indefinidamente, são redesenhados de acordo com as demandas do presente. Mudanças que afetam não apenas a paisagem urbana, mas também provocam alterações nos hábitos, costumes e comportamentos até então instituídos e aceitos, criando novas formas de sociabilidades e arranjos sociais. Questões que interferem na vida cotidiana daqueles que precisam se reorganizar quando “despejados” e repelidos como empecilhos para novas ordens econômicas que aí procuram se fixar. Imagens constantemente reelaboradas que repelem o velho em favor do novo; processos de construção e reconstrução da cidade e do passado.

Cidade que, mesmo em sua concretude, apresenta-se marcada por uma “impressão de fragilidade”, pela facilidade com que é transformada:

Estávamos no trigésimo andar e, lá embaixo, era a rua da Consolação sendo alargada. Caterpillars esmagavam as pedras; reduziam a pó as casas. Ferros retorcidos surgiam do chão, como vegetação raquítica. As britadeiras furavam o solo e os tratores de esteira corriam. O asfalto estava sendo colocado nas partes preparadas.<sup>60</sup>

Em *Não Verás*, a cidade também assiste à sua transformação em defesa do “futuro da cidade”:

Adelaide não gostou, quando, após um ano e meio, tivemos que nos mudar. Iam construir um conjunto habitacional, estavam comprando tudo em volta. Ficamos pressionados. Resistimos. Os tratadores arrasaram a terra à nossa volta. Ficou a nossa casa, solitária num descampado. Caminhões e máquinas destruíram a rua. Carros-pipa transformavam tudo num lodaçal. Colocavam tabuletas: *Desculpem o incômodo, estamos trabalhando para o futuro da cidade.*<sup>61</sup>

Ao analisar variados símbolos elaborados sobre a cidade de São Paulo, Raquel Glezer percorre alguns caminhos de sua história tentando apreender as diversas visões da cidade que

<sup>60</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.283.

<sup>61</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p.210. Grifado no original.

foram se delineando ao longo dos tempos. Desde a “cidade de barro”, passando pela “cidade dos acadêmicos”, com a lenta penetração do tijolo – “nova técnica e novos homens” –, a “cidade dos fazendeiros de café”, a “cidade dos imigrantes”, há um longo processo de transformações físicas, materiais e, principalmente, simbólicas. Os habitantes da cidade “parecem ter assumido a situação de estar ela destinada a ser sempre nova [...], apagando os parcos vestígios do passado, para ser sempre o emblema da modernidade”.<sup>62</sup>

A autora aponta que a constante remodelação urbanística da cidade de São Paulo, “a brutalidade e o grau de transformações urbanas por que passou e continua passando”,<sup>63</sup> condena seus habitantes a viverem de forma drástica e contínua a perda de marcos referencias, além das mudanças nos códigos de significação e referências visuais. Velozmente, as cidades vão adquirindo novas roupagens, de modo a se adequar aos novos modelos espaciais e comportamentais.

Tal como ocorre na cidade de *Não Verás*. Além do intenso processo de setorização, o povo assistiu à burocratização da vida e da cidade. Existem tantos “nomes, siglas, números, letrinhas, desenhos, símbolos, visuais incompreensíveis, cada um designado uma seção, departamento, organização” (*Não Verás*, p.89). Imagens visuais da cidade que, demarcando orientações e controle, buscam organizar a cidade e seus indivíduos de forma a colocar “ORDEM E PROGRESSO NAS RUAS” (*Não Verás*, p.34). Aos poucos, a cidade vai minando a linguagem escrita, considerada subversiva e perigosa:

A placa branca e azul aponta para a esquerda, com o símbolo visual: Ônibus. Antes da esquina, uma seta e uma série de pequenas figuras (ônibus em miniaturas) coloridas. São as linhas que passam pela rua paralela, com todas as conexões

Não é preciso saber ler. Todas as informações desta cidade estão feitas através de visuais. Nenhuma palavra, mas um código específico que o povo aprendeu. Um símbolo para cada coisa, banheiro, bar, restaurante, centro, dentista, farmácia, viaduto, ponte, túnel, perigo, favela, escola.

Açougue, praça, fonte, setor industrial, comércio, igrejas, cinemas, lanchonetes, hospital, cruzamento, padaria, campos de descarregamento. Tivemos que decorar imensos manuais, até que a prática substituiu a teoria. Se aparecer uma placa com letras, aposto que ninguém vai conseguir entender.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> GLEZER, Raquel. Visões de São Paulo. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.) **Imagens da Cidade**. 1994. p. 163-175, p.173.

<sup>63</sup> GLEZER, Raquel. Visões de São Paulo. Op. Cit., 1994. p. 174.

<sup>64</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p. 52-53.



Loyola Brandão manifesta grande preocupação com questões ambientais. Em *Bebel*, a natureza ainda pode ser observada dentro da cidade, embora sinais de destruição também possam ser percebidos:

Pássaros de peito amarelo perto dos patos que nadavam descansados e se assustavam quando um peixe saltava [...]; as árvores: cedros, figueiras, palmeiras, bambus, magnólias; a alameda que atravessa o jardim plantada em alecrins; e jacas e açucenas; *troncos de árvores descansavam no chão cortadas a machado e serra.*<sup>65</sup>

Já em *Não Verás*, a floresta amazônica foi transformada num imenso “deserto” que o governo veicula como sendo a “nona maravilha do mundo”. O país está “despedaçado”, “as árvores estão esgotadas” e a última existente foi cortada produzindo-se um documentário chamado “O Corte Final”. Findaram todas as possibilidades de vida saudável, justa e humana. Não há comida além da produzida em laboratórios e todos “os leitões dos rios secaram”. A água dos rios só podia ser vislumbrada na “Casa dos Vidros de Água”, o mais “*completo e admirado museu hidrográfico do mundo*” (*Não Verás*, p.153 – grifado no original), onde estavam guardados vidros de água com o que restou de todos os rios brasileiros, afinal “o *Esquema preocupa-se com a manutenção da história*” (*Não Verás*, p.156 – grifado no original).

O espaço urbano transforma-se também na literatura; se em *Bebel* a natureza ainda pode ser visualizada, em *Não Verás*, não existem árvores nem água; mostra significativa da degradação total da natureza. Se em *Bebel*, ainda temos jardins, embora com “canteiros destruídos, cheio de pedras, latas, garrafas, touceiras de capim, plantas que cresciam disformes” (*Bebel*, p.128), tanto pelo descaso do poder público como pela falta de conscientização da sociedade, em *Não Verás*, o que temos são jardins de concreto: “A praça de cimento, deserta, os brinquedos de crianças parados, arruinados” (*Não Verás*, p. 261).

Como um “livro que se deixa ler”<sup>66</sup>, Loyola Brandão constrói uma leitura sobre o espaço urbano. Arquitetura literária que elabora um “livro de registro da cidade”. Registro como discurso que não se confunde com a cidade a ser lida e decodificada, pois “decifrar/ler” a cidade é “reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra”.<sup>67</sup> Urbanista de palavras, o literato reordena imaginariamente a cidade de São Paulo. Ele não busca conhecê-la somente for fora, procura entranhar por suas “ruas-veias” e

<sup>65</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p.29.

<sup>66</sup> GOMES, Renato Cordeiro. A cidade como livro. In: DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (orgs.). Op. Cit., 2004. p. 437-441, p.437.

<sup>67</sup> GOMES, Renato Cordeiro. A cidade como livro. Op. Cit., 2004. p.438.

conhecer seus “intestinos”, seus “pântanos”. Da cidade desejada ao país despedaçado, múltiplas são as metáforas elaboradas para refletir e apreender o fenômeno urbano: cidade “estrela”, “pântano”, “vulcão” e “deserto”.

Tanto *Bebel* como *Não Verás* oferecem uma “descrição” da cidade a partir do próprio movimento dos personagens. A partir de suas andanças, é como se o leitor também estivesse caminhando pela(s) cidade(s), de maneira que um mapa vai se desenhando em sua cabeça:

Marcelo foi a todos os lugares. Percorreu a cidade de cabo a rabo, da *Lapa* à *Vila Maria*, da *Parada Inglesa* à *Vila Prudente* [...] atravessou fábricas, escritórios, agências, repartições, lojas, oficinas, bancos; viu, conversou, tocou, ficou amigo e inimigo de brancos, prestos, amarelos, magros, feios, altos, baixos, estrangeiros, nortistas, invejosos, medíocres.<sup>68</sup>

Em *Não Verás*, Souza e Tadeu percorriam vários pontos da cidade:

Registrávamos a presença de velhas casas, mansões, sobrados [...]. Uma figueira centenária na *rua Piratininga*. Uma coleção de vitrais art-décor na *rua Bresser*. Imagens de Calixto se deteriorando numa capela esquecida em *Santana* [...]. Uma escultura de Brecheret perdida entre anões de jardim, no *Tremembé*. Um mosteiro colonial transformado em oficina mecânica [...]. Uma porta de bronze em sinagoga do Bom Retiro.<sup>69</sup>

A cidade é “frágil”, um “cenário de papelão”. Nela as subjetividades e as sensibilidades, “tradução sensível das emoções, sensações e experiências dos indivíduos”<sup>70</sup> podem aflorar e revelar-se. Cores diferentes (ou a ausência delas) se revelam na cidade em variadas combinações e múltiplas tonalidades, assim também são as culturas diferenciadas que se apresentam no palco citadino. Pensar a cidade envolve muito mais do que simplesmente analisar questões técnicas, envolve também refletir sobre as emoções e afetos que isso comporta.

A cidade é enfocada sob diferentes prismas e olhares. O olhar do escritor/jornalista é mais um obcecado em desvendar e perscrutar o amálgama composto pelas práticas cotidianas, descortinando a variedade de tipos humanos que desfilam pelas suas ruas passarelas. Nas avenidas das cidades imaginárias de Loyola Brandão, dois sentimentos sobressaltam: a humilhação e o ressentimento. Suas cidades são palco para múltiplas experiências de humilhação.

<sup>68</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 2001. p. 113. Grifo meu.

<sup>69</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p. 242. Grifo meu.

<sup>70</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica. 2008. p. 118.

Na cidade há uma materialidade visível, mas há também outra invisível;<sup>71</sup> a cidade e suas tensas relações que nem sempre se mostram nuas e cruas, é preciso sempre um olhar mais acurado, mais atento e mais observador. A cidade revela sentimentos, sentidos e ressentimentos.

A partir do que acontece em *Bebel*, em sua cidade cheia de remendos mal costurados, temos a sensação de que o espaço urbano vai se despedaçando, ruindo até se transformar na cidade de *Não Verás*. Desumanas, as cidades construídas por Loyola Brandão não amparam seus habitantes.

Relações complexas que corroboram a afirmação de Stella Bresciani de que nenhuma “leitura das cidades pode ser definitiva ou ingênua”.<sup>72</sup> Cidade como documento a ser lido e interpretado na perspectiva de que nenhum documento seja neutro ou transparente e que não possa ser tomado como única possibilidade, mas na sua pluralidade de significações elaboradas historicamente.<sup>73</sup> Não é possível esgotar a complexidade que envolve os homens e suas cidades, porque não se trata apenas dos aspectos materiais e técnicos, pois “impressões e lembranças formam uma cidade tão concreta como a base de pedra e tijolo das ruas e das casas. São camadas superpostas e justapostas de experiências e de conhecimentos”.<sup>74</sup>

Lembranças, impressões e memórias. Elementos que percorrem as duas obras de forma lapidar. Em *Não Verás*, os objetos são detonadores de imagens e pensamentos de outros tempos e que são atualizados pelas emoções do presente:

Na porta do quarto, olhei para o baú, em cima do guarda-roupa. Olhei para lá, nem sei dizer porquê. Foi automático. O baú de vime já escuro. A última vez que foi aberto, Adelaide estava grávida. Ao menos, pensávamos que estivesse. A barriga crescia, as regras foram interrompidas, ela enjoava. Psicológica, disse o médico, e não acreditamos [...]. Meu filho não passou de uma bolha de ar [...]. Adelaide guardava o enxoval da criança nesse baú.<sup>75</sup>

Memória existente nos objetos, nas imagens, nas sensações, nos cheiros, nos lugares mais diversos e que necessita de uma percepção que a traga à tona. Memória que habita “o

<sup>71</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 53, p.11-23. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2010.

<sup>72</sup> BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. Op. Cit., 2002. p.18.

<sup>73</sup> Cf. CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**. 2002.

<sup>74</sup> BRESCIANI, Maria Stella. O literato, o cronista e o urbanista. Imagens de São Paulo nos anos 1910-1920. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Escrita, Linguagem, Objetos: Leituras de História Cultural**. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p.116-152, p. 138.

<sup>75</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 1988. p. 42.

mundo rígido e instável da matéria tanto quanto reside, como elástica faculdade, em nosso espírito”.<sup>76</sup>

Na cidade imaginária de *Não Verás*, os alimentos que, produzidos em laboratórios, possuem sabores e cheiros artificiais, evocam os odores reais que agora só podem ser imaginados e vividos pela lembrança: “Outro dia, vi na vitrine nada menos que cambuquira”. Da imagem percebida, emana uma série de outras sensações: “Sopa de cambuquira, preparada com fubá. Nas tardes frias ou de chuva, agasalhados em casa, todos reunidos, a sopeira vinha fumegante. Não, a cambuquira factícia não tinha o cheiro daquela que colhíamos fresca” (*Não Verás*, p.45). Trajetórias de memórias que sem fronteiras trazem o cheiro do alimento fresco.

Em outro momento, ao tomar “sopa de macarrão artificial”, Souza enjoa e tem vontade de jogá-la no tapete de retalhos que sua mulher fez, “neuroticamente nas tardes em que ficou em casa sozinha” (*Não Verás*, p.88). Aqui temos o tapete como elemento provocador de memórias e lembranças, evocando imagens de outros tempos, lugares e pessoas:

Observando o tapete, vou encontrando restos de camisas que tinham desaparecido, lenços, gravatas, vestidos, maiôs. Tudo ali. Vendo o pano azul estampado, eu me lembro do décimo aniversário de casamento. A gravata de bolinhas foi presente do meu pai, nos meus quarenta anos.<sup>77</sup>

Assim como o tapete, no qual retalhos são interligados para formar desenhos, a memória trança e entrelaça fragmentos do passado, restos de épocas já vividas, mas que continuam pulsando no presente, pela capacidade da memória de presentificar o passado.

Da cidade emana uma infinidade de memórias que vão sendo produzidas, algumas dilaceradas, outras enfeitadas. A cidade aproxima, segrega, atemoriza, seduz, fascina. A obra do literato é entranhada pelas experiências urbanas do jornalista que edifica, com desejo de concretude, os prédios da memória, que certamente serão demolidos e reconstruídos, num eterno refazer-se da cidade, da memória e da história.

---

<sup>76</sup> SEIXAS, Jacy Alves. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. Op. Cit., 2002. p. 64.

<sup>77</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] *Não Verás País Nenhum*. 1988. p.88.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*...sempre é tempo de começar. O sol vai nascer.*

*Tentei apagar a memória, imbecil que sou. Apagar, quando devemos fazer o contrário, lembrar, conservar vivo o horror, para lutar contra ele.*

*Chego a pensar que tais homens têm medo do julgamento da história. E conscientemente pretendem eliminar a história, arrasar o futuro para que não se lembrem deles no passado, como novos Atilas devastadores. Eles se julgam tão poderosos que acreditam poder cancelar a memória dos povos.*

*Não Verás País Nenhum*

Lígia Fagundes Telles aponta o estado de insatisfação como “estado necessário para criação”.<sup>1</sup> No processo de composição de *Bebel* e *Não Verás*, insatisfação é o que não teria faltado a Loyola Brandão que, marcado por uma consciência pessimista da história<sup>2</sup>, questiona também a perspectiva de progresso e desenvolvimento, convicções tão caras ao projeto moderno.

O presente trabalho buscou recuperar na figura do intelectual o engajamento e as preocupações, ao mesmo tempo, as inquietações de ordem estética a partir das singularidades e pequenos traços constitutivos do processo criativo. Também se buscou pensar as obras, mesmo respeitando suas especificidades, como um todo complexo, dentro de um projeto literário que se vincula a um processo de construção de memória, de forma que em *Bebel* o autor busca “compreender bem a sua época” para em *Não Verás*, pela memória, resgatar as ruínas do passado e articulá-lo em oposição à memória oficial. São obras que se movem de maneiras diferenciadas dentro do movimento da literatura, mas que deixam pistas e um fio condutor que permite conferir esse caráter de projeto literário comprometido com a história e a memória não oficiais.

Literatura que busca opor-se tanto ao esquecimento – a partir da ideia de “informar ao futuro o que se passava em nossa época” e impedir que as atrocidades cometidas fossem para o “esgoto da história” – como à memória oficial, percebida como falseada, “completamente alterada”.

Tomando para si parte da tarefa da história, a de guardião do tempo e da memória, Loyola Brandão propôs que sua literatura fosse percebida como registro documental. Reconhecia o papel importante da arte, principalmente, em tempos de censura; ficção como alternativa ao processo de instalação de um regime de repressão e interdição. Texto literário como discurso capaz de recompor os fragmentos do jornalista que, privado de liberdade, se volta para a criação literária.

Construindo a imagem de uma literatura que, no regime militar, era comprometida com a “narração do verdadeiro Brasil”, como forma de constituição de uma memória em oposição à memória oficial, o escritor/jornalista, longe de estabelecer uma relação de transparência entre fato e discurso, revela suas “maneiras de ler”, sua subjetividade e seus modos de operar, sentir e acreditar. Sob forte desejo de memória, sensação de perda e

---

<sup>1</sup> TELES, Lígia Fagundes apud SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**. 1990. p.29.

<sup>2</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.35.

sentimento de indignação, o literato coloca-nos diante da possibilidade de colecionar, como “recolhimento e guarda”<sup>3</sup> da história e da memória.

O desejo de memória vem marcado por dor e ressentimento, processo que se construiu num momento de instabilidade emocional e profissional (muitos jornalistas perdendo seus empregos). Para Pierre Ansart, a questão essencial que se coloca é a necessidade de “compreender e explicar como o ressentimento manifesta-se, a quais comportamentos serve de fonte e que atitudes aspira, consciente ou inconscientemente”.<sup>4</sup>

Questão que pode nos trazer a imagem do julgamento da história presente em alguns intelectuais contemporâneos a Loyola Brandão. Jorge Andrade assim manifestou-se: “Essa turma que está aí em cima imagina que a História não tem memória e que podem passar uma esponja no que está acontecendo e que não há nenhum tribunal que possa julgá-los. Não julga hoje, mas julgará amanhã. Nós sabemos que serão julgados”.<sup>5</sup> Sabemos que foram julgados, não pela justiça, mas pela arte literária que se promulgou contra o esquecimento.

Loyola Brandão sente-se atraído pelos resíduos da cidade, pelos seus fragmentos, por tudo o que é jogado fora, um olhar, uma palavra, gestos, sensações, as mais diversas possíveis. A formatação das obras perpassa suas trajetórias; inquietações, aflições, lembranças, leituras, atividades realizadas. Ao colecionador da história, da memória e da cidade, grande importância é atribuída aos “detalhes”, “retalhos”, “quebra-cabeças”, “trechos”, “partículas”, “momentos” e “instantes”.

Bernardo “caído” na cidade, Souza “solto” na cidade. Em *Bebel*, “há névoa cobrindo a cidade” (*Bebel*, p.246); em *Não Verás*, um “NEVOEIRO [...] CAIU SOBRE A HISTÓRIA DO BRASIL” (*Não Verás*, p.217). Cidade, memória e história; questões centrais que, entrelaçadas, revelam parte das inquietações e preocupações de Loyola Brandão.

Para compor suas obras, impressos são manuseados, lidos, selecionados, recortados, organizados e guardados; o hábito de anotar tudo o que está à sua volta, frases ouvidas ou sensações experimentadas; a ideia de coletar da cidade restos capazes de fornecer pistas das múltiplas e variadas formas de sociabilidades e sensibilidades constituídas: tudo isso

---

<sup>3</sup> NAXARA, Márcia R. Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. 2010. p.165.

<sup>4</sup> ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. Op. Cit., 2001. p.21.

<sup>5</sup> ANDRADE, Jorge apud *Ofício do Escritor – 1: Os escritores paulistas denunciam seus impasses. O Estado de S. Paulo*. 13/08/1978.

configura e conforma uma “maneira de ler” de Loyola Brandão, que a seu modo organiza “os esquemas de percepção e apreciação do mundo exterior”.<sup>6</sup>

Com “música de fundo” e “pés descalços”<sup>7</sup>, Loyola Brandão escreve. Escrita como instrumento de anotar e registrar experiências que precisam ser preservadas, o meio “por excelência contra o esquecimento”.<sup>8</sup> Ficção que não se confunde com a história, mas que com ela tem compromisso. A maneira também de “lutar contra o poder do tempo”.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Cf. CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. Op. Cit., 2009.

<sup>7</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever**. 2008. p.194-195.

<sup>8</sup> BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2000. p.310.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Op. Cit., 1985. p.212.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Fontes Documentais:

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1968] **Bebel que a cidade comeu**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2001.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 15ª ed. São Paulo: Global, 1988.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. [1981] **Não Verás País Nenhum**. 25ª ed. São Paulo: Global, 2007.

### 2. Fontes Secundárias:

#### 2.1. Jornais:

ALMEIDA, Miguel. O escritor de um país imaginário. **Folha de S. Paulo**, 24/08/1981.

ALMEIDA, Miguel. Histórias de um Brasil triste. **Folha de S. Paulo**, 20/11/1983.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Livros vão na frente da vida. **O Estado de S. Paulo**, 03/08/2007.

\_\_\_\_\_. Pegando o leitor à unha. **Folhetim**, 13/01/1980. Entrevista a Assis Ângelo.

\_\_\_\_\_. Escritor em crise num país sem rumo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05/03/1988. Entrevista a Geneton Moraes Neto.

CASTELO, José. Ignácio de Loyola Brandão passa a limpo seu passado literário. **O Estado de S. Paulo**. 12/07/1997.

COSTA, Flávio Moreira da. *Zero*: Inédito no Brasil. **Jornal do Brasil**, 08/06/1974.

CUNHA, Fausto. Bebel: a tragédia paulista? **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 02/06/1968.

EBLAK, Luís. Loyola lança 'Cadernos em Araraquara'. **Folha de S. Paulo**, 20/08/2001.

FILHO, Antonio Gonçalves. Um domingo no parque da avenida. **Folha de S. Paulo**, 26/06/1984.

LANCELLOTTI, Sílvio. Produtores de Cultura. **Folha de S. Paulo**, 03/01/1982.

NADER, Wladyr. Cidade grande, o melhor tema de Loyola. **Folha de S. Paulo**, 17/09/1975.

Ofício do Escritor – série 1: Os escritores paulistas denunciam seus impasses. **O Estado de S. Paulo**. 13/08/1978.

PENTEADO, Regina. Loyola, de cara enfezada e dentes ao sol. **Folha de S. Paulo**, 02/10/1976.

PINHO, Ângela. Livro do Exército ensina a louvar ditadura e censura. **Folha de S. Paulo**, 16/06/2010.

PINTO, José Nêumanne. Natureza Morta. **Jornal do Brasil**, 05/12/1981.

SANCHES, Ligia. Novos livros de Loyola, ao sol de outra realidade. **Folha de S. Paulo**, 10/11/1982.

SANCHES, Ligia. Loyola, cara a cara com o País. **Folha de S. Paulo**, 22/07/1983.

SANCHES, Maria Lígia. Loyola, para cada livro, um comício. **Folhetim**, 15/07/1979.

SOARES, Ricardo. Ignácio de Loyola: A preocupação ecológica num retrato de Berlim Ocidental. **Jornal do Brasil**, 30/06/1984.

SCHWARTSMAN, Hélio. A “história oficial” e os argumentos interessados. **Folha de S. Paulo**, 13/06/2010.

#### 2.2. Revistas:

**Cadernos de Literatura Brasileira:** Ignácio de Loyola Brandão. Nº11/Junho. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001.

Revista *Veja*. Disponível em: <<http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. 06 jan. 1982 / 15 set. 1982.

ONOFRE, José. País do Passado. *Veja*, 25 de novembro, 1981. p.142. Disponível em: <<http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>.

### 2.3. Tese:

SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo:** Ignácio de Loyola Brandão e “Não Verás País Nenhum”. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC, 1990.

### 2.4. Livros:

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (orgs.). **Brasil:** o trânsito da memória. São Paulo: Edusp. 1994. p.177-183.

\_\_\_\_\_. [1987] **O homem de furo na mão e outras histórias.** São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. Como os bons, querendo fazer o bem, praticam a maldade mais cruel. In: **Não olhe nos olhos do inimigo:** Olga Benário e Anne Frank. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p.33-37.

\_\_\_\_\_. [1984] **O verde violentou o muro:** vida em Berlim, antes e depois. 13ª ed. São Paulo: Global, 2000.

\_\_\_\_\_. [1965] **Depois do sol:** contos. São Paulo: Global, 2005.

\_\_\_\_\_. **O menino que vendia palavras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

\_\_\_\_\_. [1974] **Zero.** 13ª ed. São Paulo: Global, 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: STEEN, Edla van. [1981] **Viver & Escrever.** Vol. 1. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. p.180-203.

### 3. Bibliografia pesquisada:

Associação dos Docentes da USP. [1978] **O Controle Ideológico na USP:** 1964-1978. São Paulo: ADUSP, 2004. Disponível em: <<http://www.adusp.org.br/cadernos/livronegro>>.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **O Tecelão dos Tempos:** o historiador como artesão das temporalidades. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/>>.

ALTAMIRANO, Carlos. Ideias para um programa de História intelectual. In: **Tempo soc.** [online], 2007, v. 19, n. 1. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702007000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100001&lng=en&nrm=iso)>.

ANDRADE, Claudete Amália Segalin. **Bebel que a cidade comeu:** uma denúncia estética do real. Dissertação de Mestrado. UFSC: Florianópolis, 1982.

ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (Res) sentimento:** Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004. p.15-36.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978):** o exercício cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

- ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e memória**: no texto e na cena de Jorge Andrade. Uberlândia: EDUFU, 2008.
- ARENDR, Hannah. [1950] **O que é política?** LUDZ, Úrsula (org.). 7ª ed. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da imprensa**: Brasil – 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho. A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954). In: **Anais do Museu Paulista**. [online]. 2009, vol. 17, n. 2, p.295-316. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>.
- BARROS, Edgar Luiz de. **Os governos militares**. São Paulo: Contexto, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.
- \_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. **Obras Escolhidas**, v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BESSA, Pedro Pires. **Loyola Brandão**: a televisão na literatura. Juiz de Fora: Ed. da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988.
- BILAC, Olavo. [1904] **Poesias infantis**. São Paulo: Empório do Livro, 2009.
- BLOCH, Marc. [1949] **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2000.
- BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.13-42. (O Brasil Republicano, vol. 4).
- BORGES, Valdeci Rezende. Tristes Fins no Alvorecer da República: representações da ditadura florianista. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002. p.278-292.
- BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). **Cidade**: História e Desafios. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002. p.16-35.
- \_\_\_\_\_. O literato, o cronista e o urbanista. Imagens de São Paulo nos anos 1910-1920. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Escrita, Linguagem, Objetos**: Leituras de História Cultural. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p.116-152.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. 2004. p.11-14.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMILOTTI, Virgínia Célia. **João do Rio**: idéias sem lugar. Uberlândia: EDUFU, 2008.
- CAMILOTTI, Virgínia; NAXARA, Márcia Regina Capelari. História e Literatura: Fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. In: **História**: Questões e Debates. Curitiba, n. 50, p.15-49, 2009.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Populismo na imprensa: *UH* e *NP*. In: MELO, José Marques (org.). **Populismo e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p.117-124

- CARDOSO, Darlete. **A objetividade jornalística é (im) possível?** O Discurso e seus efeitos. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/cardoso>>.
- CARDOSO, Tânia Cardoso de. **“Banquete-ê-mo-nos”**: Uma relação entre George Orwell e Ignácio de Loyola Brandão. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, idéias malditas**: o DEOPS e as minorias silenciadas. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Minorias silenciadas**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/FAPESP, 2002.
- CARVALHO, Annina Alcântara de. A lei, ora, a lei... In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville. **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997. p.402-448.
- CARVALHO, José Murilo de. O Motivo edênico no imaginário social brasileiro. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 38, Out. 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso)>.
- CERTEAU, Michel. [1994] **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 13ª ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p.77-105.
- CHIAPPINI, Lígia. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, Jacques. PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Discurso Histórico e Narrativa Literária**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998. p.201-217.
- CHRISTIAN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**: Do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 279-292.
- COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalista no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O Espaço da Dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Ed. UnB, 1996.
- D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (orgs.). **Visões do Golpe**: A Memória Militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DARNTON, Robert. [1990] **O Beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DEPAULE, Jean-Charles & TOPALOV, Christian. A cidade através de suas palavras. In: BRESCIANI, Maria Stella. **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2001.
- FARIA Daniel. **O Mito Modernista**. Uberlândia: EDUFU, 2006. p.240.
- FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

- FICO Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.167-205. (O Brasil Republicano, vol. 4).
- FILHO, Daniel Aarão Reis. A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a história. In: TELLES, Janaína (org.). **Mortos e desaparecidos políticos**: reparação ou impunidade. 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. p.131-137.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance pós-64**: A Festa. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SIVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003. p.351-369.
- FREITAS, Eliane Martins. História, Memória e Esquecimento no Filme *Uma Cidade Sem Passado*. In: **OP SIS** – Revista do NIESC: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais. Catalão/GO: UFG, Vol. 2, N. 2. Jul/Dez. p.35-47, 2002.
- GAGNEBIN, Jean-Marie. Dizer o tempo. In: **Sete aulas sobre a linguagem, a memória, a história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.69-79.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (Res) sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004. p.85-95.
- GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, jan/jun, p.127-162. 2004.
- GINZBURG, Carlo. [1986] **Mitos, Emblemas, Sinais**: Morfologia e História. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. [2006] **O fio e os rastros**: Verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GLEZER, Raquel. Visões de São Paulo. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.) **Imagens da Cidade**: Séculos XIX e XX. São Paulo: ANPUH/Marco Zero/FAPESP, 1994. p.163-175.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade como livro. In: DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita**: Do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p.437-441.
- GUERRA, Fernanda. **Autor fala sobre concepção do livro**. Disponível em: <<http://www.globaleditora.com.br>>.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Prefácio. In: ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **História**: A arte de inventar o passado. São Paulo: Edusc, 2007. p.15-18.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Vol. 4. p.439-487.
- HAROCHE, Claudine. Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior no individualismo contemporâneo. In: MARSON, Izabel; NAXARA, Márcia (org.). **Sobre a humilhação**: sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia: EDUFU, 2005. p.31-48.

- HAYASHI, Marli Guimarães. A Universidade Brasileira: O caso da USP (1950-1977). In: **Thesis Revista Eletrônica**. São Paulo, ano II, n. 4, p. 47-64, 2005. Disponível em: <<http://www.cantareira.br/thesis2/v4n1/marli>>.
- HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. [1978] **Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960/1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. In: \_\_\_\_\_. (org.). **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.01-29.
- IANNI, Octávio. A carnavalização da tirania. **Ensaios de Sociologia da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.13-32.
- JORGE, Fernando. **Cale a boca, jornalista!:** O ódio e a fúria dos mandões contra a imprensa brasileira. Osasco, SP: Novo Século, 2008.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta, 1991.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LAURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letras de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (orgs.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p.179-205.
- LEVI, Primo. **Os Afogados e os Sobreviventes**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LIMA, Cleverson Barros de. **Imagens do Povo: política e literatura na obra de Armando Fontes**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUCA, Tânia Regina de. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.111-153.
- MACHADO, Maria Salete Kern. O imaginário Urbano. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 2001.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. In: **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881997000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200011&lng=en&nrm=iso)>.
- MANGUEL, Alberto; GUADALUPE, Gianni. **Dicionário de Lugares Imaginários**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- MARIANI, Bethânia Sampaio Corrêa. Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói memória). In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas: Pontes, 1993. p.31-42,
- MARTIN-BARBERO, Jesús. Modernidade e mediação de massa na América Latina. In: \_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1987. p.214-254.

- MEDEIROS, Benício. **A rotativa parou!**: Os últimos dias da Última Hora de Samuel Wainer. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **A Posse da Terra**: Escritor Brasileiro Hoje. São Paulo: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil Grande”. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2007.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.
- MOURA, Sérgio Arruda de. **As Utopias Negativas**: estudo comparado entre *1984* de George Orwell e *Não Verás País Nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 1986.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: Utopia e Massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.
- \_\_\_\_\_. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n° 28, 2001. p.103-124.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica**: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Ed. UnB, 2004.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. Pertencimento e Alteridade. Romance e formação – leituras do Brasil. In: NAXARA, Márcia; MARSON, Izabel; BREPOHL, Marion (orgs.). **Figurações do outro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p.241-260.
- NAXARA, Márcia R. Capelari. Traços do passado: inventariar, preservar, classificar e narrar histórias. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, a.171, n. 448:159-177, jul./set. 2010.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, (10): 7-28, dez/93.
- NOVINSKY, Anita. Os regimes totalitários e a censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias Silenciadas**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/FAPESP, 2002. p.25-35.
- OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **“Nossos comerciais, por favor!”**: a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História** [online]. 2003, vol. 22, n.1. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742003000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100006&lng=en&nrm=iso)>.
- PECHMANN, Robert Moses. Os excluídos da Rua: Ordem Urbana e Cultura Popular. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Imagens da Cidade**: séculos XIX e XX. ANPUH/São Paulo: Marco Zero, 1994. p.29-34.
- PECHMAN, Robert Moses. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (orgs.). **Gêneros de Fronteira**: Cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Editora Xamã, 1997. p.101-107.
- PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: Ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar-Mercado de Letras, 1996.
- PEREIRA, Milena da Silveira. **Insultos e Afagos**: Sívio Romero e os debates de seu tempo. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Franca, 2008.
- PERRONE, Cláudia Maria & ENGELMAN, Selda. O colecionador de memórias. In: **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, jan/jun., p.83-92. 2005. p.87. Disponível em: <<http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/>>.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LEENHARDT, Jacques (orgs). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998. p.17-40.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001. p.97-119.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 53, p.11-23. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>>.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PINTO FILHO, Júlio César. Memória e textualidade: alguns itinerários borgeanos. In: **Proj. História**, São Paulo, (14): 129-143 fev/97.
- \_\_\_\_\_. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.
- PINTO, Otávio Luiz Vieira. Do flagelo à majestade: a representação de Atila nas tradições germânicas. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da. (Orgs.) Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008. Disponível em: <<http://www.pem.ifcs.ufrj.br>>.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramallete et. alli. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.). **O século XX: O tempo das dúvidas**. Do declínio das utopias às globalizações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Vol. 3. p.133-159.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, nº 14, p.185-195, jan/jun. 2007.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (orgs.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.133-166. (O Brasil Republicano, vol. 4).
- SALLES, Cecília Almeida. O processo de criação de Não Verás País Nenhum. In: **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s.1, a.5, n.5, 2009. Disponível em: <[www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed05/txtpdf/CeciliaSalles.pdf](http://www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed05/txtpdf/CeciliaSalles.pdf)>.
- SANTORO, Luiz Fernando. Tendências Populistas na TV Brasileira ou As escassas possibilidades de acesso às antenas. In: MELO, José Marques (org.). **Populismo e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p.135-143.
- SANTOS, Luciana Novais dos. Forma Literária e Conteúdo Social: Uma representação em Não Verás País Nenhum. In: **Revista da Fapese**, v. 2, n. 1, p. 25-46, jan/jun. 2006. Disponível em: <[http://www.fapese.org.br/revista\\_fapese/v2n1-2006/artigo\\_02.pdf](http://www.fapese.org.br/revista_fapese/v2n1-2006/artigo_02.pdf)>.
- SANTOS, Regma Maria dos. Memória e Processo de Criação – Da Literatura ao Jornal. In: **Letras e Letras**. Uberlândia, 13 (2) 297-308, jul/dez. 1997.
- \_\_\_\_\_. Memórias de um plumitivo: Impressões cotidianas nas crônicas de Lycidio Paes. Uberlândia: Aspectus, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. [1948] **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1993.



- SEIXAS, Jacy Alves. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: SEIXAS, Jacy Alves; BRESCIANI, Stella; BREPOHL, Marion (orgs.). **Razão e Paixão na Política**. Brasília: Ed. UnB, 2002. p.59-77.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (Res) sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004. p.37-58
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, Vol. 20, N. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005)>.
- SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **Os escritores da guerrilha urbana**: Literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.
- SILVA, Solange. **O Signo Amordaçado**: censura ao livro durante o regime militar. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 1994.
- SILVA, Vera Lúcia. **Memória, jornal e produção literária no pós-64**: *Bebel que a cidade comeu*, de Ignácio de Loyola Brandão. Especialização em História do Brasil. Catalão: UFG, 2001.
- SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René (org.). [1988] **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.231-269.
- SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SOUZA, Leonardo de Oliveira. **História e política em Pessach**: a travessia de Carlos Heitor Cony. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia: UFU, 2009.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC**: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPA, 2002.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora. [1987] **Cinematógrafo de Letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TAYRA, Flávio. A relação entre o mundo do trabalho e o meio ambiente: limites para o desenvolvimento sustentável. In: **Scripta Nova**, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. VI, nº 119 (72), 2002. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn119-72.htm>>.
- TEIXEIRA, Aristides Santos. **Loyola Brandão, escritor-repórter**: uma relação literatura/sociedade. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC, 1996.
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- TOLEDO, Caio de Navarro. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, vol. 24, nº 47, 2004. p.13-24.
- WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**: memórias de um repórter. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

#### 4. Outros:

Entrevista com Ítalo Tronca. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas>>.

Ignácio de Loyola Brandão: Um caipira cosmopolita. In: Disponível em:  
<<http://www.revistagosto.com.br/artigo/entrevista/15-10-2010-ignacio-loyola-brandao-um-caipira-cosmopolita>>.