



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

**PAULA RHANNA DE MIRANDA LIMA**

**DIREITO À FALA E RESISTÊNCIA AO INTERDITO: A COMUNICAÇÃO  
OBLÍQUA EM “ZERO”, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO**

**CAMPINA GRANDE  
2019**

PAULA RHANNA DE MIRANDA LIMA

**DIREITO À FALA E RESISTÊNCIA AO INTERDITO: A COMUNICAÇÃO  
OBLÍQUA EM “ZERO”, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso em Letras –  
Língua Portuguesa da Universidade Estadual  
da Paraíba, como requisito parcial à obtenção  
do título de Licenciada em Letras Português.

Área de concentração: Teoria Literária

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva.

**CAMPINA GRANDE  
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L732d Lima, Paula Rhanna de Miranda.

Direito à fala e resistência ao interdito [manuscrito] : a comunicação oblíqua em "Zero", de Ignácio de Loyola Brandão

/ Paula Rhanna de Miranda Lima. - 2019.

46 p. : il. colorido. Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso  
(Graduação em Letras

Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019.

"Orientação : Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva , Coordenação do Curso de Letras - CEDUC."

1. Análise literária . 2. Literatura brasileira. 3. Literatura engajada. 4. Ditadura militar. 5. Resistência. I. Título

21. ed. CDD 801.95

PAULA RHANNA DE MIRANDA LIMA

DIREITO À FALA E RESISTÊNCIA AO INTERDITO: A COMUNICAÇÃO  
OBLÍQUA EM "ZERO", DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Trabalho de Conclusão de Curso em  
Letras – Língua Portuguesa da  
Universidade Estadual da Paraíba, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciada em Letras Português.

Área de concentração: Teoria Literária

Aprovada em: 27/11/2019.

**BANCA EXAMINADORA**



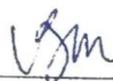
Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

nota: 9,0 (nove)



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

9,0 (nove)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

nota 9,0 (nove)

À minha mãe, pelas lembranças, pela força,  
pelo amor, pela educação, pela saudade,  
DEDICO.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao meu professor e orientador Ricardo Soares, pela dedicação, carinho, apoio e amizade ao longo da graduação.

Aos professores Dr. Eli Brandão e Dr. Luciano Justino, por aceitarem o convite para estarem presentes como banca, pelas contribuições e reconhecimento.

A minha mãe Beta (*in memoriam*), embora fisicamente ausente, sentia sua presença ao meu lado, dando-me força.

Ao meu pai Paulo, por ter dedicado a sua vida para a minha educação, por me influenciar a ser uma mulher dedicada aos meus objetivos e pelo seu amor.

As minhas irmãs Patrizzia e Paloma, pelo incentivo, cuidado, amor nos momentos mais importantes da minha vida e por serem minha base.

Aos meus sobrinhos Beatriz e Thomaz, pelo amor genuíno, por serem minha paz e meu equilíbrio.

A Karol, pela amizade, pelo companheirismo ao longo da graduação, pelos trabalhos e experiências juntas.

A Aline e Joaquim, pela amizade ao longo da graduação e da vida.

A Maxx, pelo amor, cuidado, carinho nessa jornada e na vida.

A Neide, pelos cafés na Universidade, risadas, carinho e amizade.

A todos meus professores da vida escolar e universitária, por todo conhecimento adquirido e inspiração.

Aos funcionários da UEPB, pela presteza e atendimento quando nos foi necessário.

*“O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta.”*

*(Michel Foucault)*

## RESUMO

A presente monografia teve como propósito analisar o romance brasileiro *Zero* (1974), escrito pelo jornalista Ignácio de Loyola Brandão, tendo como conjuntura a Ditadura Militar brasileira (1964-1985). Desse modo, o estudo acontece de forma interdisciplinar, através da História da Literatura e História do Brasil, com análise crítica e teoria literária, a fim de reconhecer de que forma a literatura serviu como campo de experimentação artística para representar as formas de silenciamento, a violência e a opressão típica do Regime Militar. Nessa perspectiva, o trabalho compreendeu a verificação das formas de resistência literária e política em um período de interdição discursiva e censura, com o objetivo de entender de que maneira o romance analisado se articulou para representar as vivências de seu período de produção; bem como de que forma ele serviu como veículo comunicativo, objetivando expor todo conteúdo censurado. Para tanto, fez-se um estudo analítico acerca do contexto de produção da obra, a fim de estabelecer relações entre história e produção literária, de modo a conhecer como a censura foi instituída e quais foram suas consequências no campo intelectual de produção artística e jornalística. Com efeito, estudou-se as estruturas composicionais da produção literária, particularizando as técnicas de criação narrativa como resistência política, reconhecendo dentro da obra a função dos personagens como sujeitos simbólicos pertencentes a uma sociedade de direitos cooptados. Logo, percebe-se que a formação discursiva e a estrutura narrativa de *Zero* são uma estratégia oblíqua de comunicação, de denúncia da violência e da opressão do contexto histórico. Para tanto, foi necessário proceder um percurso teórico acurado por PELLEGRINI (1987), AQUINO (1999), AGAMBEN (2004), FOUCAULT (1979), ARNS (1987), ALTHUSSER (1980), ORLANDI (2007), VENTURA (1988), COSSON (2001), SÜSSEKIND (1984) entre outros. Como resultado, é possível encontrar na obra diversas denúncias ao sistema político referente, de modo evidenciado com a análise da estrutura narrativa, assim como a construção dos personagens e por meio da linguagem. Como resultado disso, esse estudo se mostra de grande relevância, porque possibilita o estudo em conjunto entre Literatura e outras fontes de conhecimento, a fim de conhecer um período atroz da História do país.

**Palavras-chave:** Análise Literária; Literatura Brasileira; Literatura Engajada; Ditadura Militar; Resistência.

## ABSTRACT

The present monograph focuses on analyzing the Brazilian novel *Zero* (1974), written by the journalist Ignácio de Loyola Brandão, having as a background the military dictatorship (1964-1985), so that it is studied in an interdisciplinary way the History of Brazil with the Analysis and literary theory, in order to recognize how the literature served as a field of experimentation for writers, artists and journalists to represent the forms of silence, violence and the typical oppression of a dictatorial period, thus, making citizens silenced. From this perspective, the research proposes to understand the forms of resistance in a period of discursive interdiction and censorship, with the aim of knowing how the novel analyzed was articulated to represent the experiences of this period, as well as, in what way he served as a communicative, albeit fictional vehicle, in order to expose what was censored. To do this, the research aims to make an analytical study about the context of literary production, in order to establish relations between history and the romance, as a way of knowing how the censorship was instituted and what its consequences in the field Intellectual property of artistic and journalistic productions. Thus, in order to identify in the structure of the work the compositional techniques as a tool of resistance, so as to recognize within it the role of the characters as symbolic subjects belonging to a society of co-opted rights, focusing on to investigate the discursive formation and the narrative structure of *Zero*, as an oblique communication strategy. For this, it will be necessary the theoretical basis of PELLEGRINI (1987), AQUINO (1999), AGAMBEN (2004), FOUCAULT (1979), ARNS (1987), ALTHUSSER (1980), ORLANDI (2007), VENTURA (1988), COSSON (2001), SÜSSEKIND (1984), among others. As a result, it will be possible to find in the romance several complaints to the political system referent, so that will be shown through the analysis of the narrative structure in how this happened, moreover, through the construction of the characters, and in how, also, the author worked the language and narration, so that it would become an instrument of resistance. According to the above, it is evident that research is of great relevance to the academic community, as well as personal clarification, since it enables the study in conjunction with literature and other sources of knowledge, thus providing the interdisciplinarity and cooperation between them in order to result in a dialogue between the areas.

### **Keywords:**

Literary analysis; Brazilian literature; Engaged literature; Military dictatorship; Resistance.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. A LITERATURA COMO FONTE HISTÓRICA .....</b>	<b>12</b>
<b>3. OS ANOS DE CHUMBO E O CENSOR COERCITIVO DO AI-5.....</b>	<b>14</b>
<b>4. AS FORMAS DE VIOLÊNCIA: O SILÊNCIO COMO SIGNIFICANTE .....</b>	<b>20</b>
<b>5. A PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA DITADURA MILITAR (1964-1985) .....</b>	<b>24</b>
<b>6. A LITERATURA ENGAJADA COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA .....</b>	<b>27</b>
<b>7. AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO ROMANCE <i>ZERO</i> .....</b>	<b>32</b>
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>40</b>
<b>9. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>41</b>
<b>APÊNDICE – Ignácio de Loyola Brandão: jornalista e autor literário .....</b>	<b>43</b>
<b>ANEXO – DECRETO-LEI 1.077/70 .....</b>	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi principiado através de estudos realizados enquanto estudante pesquisadora de Iniciação Científica (PIBIC), com o apoio da UEPB e do CNPq, realizada entre o período de 2018-2019, e tem como objetivo identificar as estratégias narrativas na construção dos diversos tipos de violência presentes na obra *Zero* (1974), do jornalista e escritor Ignácio de Loyola Brandão, no contexto da Ditadura Militar brasileira (1964-1985). Nessa perspectiva, a obra surgiu com a finalidade de denunciar os feitos do período e exercer resistência política e testemunhal do período, assim, resultando em sua censura e interdição em 1976.

Sabe-se que é relevante conhecer a História do país e compreender de que modo ela repercutiu em todas os âmbitos da vida dos brasileiros. Diante disso, nota-se a importância de estudar a fundo um dos períodos mais obscuros e que culminou na cultura e produção artística brasileira, uma vez que, por meio da violência típica do período, teve a proibição dos direitos e a inibição da liberdade de expressão, por meio da instauração da censura, principalmente através do AI-5 (Ato Institucional de Número 5).

Em virtude da inquietação e necessidade de aprofundamento, o trabalho direciona-se para o romance brasileiro *Zero*, escrito pelo jornalista Ignácio de Loyola Brandão, posto que foi uma das obras mais polêmicas, que tinha como objetivo primordial denunciar as práticas do governo ditatorial impulsionadas pelo Golpe Militar ocorrido no dia 31 de março de 1964. Nesse contexto, o romance foi censurado no Brasil pelo Ministério da Justiça, sob o argumento de ferir à moral e os bons costumes, assim, sendo publicada primeiramente em 1974 na Itália e apenas no ano seguinte, em 1975, no Brasil.

Entre outros aspectos, a monografia analisa “violência” e “opressão” discursivas, uma vez que, na obra, busca representar o que ocorria no país, mas que a priori era censurado, especialmente nos meios de comunicação de massa, como os jornais. Desse modo, o escritor apropriou-se de diversas estratégias linguísticas e literárias, a fim de tornar o romance verossímil e condizente com a realidade, por meio da construção do espaço, das personagens, da linguagem, e da utilização de diversos gêneros textuais dentro da narrativa.

Como efeito, o trabalho se direciona para a construção das personagens no romance em questão, visto que o período contribuiu para o silenciamento da população e para a imolação das subjetividades humanas, ao fazer com que todos se enquadrassem em um sistema de regras, sob rigor de ser punido. Por isso, é evidenciado o modo que a obra

procurou representar o contexto repressivo, por meio das estratégias narrativas do autor, a fim de possibilitar as denúncias acerca do regime totalitário.

Para possibilitar os resultados, foi necessário o aprofundamento no método qualitativo e exploratório em fontes bibliográficas, bem como, por meio de fontes documentais para fomentar o estudo. Com isso, o trabalho se embasou de forma explicativa e analítica, ao fazer relações entre o material teórico, o material documental da época e o objeto de estudo literário, objetivando discutir pontos, a fim de estabelecer vínculos entre História e Literatura. Para a necessidade de um procedimento mais acurado, buscou-se suporte em PELLEGRINI (1976), AQUINO (1999), AGAMBEN (2004), FOUCAULT (1979), ARNS (1987), ALTHUSSER (1980), ORLANDI (2007), VENTURA (1988), COSSON (2001), SÜSSEKIND (1984) entre outros.

Para cumprir com o estudo, foi pertinente discutir nesse trabalho de que maneira o Golpe foi imposto no país e em como ele repercutiu na vida dos brasileiros, sobretudo com a imposição do AI-5. Outrossim, sendo apresentado como esse período de repressão contribuiu para a criação de um silêncio fundador de significados com o desígnio de resistência e representação. Além disso, consta que a produção cultural no período da Ditadura Militar não se limitou à literatura, por isso, foi elaborada uma discussão acerca das consequências da censura em outras artes engajadas. Por fim, para entender sobre a criação literária da época e o romance *Zero*, foi abordado as razões dos escritores produzirem literatura engajada, bem como o apogeu do “romance-reportagem” na década de 70.

## 2. A LITERATURA COMO FONTE HISTÓRICA

Para compreender a chamada “literatura de resistência”, efetivada e produzida durante o período da Ditadura Militar (1964-1985), é preciso conhecer e compreender o período em questão, a fim de realizar um panorama da época, e, para isso, utilizou-se Tânia Pellegrini (1987, p. 17), com ênfase sobretudo nos estudos históricos acerca de “Ditadura Militar”, período para o qual acrescenta se tratar de “Um fervilhar subterrâneo de idéias, de questionamentos, urna espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçam; ao lado disso, um crescimento notável do mercado editorial”.

Em consonância à declaração de Pellegrini, também foi fundamental a discussão feita a partir de Maria Aparecida de Aquino (1999, p. 205), que traz de maneira conjunta uma análise acerca da censura em vigor por meio do Ato Institucional de número 5 (AI-5) aos meios de comunicação e a toda imprensa, especialmente quando discute que “É de conhecimento público que ações repressivas foram cometidas pelo governo contra a imprensa e contra jornalistas entre 1964 e 1968.”. Também, para saber como foi articulada e efetivada práticas de imposição das normas, matéria que também foi aprofundada em Dom Paulo Evaristo Arns (1987).

A partir disso, foi fundamental compreender dentro da pesquisa os efeitos, as estruturas e consequências do poder repressivo instituído, tornando-lhes mais esclarecidos com Michel Foucault (1979, p.7), que enuncia: “Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição.”. Logo, os efeitos da opressão surgem por meio de um poder dominante, que determina e regula o que deve ser feito e o que deve ser produzido. Como também, viu-se a relevância de Giorgio Agamben (2004), por meio do conceito de “Estado de Exceção”, no qual pode-se identificar que o país vivia nesse contexto, visto que as decisões dos governantes tinham força de lei para a população. Igualmente, Louis Althusser (1980) demonstra que as instâncias de poder contribuem decisivamente para instaurar e proceder a manutenção da ideologia, que se determina e regula o sistema.

Em consequência desse assujeitamento ao Regime Militar, a monografia norteia-se também por Eni Puccinelli Orlandi (2007), quando assevera que a proibição da fala pode resultar em uma limitação de identidades, de modo que o indivíduo passa a tutelar sua produção de fala de acordo com seu contexto sociocultural. Apesar disso, os indivíduos podem vivenciar a repressão de maneira resistente, ressignificando as condições de

silenciamento, significando-o, portanto, produzindo efeitos de significação por meio de formas oblíquas de expressão, como na arte por exemplo. Por isso, é justificável que durante a Ditadura Militar tenha surgido, como reação, uma vasta produção artística, como forma de expressão humana, diante da instauração de um silêncio injuntivo.

Para além disso, foi importante analisar como sistemas autoritários, conflitos entre classes sociais e a própria violência influenciaram na produção literária. Por isso, a perspectiva de Zuenir Ventura (1988) torna-se relevante para a pesquisa, postas as causas predominantes à criação literária dos dias de chumbo, quando era determinante compreender o contexto de produção das literaturas e compreender de que modo a censura atuou nos meios artísticos, como na música, na televisão, nos romances, no teatro, entre outros.

Para evidenciar acerca da literatura engajada, é de extrema relevância aprender sobre o papel do autor enquanto produtor de sua obra, sobretudo em romances produzidos na década de 70 por causa da censura. Por isso, é importante recorrer a Antoine Compagnon (1999) e Regina Delcastagnè (2012), que discutem a intencionalidade de um romance, bem como a relação entre ele e o autor. Outrossim, compreende-se que a intenção de escrita está diretamente ligada a questões ideológicas e semióticas, diante desse fator, torna-se notoriamente importante, também, a discussão de Mikhail Bakhtin (2006).

Diante dos apontamentos apresentados, a monografia defende que *Zero* se constitui como um romance experimental, que documentou e fez o testemunho de um período turbulento da História do Brasil, tomando características do jornalismo investigativo como estratégia de composição. Dada essa inclinação à estrutura romanesca, Rildo Cosson (2001) cunha o termo “Romance-Reportagem” para denominar os romances que, produzidos na década de 70, buscavam verossimilhança com a realidade. Nessa perspectiva, Flora Süssekind (1984) analisa esses mesmos romances como uma reedição do Naturalismo, que agora se apropria das teorias da comunicação e da semiótica. Com o objetivo de denunciar a famigerada realidade social, os romances surgiram como instrumento documental investigativo de fatos que as notícias não poderiam, no período, realizar, uma vez que os gêneros jornalísticos tinham seus conteúdos controlados e obstados pelos censores de forma mais severa.

### 3. OS ANOS DE CHUMBO E O CENSOR COERCITIVO DO AI-5

Para compreender em que contexto o objeto desse estudo foi concretizado, será discutido a princípio, neste tópico, como a Ditadura Militar foi articulada e efetivada entre os anos de 1964 a 1985. Além disso, será abordada de que maneira a população reagiu diante dessa imposição, como também, quais foram as estratégias governamentais que possibilitaram o apogeu do sistema totalitário. Assim, será exposto a efetivação das práticas censórias por meio do AI-5, como também, a articulação das formas de poder, controle e tortura exercidas para controlar os cidadãos.

É de conhecimento público que o Brasil sofreu um Golpe Militar no dia 31 de março de 1964, quando retirou do poder o presidente João Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e instaurou-se um novo governo com o Presidente Marechal Castelo Branco, com o qual consolidou no país uma ditadura, que durou até 1985. Como efeito, a imposição do Golpe Militar gerou grande contestação e negação, cidadãos contrários às práticas impostas começaram a se posicionar e contrapor-se à situação do país. Consequentemente, as tentativas de expor as atividades ditatoriais estavam cada vez mais intensas.

Dessa forma, em 1968, com o apogeu do movimento estudantil em várias partes do Brasil, a participação de diversos estudantes, políticos, artistas e trabalhadores saíram às ruas a fim de protestar e reagir contra as imposições do governo, sobretudo, quando o deputado Márcio Moreira Alves proferiu um discurso no qual conclamava as pessoas a não comparecerem aos atos para comemorar o 7 de setembro.

Escritores, críticos, produtores teatrais, músicos e cineastas envolviam-se em múltiplas tentativas de diagnóstico dos anos que atravessavam, numa espécie de movimento coletivo, desorganizado e um tanto aleatório de resistência subterrânea. (PELLEGRINI, 1987, p. 6).

Diante da represália ditatorial, a produção em massa contra a repressão constituiu toda produção cultural do país nos “anos de chumbo”, tornando-se prioridade, de modo que a arte se transformou em ferramenta de reação e oposição ao governo, como também símbolo de resistência. Dessa forma, foi através da arte e dos meios de comunicação que muitos artistas, jornalistas, cantores e escritores documentavam em suas obras todo o horror imposto pelo Golpe, por intermédio de canções que continham protesto em suas letras, literatura com teor de resistência ao apresentar as práticas da gestão política, jornalistas que expunham perseguições e críticas negativas. Por consequência, muitos foram perseguidos, torturados, exilados do país e inclusive mortos.

Para garantir êxito e imagem positiva do governo, o regime militar utilizou-se do apoio do Congresso para assegurar o *status quo*, através da organização para legitimar o Golpe e possibilitar ao presidente direitos associados ao combate a quem se mostrasse contra ao Governo. Como consequência, o presidente Costa e Silva decretou no dia 13 de dezembro de 1968 o Ato Institucional de número 5 (AI-5), considerado o mais opressivo de todos, em que o presidente da República passou a ter o poder de fechar o Congresso Nacional, cessar políticos eleitos pelo povo, demitir, transferir e aposentar funcionários públicos, decretar estado de sítio e suspender o direito de *habeas corpus* aos acusados de crime contra a segurança nacional. Ademais, contribuiu para que o presidente fizesse leis e ordenasse a intervenção em estados e municípios. Em resultante disso, Maria Aparecida de Aquino (1999, p. 205) afirma que:

É de conhecimento público que ações repressivas foram cometidas pelo governo contra a imprensa e contra jornalistas entre 1964 e 1968. Assim ocorreu com Hélio Fernandes [jornalista], que teve seus direitos políticos cassados durante dez anos e, por críticas ao ex-presidente Castelo Branco, quando da sua morte em 1967, foi aprisionado na Ilha de Fernando de Noronha. Porém, o marco de uma censura política lentamente institucionalizada é estabelecido a partir de 13 de dezembro de 1968, data da edição do AI-5.

Por conseguinte, o Brasil passou a viver em um Estado de Exceção, que consiste em o poder de decisão estar no “soberano”, de modo que a lei perde sua força e os atos de quem governa tornam-se a própria lei. Dessa forma, o elo entre a ordem jurídica e o estado de exceção é o soberano. Por isso, Giorgio Agamben (2004, p.12) define que: “o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”, de modo que a imposição do líder obtém tal força que se sobrepõe a própria lei, e por consequência dessa força, há uma linha indefinida entre democracia e absolutismo, visto que as liberdades individuais são aniquiladas e suspensas. Logo, o Regime Militar se caracteriza, em um plano jurídico, como um período próprio de “estado de exceção”, acrescentando o autor a definição de que:

O Totalitarismo moderno pode ser considerado, como a instauração, por meio do Estado de Exceção, de uma guerra civil legal, que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. (AGAMBEN, 2004, p.13)

Dessa forma, o “estado de exceção” começa a ser aplicado através do argumento de uma “ameaça terrorista” que insiste em perturbar a ordem do país, por isso, Agamben define o indivíduo inserido nessa sociedade como *homo sacer*<sup>1</sup>, o homem que é julgado não pela Lei, mas por quem detém o poder no corpo social, de modo que o poder judiciário se torna suspenso. Assim, o indivíduo se torna enclausurado por este soberano, mantido à margem da sociedade e, com isso, sofre as punições de quem cria as regras.

A partir disso, o “estado de exceção” se estabelece por meio de uma indeterminação entre “democracia” e “absolutismo”, ao agir diretamente quando alguém se desvia da regra e possui modos de pensar e agir desassociados aos princípios de pensamento estabelecidos, de forma que esse cidadão fica desprovido de todos os direitos civis, podendo ser punido de qualquer modo pelo governante, sem exercer nenhuma culpabilidade para este.

Como posto por Foucault (1979, p.7): “Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição.” Em virtude disso, uma das mais reconhecidas formas de atuação da censura imposta pelo AI-5 foi a violência, em que tinha como objetivo reprimir todos que se opunham ao governo de alguma forma, e uma dessas medidas se concretizou pela própria intervenção do Estado. Com isso, os meios de comunicação e os artísticos, como jornais, músicas, peças teatrais, filmes, livros e toda a imprensa, passaram por uma constante e rigorosa avaliação antes de serem difundidos e postos em circulação.

Posto isso, esse controle foi muito útil para o governo, visto que contribuía para que os atos opressivos de tortura fossem omitidos e, conseqüentemente, os brasileiros fossem induzidos a acreditar que a nação estava em progresso, como também eram levados a crer que o verdadeiro inimigo se escondia dentro da nação. Assim, eram considerados rebeldes e chamados de “subversivos” todos aqueles que contestavam a ordem e não atendiam aos ideais conservadores.

Nessa linha, pareceria correto pensar que, no Brasil a institucionalização da censura (ou de suas formas mais veladas, como a auto-censura, por exemplo) pode ter ceifado grande parte da produção artística da década em questão, a qual, ou permaneceu em gavetas e prateleiras oficiais ou simplesmente no âmbito de seus criadores. (PELLEGRINI, 1987, p.8)

Como discutido por Tânia Pellegrini, é de se refletir como a opressão e o silenciamento eram cada vez mais massacrantes, de modo que, mesmo com a produção

---

<sup>1</sup> Expressão latina que tem o sentido de “homem a ser julgado pelos deuses”.

artística a todo vapor, havia dentro dessas obras uma censura a si mesmas, ao fazer com que esses produtores fossem seletivos em suas escolhas lexicais e visuais, como também, até mesmo castrando o que estava a ser produzido. Portanto, tornando-se ocultas as expressões artísticas reprimidas.

Diversas foram as formas de censurar a população que não atendia às expectativas do governo. A aplicabilidade de mecanismos que reprimiam e espionavam estavam a pleno vapor. Rapidamente, as torturas começaram a ganhar ênfase no modo de coibir a população, ao fazer com que diversas medidas se desenvolvessem e comesçassem a fazer parte da prática do regimento da nação, tornando-se cada vez mais violentas e opressivas. Dessa forma, os métodos de coibir tornaram-se tão efetivos que passaram a fazer parte da formação dos militares, de modo que foi transformado em requisito curricular, treinando-os para conhecer diversos métodos de torturas, para poderem entrar em prática.

Por conseguinte, os métodos de tortura tornaram-se cada vez mais graves e, com isso, os cidadãos sentiam-se cada vez mais reprimidos em se posicionar, visto que muitas pessoas agora se tornavam vítimas dos modos censórios do governo, mesmo sem ter posto em prática nenhuma ação contrária.

É sabido que uma das maneiras de tornar consumado o poder do governo, de torná-lo duradouro e legitimado, é através da organização desse poder. Por causa desse objetivo, as estratégias de violação física foram rigidamente articuladas e planejadas antes de entrarem em vigor. Assim, um dos princípios foi profissionalizar os militares e, por este motivo, eles recebiam treinamento de agentes especializados em tortura, vindos da Escola das Américas, a fim de tornar as práticas de tortura cada vez mais eficientes. Logo, curricularizando as técnicas, que eram por base “contra guerrilha”, “tortura científica” e “o interrogatório”, capacitando, assim, a formação média de 335 militares. Além disso, houve a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI), articulado pela Lei nº 4.341, no dia 13 de junho de 1964, cujo objetivo era supervisionar e controlar informações sobre quem se opunha ao governo.

Como consequência da SNI, diversos meios de informação entraram em vigor para delatar opositores. Esses artifícios aconteciam por meio de espionagem, intrigas políticas e negócios ilegais, autorizando, também, o porte de armas de seus agentes. Desse modo, o Serviço Nacional de Informações agia invadindo universidades, jornais, diretórios acadêmicos, teatros, igrejas e atuava contra estudantes, religiosos, intelectuais, líderes sindicais e pessoas consideradas “subversivas” por organizarem movimentos oposto à Ditadura. Ademais, em 1971 também foi criada a Escola Nacional de Informações (ESNI),

visando à formação e ao aprimoramento dos infiltrados no SNI. Consequentemente, os diferentes cursos e estágios da ESNI teriam a função de formar os chefes, analistas e agentes de informações, desde o de mais alto nível ao nível intermediário.

Em decorrência desse método articulado, é notório perceber que a censura foi um meio de opressão pensado e planejado com eficácia pelo Golpe, que tinha como ferramenta ações coercitivas para silenciar e excluir o discurso contrário.

Em virtude disso, os alvos principais das torturas dos militares, evidenciados pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), eram os militantes de organizações políticas, como Ação Libertadora Nacional (ALN), Partido Comunista Brasileiro (PCB), VAR-Palmares, Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Partido Brasileiro Comunista Revolucionário (PCBR), Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Por serem organizações contrárias às ações do governo e por terem como base atividades contra o regime em questão, eram perseguidos, torturados, presos, exilados ou mortos, caso tentassem resistir aos censores.

Para garantir a organização em prol de um domínio, Louis Althusser (1980), em seu livro intitulado *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, afirma que para um governo permanecer com sua hegemonia, é necessário haver um controle por meio dos aparelhos que disseminam a ideologia dominante. A partir disso, o filósofo explicita que o próprio Estado exerce papel repressivo, visto que se apropria de aparelhos para regulamentar e garantir o seu controle e poder, através do que ele chama de “aparelhos ideológicos de Estado”, sendo estes as instituições escolares, religiosas, jurídicas, meios de informação, bem como a reprodução de padrões culturais. Também, para ser mais assertivo, o Estado se apropria de aparelhos veiculados, como o governo, o exército, a polícia, os tribunais e as prisões, com o intuito de repreender os indivíduos que agem contra o estabelecido.

Como consequência desses aparelhos, Althusser afirma que o ser humano sofre influência de toda ideologia perpassada por quem detém o poder. Por isso, são trabalhados em conjunto, a fim de assegurar padrões sociais e propagar a ideologia dominante para que haja o domínio de uma classe sobre a outra. Como também, através de atos repressivos, nomeando-os assim de “aparelhos repressivos de Estado”, que funcionam ideologicamente ao agir por meio de atos repressivos, inclusive físicos, com o intuito de penalizar quem ou o que se opunha à ordem estabelecida. Assim, podemos caracterizar o domínio da Ditadura Militar, uma vez que para conservar a sua soberania, ela necessitou de uma grande articulação e de vários mecanismos de controle, a fim de ser consolidado por anos ou décadas no Brasil.

Então,

Surge assim que o sujeito age enquanto é agido pelo seguinte sistema (enunciado na sua ordem de determinação real): ideologia existindo num aparelho ideológico material, prescrevendo práticas materiais, reguladas por um ritual material, às quais (práticas) existem nos actos materiais de um sujeito agindo em consciência segunda a sua crença. (ALTHUSSER, 1980, p. 90)

Para compreender como se estabelece um padrão de comportamento e pensamento, e, portanto, constituir uma ideologia em um contexto social, Althusser partiu do conceito Marxista e se aprofundou por meio do trabalho do psicanalista Jacques Lacan, para compreender a função da ideologia dentro da sociedade. Dessa forma, para o estudioso, é difícil o indivíduo ter acesso às condições reais da sua existência, visto que ele depende da linguagem para se estabelecer enquanto ser.

Em decorrência dessa dependência, não é possível ter pleno acesso a esse conhecimento, uma vez que todo o meio é recriado segundo os princípios da classe burguesa. Desse modo, a ideologia não reflete o mundo real, entretanto, representa a relação imaginária entre os indivíduos para o mundo real, ou seja, é a relação imaginária dos homens com as suas verdadeiras condições materiais de existência.

Outrossim, segundo a perspectiva de Louis Althusser, só é possível o cidadão adquirir o reconhecimento da influência de uma ideologia em sua vida através de uma abordagem rigorosa da Sociedade, da Economia e da História de seu contexto social. Por isso, a assujeição do sujeito é formulada por quem possui a hegemonia e, portanto, o sujeito acredita que essa seja sua “verdade” ou a própria “natureza”.

Diante da discussão apresentada, é notório que os indivíduos inseridos nesse período totalitário brasileiro sofreram em diversas instâncias com a submissão ao ideário dominante.

Por isso, no próximo capítulo será discutido de que maneira a Ditadura Militar constituiu um período de grande fervor significativo por meio da limitação de expressividade, uma vez que esse período opressor modulou um inconsciente coletivo através de ideias nacionalistas e patriotas, abolindo posições contrárias e implantando um discurso conservador. Dentro dessa problemática, será discutido como tudo isso inaugurou, no Brasil, um silêncio produtor de significado, ao fazer com que artistas, jornalistas, escritores, entre outros, buscasse formas de resistir através das artes.

#### 4. AS FORMAS DE VIOLÊNCIA: O SILÊNCIO COMO SIGNIFICANTE

Para garantir a hegemonia de um controle e a subserviência de um povo é necessário também a imposição de um ideal a ser seguido e conservado, com isso, uma das características da gestão política da Ditadura Militar foi implantar no ideário popular a concepção de amor à pátria, logo, as instituições formadoras de subjetividade tinham um modelo pedagógico normativo de implantar uma identidade coletiva nacional, e como consequência dessa forma de manter a ordem social, o patriotismo foi um dos lemas.

Através de um discurso nacionalista, os “anos de chumbo” buscou, por meio de princípios patriotas oriundos da Velha República e por meio de um resgate da Era Vargas<sup>2</sup>, como forma de legitimar o ideal patriota/nacionalista do governo, que teve por base o amor ao país, além dos interesses individuais de cada sujeito, de forma que uma nova identidade cultural se estabelecesse, ao ter como princípio a ideia de defesa da pátria e de pertencer a um país que representa a personalidade dos sujeitos. Para efetivar esses princípios, houve a união de mecanismos midiáticos juntamente com o aparato militar; assim, aos poucos, foi-se implantado o ideário patriota, influenciando a constituição da personalidade dos indivíduos, ao fundar o apagamento das subjetividades humanas e uma alteração na psique dos sujeitos

A partir da imersão nessa cultura nacionalista e conservadora, que tinha como pilar os valores morais e éticos, é fato incontestável que foram potencializadas as exclusões sociais, ao fazer com que os cidadãos fossem alienados de sua condição de sujeito pensante, tornando-os seres humanos desprovidos do conhecimento de sua realidade. Como efeito, a identidade dos brasileiros passou a coexistir com sua cultura patriota, uma vez que todas as ações coercitivas do governo contribuíam para isso. Logo, como afirma Hall (2006, p. 12-13): “A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente.”.

Em função desse “assujeitamento”, a identidade individual é construída historicamente, sofrendo diretamente interferências através da cultura que a circunda, ao ser continuamente transformada e modificada. Por isso, o autor concebe esse indivíduo em uma identidade móvel, ao existir concomitantemente com a história. Logo, ele assume identidades diferentes em momentos diferentes, sem necessariamente ter consciência dessa mobilidade.

---

<sup>2</sup> Foi durante o governo de Getúlio Vargas que o conceito de nacionalidade, bem como a constituição da identidade nacional foi evidenciada e trabalhada.

Dessa maneira, o sujeito é atravessado por diversas formações discursivas e influenciado por elas. Devido essa rede identitária, que atravessa e influencia o sujeito, Orlandi (2007) enuncia

esse sujeito, uma vez constituído, sofre diferentes processos de individualização (e de socialização) pelo Estado. Assim, se temos o indivíduo como ponto de partida para o assujeitamento ao simbólico - e, quanto a este assujeitamento o sujeito não tem controle pois ele se passa “antes, em outro lugar e independente” - temos sobre esse sujeito processos que o individualizam e que derivam das diferentes formas de poder. E aí as Instituições e o Poder constituído têm papel determinante. É nessa instância que se dão as lutas, os confrontos e onde podemos observar os mecanismos de imposição, de exclusão e os de resistência. (ORLANDI, 2007, p. 61)

Por isso, o indivíduo já posto em sociedade sofre diversas interferências do meio em que vive, mediante todas as instituições e de quem dispõe do poder, ao não ter total controle do que é conduzido a reproduzir no contexto que está inserido. Destarte, submetendo-se ao que está institucionalizado e dado como “natural”, logo, considerando como normalizado o que é fabricado pela história. Mediante as condições de “apagamento” e de silenciamento expostas, há indivíduos que assumem postura resistente ao que lhes é interpelado, por isso, é neste âmbito que nascem as transformações e as insatisfações que dão origem aos papéis de manifestação.

Ademais, para Hall (2006), a nação não é só uma entidade política, mas um sistema de representação cultural, ao construir, assim, uma comunidade simbólica. Com isso, a cultura nacional unifica um povo, que se submete a esse ideal, como também, representa esse pensamento através de símbolos e discursos que remetem a essa identidade nacional/patriota.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (HALL, 2006, p. 49).

Ao definir uma cultura a partir desse pensamento, é sabido que o ideário absorvido pelo Golpe Militar exercia uma soberania de disciplinamento, cujo objetivo era tornar único este discurso e concepção, para que todos seguissem o que estava imposto e não criticassem a ordem posta, normatizando toda a população; apagando as diferenças e reduzindo o que era contraditório ao nada. Como também, dissipam-se os discursos contrários e efetivam-se os métodos de punir aquele que fugisse à ordem. Consequentemente, enquadravam-se os brasileiros ao contexto de normas e ideias inseridas naquele processo político e ideológico, o

que também modificava, como resultado, os tipos de produção cultural e artística nessa conjuntura.

Em vista do condicionamento ao silenciamento dos discursos contrários e das subjetividades soterradas, a Ditadura Militar modulou o inconsciente coletivo através da política do silêncio. Assim, confirma-se com Orlandi (2007, p. 102) que “O silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso (...) As palavras vêm carregadas de silêncio(s)”. Realmente, durante os anos de chumbo foi instaurada uma política do silêncio, caracterizada por “calar os discursos adversários”, sendo esse silêncio, ambigualmente, material que foi apagado, excluído e ignorado, o suporte renitente de uma formação oblíqua e cheia de potência de significação.

Conseqüentemente, temos, aqui, o silêncio como princípio constituinte do significado. O silêncio como princípio fundamental da própria linguagem. Conhecer o silêncio é saber que, devido à ausência do conteúdo linguístico, e por não estar confinada à blocagem que a sintaxe determina, significa abertamente e de muitas maneiras. Entretanto, dadas as condições dos significantes sócio-históricos, o silêncio não pode significar tudo. Devido à abrangência que o “calar” apresenta, é por meio das lacunas do “não dito” que a polissemia é ocasionada. Assim, permanecendo parte elíptica e implícita da própria linguagem, o silêncio não fala, mas significa.

Em decorrência desses aspectos, é possível afirmar que através da opressão estabelecida com o Regime Militar, convencionou-se uma impossibilidade de sustentar abertamente outro discurso senão aquele favorável ao Regime, definindo, o que se convencionou como “língua-de-espuma”, sendo caracterizada pelo poder de silenciar, tornando-se prioridade em qualquer expressão totalitária, coibindo qualquer pessoa ou veículo contrária ao poder instituído. De acordo com Orlandi (2007, p. 104), “A censura tal como a definimos é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições.”.

Nessa perspectiva, em um contexto ditatorial, que um único discurso se torna permitido, proíbe-se que o sujeito assuma diferentes posições, e, por causa disso, há a interdição da voz do sujeito quando ela é contrária ao discurso prevalecido, regulando a manutenção do poder de fala. Por isso, a língua-de-espuma trabalha o poder de silenciar, estabelecido pela censura, limitando o poder de elocução dos sujeitos e reprimindo suas subjetividades.

Como consequência da censura, sentindo-se forçados ao silêncio, muitos jornalistas e artistas reagiram contra o estado de exceção, produzindo sentidos subversivos a partir de seus lugares de ocupação social, ainda que os veículos de comunicação tivessem que ser devassados pelos censores, com sérios riscos de interdição.

É de se reconhecer que a censura afetou sobremaneira a expressão subjetiva das identidades dos sujeitos, uma vez que só era aberto espaço ao discurso permitido. Conforme Orlandi (2007, p. 79), “No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato a identidade do sujeito.” Logo, através da censura há a negação da alteridade.

O ato de se expressar é comum a todo indivíduo, tornando-se necessidade humana. Desse modo, em um contexto opressor como a Ditadura Militar, foi fato observável que a população procurou manifestar o que era proibido de outros modos, sobretudo, utilizando a língua e as linguagens como veículo comunicativo, de modo criativo, através de “jogos” de significação, com o objetivo de produzir denúncia e expor o contexto, como também, exprimir as práticas violentas do período e fazer significar o que não era permitido. Quem procurou utilizar outros meios de significar o silêncio significante, buscou também significar a si próprio. O “eu” recalcado retorna ressignificado, travestido de outras simbolizações expressivas.

À vista de que a Ditadura e todo o contexto censório resultou em formas de resistir e produzir “voz” diante do silêncio imposto, será retratado no próximo capítulo de que forma a produção artística reagiu e buscou exprimir o que estava sendo oculto. Ademais, será exposto através de fontes documentais a implantação da censura dentro das artes por meio do Decreto-Lei 1077/70, no qual proibiu à circulação de tudo que fosse contrário aos ideais políticos da época.

## 5. A PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA DITADURA MILITAR (1964-1985)

Com as práticas censórias por consequência da imposição do AI-5, também se criou um cenário fecundo à experimentação das manifestações coletivas. Para tanto, foi preciso pensar maneiras de produzir e fazer circular uma arte engajada. Logo, foi possível observar a aproximação desafiadora da arte com a vida, como ato político.

Por causa disso, artistas, jornalistas, escritores, cantores entre outros profissionais procuravam as possibilidades para a produção de uma comunicação em massa que fosse eficiente. Foi notório o uso criativo da linguagem através de metáforas e simbolismos, por meio de uma estética da violência em resposta à violência imposta pelo Estado.

Assim, a Ditadura Militar possibilitou o surgimento de muitas práticas de resistência política, como foi o caso do “Movimento Tropicalista”, que foi um movimento cultural criado por meio da influência das correntes artísticas da vanguarda, expressando-se especialmente na música e caracterizado como um movimento que visava à revolução e à liberdade das expressões e identidades, em sua diversidade. Nele, testemunhou-se a contribuição histórica de compositores e intérpretes brasileiros, como Torquato Neto, Gal Costa, Jorge Ben Jor, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Além disso, houve a insubmissão do “Cinema Novo”, organizado por um grupo de jovens, composto também por críticos de cinema e diretores de curtas-metragens, caracterizando-se como movimento cinematográfico que objetivava retratar a desigualdade social e os graves problemas sociais que o Brasil enfrentava. Dentre as principais películas, destacaram-se “Vidas secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963), “Deus e o diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964), “O desafio” (Paulo César Saraceni, 1965), “Terra em transe” (Glauber Rocha, 1967), “Macunaíma” (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e “Os herdeiros” (Carlos Diegues, 1970).

No mesmo período, também se fundou o “Grupo Opinião”, originado no Rio de Janeiro e sob influência da União Nacional dos Estudantes. Tratava-se de grupo de teatro que se pautava no “protesto” e na “resistência” contra o Estado totalitário. Os membros cultivaram absoluta aversão ao Golpe Militar de 1964 e severas críticas à censura, o que permitiu que diversos artistas – como Ferreira Gullar, Teresa Aragão e Paulo Pontes – se unissem ao Grupo, tornando-o uma empresa em 1966.

Diante da alta mobilização de diversos grupos artísticos, midiáticos, estudantis e jornalísticos, em 1969, devido à efervescência do AI-5, houve a cassação em massa de políticos, o controle dos movimentos operários e estudantis, instauração da pena de morte e

prisão perpétua para quem transgredisse a ordem e cometesse “crimes” que ferissem à moral e os bons costumes. Ademais, diversas atividades culturais e meios de informação foram rigidamente vigiadas pelos censores que haviam em todo o Brasil, como também, diversos artistas tiveram que deixar o país, como mencionado por Zuenir Ventura (1988, p.297) “algumas centenas de intelectuais, estudantes, artistas, jornalistas (...) recolhidos às celas do DOPS, da PM e aos vários quartéis do Exército, da Marinha e da Aeronáutica em todo o país.”.

Dessa maneira, a Polícia Federal passou a enviar censores aos jornais, emissoras de televisão e rádio. Também, houve uma censura prévia a músicas, revistas, teatro, cinema, espetáculos público e rádio. Dessa forma, segundo Ventura (*apud* REIMÃO, 2014, p.77) menciona que “cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas.”

Em decorrência da censura, a maioria das atividades de censura davam-se através de denúncias populares. Por causa disso, antes de qualquer publicação, a produção deveria ser encaminhada para o Ministério da Justiça para obter julgamento, o que servia também para os livros, uma vez que, se alguém que houvesse lido o considerasse atentado à moral ou aos bons costumes, poderia fazer uma denúncia ao Ministério para ele ser avaliado. Assim, Reimão (2014) aponta que:

A censura prévia, já anteriormente regulamentada para cinema, televisão, teatro, espetáculos públicos, música e rádio, e prática presente em várias revistas e jornais impressos, se expandiu e para a totalidade do mercado editorial depois da centralização do Serviço de Censura de Diversões Públicas - SCDP, em Brasília. , (REIMÃO, 2014, p. 77)

Através do Decreto-Lei 1077/70, decretado pelo general Médici, regulamentou-se a possibilidade de censurar e proibir obras que fugissem com o que foi estabelecido:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;  
Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

Assim, torna-se evidente que a Ditadura Militar, diante das medidas impostas por meio do Golpe, evidenciou um campo de experimentação artística e política, através de produções engajadas na literatura, artes cênicas, músicas e afins. Em consequência do

Decreto-Lei 1077/70, a censura propiciou e legitimou a aniquilação do direito de expressão dos brasileiros, anulando-os através da violência física, com a tortura, morte, exílio, bem como com o silenciamento dos indivíduos que buscavam denunciar e resistir mediante o controle exercido, por meio da arte e dos veículos comunicativos.

Ainda como consequência da opressão vivenciada, a exemplo da arte literária, foi criado o romance *Zero* (1974), do jornalista e escritor Ignácio de Loyola Brandão -objeto desse estudo-, no qual surge da vida jornalística do autor, visto que desempenhou a atividade de jornalista durante grande parte de sua vida; tornou-se um dos romances mais chocantes, em termos de denúncia acerca da Ditadura, e símbolo de resistência da época, foi considerado o “livro do ano” por causa da polêmica em torno dele. Em contrapartida, em 1976 o romance foi interdito pelo Ministério da Justiça, retirando-se cerca de 4 mil exemplares das prateleiras e de circulação sob a justificativa de atentado à moral e aos bons costumes.

Diante disso, como resultado da censura dele, escritores, jornalistas, artistas de todos os âmbitos e intelectuais decidiram reagir e mobilizaram um manifesto contra a censura, conhecido como “a maior luta em defesa da liberdade de expressão e de expressão artística” levado para o Ministério da Justiça, que contou com a assinatura de 1.046 pessoas, de maneira que foi recusado pelo Ministro da Justiça, Armando Falcão, sendo assim, entregue ao Chefe de Gabinete, Alberto Resende Rocha.

Logo, a escritora Lygia Fagundes Telles, quem fundou a ideia do Manifesto e quem fazia parte da Comissão, disse não se importar com a recusa e evidenciou dizendo: “O que importa é que estamos representando mil e tantos intelectuais, o mundo criador do Brasil, coisa que nunca foi feita de maneira assim tão harmoniosa.” (2010, p. 47). Dessa maneira, provocando alarde, ao fazer com que fosse dedicada toda uma página do *Jornal do Brasil* expondo o feito.

Logo, percebe-se que a Ditadura Militar provocou diversas reações em todas classes do país, sobretudo na classe intelectual e artística, que diante de toda a opressão e violência buscou resistir e denunciar o que estava sendo posto, apesar da censura e de todas as consequências vivenciadas, a fim de expor de algum modo o que o Brasil estava vivenciando.

Por causa disso, a arte e a literatura passaram a existir de maneira engajada, com finalidade de resistência, expressão e de cunho político. Portanto, no próximo capítulo será tratado o papel da literatura, bem como a discussão acerca da escrita de si e quais foram os motivos de produzir uma arte de cunho testemunhal, documental e autobiográfico, nos quais se destacaram os romances da década de 70.

## 6. A LITERATURA ENGAJADA COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA

O escritor enquanto construtor de um discurso é marcado por momento histórico em que está, e, por isso é importante considerar o papel dele enquanto autor de uma obra dado o seu contexto de produção. Por causa disso, compreende-se que, como afirma Sartre (1989, p.34) “Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo”, por isso, a criação artística torna-se fundamental, visto que é uma maneira de se posicionar no mundo. Logo, um autor produz para o outro a fim de que ambos se posicionem e deem significado por meio da escrita, um dependendo do outro para o processo de significação, “Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção de sua obra.” (SARTRE, 1989, p.39)

Desse modo, o autor enquanto produtor de um material artístico se utiliza da palavra enquanto signo ideológico, como discutido por Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, para produzir significado por meio de um valor semiótico, pois “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2006, p. 34, grifo do autor). Assim, a palavra sozinha é um signo neutro, entretanto, utilizada enquanto signo exerce função ideológica. Logo,

O valor exemplar, a representatividade da palavra como fenômeno ideológico e a excepcional nitidez de sua estrutura semiótica já deveriam nos fornecer razões suficientes para colocarmos a palavra em primeiro plano no estudo das ideologias. É, precisamente, na palavra que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica. (BAKHTIN, 2006, p.34)

Nesse contexto, situa-se a discussão acerca da escrita de si e do papel do autor em sua obra. Como aborda Compagnon (1999), é uma problematização moderna da teoria literária que tenta apagar a autoria dentro do contexto de significação de uma obra, pois, a teoria denuncia que é inadequado considerar a intenção do autor para determinar ou descrever a significação dela. Dessa forma,

o autor foi, claramente, o bode expiatório principal das diversas novas críticas, não somente porque simbolizava o humanismo e o individualismo que a teoria literária queria eliminar dos estudos literários, mas também porque sua problemática arrastava consigo todos os outros anticonceitos da teoria literária. Assim, a importância atribuída às qualidades especiais do texto literário (a literariedade) é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor. (COMPAGNON, 1999, p. 48)

Ainda diante desse debate acerca da problematização, é perceptível que no decorrer dos tempos houve o apagamento e enfraquecimento do autor, assim, argumenta-se que a morte do autor permite a polissemia do conteúdo e a liberdade do leitor. No entanto, Compagnon problematiza que “Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?” (1999, p. 49), afirmando a possibilidade de considerar quem escreve, visto que tudo é intencional. Nesse sentido, a antiga ideia da teoria literária declara a importância da intenção do autor na obra, posto que se considera que há uma relação entre o texto e o autor, portanto, que existe responsabilidade de quem produziu pelo sentido e significação do que foi produzido.

Consoante ao posicionamento de Sartre (1989), escritor e leitor andam de “mãos dadas”, uma vez que “Os autores também são históricos.” (p. 39). Dentro dessas questões, focaliza-se a literatura produzida na década de 70, posto todo o contexto sociopolítico no qual os brasileiros estavam.

Diante desse debate, Dalcastagnè (2012) aponta que o instrumento literário produzido entre a conjuntura da Ditadura Militar se definia por um produto autobiográfico ou testemunhal, visto que a censura era mais intensa na música e no teatro. Dessa forma, os brasileiros esperavam o posicionamento da classe artística acerca de toda situação de censura que estava acontecendo entre os meios de comunicação. Posto isso, “esperava-se que nomes conhecidos usassem sua legitimidade para dizer um pouco do que estava se passando.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.51).

Portanto, os autores brasileiros encontraram no espaço ficcional proporcionado pela literatura um local onde reagir diante do “amordaçamento” do regime totalitário e se apropriar de suas “vozes legitimadas” para expor e denunciar os feitos da Ditadura. Logo, uma literatura de cunho engajado, já que “a obra nasce da dúvida, dos questionamentos, do desconforto do artista diante do próprio fazer literário num momento de opressão.” (DELCASTAGNÈ, 2012, p. 65)

Por isso, nessa situação é imprescindível associar o autor à obra, dado o seu contexto de produção. Dessa maneira, Dalcastagnè (2012) alega que essa geração “nos permite enxergar com maior profundidade a relação entre o artista e seu tempo, justamente, por ser o resultado mais íntimo desse conforto.” (p. 65). Posto isso, é preciso trazer a abordagem da literatura produzida nesse período porquanto se trata de uma literatura de teor político, ficção como objeto de resistência em uma ocasião de silenciamento.

Diante desse cenário, o papel literário urge de um compromisso político com a sociedade, uma vez que o Brasil se encontrava em um momento de tensões sociais. Dessa

forma, o escritor, por meio de sua obra, suscita o leitor a se posicionar sobre o conflito existente dado à época. Diante disso, para compreender a produção artística e, especialmente, a produção literária da década de 70, é preciso compreender os fatos que culminaram as produções. Bem como além das condições contextuais, é preciso conhecer as estratégias levantadas pelos autores. Para isso, é fato que as obras seguiam o vigor de uma literatura internamente trabalhada que, de modo geral, fazia com o que o leitor tomasse como referência o plano extratextual, dirigindo-se, por analogia, à realidade sociocultural e histórica do Brasil de então.

É compreensível admitir, então, que na ficção romanesca da década de 1970, houve uma inclinação naturalista, sob forte teor do escrutínio documental e por influência da investigação jornalística. O objetivo era, pois, captar sintomas e mazelas sociais do Brasil, de modo que a criação literária tivesse a perspectiva de representar o real, dada as condições existentes da época.

Nessa perspectiva, Flora Süssekind (1984) investiga a literatura brasileira da época, observando a grande tendência de retorno à ficção naturalista, uma vez que é notório encontrar esta repetição, quando compara-se à literatura produzida no final do século XIX, quando representava, por meio do determinismo social e por influência das teorias genéticas biologizantes, a realidade social do período. Do mesmo modo, a criação literária da década de 1930, no século seguinte, por influência das teorias regionalistas e da Sociologia, o Nordeste brasileiro foi palco das mesmas tendências narrativas de estética naturalista. Na década de 1970, portanto, as teorias da comunicação e a Semiótica balizaram os procedimentos jornalístico e de Inquérito policial que modalizaram a composição narrativa dos Romances-Reportagem.

Desse modo, todas as épocas em que surgiram a aproximação com tendências assumiram, de certo modo, um diagnóstico do Brasil, de modo que: “*Ler*, na estética naturalista é, em suma, *ver*. Seja através de um microscópio (por influência das teorias biológicas), um telescópio (por influência das teorias sociológicas) ou uma câmera (por influência das teorias da comunicação), trata-se de ver identidades e uma nacionalidade, onde existem divisões, fraturas e fragmentos.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 106, grifo do autor).

Assim, ao pautar a discussão acerca da produção literária de 70, é visível sua incessante busca por representar o real, sobretudo para retratar um momento “invisibilizado” e “silenciado”, devido à dificuldade de circulação de informações e notícias abertamente críticas no período. Logo, a literatura dessa época pode ser encarada como fonte primária ou secundária, e, portanto, documental, dos conflitos sociais vivenciados pelos brasileiros da

época, de modo que a ênfase recaía mais nas informações do que propriamente na técnica narrativa e mesmo na ficção. Em certa medida, a produção literária dos anos 70 do século passado serviram para fundamentar a denúncia e ensejar a consciência crítica acerca de:

Um projeto autoritário de governo que exclui quaisquer diferenças e oposições. Sejam elas políticas ou culturais. Sejam elas via ação política direta, ou por caminhos artísticos. Os anos Setenta tiveram, portanto, como marca registrada um *band-aid* bem pouco “estético” e bem mais forte do que qualquer naturalismo: o autoritarismo político. (SÜSSEKIND, 1984, p. 174)

Percebe-se que, em virtude da ausência e ocultamento de informações, a experimentação literária dos romances de 70 se baseava na busca incessante em expor o que estava sendo ocultado. Por tais motivos, as composições romanescas apropriaram-se da linguagem jornalística para compor sua técnica, com o objetivo testemunhal de expor fatos que aconteciam, bem como para existir como relato de um momento de grande represália em nossa História, momento de violência e interdição discursiva; momento de tortura e assassinatos cometidos pelo Estado ou com seu respaldo.

Cosson (2001, p.14) acrescenta de forma aprofundada que coincidiram “A necessidade de interpretação do romance e a necessidade de informação da reportagem.”, permitindo que a “obra experimental” fizesse emergir novas referências, que estavam soterradas, dada a necessidade de produzir denúncia acerca da realidade brasileira, por meio de linguagem direta, objetiva e com teor informativo. Assegura o autor acerca de suas características:

Alegórica, documental, confessional, referencial, testemunhal e política: a literatura produzida na década de 1970 tem recebido esses e muitos outros adjetivos. Entretanto, a sua característica mais marcante talvez seja mesmo a relação temática e/ou formal que manteve com o jornalismo. (COSSON, 2001, p.15)

Consta-se que o Romance-Reportagem, através da união do jornalismo à literatura, já tinha sido experimentado desde o Romantismo, com os relatos de viagem e alegorias nacionalistas, através de romances, crônicas, contos e colunas reservadas à crítica literária. Não obstante a mixagem de gêneros experimentados pela literatura, foi durante a década de 70 que se tornou perceptível a tentativa de diversos escritores e jornalistas, num contexto muito específico de nossa História, de se apropriarem de características fundantes do gênero jornalístico, com o objetivo estético e político de produzir denúncia, de informar e de associar o fato literário ao nível do “flagrante” jornalístico e policial.

Consequentemente, pode-se concluir que os romancistas do período tentaram capturar a “verdade dos fatos”, valendo-se da verossimilhança, muito típica do gênero reportagem.

Neste sentido, Cosson (p. 35, 2001) enfatiza que “A verdade factual se transforma, assim, em verdade testemunhal.”. Por conseguinte, diversos escritores, jornalistas e intelectuais se apropriaram da matéria romanesca para produzir literatura de forma engajada. Diante disso, encontra-se escritores como Ivan Ângelo, por meio de seu romance “A festa” (1976), assim como Érico Veríssimo, com “Incidente em Antares” (1971), também “As meninas” (1973), de Lygia Fagundes Telles, “O que é isso, companheiro?” (1979) de Fernando Gabeira, o romance “Quarup” (1967), de Antônio Callado, buscaram utilizar o suporte literário como maneira de resistir politicamente.

Logo, como discutido anteriormente por Flora Süssekind (1984) e Rildo Cosson (2001), romances como “O que é isso, Companheiro?” (1979), de Fernando Gabeira, e “Zero”, de Ignácio de Loyola Brandão, enquadram-se no gênero Romance-Reportagem, uma vez que suas narrativas se assemelham e utilizam artifícios do gênero jornalístico com o objetivo de trazer a “verdade” acerca dos fatos que eram omitidas devido os censores, por isso, se apoiaram nessa inclinação para produzir literatura com viés testemunhal.

Diante desses apontamentos, o próximo capítulo irá se deter na análise do romance *Zero*, com o propósito de encontrar as estratégias narrativas e discursivas do material romanesco, utilizadas pelo escritor, com a finalidade de resistir e testemunhar acerca desse período histórico, e utilizado como objeto de engajamento político.

## 7. AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO ROMANCE *ZERO*

A matéria romanesca de *Zero* (1975) surge da vida jornalística do autor, visto que desempenhou a atividade de jornalista durante grande parte de sua vida. Loyola explica que, logo após a instauração do Golpe Militar, as redações de jornais passaram a ter censores que controlavam as publicações, de modo que tudo o que era produzido antes era passível de ser interditado. Dessa forma, a notícia poderia ser ou não aprovada. Assim aconteceu com os jornais por onde passou, de modo que a situação se agudizou com o censor tendo que trabalhar dentro da redação dos jornais, para pautar e controlar as matérias que eram produzidas.

Na redação, um elemento novo, o censor. Presença física nesse período chamado pré-história da censura. Ele e a sua mesa, isolado de todos. Ninguém olhava para ele, lhe dirigia a palavra. Odiávamos aquele sujeito que se mostrava indiferente, estava fazendo o serviço dele. Cada matéria que eu, então secretário gráfico (esse era o título na época), devia colocar na página, mandava antes para o censor, que aprovava ou não. O não permitido voltava a mim com um carimbo retangular, tinta verde, e a palavra VETADO. (BRANDÃO, 2010, p.13)

Como consequência, o autor passou a guardar todas as matérias vetadas que era produzida, dentro de gavetas na redação: “Não sei por que, talvez instinto, tudo o que o censor vetou no primeiro dia, joguei dentro de uma gaveta, as mesas de redação eram enormes. Artigos, notícias, reportagens, entrevistas, fotos, caricaturas, legendas, críticas.” (BRANDÃO, 2010, p.13). Logo após de constatar o número avolumado de material que não veio à luz, decidiu guardar em caixas e levar para seu apartamento, preservando-lhes o “conteúdo subversivo”.

Passados alguns meses vi a gaveta lotada. Levei para meu apartamento(...). E comecei a encher caixas. Certa vez, num momento de tédio, abri as caixas e comecei a olhar aquele material. Fiquei perplexo. Estava comigo uma namorada, a Shirley Barreto Cardoso(...). Ela também foi lendo aquilo e perguntou “Então, essas notícias nós não soubemos?”. “Não”, respondi e expliquei o que era a censura. Ela não sabia, o povo não sabia, ninguém tinha ideia do que havia nos bastidores da mídia. (BRANDÃO, 2010, p.14)

Em decorrência disso, ao reformular o que poderia fazer com todo o material documentado e vetado do jornal, surgiu a ideia de produzir um romance, a fim de mostrar o que o país vivia, por meio da organização do enredo e da representação com personagens.

Assim, documentaria tudo o que era proibido pela censura, uma vez que o autor tinha materiais que foram negados à publicação, como menciona:

E me veio a ideia de um romance? Zé Celso foi outro que me disse: romance, é isso, monta assim mesmo, desordenado, louco, fragmentado, o Brasil está assim. Não arrume nada, o país vive desorganizado. Para mim estava explodido, dilacerado. Comecei a ordenar o material, ainda que fosse impossível. (BRANDÃO, 2010, p.14)

Loyola passou a pensar no que, hoje, se tornara *Zero*, passou nove anos construindo o enredo, tomando como inspiração situações diárias de brasileiros concomitantemente com as matérias proibidas, construindo os personagens e combinando-as com o que via. Tentava reproduzir, então, toda a realidade do país dentro da obra e, por conseguinte, toda sua frustração diante da violência e das interdições discursivas, utilizando a ficção como instrumento documental e símbolo de resistência, como explica

*Zero* me resgatou, foi a terapia, vomitei a igreja, as proibições, os pecados, os medos, a sensualidade, as punhetas nos cinemas, as putas e tudo mais. *Zero* foi o livro de uma vida inteira. Levou nove anos para estar pronto. (...) Vindo pela rua, vi um enorme zero num *outdoor* de uma loja. Zero de entrada. Zero. O começo e o fim da vida. O círculo. O nada. A nulificação da vida. Mudei o título na mesma hora. *Zero* ficou. (BRANDÃO, 2010, p.17, grifo do autor)

*Zero* é ambientado num local fictício que tem por nome “América Latíndia”, o qual o narrador apresenta: “Num país da América Latíndia, amanhã” (BRANDÃO, 2010, p. 103), com que pode-se compreender, por meio do neologismo, a referência explícita à América Latina/Indígena, lugar subdesenvolvido em um contexto social com atrasos de ordem política e econômica, na conjuntura opressora de uma ditadura militar. Nesse contexto, “Com seus 42.142.000 km<sup>2</sup>, a América Latíndia ocupa 28% da área de todas as terras emersas do Globo. Em extensão, é o segundo dos cinco continentes.” (BRANDÃO, 2010, p. 98). Dados, afinal, que se assemelham às dimensões do continente americano.

Também, a narrativa nos apresenta o personagem José Gonçalves, homem de vida simples, 28 anos de idade, que trabalha como caçador de ratos em um cinema. Da mesma forma, apresenta todos com quem José convive. Rapidamente, damos conta do envolvimento deste personagem com Rosa, com que chega a se casar, ambicionando ter uma vida estável. A cidade onde vive os personagens é violenta e repressiva.

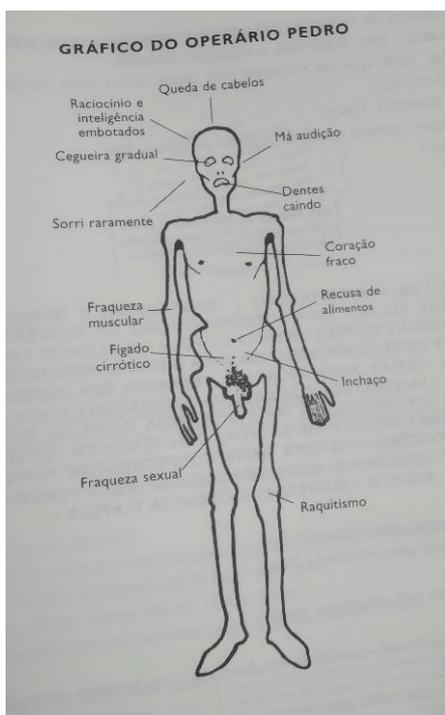
Nessa perspectiva, a obra narra a vida desses personagens dentro de um espaço urbano caótico, com violência, assalto a bancos, estupro, miséria, desemprego, repressão policial, abuso de poder e proibições dentro de um panorama conservador asfixiante e religioso, para o

qual todos que se opunham eram perseguidos, torturados, desaparecidos e, quando encontrados, tinham sido assassinados.

O romance busca tratar com fidelidade seu contexto de produção, por meio de uma narrativa aparentemente caótica e sem linearidade. Assim, o caos da estrutura narrativa permite compreender por analogia o caos do contexto referencial. A diagramação de *Zero* também é inusitada, a linguagem é simples e, por vezes, informal. Em meio à técnica composicional, o autor se apropria de diversos recursos linguísticos, de gêneros textuais diversos, e dispõe na obra, cuja narração é sempre interrompida com esses recursos semióticos.

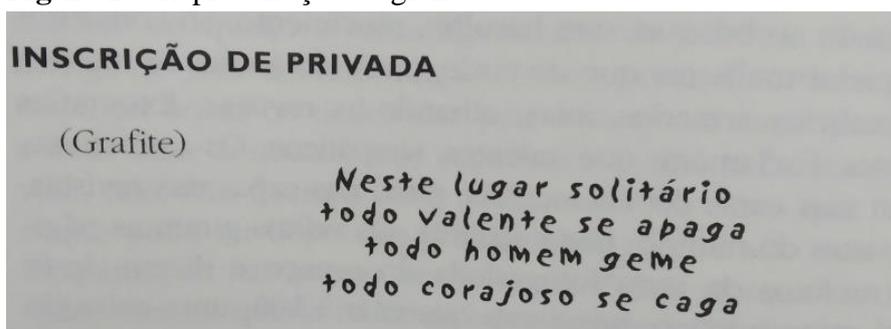
Dessa maneira, é possível encontrar durante o romance recursos inovadores, como: desenhos, cópias de recortes de jornais, músicas, avisos, versículos bíblicos, anúncios classificatórios de jornais, grafite, recursos visuais etc. Por isso também, o enredo apresenta-se fragmentado e aparentemente desarticulado, a fim de representar, por meio do trabalho com a linguagem, o contexto caótico do país, conforme as Figuras 1, 2, 3 e 4:

**Figura 1** – Representação de um operário em desenho



**Fonte:** "Zero" (BRANDÃO, 2010, p.159).

**Figura 2** – Representação de grafite



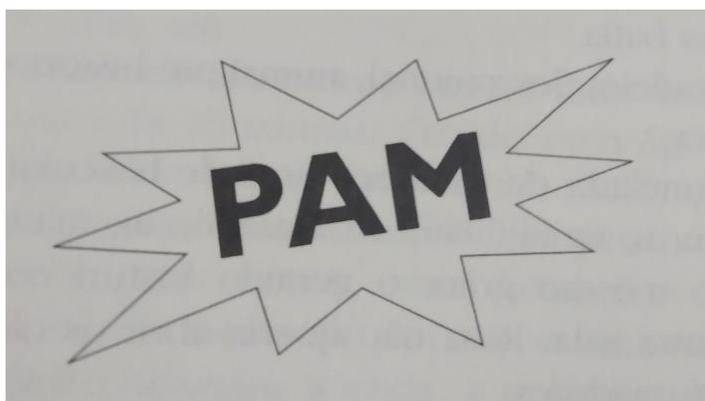
Fonte: “Zero” (BRANDÃO, 2010, p.208).

**Figura 3** – Representação do gênero “História em quadrinhos”



Fonte: “Zero” (BRANDÃO, 2010, p.190).

**Figura 4** – Representação de balões



Fonte: “Zero” (BRANDÃO, 2010, p.349).

A obra assume uma desorganização rigorosamente pensada, sendo atravessada por matérias produzidas pelo autor e censuradas, anteriormente, pelo Regime. Com o fluxo narrativo interrompido por outros gêneros textuais, logo percebe-se a mixagem entre a estrutura tradicional a de narrar e todo arcabouço experimental e inovador, típico do Romance-Reportagem.

Nele, também há pontuação inusitada com sinais invertidos ou mesmo ausência de pontuação, parágrafos sem pausa dentre outras estratégias tipográficas e visuais que vão envolvendo o leitor para outras leituras para além do texto, valendo-se de humor de erotismo, que volta a ser interrompidos circunstancialmente por charadas ou notícias de jornal que, aparentemente, nada tem a ver com a vida das personagens ou com o fluxo narrativo interrompido, de modo que a composição romanesca, apresentando-se confusa, acaba sendo o próprio centro da mensagem.

Uma das bárbaras recorrências do período ditatorial eram os suicídios em massa, que aconteciam por causa da miséria e indignação, uma vez que a população não encontrava alternativa para fugir da realidade a que estava submetida. Por isso, não é inverídico afirmar que o período da ditadura provocou alterações na psique dos indivíduos, a ponto de chegarem a botar fim na própria vida.

Assim, a obra também traz em seu corpo linguístico, na perspectiva do narrador e por meio do horizonte testemunhado pelo personagem José, a descrição de um mundo medonho: “José foi intimado a depor. O dono da pensão se atirara ao poço, alegando miséria. Tinha convidado a mulher, mas ela não quis, disse: Vai sozinho. A polícia suspeitava. Numa só semana, três pessoas tinham se atirado em poços, alegando miséria.” (BRANDÃO, 2010, p.111). Além disso, havia a alta taxa de desemprego e condições de trabalho degradantes a que eram condicionados os operários.

Todos os dias chegam trabalhadores à procura de emprego. Sempre há vagas nas obras dos Monumentos Nacionais. Dizem (não se confirma) que quase todos os dias morrem operários em acidente, pela falta de segurança e pela pressa que o governo pretende terminar a obra, a fim de comemorar o Décimo Aniversário da Revolução que tirou o país das mãos dos comunistas. (BRANDÃO, 2010, p. 149)

Como consequência, a escassez de emprego em massa atingiu todos os níveis alarmantes, provocando fortes fluxos migratórios para o Sul e Sudoeste do país, com o intuito de encontrar emprego, sustento, comida. Ademais, o desemprego atingia todos os níveis sociais e de formação, como observa-se na passagem em que o narrador se dirige ao leitor,

aproximando-o ao relato portanto, por meio da nota de rodapé, acrescentando informações e opiniões acerca do que está sendo narrado.

Continua sem parar a migração do norte e nordeste para o sul, em busca de melhores condições de vida. A maioria se destina à lavoura, mas termina ficando na cidade mesmo, onde a mão de obra é cada vez menor. A construção civil tem atraído grande parte destes migrantes, mas o ritmo de construções decaiu verticalmente a partir de 1965, ocasionando o início de uma onda de desemprego. (BRANDÃO, 2010, p. 152)

Outrossim, é possível perceber a padronização de mentes e corpos, por meio do autoritarismo do Estado, uma vez que ditava como viver, repercutindo discursos conservadores.

Vamos nos lançar numa grande campanha, num momento monstro, para que a moda seja mais sóbria, para que as saias desçam aos tornozelos, para que as revistas licenciosas sejam queimadas, para que o palavirão deixe de existir em nossa amada e tão bonita língua, para que os jovens levem uma vida decente e recatada, para que o termo prostituição seja abolido de uma vez de nossa Pátria bem-aventurada, para que não haja pílulas e todos procriemos muito para a grandeza futura. Para isso estamos mudando tudo, mudando nossas leis para proteger a sociedade, e portanto, proteger vocês. (BRANDÃO, 2010, p. 117)

Diante do exposto, os discursos institucionalizados propagandeavam como os cidadãos deveriam agir, vestir, comer, falar, pensar, castrando-lhes autonomia e sufocando as identidades culturais; exercendo controle sobre os próprios corpos, abolindo os métodos contraceptivos e submetendo toda a população ao toque de recolher. Desse modo, enquadravam-se todos a uma só norma, impondo-lhes as duras regras do sistema. Além disso, a violência ultrapassava o plano discursivo para o físico, por meio do abuso de poder dos militares e das torturas:

. Não sei de nada, não conhecia ele. Ele morava lá no quarto dele, e eu no meu, a gente nem se encontrava.  
 . Tinha seu nome numa lista.  
 . Não de nada juro.  
 . Acho que você precisa apanhar mais.  
 O tira bateu em José durante cinco minutos.  
 O tira bateu em José durante cinco minutos.  
 O tira bateu em José durante cinco minutos.  
 Deram amoníaco para José cheirar. Ele acordou.  
 . Se não dé esse serviço logo, vai ficá aqui muito tempo.  
 . Então, vou ficar, porque não sei de nada.  
 . Sua cara num mié estranha não! ? Você já num foi preso, não.  
 . Não. Nunca.  
 O tira bateu um pouco em José, para não se desacostumar. Saiu e voltou. (BRANDÃO, 2010, p. 145)

Como consequência do abuso de poder, os militares perseguiam pessoas que se opunham ao governo e oferecia recompensas a quem denunciasse os chamados “subversivos”, por meio da chantagem, em troca de regalias, como descrito no trecho:

Denuncie um terrorista, ou um subversivo, e você terá um ponto na sua carteira. Os pontos serão computados para promoções em serviços, prioridade em empréstimos bancários oficiais, compra de casas e apartamentos, facilidades de crediário, descontos, nos impostos de renda pagamento de meia-entradas em cinemas e teatros. Os que contarem muitos pontos ao serem presos terão vantagens de salas especiais, Habeas Corpus, comida privilegiada. (BRANDÃO, 2010, p. 247)

Dentro da obra, encontramos a todo momento sátiras e ironias voltadas a mostrar em como a cidadania do ser humano era cada vez mais reduzida e seus direitos cada vez mais ignorados. Dessa forma, evidenciam-se sujeitos cada vez mais sem escolhas, proibidos de questionar e reclamar; submissos a toda sorte de violência promovida e respaldada pelo Estado. Os indivíduos eram padronizados, sem autonomia e sem democracia, reduzidos a nada ou, metaforicamente, a *Zero*. É possível compreender a analogia, por meio do excerto, no qual o personagem José se revela indignado, quando assevera que as pessoas não refletem acerca de nenhuma imposição:

O mundo inteiro pensa igual, aceitou, tem que ser assim. Se vier um cara, como eu por exemplo, e provar que o 1 não é 1, mas sim 3, dá um bode danado. São capazes de me prender, andam prendendo tanta gente. É só ler os jornais para ver. Eu fico puto da gente ir aceitando ir aceitando assim, por aceitar, porque está pronto, não precisa mexer. Na verdade, não é bem puto, eu fico confuso, me atrapalha. (BRANDÃO, 2010, p. 118)

Como reprodução das tentativas de o governo declarar que o país estivesse vivendo um período de larga escalada desenvolvimentista após a implantação dos governos militares, a obra apresenta o questionamento à veracidade destas informações, que insistiam na construção de uma imagem positiva do país:

Conversa do Presidente com o chefe da Segurança Nacional: “Veja, a nossa imagem não é nada boa no exterior. Dizem que somos ditadores, que o regime é de terror. Olhe só a lista de torturadas e torturados.” “Presidente, os inimigos do regime são muitos. Essas listas são mentirosas, caluniosas. Ninguém está sendo torturado. Ninguém morreu.” “Esse jornal francês fala que estão abrindo barrigas de mulheres grávidas.” “Mentiras, mentiras em cima de mentiras. Por isso é preciso haver censura, arrocho, vigilância, fiscalização. Para que não aconteçam imagem deturpadas.” (BRANDÃO, 2010, p. 365)

Em *Zero*, percebe-se que, dada a representação dos personagens, é apresentado país cheio de normas, protocolos e proibições. Tais medidas são alinhavadas por meio de condutas conservadoras. Contra essas medidas, parte da população mais esclarecida, buscava reagir e resistir às condutas impostas, através da criação de grupos de guerrilha, por meio de assalto a instituições financeiras, como os bancos, dentre outras práticas violentas consideradas ilegais e, com as quais o personagem José acaba também fazendo parte, uma vez que também se revoltara com as próprias condições de vida a que era submetido.

Os Comuns tinham construído túneis concretados, estreitos, dando passagem a dois homens magros. Suficiente para um só se deslocar com rapidez. Labirintos incompreensíveis, dando voltas, corredores retos que terminavam subitamente, portas dando para dois corredores, o corredor da direita formando um quadrado e saindo num corredor (? o mesmo). (...) José de repente entendeu: os Comuns dominavam a cidade, por baixo. Tinham se infiltrado nas ligações: água, luz, gás, telefone. Nos quinze anos de ditadura tinham trabalhado preparando-se. Agora deviam estar prontos, ou quase prontos. (BRANDÃO, 2010, p. 278)

Também, é notório perceber na obra que o autor tentou reproduzir não só a realidade geral de um período opressivo do país, mas também como o sujeito sentia-se, quando silenciado, indignado e frustrado com a condição em que se encontrava. A representação desta indignação se deu com a personagem José que, durante a narrativa, revela-se verdadeiramente inconformado. Em meio a opressão e violência, destacam-se também as técnicas de tortura que aconteciam com suspeitos de subversão:

E agora vai saber por que me chamam de João Bonzinho disse o coronel enquanto enfiava um fio no canal de minha uretra e ligava o fio direto na tomada e eu sumia no mundo, com tanta dor que nem sentia dor, parece que meu pau tinha sido arrancado e eu não sentia mais ele. (...) E o João Bonzinho enfiou um bastão no meu rabo e ligou o magneto e girou a manivela e me caguei todo, a bosta escorreu pelas minhas pernas, eles morreram de rir e disseram que eu devia comer a bosta no chão porque tinha sujado a sala toda e o general não gostava de sala suja. (BRANDÃO, 2010, p. 371)

Portanto, em meio a tanta violência, a narrativa se adensa com a denúncia às constantes prisões de vários brasileiros e brasileiras que buscaram resistir à opressão praticada pelo Estado, bem como por meio dos exílios e fuzilamentos sumários; pelas práticas de tortura, desaparecimentos e mortes por motivos políticos, contextualizando todos os horrores vivenciados durante o período da Ditadura Militar brasileira. Dessa forma, a obra encerra com o excerto: “ouve-se uma prece desta gente audaz que não teme as guerras mas deseja a paz. Deus, salve a América.”

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo possibilitou, de maneira crítica, conhecer um período de grande repercussão na História do Brasil, de modo que foi possibilitada por meio de estudo interdisciplinar, entre História do Brasil, Crítica Literária, Teoria da Literatura e Análise do Discurso; permitindo, por meio dessas áreas de conhecimento, que o estudo tenha se tornado mais profícuo e assertivo. Logo, a investigação foi beneficiada e enriquecida de forma adequada, permitindo o adensamento das análises e contribuindo para a formação da pesquisadora.

Através da obra analisada, foi possível ver a amplitude que um dispositivo literário fornece, desde oportunizar ao leitor adentrar no contexto da Ditadura Militar (1964-1965) no Brasil, conhecer as práticas de violência, a interdição dos discursos contrários, bem como entender de que modo a literatura serviu como símbolo de resistência em meio a um sistema de interdições, da mesma forma que buscou representar, inclusive, o silenciamento e as manifestações de oposição ao sistema político em vigor.

Além disso, a monografia viabilizou discutir acerca do valor dos romances enquanto produtoras de engajamento político e social, contribuindo para reconhecer sua relevância enquanto produtora de material documental e símbolo de testemunho de uma época. Diante da discussão apresentada, é perceptível, também, que o estudo representou de maneira significativa a construção acerca do conhecimento em análise literária.

Foi possível, por fim, reconhecer as diversas estratégias dentro da narrativa, estudá-las com afinco, para tentar compreender as organizações estruturais e de significação do romance *Zero* e de seu contexto de produção. Bem como, a monografia mostrou-se relevante para fazer um diálogo com o presente, visto que o quadro político atual se assemelha com o ideário imposto durante o período de 1964 a 1985 no Brasil.

## 9. REFERÊNCIAS

ABAP. **Mostra reúne obras de artistas do AM que relembram período da ditadura.** Disponível em: <<http://anistiapolitica.org.br/abap3/2014/04/15/mostra-reune-obras-de-artistas-do-am-que-relembra-periodo-da-ditadura/>>. Acesso em: 20. jun. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção.** 2 Ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado.** 3 ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

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.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais.** Petrópolis: Vozes, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero.** São Paulo: Global, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: UFMG, 1999.

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

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2006.

O GLOBO. **Documentos revelam como a censura embasou a proibição a livros de Rubem Fonseca e Aguinaldo Silva.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/documentos-revelam-como-censura-embasou-proibicao-livros-de-rubem-fonseca-aguinaldo-silva-6473347>>. Acesso em: 20. jun. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** Campinas: Unicamp, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias?: (uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70).** 1987. 252 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270016>>. Acesso em: 14.mai.2019.

PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. **DECRETO-LEI Nº 1.077, DE 26 DE JANEIRO DE 1970**. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-norma-pe.html>>. Acesso em: 11 set. 2019.

REIMÃO, Sandra. “**Proíbo a publicação e circulação...**” – censura a livros na ditadura militar. Estudos Avançados - Vol. 28 - N. 80 - São Paulo Jan./Apr. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142014000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100008)>. Acesso. 10. maio. 2019.

SARTRE, Jean Paul. **Que é Literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1989.

SÛSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. A aventura de uma geração. 17 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

## APÊNDICE – Ignácio de Loyola Brandão: jornalista e autor literário

Ignácio de Loyola Brandão é um jornalista e escritor dos mais fecundos da contemporaneidade devido a vasta publicação de romances, contos e crônicas. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 2019. O autor nasceu em Araraquara, São Paulo, no dia 31 de julho de 1936. Filho de Maria do Rosário Lopes Brandão e Antônio Maria Brandão, cresceu em uma família que incentivou o hábito da leitura e da escrita. Com isso, Ignácio adquiriu o costume de produzir histórias e publicar nos jornais da região. Aos 16 anos de idade, iniciou seu trabalho no meio jornalístico como crítico de cinema para a *A Folha Ferroviária*, passando rapidamente a produzir matérias acerca de produções cinematográficas para outro diário de sua cidade, *O Imparcial*.

Loyola, em 1953, participou das filmagens de “Aurora de uma cidade”, um pequeno documentário de Wallace Leal. No ano seguinte, fundou o Clube do Cinema de Araraquara. Como consequência disso, já residindo em São Paulo, em 1957, é contratado para trabalhar no jornal *Última Hora*. Por conhecer bem a língua inglesa, foi convidado para entrevistar diversas personalidades do meio artístico. Momento em que passou a cobrir matérias internacionais. Permanece no *Última Hora* durante nove anos.

Em 1961, participou como figurante do elenco da adaptação fílmica de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Em seguida, viajou para Roma com o objetivo de trabalhar como roteirista. No entanto, seguiu trabalhando como jornalista para o *Última Hora*. Em Roma, aprofunda na obra do cineasta italiano Federico Fellini, do qual, segundo o próprio, recebeu grande influência por toda sua produção artística.

Em 1965, lançou seu livro de contos *Depois do Sol*. Em uma próspera carreira jornalística, assume o cargo de editor chefe da *Revista Cláudia*, no ano de 1968. Nesse mesmo ano lançou seu romance intitulado *Bebel que a cidade comeu* (1968). Dessa obra, resultou uma adaptação para cinema, executada por Maurice Capoville. Como roteirista dessa produção, Ignácio ganhou sua primeira premiação, o “Prêmio Governador do Estado de São Paulo”. Na sequência, Loyola ganhou sua segunda premiação, com a coletânea de contos *Pega ele, Silêncio* (1968).

Em 1969, *Zero* foi finalizado. A princípio, foi recusado por quatro editoras brasileiras, alegando-se, então, as “dificuldades gráficas” que impediriam a boa execução da obra, uma vez que na obra encontram-se desenhos, gráficos, quadros, poemas, pichações entre outras variedades de gêneros textuais. Dada a íntima amizade com a professora Luciana Stegano,

da Universidade de Roma, acabou publicando o livro em 1975, pela editora Feltrinelli, na Itália. Ainda 1975, após uma reportagem da Revista Veja (nº 299 de 29-5-75), a editora Brasília/Rio mostrou-se interessada e publicou o livro, que teve rápido destaque entre as ficções brasileiras contemporâneas. Com a edição nacional, *Zero* recebeu o prêmio como “O melhor romance do ano” pela Fundação Cultural de Brasília.

Em 1976, o romance *Zero* foi interditado pelo Ministério da Justiça, retirando-se cerca de 4 mil exemplares das prateleiras e de circulação sob a justificativa de atentado à moral e aos bons costumes. Ainda em 1976, Loyola lança *Dentes de Sol* e *Cadeiras proibidas*. em 1977, passeia entre o público infantil e lança *Cães danados*.

Em 1979, *Zero* foi liberado para circulação e alcançou grande êxito de venda e crítica, passando a ocupar a lista dos mais vendidos, tendo sido reeditado quatro vezes e repercutindo em outros vários meios artísticos e intelectuais. No exterior, a obra foi publicada em Portugal (Editora Bertrand), Espanha (Galbo), Alemanha (Suhrkamp) e França (Flamorion), por editoras de grande influência. Além disso, foi fonte de estudo em Nápoles (Itália), nas Universidades de Yale, San Diego e New México.

Ignácio deixa o trabalho de jornalista nesse mesmo ano de 1979 e passa a se dedicar exclusivamente à carreira literária. Em 1981, publica o romance *Não verás país nenhum*, que lhe deu o prêmio LILA, dois anos depois, de melhor romance latino-americano. Em 1983, lança mais um livro de contos chamado *Cabeças de segunda-feira*, e, neste mesmo ano, assume a vice-presidência da União Brasileira dos Escritores (UBE).

Em 1987, lança outro livro de contos *O homem do furo* e o romance *O ganhador*, tendo recebido vários prêmios, como o Prêmio dos Críticos de Arte de São Paulo e da Academia Brasileira de Letras. No ano seguinte publica *A rua de nomes no ar* (1988) e em 1989, lança *Manifesto Verde*. Em 1990, retoma a carreira de jornalista como diretor de redação da *Revista Vogue* e passa a escrever crônicas para o *Jornal Folha da Tarde*. Também como cronista, Ignácio Loyola Brandão escreve para o jornal *O Estado de São Paulo*.

Em 1995, publica o romance *O Anjo do Adeus, Strip tease de Gilda* e mais uma obra infantil: *O menino que não teve medo do medo*. Em 1997, lança *Veia Bailarina*, um relato de experiência acerca de um aneurisma cerebral que sofreu um ano antes. No ano de 1998, publica o livro de crônicas *Sonhando com o demônio* e, no ano seguinte, lança mais um volume de contos *O homem que odiava a segunda-feira* (1999), pelo qual foi premiado com um Jabuti no ano de 2000.

## ANEXO – DECRETO-LEI 1.077/70

Figura 5 - Decreto

DECRETO-LEI Nº 1.077, DE 26 DE JANEIRO DE 1970

Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil.

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 53, inciso I da Constituição; e

Considerando que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º, dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes;

Considerando que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

Considerando, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

Considerando que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

Considerando que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira;

Considerando que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional, decreta:

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

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

Fonte: Site “Portal da Câmara dos Deputados”

Figura 6 – Censura a livros

dio, sem qualquer referência a sanções.

O autor utilizou-se de uma linguagem bastante popular onde a pornografia foi largamente empregada, como pode ser constatado nas 35 páginas assinaladas.

Por outro lado, nas páginas 31, 139 e 141, são feitas rápidas alusões desmerecedoras aos responsáveis pelo destino do Brasil e ao trabalho censório.

Ao nosso ver a presente obra vai de encontro ao que determina o Decreto-Lei nº 1.077, no seu art. 1º, e, deste modo, opinamos pela Não Liberação.

Brasília, 03 de dezembro de 1976

Considerações da D.E.P.F. 1/76

Fonte: Site “O Globo”

**Figura 7** – Censura ao teatro

MINISTERIO DA JUSTICA  
DEPARTAMENTO DE POLICIA FEDERAL

**CENSURA FEDERAL  
TEATRO**

Certificado Nº 1.333 / 50

PEÇA \*É PROIBIDO JOGAR LIXO NESTE LOCAL\*

ORIGINAL DE REGIEM FOLIO

APROVADO PELA D.C.D.P.  
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 10 de JUNHO de 19 60

Brasília 10 de JUNHO de 19 60

JOSÉ VIEIRA MOREIRA  
Diretor da DCDP

INAPROPRIO PARA  
MENORES DE  
DEZETO ANOS

Fonte: Site “Anistia política”