

OUTRAS FACES DO BRASIL

Mairim Linck Piva (Profª. Dra. - FURG)

Resumo: O romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, escrito em 1969, e publicado no Brasil somente em 1974, e o romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, de 1971, surgem em momento histórico bastante marcante na história política e cultural da nação. Enquanto a narrativa de *Zero* aponta para um hipotético futuro e para um conturbado espaço urbano, *Sargento Getúlio* recua no tempo e mergulha no interior do território nacional. No entanto, para além de configurações espaciais ou temporais, as duas obras apontam para um mesmo caminho: o dilaceramento do ser humano diante de um mundo em constante mudança. A análise das obras propõe um olhar que, além de salientar seus aspectos históricos, aproxima-as enquanto representações da tragédia humana.

Palavras-chaves: Literatura Brasileira. Romance Contemporâneo.

Abstract: The novels *Zero*, by Ignácio de Loyola Brandão, written in 1969 and published in Brazil only in 1974, and novel *Sargento Getúlio*, by João Ubaldo Ribeiro, published in 1971, arise in a very struggling moment in the political and cultural history of Brazil. While *Zero* points to a hypothetical future in a chaotic urban space, *Sargento Getúlio* deals with the past time in the Brazilian countryside. However these differences, both narratives point to the same: the human being dilacerations in face of a constant changing world. This article aims to approach, besides the historical aspects, the representation of the human tragedy present in both novels.

Keywords: Brazilian Literature. Contemporary Novel.

A relação entre a escritura e a circulação do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, já propicia uma narrativa intrigante ao leitor. O texto foi escrito em 1969, no entanto, não conseguiu ser editado no Brasil. A recusa de algumas editoras poderia vir acompanhada da justificativa de que, por implicar o uso de diferentes caracteres gráficos, o texto atingiria um custo de produção elevado, o que seria um inconveniente para a comercialização. Teria sido esse um motivo preponderante? Ou teria sido a conjuntura político-social brasileira, sob o signo de uma ditadura e sua alienante censura um fator maior?

O fato é que o romance é publicado inicialmente em 1974, na Itália, graças também ao incentivo da brasilianista Luciana Stegno-Picchio, historiadora e crítica literária empenhada na divulgação das produções brasileiras em seu país.

Em 1975, já circulando pela Europa, o livro consegue ser finalmente publicado no Brasil. O interesse despertado pode ser mensurado pelo fato de ter duas edições antes de ser proibido pelo Ministério da Justiça em 1976. A censura agora mostrava

explicitamente sua face. Devido a inúmeras pressões dos segmentos culturais brasileiros, a obra foi liberada novamente em 1979, coincidentemente, período em que se propunha também a abertura no panorama político nacional.¹

Como entender as relações entre a veiculação desse romance, ligada às oscilações políticas de uma nação, e seu conteúdo ficcional? Qual ameaça era representada por essa narrativa que trata da medíocre vida de um “caçador” de ratos, em um hipotético “país da América Latíndia”, em um hipotético futuro anunciado pelo “amanhã” da temporalidade diegética?

Ao leitor, o jogo especular-referencial torna-se evidente em todos os segmentos desse inusitado texto. *Zero* não se apresenta com um possível elemento de neutralidade matemática, nem como apenas o ponto de partida de uma trajetória. Zero revela o sentido da negatividade das ausências: é o zero da miséria das pessoas, da falta de perspectiva, da circularidade das existências, cujos destinos medíocres sempre se repetem – ainda que possam mudar as personagens, serão sempre os mesmos tipos humanos – marginalizados, massificados, conduzidos pela mídia e manipulados por um governo autoritário. O subtítulo² “romance pré-histórico”, convida também a reflexões. Pré-histórico pode ser entendido como um tempo de barbárie, da não civilização do homem, das ausências do essencial ao desenvolvimento de uma cultura em que a liberdade permitisse o aprimoramento humano. Ou seria ainda uma pré-história de Brasil, anterior à história como era desejada por quem acreditava em mudanças, na possibilidade de novos registros?

O romance tem como espaço uma grande metrópole, cujo destaque é “uma feira de aberrações”, em que seres, com suas disformidades físicas, apresentam-se como atrações quase zoológicas. Segundo Malcom Silverman, “resta pouca dúvida sobre as fronteiras nacionais e os parâmetros urbanos em questão”, (SILVERMAN, 1995, p. 243) pois seria gritante em cada página a realidade urbana do Brasil pós-1964, com destaque para expressões como “selva de asfalto”, “cidade desumana”, “metrópole voraz - comedora de gente”, “antro de neuróticos - túmulo de vidro”, “floresta de cimento armado”, “o maior centro industrial da América Latíndia” .

A localização geográfica da narrativa torna-se ainda mais explícita a partir da décima segunda edição, em 2001, quando é acrescido um mapa da suposta “América Latíndia”, cujo destaque naquilo que se percebe ser o território brasileiro é a extensão da “tela em CinemaScope, no Cine República em São Paulo”, e, no mesmo local, o

¹ Iniciava-se a tão comentada “abertura lenta, gradual e progressiva”, com o arrefecimento das perseguições político-ideológicas e as promessas de anistia.

² O subtítulo não é mais empregado na publicação do livro na revisada décima segunda edição, em 2001, quando diversas alterações, como acréscimo de novos elementos visuais e novas diagramações surgem.

fato de Átila – “amigo de José”, personagem central da narrativa – ter o “peido mais fedido do mundo”.

A inclusão desse mapa destaca nesse espaço o cinema - uma fábrica de ilusões – e o mau cheiro de Átila, a excrescência, a escatologia humana com que as personagens desse universo “pré-histórico” são assinaladas.

A ínfima importância das personagens em relação ao espaço em que habitam é assinalada logo na abertura do romance, em que – graficamente paralelas na configuração das páginas – são dadas informações sobre a personagem José e sobre o “cosmo ou universo”. Apresentado José, “um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mijá, anda” e “mata ratos num cinema poeira” (BRANDÃO, 1979, p. 11), tem-se também seu peso, míseros “70 quilos ou quilogramas” se comparado com o que o antecede, o peso do Sol – “330.000 vezes mais que a Terra” – e o peso da Terra – “6.000.000.000.000.000.000.000 de toneladas”.

Nessa relação numérica entre o particular – a personagem apresentada apenas pelo primeiro nome – e o geral - o cosmos e sua amplitude – destaca-se o *quase zero* que representa esse ser humano no mundo. Ao longo da narrativa, a personagem parece evoluir, ao menos, deixa de caçar ratos para caçar animais maiores, como os seres humanos que assalta ou acaba por matar, tanto em nome da sua ascensão econômica individual – cujo auge é o financiamento de uma casa em um conjunto habitacional popular – quanto em nome da ideologia de esquerda, e da luta armada para a qual acaba sendo cooptado, ainda que sem nenhuma convicção política própria.

Matador de ratos ou de gente? Tudo se assemelha, pois tanto no cinema, como nas ruas de um país que vive sob um governo autoritário - com seus toques de recolher, normas de bom comportamento, decálogos para as mulheres – tudo parecem histórias, versões, narrativas oficiais, manipulação midiática e governamental.

A tragédia humana se revela em diferentes facetas, como com a personagem Carlos Lopes, cuja pobreza associada à burocracia nacional conduzem-no em uma via-sacra para salvar o pequeno filho, até que o leitor o encontra, ainda peregrinando de repartição pública em repartição pública “com um esqueletinho nos braços”. A inversão de valores humanitários, ou a falta desses, culmina com a prisão do pobre-pai, ou pai-pobre, por deixar o filho morrer.

Rosa Maria, a esposa de José, tem sua trajetória marcada pela violência bestializante de um povo cujas manifestações- religiosas, culturais ou esportivas – são calcadas em um primitivismo animalizante. A tragédia na infância, que marca sua primeira aparição na obra, quando fica coberta com o sangue do pai morto em uma briga de torcida, em um estádio de futebol, encontra sua contrapartida na tragédia de sua própria morte, devorada em ritual antropofágico em pleno centro urbano.

Entre o surgimento e o desaparecimento da personagem, medra a mentalidade e os desejos de uma medíocre vida burguesa: a falsa origem de família tradicional de moça interiorana (cuja cidade era nomeada como “filhoda”), o desejo de deixar o emprego após o casamento, coadunando-se com o típico comportamento machista imposto a muitas mulheres, assim como o desejo da casa própria e da sedução a todos os apelos consumistas veiculados pelos meios de comunicação.

Essas personagens, assim como as inúmeras outras que circulam no moisaco de *Zero*, com seus “aparentemente” trágicos destinos, são reveladoras da nulidade humana, do valor ínfimo que cada ser, enquanto indivíduo, representa nesse microcosmo urbano e histórico. A tragicidade de seus destinos fica apenas a critério do olhar de quem os observa, pois dentro do desenvolvimento da narrativa seus percalços são tratados como fatos cotidianos, sem que a instância narrativa expresse qualquer horror, piedade ou indignação diante dos fatos, revelando uma noção de “normalidade” e aceitação para o alienamento e a aniquilação do indivíduo que, certamente poderia conduzir o leitor ao questionamento dessa sociedade em que todos estão inseridos.

Assim como é possível estabelecer comparações entre as fronteiras geográficas do romance e um dado espaço territorial brasileiro, é possível também perceber um determinado tempo histórico da representação. Se é o tempo do auge da “Corrida espacial”, com referências ao “Sputinik” e o país inteiro parando diante das televisões para ver o homem pisando na Lua, com destaque para versão moralista e religiosa - “o astronauta está lendo a bíblia” (BRANDÃO, 1979, p. 138) – é também o tempo do toque de recolher, das torturas, da polícia formando os esquadrões da morte. Tempo em que não se distingue repressão política ou policial, pois todos são uniformemente tratados ao se desviarem dos padrões previamente estabelecidos ou permitidos. É ainda o tempo em que, sistematicamente, são perseguidos e se obrigam à evasão os intelectuais brasileiros e em que as liberdades individuais são apenas quimeras.

Segundo Silverman,

Zero é uma descida inexorável e polimorfa a um inferno mais revoltante que o dos outros romances do período, influenciados, como eram, pelas convenções realistas. Sua primitividade deliberada de exposição certamente faz justiça ao seu subtítulo: “Romance pré-histórico”. Linguagem bestialógica, diálogo cru, sucessão ilógica, minúcias asfixiantes, pontuação irrelevante e fora do convencional, e a falta de qualquer estudo de personagem profundo - tudo reforça a loucura sem esperança de uma sociedade deformada pelo domínio de uma polícia arbitrária e um capitalismo sem disciplina. (SILVERMAN, 1995, p. 244.)

Nem tudo, no entanto, é pura alienação ou brutalização na esfera humana representada, ainda sobra espaço para os idealistas, como o revolucionário Gê, uma versão - textualmente assinalada - de um Che Guevara brasileiro. Assim como aquilo que poderia ser considerado como um filho seu, um filho da esperança - “o menino de música na barriga”, aquele a ser protegido pelos revolucionários, pois contém a arte, a esperança, a palavra que deveria ser preservada e cultuada para emergir em outros momentos, longe dessa pré-história circular, alienante, massificante em que a maioria apenas sobrevive graças aos ratos que caçam, ou em que se transformaram.

De que forma a narrativa de *Zero* que transcorre em “Um país da América Latíndia, amanhã”, apontando para um hipotético futuro e para um conturbado espaço urbano, pode se aproximar do romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, que recua no tempo e mergulha no interior do território nacional?

A obra, segundo livro do escritor baiano, foi publicada no Brasil em 1971, portanto, em plena vigência da ditadura militar brasileira e das demais vivências ditatoriais e repressivas da América Latina. Diferentemente do livro de Loyola, o livro consegue circular no território nacional sem sofrer imediatas censuras. Seria devido ao fato de parecer que sua narrativa trata de um passado distante? Seria devido ao fato de parecer tratar de um Brasil interiorano e, portanto, diferente da imagem de acelerada urbanização e modernização que se queria impingir no Brasil?

Em texto introdutório à narrativa se encontra o seguinte: “Nesta história, o Sargento Getúlio leva um preso de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros”, tem-se portanto, a localização geográfica, expressa na temática da viagem, pois é o deslocamento pelo sertão, entre Paulo Afonso, na Bahia, e Barra dos Coqueiros, nas proximidades de Aracaju, em Sergipe, o elemento em destaque. Situação, espaço geográfico definido, enfim, resumo de uma narrativa pessoal, - de um determinado Sargento Getúlio - e regional - o sertão do Nordeste.

Como um texto aparentemente circunscrito a um determinado ângulo individual e espacial poderia também ser visto como a narrativa de um trágico destino nacional e humano? É preciso delinear, então, o caminho percorrido pela personagem Getúlio para compreender não tanto a natureza de sua missão, mas a natureza do conflito a que se vê sujeito, para dimensionarmos o seu valor de representação.

A narrativa principia com Getúlio, um sargento da Polícia Militar de Sergipe, “com mais de vinte mortes nas costas”, conduzindo um preso, cuja identidade não é plenamente revelada: é um inimigo político do chefe, um suposto “udenista-comunista” na confusa classificação de Getúlio, ou o “traste” como é constantemente referido.

As personagens encontram-se em pleno sertão, espaço com o qual Getúlio se identifica. Apesar de se dirigir para a cidade, Getúlio revela sua falta de identidade com o espaço urbano. Em primeiro lugar, por discordar dos métodos políticos indiretos dos centros urbanos: “Aracaju é mais difícil do que no interior, cidade grande tem testemunha por demasiado. A política não é boa em Aracaju. Política de macho é aqui (RIBEIRO, 2005, p. 19).” Se o interior é o lugar em que a masculinidade, sinônimo de truculência, pode alargar-se, é também onde se localiza o Brasil genuíno: “Buquim é Brasil? Porto da Folha é Brasil, com aqueles alemães falando arrastado? Aracaju não é Brasil. Socorro não é Brasil. A Bahia não é Brasil. Baiano fala cantando (RIBEIRO, 2005, p. 17).”

Portanto, a nacionalidade de Getúlio exterioriza-se na linguagem: somente onde sua fala é livre e compreendida é o seu território, sua nação. A sua inadequação com o Brasil urbano, com o mundo letrado, processa-se no nível da comunicação: “Quando eu falo, ninguém entende lá, quando um fala lá eu não entendo”, “se fosse só o sertão, entendia mais”. (RIBEIRO, 2005, p.18) Portanto, o centro urbano é um espaço que não se revela, que não se deixa aprender por Getúlio, ambiente cujos meios de expressão a personagem considera sem autenticidade: “Não gosto de jornal como vosmecê, acho difícil, muitas palavras. Menos verdades.” (RIBEIRO, 2005, p. 19)

A dicotomia entre interior-sertão, natureza, mundo arcaico e primitivo e a cidade, urbe, mundo civilizado e moderno é também o confronto de culturas distintas: a cultura letrada do centro urbano, com as muitas palavras, impressas e de poucas verdades e a cultura oral, reveladora das vivências autênticas. Getúlio configura-se nesse universo, o seu heroísmo é o mesmo dos cantadores das epopeias populares, é o mesmo de tempos passados, de heróis cavaleiros do cangaço, do jagunço Lampião, um dos seus ídolos idolatrados, assim seu nome indicia outro de seus heróis, Getúlio, o Vargas – querido das massas populares, ditatorial, autoritário, inflexível como um herói do sertão.

A marca da traição assinala a trajetória de Getúlio. Devido à suposta traição da mulher, ingressa na PM e na criminalidade “oficial”. A traição de seu chefe, que pressionado por circunstâncias políticas, envia contra-ordens a Getúlio, e acaba por abandoná-lo à própria sorte, define seu destino. Acrísio Antunes, o chefe, ordena que Getúlio não apareça com o preso em Aracaju, para evitar complicações e exposição pública de seus atos arbitrários. Como a nova ordem veio apenas por um mensageiro, Getúlio inicia seu conflito interior, pois seu código de conduta não permite deixar uma tarefa “pela metade”, e, além disso, somente a palavra direta de seu chefe poderia desobrigá-lo do compromisso assumido.

Abrigado na fazenda de Nestor Franco, aliado político de seu chefe, Getúlio revela ao leitor toda a sua inquietude devido ao recebimento da contra-ordem e da impossibilidade de seguir adiante com sua missão, pois para Getúlio, que não

era homem de “parar no meio” de coisa alguma, esse compasso de espera torna-se torturante, em especial, por não estar mais no espaço livre do sertão, ainda que esteja no campo, na fazenda.

A fazenda acaba cercada pelas forças militares e a liberdade do preso é reclamada, assim como a prisão de Getúlio por arbitrariedade e desobediência à lei. Ao leitor, fica clara a traição de seu chefe Acrísio, único detentor de seu paradeiro, a Getúlio, no entanto, mais importa lembrar a lealdade e o código de honra de Nestor, que não permite que um hóspede, aliado como Getúlio, seja ofendido em seu território.

As leis do sertão prevalecem, e, notadamente, as da honra masculina, pois a grande ofensa recebida fora a de ser chamado de “sargento corno” pelo tenente que pedira sua rendição. Batalha deflagrada, Getúlio apela ao primitivismo ao confrontar-se com o tenente: usa a degola como instrumento de vazão de sua animalidade e de sua honra maculada. E assinala definitivamente sua perdição: perde qualquer possibilidade de defesa e “apadrinhamento oficial”, pois como justificar a barbárie, útil quando promotora da ordem oficial, porém jamais assumida diante da civilidade necessária no jogo político regional – e também nacional, como se pode inferir considerando o período ditatorial.³

Apesar do evidente declínio de seu antigo prestígio de “sargento caçador e matador”, é o conflito interno que dilacera Getúlio. Como assinalado por alguns críticos, seu dilema é hamletiano: “levar ou não levar” o prisioneiro, concluir ou não a missão a que foi incumbido, aquela que deveria ter sido sua última, antes de “aposentar-se” como planejava. A marca do derradeiro realmente assinala sua decisão: seria possível cumprir seu destino, seguir seu código pessoal de honra, como um cavaleiro do sertão, cuja lealdade e valentia são inquestionáveis? Se o leitor se pergunta a quem é leal, pode-se afirmar que aos seus próprios conceitos imutáveis, inflexíveis, que não compreendem as mudanças sociopolíticas, não compreendem a maleabilidade necessária às relações humanas no espaço público.

Getúlio percebe a defasagem, “a política está mudando, eu disse, está ficando uma política mariconca” (RIBEIRO, 2005, p. 35), mas não aceita adaptar-se. Percebe ainda que ser Getúlio Santos Bezerra, um homem do sertão, um admirador entusiástico do tempo do cangaço de Lampião, um admirador dos homens inflexíveis do passado – como Floriano Peixoto, Getúlio Vargas - e, ao mesmo tempo, ser Getúlio-sargento da PM, representante da ordem pública, capaz de adaptar-se às contingências políticas, é uma contradição insolúvel. A sua identidade não consegue se estabelecer nesse universo em transição:

³ Convém ressaltar que a obra foi publicada em plena vigência do Regime Militar, cujos métodos políticos e repressivos são reconhecidamente violentos.

“Eu sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. Não sou nada, eu sou é Getúlio. Bem que eu queria ver o chefe agora, porque sozinho me canso, tenho que pensar, não entendo as coisas direito. Sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. O que é isso? Fico espiando aqui essa dobra de cáqui da gola da farda me espetando o queixo. Eu não sou é nada. Gosto de comer, dormir e fazer as coisas. O que eu não entendo eu não gosto, me canso. [...] Assim como está não sei. Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer.” (RIBEIRO, 2005, p. 62- 63).

Getúlio representa um mundo cuja visibilidade é ameaçadora na contemporaneidade. Seja pelo processo fragmentário e caótico, que não permite mais certezas e obediência cega a determinados valores, seja por circunstâncias históricas – regionais e nacionais – que não desejam admitir a existência de seres cuja primitividade tornam-se empecilho para os jogos políticos da atualidade.

Esse homem sem medo é também um homem sem tempo, nem espaço. E se é inatingível, como gosta de afirmar, o que o destrói é sua própria força: imutável, violenta, primitiva. Conduzido à autodestruição, Getúlio narra sua própria morte, em uma derradeira batalha solitária contra as tropas da lei, nas margens do rio que o separa da cidade – alvo final de sua missão.

Sargento Getúlio é, portanto, a travessia que não se conclui, porque não há para onde ir. Seria essa também a travessia da nação brasileira sob o jugo da ditadura? Getúlio seria então representante desse Brasil arcaico e ingênuo, dessa nação que se deixa conduzir e atraiçoar pelos jogos políticos? Ou, esperançosamente, Getúlio representaria o destino do próprio processo ditatorial, eternamente incapaz de flexibilidades e mudanças?

Percebe-se, assim, que ainda que pareça voltar o olhar diegético para o passado – referências à era Vargas, aos partidos políticos existentes antes da extinção com os Atos Institucionais da ditadura militar – o romance de João Ubaldo Ribeiro problematiza questões sociais presentes no período em que é publicado, assim como, de forma ainda mais explícita, a obra de Ignácio de Loyola Brandão o faz.

Em ambos, a trajetória de suas personagens parece se encerrar na tragicidade cotidiana e individual, na nulidade de qualquer projeto de superação e crescimento do indivíduo. A epígrafe de abertura de *Zero* parece dar o tom da ameaçadora degradação a que os sujeitos estão destinados: “O medo vai ter tudo/ quase tudo/ e cada um por seu caminho/ havemos todos de chegar/ quase todos/ a ratos/ sim/ a ratos” (BRANDÃO, 1979, p. 7).

No entanto, não é a desesperança nem a indiferença o que resulta da leitura dessas obras. Por diferentes caminhos, os textos perturbam seus leitores, questionam padrões, inquietam e convidam à reflexão sobre a condição humana, sujeita sempre

a diferentes condicionamentos históricos e sociais. Apontam, ainda, possibilidades diante das aparentes tragédias, como pois diz Getúlio, “A gota serena é assim, não é fixe” (RIBEIRO, 2005, p. 13), portanto, sempre resta o caminho da mudança. Ainda que seja preciso apelar para uma incongruente súplica final, como em *Zero*: “& ouve-se uma prece/ desta gente audaz/ que não teme as guerras / mas deseja a paz// Deus, salve a América”. (BRANDÃO, 1979, p. 285).

REFERÊNCIAS:

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**: romance pré-histórico. 4 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. ① ② ③ ④

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado**: uma leitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

SILVERMAN, Malcon. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995. ① ②

