LÚCIA SILVEIRA LOPES

O PROTAGONISTA
em 5 romances de
Ignácio de Loyola Brandão

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS
2004

LÚCIA SILVEIRA LOPES

O PROTAGONISTA
em 5 romances de
Ignácio de Loyola Brandão

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS
2004

UNIVERSIDADE DO PORTO – FACULDADE DE LETRAS

O PROTAGONISTA
em 5 romances de
Ignácio de Loyola Brandão

Por
Lúcia Silveira Lopes

Dissertação de Mestrado
em Estudos Portugueses e Brasileiros
Orientador: Prof. Doutor Arnaldo Baptista Saraiva

PORTO
2004

Vocês repararam que até agora José não levou tiro, não se machucou. Não porque seja um super herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatacado desprezado.

Ignácio de Loyola Brandão, *Zero.*

A densidade e a riqueza destas personagens não as transforma, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conlitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida.

V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura.*

Il devient clair que l'émotion essentielle que procure la lecture des romans n'appartient pas à l'ordre de la jouissance esthétique désintéressée. Elle repose sur une participation et une identification. [...]Il n'y a qu'un seul sujet de roman : l'existence de l'homme dans la cité et la conscience qu'il prend des servitudes entraînées par le caractère social de cette existence.

Roger Caillois, *Puissances du Roman.*

SUMÁRIO

	Pág
AGRADECIMENTOS	5
INRODUÇÃO	6
A PERSONAGEM E A PERSONAGEM PROTAGONISTA	11
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO PROTAGONISTA	19
Bebel que a Cidade Comeu (1968)	19
Zero (1975)	39
Dentes ao Sol (1976)	55
O Ganhador (1987)	70
O Anônimo Célebre (2002)	88
CONCLUSÃO	104
BIBLIOGRAFIA	
Bibliografia activa	107
Bibliografia passiva	111
Bibliografia geral	113

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro, ao Professor Doutor Arnaldo Baptista Saraiva, a orientação científica desta dissertação, os contactos que me permitiu estabelecer com o autor, as informações bibliográficas, a disponibilidade e o apoio incansáveis com que sempre acompanhou este trabalho.

Aos docentes responsáveis pelos seminários curriculares do Mestrado, Professoras Doutoras Celina Silva, Maria de Fátima Marinho Saraiva e Maria João Reynaud, agradeço o contributo e o estímulo para o aprofundamento do meu trabalho científico no domínio dos estudos literários.

Expresso o meu agradecimento a Ignácio de Loyola Lopes Brandão pela inteira disponibilidade e interesse com que respondeu às minhas interpelações.

Às colegas e amigas do Curso de Mestrado, em especial à Adriana, Carla Freitas, Isabel e Mara, agradeço o incentivo e a amizade permanentes.

Quero ainda exprimir a minha gratidão pelo tempo de leitura crítica que a colega e amiga Margarida Leite dedicou a este trabalho.

Por último, não posso deixar de manifestar a minha profunda gratidão a todos os que me compreenderam e apoiaram, sem limites, nomeadamente a minha irmã, Maria José.

INTRODUÇÃO

A ideia do presente trabalho surgiu no decurso de um Mestrado de Estudos Portugueses e Brasileiros e mais se impôs quando aprofundámos o conhecimento da obra e da vida de Ignácio de Loyola Brandão.

Nascido a 31 de Julho de 1936, em Araraquara, interior do Estado de São Paulo, Ignácio de Loyola Brandão fez os primeiros estudos nas escolas locais, que lhe mereceram referências em algumas obras. É enquanto jovem estudante que cultiva o gosto pela leitura/escrita e pelo cinema. Inicia a sua actividade profissional em 1952, aliando a escrita e o cinema, porque é como crítico cinematográfico que se estreia num jornal de Araraquara. Já em São Paulo, exerce a actividade de jornalista, atingindo cargos directivos, e continua a aprofundar os seus conhecimentos na área cinematográfica. O percurso profissional e a sua paixão pelo cinema repercutem-se de forma acentuada em quase toda a sua produção literária.

Em 1963, Loyola Brandão parte para a Itália, onde segue de perto a produção cinematográfica, redigindo reportagens para o jornal *Última Hora* e sinopses de roteiros. De regresso ao Brasil, encontra o seu país sob uma violenta ditadura militar, que Loyola denuncia, em especial nos seus primeiros romances.

A sua estreia literária aconteceu em 1965, com o livro de contos *Depois do Sol*. No entanto, é com *Bebel que a Cidade Comeu* (1968) – seu primeiro romance – que o autor se torna conhecido, até porque esse romance foi adaptado ao cinema.

Zero, publicado primeiro em Itália em 1974, graças a Luciana Stegagno Picchio, e, em 1975, no Brasil, leva o autor a dedicar-se, por algum tempo exclusivamente, à literatura, que o levou a fazer conferências no Brasil e nos Estados Unidos, centradas nas questões suscitadas pelo seu romance mas também pela situação político-social do seu país.

Desde 1990 que o escritor retomou a sua actividade de jornalista, como director da revista *Vogue*, escrevendo, também, semanalmente, uma crónica para o *Caderno Cidades* de *O Estado de São Paulo*, mas nem por isso afrouxou a sua produção literária, pois foi publicando romances, contos, colectâneas de crónicas, biografias, documentários de livros infanto-juvenis, etc, que lhe renderam numerosos prémios. A sua produção literária conta, hoje, mais de quatro dezenas de títulos.

A obra romanesca de Ignácio de Loyola Brandão tem sido, desde a publicação do seu romance *Zero*, objecto de algumas reflexões avulsas que, com maior ou menor ênfase e qualidade, assinalam a sua importância e complexidade. Mas torna-se evidente a falta de estudos de fôlego ou de análise sistemática, cuja ausência é mais de estranhar em face da sua popularidade e da sua representatividade.

No parecer de Luciana Stegagno Picchio "Loyola, com a sua capacidade de transformar qualquer habitante de uma São Paulo de agora no atemporal e ubíquo 'homem que', é, por definição, escritor do mundo."[1]

"Escritor do mundo" que, na verdade não é só conhecido no Brasil, como sugeriu Dorian Jorge Freire de Andrade: "Paris caíu a seus pés. Roma se abriu a ele. Foi tradutor de legendas no cinema que deu Fellini e Antonioni"[2]; "ele já vendeu mais de um milhão de livros. É isso aí, campeão. Num país de poucos leitores, um placar desse parece milagre."[3]

Comentários como estes, que incidem sobre a vida ou sobre a obra de Loyola, não dispensam, bem pelo contrário, trabalhos que abordem a unidade de uma obra tão ampla. Impõe-se, pois, uma análise profunda e sistemática da sua produção literária, aparentemente tão diversa, ao longo dos seus quase quarenta anos. Esta necessidade é sentida e expressa pelo próprio autor. Quando foi questionado pelos *Cadernos de Literatura Brasileira* acerca do "seu relacionamento com a crítica?", Ignácio de Loyola respondeu:

> Eu gostaria, por exemplo, que a crítica estivesse atenta à intercomunicabilidade que existe entre meus livros. Há

[1] *Cadernos de Literatura Brasileira – Ignácio de Loyola Brandão*, n.11, São Paulo, Instituto Moreira Salles, Junho, 2001, p.26.
[2] *Idem*, p. 28.
[3] *Idem*, p.33.

> referências que passam de um texto para o outro. Há personagens de um livro que reaparecem rapidamente em outro. Há situações vistas de ângulos diferentes. Há ruas, casas, que se repetem. Quantos perceberam, quantos perceberam? Quantos perceberam que o slogan "O trabalho liberta", que surge nas prisões no final de *Não Verás País Nenhum*, é o mesmo que estava no portão de entrada de Auschwitz? E olhem que o livro foi criticado por um mundo de críticos. [...] Será que os críticos não deveriam ter uma idéia mais geral, ampla, abrangente, da obra do autor? Será que não deveriam conhecer todos os seus livros para que pudessem expandir a avaliação, analisar mais profundamente sua literatura?[4]

Claro que não é fácil acompanhar uma obra quantitativamente relevante e multiforme; mas há sem dúvida necessidade de estudar constantes de uma obra que, como afirmou Luciana Stegagno Picchio, se define como "urbana, feroz e absurda" e é "metáfora da nossa triste modernidade."[5]

A obra loyolana, apesar da sua amplitude, não é mencionada por estudiosos como Alfredo Bosi, que certamente não a desconhece; pairou e paira ainda sobre essa obra algum preconceito, de que se queixou o próprio Loyola em entrevista a Christiane Costa: "Sempre houve um preconceito da crítica com escritores jornalistas como eu, o Ivan Ângelo, o Márcio de Sousa, o João Antônio, o Antônio Torres."[6] Esta falha poderá também traduzir alguma dificuldade no enquadramento genérico de um autor com romances tão "insólitos"[7] desde o início da sua carreira literária.

Todavia, Loyola continua a ser um escritor de sucesso, como se prova pelas vendas do seu último romance *O Anônimo Célebre* (2002). E já há muitos universitários que olham sem preconceitos para as obras de Ignácio de

---

[4] *Idem*, p.41.
[5] *Idem*, pp. 25 e 26.
[6] Cristiane Costa, "A Literatura é uma Liberdade Extrema que Beira o Delírio", In http://www.*jb*.com.br, Rio de Janeiro, 26 de Fevereiro de 2000.
[7] Cf. *Cadernos da Literatura Brasileira, – Ignácio de Loyola Brandão*, *op. cit.*, p. 25, designação que Luciana Stegagno Picchio utiliza para se referir ao primeiro romance que leu de Loyola.

Loyola Brandão. A prova é que foi numa Universidade portuguesa, no âmbito de um Seminário de mestrado que se nos impôs o projecto deste estudo. Se inicialmente nos empenháramos no estudo do tema da cidade em *O Anjo do Adeus, Sacanas Honestos Jogam Limpo Jogos Sujos*, optámos depois pela análise das principais personagens da ficção de Loyola. Esta opção justificava-se por várias razões: porque o próprio Loyola logo a partir de alguns títulos parece sobrevalorizar os protagonistas (é o caso de *Bebel que a Cidade Comeu*, *O Ganhador*, *O Anônimo Célebre*; mas *Zero* também privilegia metaforicamente o protagonista José, e *Dentes ao Sol* implica o seu protagonista e narrador autodiegético); porque o estudo dos protagonistas permite esclarecer muito mais do que as vidas ou acções dos protagonistas, já que obriga a analisar estruturas ou instâncias narrativas e a reflectir sobre questões centrais da ficção do autor, sejam elas de pendor ideológico ou histórico-social, e até sobre elementos de retórica e de estilística; e porque a obra extensa de Loyola e os prazos limitados de uma dissertação de mestrado desaconselhavam a elaboração de um estudo genérico ou abrangente da produção loyolana.

Assim, optámos também por nos fixar apenas nos protagonistas de cinco dos oito romances do autor, a saber:

Bebel que a Cidade Comeu, 1968;

Zero, 1975;

Dentes ao Sol, 1976;

O Ganhador, 1987;

O Anônimo Célebre, 2002.

A escolha destes cinco romances deveu-se ao facto de neles detectarmos denominadores comuns ausentes nos outros três, e não só pelas qualidades ou pela relevância dos protagonistas e deveu-se à tentativa de representar momentos distintos da produção fictiva de Loyola (embora a publicação de *Zero* e de *Dentes ao Sol* tenha sido feita com pouco mais de um ano de intervalo - 1974/1976 - sabe-se que *Zero* foi escrito a partir de 1960).

O nosso estudo começa, como não podia deixar de ser, por uma reflexão teórica sobre o estatuto do protagonista e da sua relação com outras personagens.

Entrando na parte central desta dissertação, procedemos inicialmente a um enquadramento do protagonista na história de cada romance, detendo-nos em seguida na história de cada protagonista – suas origens, sua infância, seu passado – e tentando depois descrever ou analisar o seu retrato físico e psíquico, as suas relações, acções e transformações, não desprezando a reflexão sobre o seu nome ou a sua anonimia, nem deixando de apontar a sua tipicidade.

Por último, a conclusão salienta a estreita relação que se estabelece ao longo destes romances entre os protagonistas e a urbe paulista.

A Personagem e a Personagem Protagonista

O estudo do protagonista em obras de Ignácio de Loyola Brandão impõe à partida uma reflexão, ainda que breve, sobre teorias recentes da personagem, que sem dúvida permitirão melhor compreender a caracterização que faremos desse protagonista, ou a sua natureza e tipicidade, ou o modo como o autor o "construiu".

Segundo Ducrot e Todorov[8], a personagem surge apenas associada aos predicados textuais, tais como os atributos e as acções, limitando desta forma a análise da personagem à função sintáctica. Pelo trabalho destes linguistas, infere-se também a distinção das personagens em estáticas ou dinâmicas. Para estabelecer esta oposição, observa-se a modificação ou não das personagens ao longo da narrativa. Esta distinção permite definir a personagem tipo (que corresponderá aproximadamente à personagem estática) das outras personagens. Ducrot e Todorov analisam ainda as personagens de acordo com a importância da função que elas assumem na narrativa, diferenciando, assim, as personagens principais das secundárias. O protagonista ou personagem principal destaca-se pela sua relação privilegiada com a acção.

Para Philippe Hamon, os critérios que distinguem um herói de um "falso herói" ou das personagens secundárias são os processos estilísticos: "Trata-se, com efeito, de um problema de ênfase, de focalização, de modalização do enunciado por factores particulares que acentuam tal ou tal personagem."[9]

Vladimir Propp apontou, em torno da acção, sete funções presentes em algumas personagens.[10] Essas funções não correspondem cada uma a uma personagem, elas podem ser cumpridas por várias personagens mas uma só

---

[8]Cf. Ducrot, Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 286-292.

[9] Philippe Hamon, "Para um Estatuto Semiológico da Personagem", in Maria Alzira Seixo (dir. de) *Categorias da Narrativa,* 3ª ed., Lisboa, Arcádia, 1979, p. 90.

[10] « L'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, son père, le mandateur, le héros, le faux héros. » Vladimir Propp, *Morphologie du Conte*, Éditions du Seuil, 1970, pp. 96-97.

personagem pode cumprir várias funções. A personagem define-se, assim, pela sua funcionalidade na acção. A função de herói, ainda na óptica do teórico russo, pode subdividir-se em "heróis-conquistadores" e "heróis--vítimas", enfatizando a centralidade do herói face à acção.

Já Etienne Souriau[11] diferencia as personagens segundo as forças ou funções dramáticas: "a Força Temática Orientada"; "a Força Oposta"; "o Representante do Bem"; "o Árbitro"; "o Beneficiário Virtual do Bem" e o "Adjuvante". O trabalho de Souriau, baseado nas funções dramáticas, aproxima-se do esquema actancial que veio a ser proposto por Greimas (Sujeito, Objecto, Destinador, Destinatário, Oponente e Adjuvante). Dir-se-á que estas duas tipologias afastam ligeiramente a noção de personagem e de protagonista, ainda que a noção de protagonista esteja relativamente próxima da de Sujeito ou da da Força Temática Orientada.

É, no entanto, com Greimas e Courtés, no seu *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*[12], que são acrescentados outros aspectos importantes para a definição do herói, nomeadamente a percepção do herói como um "lieu d'investissement" excepcional para o leitor, o que Aristóteles já referia na sua *Poética* através da teoria da catarse. Graças a esta perspectiva, a análise do herói liberta-se do domínio estritamente textual para se admitir também a influência extra-textual com a recepção do texto e o seu efeito sobre o leitor. Para além desse aspecto, a definição do herói passou também a integrar a representação de um valor. A relação entre o domínio emocional e o moral é devidamente salientada por Tomachevski: "Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros. Le héros est le personnage suivi par le lecteur avec la plus grande attention. Le héros provoque la compassion, la sympathie, la joie et le chagrin du lecteur."[13]

---

[11] Cf. Etienne Souriau, *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970.
[12] Cf. Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, 1979, vol.I.
[13] Tomachevski, "Thématique", 1929, in Tzvetan Todorov (textos reunidos, apresentados e traduzidos), *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 295.

A referência à moral, em relação com o texto e com o leitor, introduz outro aspecto importante para a determinação do herói, o do contexto sócio-cultural, a que Tomachevski também se refere:

> Il ne faut pas oublier que le rapport émotionnel envers le héros est déjà contenu dans l'œuvre. L'auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance et de dégoût. Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre, et ce n'est que dans les formes primitives qu'il coïncide obligatoirement avec le code traditionnel de la morale et de la vie sociale.[14]

Ao considerar-se a obra literária, quer na sua construção, quer na recepção, em relação com a dimensão social e cultural, não se pode evitar a dimensão histórica desta, no que respeita à evolução da noção de protagonista/herói, tal como à de personagem.

O sentido mais antigo do termo herói remete para o seu carácter mitológico, divino. O herói pode ser filho de uma entidade divina ou então, mesmo que seja humano, ganhou carácter sagrado pelas suas façanhas excepcionais. Verifica-se, portanto, que, associados ao herói, surgem conceitos de acção e de valor. A superioridade moral deste é enunciada por Aristóteles na sua *Poética*, quando se refere à nobreza das personagens das obras de Sófocles e de Homero: "Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de carácter elevado."[15]

Nas epopeias, lendas medievais e tragédias clássicas, a figura do herói representa os valores guerreiros, políticos e morais das sociedades de então. Mas, da mesma forma que o universo sócio-cultural sofre modificações,

---

[14] *Idem, ibidem.*

[15] Aristóteles, *Poética* (trad. de Eudoro de Sousa), Lisboa, INCM, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, Maio, 1986, p. 106.

também a noção de herói se vai alterando, o que valoriza a dimensão cultural deste conceito em detrimento da sua especificidade literária. Assim, a figura do herói tanto encarnou profetas, poetas, padres, como filósofos. O herói surge, ao longo dos tempos, sempre associado aos conceitos de acção e de divindade.[16]

A superioridade e singularidade da figura do herói, a par da sua integridade são características também presentes no herói do período romântico.

Mais recentemente, a figura do herói já não surge como a representação de um ideal, mas sim como uma ilusão. A razão desta alteração tem certamente que ver com uma alteração no domínio social: a sociedade "perde" os seus ideais e a literatura, mesmo não sendo representação da sociedade, acusa essa "perda", a saudade ou a crítica de um "paraíso perdido". O realismo social, em particular, diluiu as anteriores concepções de herói que substituiu por personagens simples, comuns, medíocres ou imperfeitas, já sem nenhuma marca divina ou sagrada, e até anti-heróis.[17]

Contudo, a desmistificação do herói não implica o seu desaparecimento do universo romanesco. O novo herói está em confronto total com a sociedade, na qual não se integra, não deixando, no entanto, de encarnar um conjunto de valores, que não consegue concretizar, porque o meio social o impede. O herói do século XX não exterioriza os valores de um grupo, mas os seus. Está-se perante o "herói problemático", como o concebe Lukács. Este herói moderno vive dominado pelo capital, num mundo individualista, onde a sucessão de perdas e de miséria o lança numa busca, sem sucesso, para se afastar do infortúnio. Esta trajectória solitária realça, através do protagonista, a relação quotidiana com os outros indivíduos, num universo dominado pelo mercado capitalista.

---

[16] "La valentia, la promptitud, la sutiliza de ingenio, Sol es deste mundo en cifra, sino rayo, vislumbre de diuindad.", Baltasar Gracian, *El Héroe*, Zaragoza, edición facsímil del autógrafo manuscrito 6643 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 2001, primor III, p.9.

[17] "D'où, dans le roman actuel, cette tendance à négliger cette pure convention romanesque qu'est devenu le héros de roman. Ce personnage, dans la littérature moderne, s'est peu à peu disloqué, amenuisé. Il n'est plus que le support, fragile et mouvant, de la matière nouvelle qui le déborde de toutes parts. ...Une matière devenue si complexe que les contours bien définis, épais et rigides, du héros du roman traditionnel, ne peuvent plus la contenir. S'il survit encore, ce ne sera qu'en tant que simple support de hasard; ou bien il ne sera admis qu'en sa qualité de trompe l'œil." Nathalie Sarraute, "Nouveau Roman et Réalité" in *Revue de l'Institut de Sociologie, Problèmes d'une Sociologie du Roman*, nº 2, Bruxelles, 1963, p. 436.

As noções de herói apresentadas revelam a natureza cultural do texto literário, o que pode explicar o interesse de áreas tão diversas quanto a sociologia, a antropologia, entre outras, pela obra literária. Deste modo uma análise formalista interna do sistema textual literário poderá apenas dar a noção de personagem nas suas várias funções. O trabalho de Philippe Hamon "Para um Estatuto Semiológico da Personagem" expressa, exactamente o predomínio de uma análise intra-textual sobre a personagem, através da qual, aos poucos, se identificará a presença de um protagonista.

> "O *significado* da personagem. Definimos provisoriamente a personagem como um tipo de morfema descontínuo. Os principais conceitos de uma morfologia [...] serão, pois, provavelmente operatórios. Entretanto, ao contrário do morfema – ou monema – da língua [...] que é imediatamente reconhecido, a determinação da «informação» da personagem, representada na cena do texto pelo nome próprio e seus substitutos, faz-se em geral progressivamente. [...]
>
> O que diferencia uma personagem P_1 de uma personagem P_2 é o seu modo de relação com as outras personagens da obra, isto é, um jogo de semelhanças ou diferenças semânticas. Estas semelhanças e diferenças localizam-se em relação a um certo número de eixos semânticos distintos, caracterizados pela sua recorrência, e para os quais remetem, ou não, as personagens; [...]
>
> Assim, constituir-se-á uma *hierarquia* que poderá ser igualmente um ponto de partida para diferenciar as personagens-heróis («principais») das personagens «secundárias»."[18]

Conjugando estas perspectivas sobre o estudo da personagem e do protagonista, constatamos que é pelo texto e pela cultura[19] que devemos

[18] Philippe Hamon, "Para um Estatuto Semiológico da Personagem", *op. cit.*, pp.99-105.
[19] Referimo-nos à cultura como sendo um conjunto de valores que vigoram numa determinada sociedade e condicionam ideologicamente o romancista.

proceder à identificação do herói/protagonista. Ao relacionarmos a personagem e o protagonista com a sociedade, verificamos que é no mundo "da nossa triste modernidade" que desfilam as personagens como categorias constituídas pela complexidade antagónica que marca o "ser moderno", tal como o identifica Jean-Marie Domenach[20]. Partindo desta ideia de oposição entre a personagem e a sociedade, é possível reflectir, à base de alguma teoria sobre o que Lucien Goldmann estabeleceu no seu *Pour une Sociologie du Roman* sobre "a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social"[21] na criação e na estrutura romanesca.

Alfredo Bosi, na sequência da teoria explicativa de Goldmann para o romance actual, considera que "o romancista tende a engendrar a figura do «herói problemático», em tensão com as estruturas «degradadas» vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor..."[22] e perspectiva o romance brasileiro moderno consoante "o grau crescente de tensão entre o «herói» e o seu mundo".[23]

Os anti-heróis loyolanos inscrevem-se, maioritariamente, como veremos, na tendência de "romances de tensão crítica", pela luta de sobrevivência que os protagonistas assumem contra o meio opressor e são "seres problemáticos."[24] Bebel, Sousa, Marcelo e José são quatro personagens exemplificativas do confronto diário entre o indivíduo e o meio social. Já Bernardo (de *Bebel que a Cidade Comeu*), o anti-Bernardo de *Dentes ao Sol*, o Massiminiano de *O Ganhador*, o Anônimo, entre outros, contribuem para a

---

[20]«Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete a aventura, o poder, a alegria, o progresso, a transformação de si e do mundo e que ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. As situações e as experiências modernas catapultam as fronteiras geográficas e étnicas, as das classes e as das nacionalidades, das religiões e das ideologias: neste sentido pode dizer-se que a modernidade une a humanidade inteira. Mas é uma unidade paradoxal, uma unidade que desune, que nos mergulha num furacão de lutas e de contradições, de ambiguidades e de angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Mark, *all that is solid mets into air*.» Jean- Marie Domenach, *Abordagem à Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, Colecção Epistemologia e Sociedade, 1995, p.334.

[21] Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1995, p. 440.

[22] *Idem, ibidem.*

[23] *Idem*, p. 441.

[24] "Le roman traduit essentiellement le trajet accompli par un individu afin de réaliser une totalité, une cohérence, un être dont il porte l'image au fond de soi. Aventure vouée à l'échec, parce qu'il n'y a plus de commune mesure, plus de médiation possible entre l'âme du héros et un monde régi par des «valeurs marchandes». Cette contradiction que le roman des temps modernes a pour rôle fondamental de résoudre, fait du personnage romanesque un être problématique. En effet, à la différence du héros épique, dont les exploits illustrent des valeurs que le monde reconnaît, l'individu romanesque voit l'impossible se dresser devant lui, alors que le possible existe toujours en lui." Michel Zéraffa, *Roman et Société*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Sup, 1971, p.109-110.

construção de uma narrativa onde a tensão indivíduo-sociedade é mais interior.

Toda a obra romanesca de Loyola se constitui com base na luta desigual das personagens – seres ínfimos e banais – contra uma realidade, edificada sobre valores economicistas e tecnológicos, instaurando uma cosmovisão próxima de um realismo/naturalismo, através do qual se explora o absurdo de qualquer situação quotidiana.

As personagens loyolanas empreendem uma procura do sentido da realidade que as circunda. Esta busca revela ao leitor a insanidade das personagens que se limitam a fabular sobre as aparências. As explicações pretendidas são negadas por duas ordens de motivos: porque a personagem não é suficientemente forte para levar a cabo o seu trabalho e se acomoda facilmente à realidade; e porque o mundo da personagem surge como uma superestrutura que nega a acção conclusiva aos elementos que a constituem.

O romancista integra, assim, na sua obra a noção de absurdo de herança kafkiana.[25] A despersonalização dos protagonistas e, em geral, da galeria de personagens loyolanas, na sociedade actual, é um dos temas centrais destes romances em que o trajecto do protagonista termina na sua frustração.

Os protagonistas de Loyola correspondem à concepção de um "ente sem contornos, indefinível, imperceptível e invisível, um «eu» anónimo que é tudo e que não é nada."[26] É nesta óptica de generalização que se define a despersonalização dos seres como a concebe Nathalie Sarraute: "Eis a razão por que a personagem não é hoje senão a sombra de si própria. É a contra-gosto que o romancista lhe concede tudo o que pode torná-la facilmente identificável: aspecto físico, gestos, acções, sensações, sentimentos correntes,

---

[25] "Grâce à Kafka, la notion d'absurde désigne un certain protocole de rapports sociaux et de relations d'individus avec l'autorité, un statut de la personne enfin, caractérisés par l'anonymat, l'automatisme, l'irresponsabilité. A partir de ce schéma, le roman semble toutefois s'être engagé dans deux directions très distinctes. L'une projette dans l'avenir l'univers de Kafka, et a un caractère conjuratoire, tandis que l'autre est suivie par des écrivains qui donnent à leurs personnages une éthique et une conduite d'adaptation à la réalité que Kafka avait schématisée. La première tendance présentera une société totalitaire où les individus, tous du même modèle, n'échappent jamais au regard ni aux sanctions du pouvoir. D'autres romanciers, en revanche, seront plus prudents et plus réalistes : tout se passe comme s'ils empruntaient aux héros de Kafka leur trajet, mais sans faire aboutir celui-ci à la mort." Michel Zéraffa, *op. cit.*, pp.157-158.

[26] Nathalie Sarraute, *A Era da Suspeita : Ensaios sobre o Romance* (trad. de Alfredo Margarido), Lisboa, Guimarães Editores, Colecção Ideia Nova, 1963, p. 53.

há muito estudados e conhecidos, que contribuem para lhe dar tão facilmente aparência de vida e oferecem uma presa tão cómoda ao leitor. Até o nome com que é necessário, por precisão absoluta, revesti-lo, é para o romancista um incómodo."[27]

Pela análise de alguns romances de Loyola, observar-se-á que os seus protagonistas representam os anti-heróis, na acepção de seres problemáticos, que, anonimamente lutam contra as adversidades do mundo actual para tentarem edificar os seus sonhos.

[27] Nathalie Sarraute, *op. cit.*, pp. 65-66.

BEBEL QUE A CIDADE COMEU (1968)

O romance inicia-se, tal como o próprio título indica, pelo fim da carreira e da inexistência de Bebel.

Do mesmo modo que a negação da realização pessoal marca o início da diegese, também as personagens que povoam o mundo artístico são marcadas pelo signo da morte. Dina, pintora e colega de Bebel, suicida-se e Bebel, logo no *incipit* da narrativa, surge posta à margem do mundo que a usou. Observa-se, assim, a sintonia entre a temática inicial e final da narrativa, o que indiciará uma visão pessimista do universo diegético, onde se movimenta Bebel.

O espaço onde decorre a narração surge, desde o primeiro momento, de forma objectiva e marcante, graças a um fragmento que reproduz o pregão de um jornaleiro a publicitar o último número de *Manchete*. Assim, o leitor conhece a actualidade, através de um narrador heterodiegético que a apresenta à semelhança de um produto:

> São Paulo Agora – 43 páginas em cores – A maior, mais rica e laboriosa cidade da América Latina – Uma indústria que se mobiliza para o novo florescimento – 34 mil fábricas – 800 mil operários – Área de 400 Km² – Cinco milhões de habitantes – 500 mil prédios – 8 mil ruas – O lugar onde há mais dinheiro na América Latina – Cidades com nome de Santo e história de guerreiros – No Asfalto Selvagem está a esperança – Domingo é dia de ficar quase sozinho.[28]

De forma elíptica e resumida, acedemos à cidade que devorou Bebel, a metrópole de cimento, São Paulo, que isola os seus habitantes. Este resumo

[28] Ignácio de Loyola Brandão, *Bebel que a Cidade Comeu*, 6ª edição, São Paulo, Global, 2001, (1ª ed., 1968), p. 9.

inicial, sugestivamente introduzido por extractos de imprensa e de publicidade, apresenta o meio físico onde a protagonista se insere. A infância de Bebel é encaixada neste meio desumano e opressor: "Ela tem oito anos e é muito magra. Cabelos escorridos e umas unhas pretas. O ar assustado torna grandes os olhos verdes. Piero acha que os olhos são a única coisa bonitinha nessa menina."[29]

A miséria económica e social, que circunda Bebel desde a sua meninice, molda os seus sonhos. A jovem, neta de imigrantes espanhóis, renega o meio familiar opressor. À medida que Bebel cresce, aumenta também a sua discórdia com a família, que a ignora: "Bebel fez dez anos. O pai trouxe a cerveja e bebeu sozinho. A mãe não quis fazer uma festinha, pois ia passar "Sansão e Dalila" naquela noite e ela não podia perder."[30]

A decadência familiar pressiona Bebel, ainda criança, a agir. A menina procura, junto de jovens da sua idade, as mesmas ilusões. É graças a estes núcleos de amizade e interesse sexual que Bebel começa a fazer valer conscientemente os seus atributos físicos: "Flávio observava Bebel. Tinha crescido. O corpo firme, cheio. As pernas engrossaram e os seios eram grandes. E os olhos verdes a saltar do rosto, muito claros."[31]

Assim, a personagem, ainda que criança, procura o seu espaço para se demarcar do meio familiar porque a família é sentida por Bebel como um entrave à realização pessoal e profissional; por isso deseja libertar-se dela, o mais rápido que puder: "Quando fosse grande, um dia, e trabalhasse, iria embora, longe daquela gente, daquelas ruas de lojas de roupas."[32]

A família de Bebel também a vê como um membro que não se enquadra na célula familiar. A mãe não lhe dá atenção, o pai e a irmã apontam-na como vagabunda por causa da sua opção profissional: "O pai chamava e ela não entrava. «Você vai ter que trabalhar, sua vagabundinha. Pensa que é só ficar por aí, arrebitando a bunda?»"[33] O desrespeito entre os membros da família

[29] *Idem*, p. 15.
[30] *Idem*, p. 21.
[31] *Idem*, p. 29.
[32] *Idem*, p. 20.
[33] *Idem*, p. 34.

acentua-se com o passar do tempo, Bebel e Marta (sua irmã) insultam-se: "- Puta! Isto é que é. - Diz de novo, vaca gorda e doméstica. Diz!"[34]

Para compensar a incompreensão familiar, Bebel dirige a sua atenção para jovens da mesma idade, que a acompanham nos sonhos. Flávio é o amigo de infância de Bebel que a orienta para a televisão.

A diferença de ambições estabelece o fosso entre a jovem e a família, sendo Bebel "obrigada" a fugir daquele meio para perseguir os sonhos, que lhe davam ser. O abandono do meio familiar dá início ao processo de busca travado por Bebel. O sonho com a fama determina o seu pensamento ou acção. Muito rapidamente, ela passa de "conquistadora" para "herói-vítima"[35], porque se envolve numa nova teia muito complexa: a do mundo da televisão. Este meio recebe Bebel, reconhece-lhe os atributos para os rentabilizar. A hostilidade do ambiente é suavizada pelo aparecimento de duas personagens – Marcelo e Bernardo – com as quais a protagonista manterá um relacionamento amoroso, ao longo de praticamente toda a diegese.

Marcelo surge, inesperadamente, na vida de Bebel e fica, a par de Bernardo, como companheiro e amigo que, assumidamente, amou Bebel.

Marcelo preenche o ideal de homem para Bebel. É belo, alto, inconformado, corajoso e bom amante. Marcelo quer que Bebel recuse a companhia de outros homens e se relacione apenas com ele: " Marcelo é lindo. Lindo! A juventude dele estoura em cada minuto e explode na cara. Ele flutua no ar. É forte e corajoso. Muito bacaninha. Eu queria passar a mão no seu corpo. Em cada pedacinho dele. Ele deve ser firme. A carne dura. Não é aquele velho mole e horrível!"[36]

Contudo Bebel, deslumbrada com o sucesso, recusa a felicidade exclusiva com Marcelo: " – Você podia resolver. Estou cheio de dividir. Você me prometeu. É só até eu arranjar, dizia. Agora, se arranjou. Tem tudo. O que quer mais? Por que não larga o cara? Gosto de você. Você de mim. Ou não gosta?"[37]

---

[34] *Idem*, p. 65.
[35] Cf. art. de Philippe Hamon, "Para um Estatuto Semiológico da Personagem", *op. cit.*
[36] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 177.
[37] *Idem*, p. 71.

A instabilidade amorosa revela o desconhecimento da personagem relativamente à importância das relações interpessoais para o sucesso individual.

A vivência fugaz e intensa das relações amorosas acompanha a ascensão de Bebel no mundo da imagem. A beleza, o brilho da juventude e a inconsciência expõem a imagem da personagem ao consumo rápido dos olhares da sociedade. A avidez quer dos mass-media, quer da jovem estrela ofusca-lhe a mente, tornando-a uma presa fácil, quando era ela que pretendia "caçar" um lugar de destaque na vida. A transformação em objecto acontece à medida que ela se aproxima do auge na vida artística e quanto mais elevado é o patamar em que a personagem se situa, menor é o seu grau de dignidade humana. Nesta perspectiva, Bebel colecciona "objectos" seja para companhia, seja para satisfação sexual do seu ser.

Bebel conhece Bernardo em trabalho. Bernardo é jornalista e, quando consegue a entrevista com Bebel, relaciona-se amorosamente com a actriz, que procurava possuir homens como se de objectos se tratasse para, assim, se sentir desejada: "Eu tenho Marcelo."[38]; "Eu tenho Bernardo."[39]

O sentido de posse dá confiança e auto-estima a Bebel, rejeitando relações mais estáveis, pois não a deixariam corresponder à admiração de todos os seus fãs. Desta forma, Bebel adapta-se, estrategicamente, ao espaço onde quer viver e serve-se de todos os meios para atingir as suas metas, explorando o seu lado feminino e jovem:

> É divino esse cabelo comprido. Não corta não. Daqui a uns meses estará pela cintura. Você vai ver o sucesso na televisão. Tira uma foto nua só com esse cabelo.[40];
>
> «Os dentes da frente são bonitos. Lindos. Ficaram lindos no cartaz do sabão, no cartaz do mar. Eu sou muito bonita.»[41]

[38] *Idem*, p. 65.
[39] *Idem*, p. 75.
[40] *Idem*, p. 33.
[41] *Idem*, p. 159.

O narcisismo de Bebel reflecte-se nos actos e pensamentos da personagem, que se preocupa, apenas, com a aparência. A idolatria de que é alvo concorre para reforçar o seu auto-deslumbramento, chegando mesmo a minimizar os que a rodeiam para se enaltecer:

> Bichinhas que tinham feito de Bebel meia-rainha. E a seguiam em séquito. Pela noite, de bar em bar. Rodeando, pavoneando, gritando, dançando, sacudindo, desmaiando. Uma noite, Verinha, a mais nova da turma de indecisos, apelidada "estojinho de lingüiça", na Galeria Metropolitana, ao sair de uma boate, deitou-se no chão e beijou os pés de Bebel. Imediatamente, todas se deitaram e beijaram. Nessa noite, Bebel rezou.
> O mundo está sendo meu
> e todos me beijarão os pés.[42]

A insistência sobre o corpo e o vestuário da personagem traduz o vazio psicológico e moral de Bebel, o que também deixa antever o seu destino:

> Rodeava cadeiras e mesas, voltava-se de costas, e suas costas eram bonitas e bem morenas dentro do vestido roxo empoeirado, retirado do guarda-roupa só para ensaios. Ria e seus dentes apareciam. E era mesmo o riso de Bebel, e o riso dela era o do personagem, não tinha alegria nem sinceridade, era mecânico, frio, um riso forçado e que parecia explodir, como se ela se defendesse através daquele riso, buscando a cumplicidade contra um ataque.[43]

A beleza exterior que celebriza Bebel não lhe permite compreender a fugacidade do seu brilho, por isso a esperança de triunfo patente no verde do olhar acaba, juntamente com a sua juventude.

---

[42] *Idem*, p. 62.
[43] *Idem*, p. 199.

Bernardo e Marcelo funcionam como coadjuvantes de Bebel, porém esta ignora o seu auxílio e age como uma parte de um todo acéfalo. Bebel insere-se no estereótipo da "garota-estrela", bonita, pouco inteligente e como tal "descartável." A falta de perspectiva e a recusa de conselhos amigos projectam Bebel na massa colectiva e anónima da qual ela pretendia destacar-se.

Ideologicamente, Bebel receia o que desconhece e junta-se às multidões na defesa de valores que não perfilha, lutando contra os ideais que Marcelo defende.

Bebel conhece, superficialmente, a realidade social e política do seu país, graças ao convívio com Marcelo e Bernardo.

Marcelo encarna o reaccionário, o lutador, o aventureiro, o louco capaz de apresentar e defender publicamente todos os princípios de liberdade, de justiça e igualdade entre os homens, ainda que tais actos lhe possam ferir a liberdade ou a integridade física.

Bernardo defende os mesmo valores que Marcelo, mas de forma discreta, descrevendo no jornal onde trabalha os acontecimentos que prejudicam a vida dos cidadãos. A jovem actriz considera a atitude de Bernardo, perante a vida, cobarde e hipócrita.

Bernardo vive sufocado pela opressão da cidade que adoptou para trabalhar, é revoltado e inconformado com a libertinagem das mulheres com quem se relaciona, nomeadamente Bebel.

A caracterização de Bernardo surge por oposição ao meio físico e social que o envolve. As motivações psicológicas de Bernardo resultam da sua revolta contra a cidade que o recebeu. A referência constante a um desfasamento entre a personagem e o *habitat* acentua a impossibilidade de realização do indivíduo. Por vezes, metonimicamente, a cidade na sua loucura retrata o próprio habitante desenraizado – Bernardo.

Marcelo e Bernardo são frequentemente comparados por Bebel, que sobrevaloriza as qualidades de Marcelo perante a apatia de Bernardo:

> No fundo, você é igual aos outros, Bernardo. Só que finge. Finge nesse jornal, finge nas conversas, finge nos problemas. Fala de

política, e é mentira. Marcelo sim. Nesse acredito! Ele vive para aquilo que pensa. Está louco e se mete em tudo que é grupo e partido. Passa fome, dorme pouco, não liga a nada. E você? Eu te vejo. Você é um cara que se aproveita. No fundo, quer fazer dinheiro, ter tudo. Não é isso?[44] ;

-Você, às vezes, fala como Marcelo. Amargurado. Só que ele tem uma coisa: é forte. Você é acomodado. Ele revoltado. Quer mudar tudo, arrebentar tudo.[45]

A focalização de Bernardo e Marcelo, por Bebel, deixa transparecer a facilidade com que a personagem feminina analisa os outros, sem que dirija essa perspectiva crítica para si.

As personagens masculinas são descritas enquanto seres empreendedores e detentores de princípios, que querem impor ao meio. Nelas, destaca-se a referência às qualidades psicológicas e morais, se bem que em Marcelo o aspecto físico (jovem e belo) não seja descurado. Marcelo e Bernardo funcionam como a mente que impulsiona o indivíduo para fins nobres e sociais, enquanto que Bebel é a representação simples da efemeridade, associada à beleza e à juventude.

Marcelo entusiasma-se com tudo, quer saborear todos os momentos que a vida lhe pode proporcionar, quer basear o seu conhecimento em experiências vividas por ele, quer participar na mudança para melhor do seu país, quer saciar o seu espírito rebelde:

-Pensei e não pensei. Na hora que me propuseram eu estava preparado para aceitar. Mas aceitaria, de qualquer modo, pra ver o que dava. De um jeito ou de outro, era experiência. Uma tentativa. Não quero ficar parado, Bernardo, vendo tudo e sem agarrar nada. Sem ter visto nada. Estou cheio de fome, e quero forrar bem o estômago.[46]

---

[44] *Idem*, p. 172.
[45] *Idem*, p. 221.
[46] *Idem*, p. 139.

Bernardo sofre a angústia da solidão intelectual e emocional, vive cercado de pessoas que não comungam das mesmas necessidades que ele, sente-se desajustado do meio que o circunda e não consegue comunicar, através da escrita, com um povo iletrado, por isso, desprezado, vive como um incompreendido e fracassado:

> Eu via um vazio enorme e as coisas tinham perdido o sentido; como eu. Estava no meio dessa grande cidade, e não pertencia a ela; nem a lugar nenhum. Era um homem só, sem ter a quem recorrer no mundo. Nada adiantava pra me salvar. Eu era um caixote vazio solto na rua, no meio do povo, sem ter nada a ver com o povo e com coisa alguma. Não era eu; e era o verdadeiro Bernardo, sabedor de que pra sua solidão não havia remédio. Bernardo, um homem sem lugar no mundo e desejando o lugar. Não, nessa noite não queria nada. Satisfazia-me com o branco existente dentro de mim. Nem um livro podia me salvar; eu sabia. Alguma coisa estava muito errada em tudo e eu queria conhecer esse erro; não tinha sentido escrever para um povo que não sabia ler, e não tinha possibilidade de comprar um livro. Não, o livro estava superado e se eu quisesse me comunicar teria que achar outra forma.[47]

Em Bernardo, a ausência da cidade natal é expressiva, na medida em que se observa um permanente desenquadramento deste indivíduo face à cidade que elege para local de trabalho. O retorno às origens, em sonho ou em recordação, revela a importância do espaço numa narrativa em que a tensão se estabelece entre o meio e as personagens. A grandeza do espaço – São Paulo – perspectiva não só possibilidades variadas de sucesso como também dissolve, na sua imensidão, a individualidade. Estas hipóteses fervilham na mente dos seus habitantes, em especial dos que procuram sobressair do

[47] *Idem*, p. 291.

anonimato, engendrado pela industrialização da metrópole. Bernardo sente a cidade como um espaço contrário às suas necessidades de afirmação social. É a cidade que contraria e molda as decisões dos habitantes, quando estes desejam partilhar o seu pensamento ou a existência com outros indivíduos.

O peso da colectividade determina o destino do indivíduo. Bebel, à semelhança de outras personagens, é arrastada para o caos da uniformidade social. Contudo, o destino da jovem é traçado pela própria, visto que se ilude com a sua imagem, esquecendo-se de reflectir sobre o que acontece em seu redor. A falta de perspectiva e de conhecimento para trabalhar e lidar com um meio tão violento quanto o dos mass-media ditou a queda da estrela. Bebel não compreendia o mundo em que vivia, revelando ignorância na forma como deixa que a sua vida seja manipulada pelo mundo da imagem:

> -Esse cara é fascista, disse Bernardo.
> - O que é fascista?, indagou Bebel.
> - É isso aí, respondeu ele. Presta atenção.
> - Não consigo. Só fala coisas que não entendo. Por que não tocam música?[48]

Bebel é afectada também pelo meio social degradado em que se insere, corrompe-se, não respeita os compromissos profissionais, não tem escrúpulos, desconhece valores de ética, ascendendo, assim, na televisão:

> Umas três vezes tiveram que apertar Célia e eu. Aí o dono me chamou. Fui lá em cima. Bacaninha, o escritório dele. Tem um painel e atrás é uma garçonière. Pensei que isso era só no cinema. Mas, não. O homem é fogo.[49]

A jovem e bela Bebel, de ascendência espanhola, realiza por breves instantes o sonho de ser famosa. Durante o período de sucesso, Bebel ilude-se e passa a valorizar o ter. A superficialidade e o materialismo comandam a

[48] *Idem*, p. 189.
[49] *Idem*, p. 44.

sua existência. Porém, o seu destino é indiciado, conforme já foi referido, no momento inicial da narrativa. O sucesso consome em pouco tempo Bebel que, presumidamente, foi ignorando as advertências de quem conhecia o meio onde esta se movimenta:

> - Eu vou embora. Esse negócio me deprime.
> - Deprime, é? Vem cá, querida! Fica aí e olha teu futuro.
> - Meu? Não, meu caro! Meu, não! Você vai ver!
> - Você não escapa. Todo o mundo que está nisto, termina podre.[50];
>
> - Quer saber de uma coisa? Aproveita agora que você está subindo. Daqui a pouco chega em cima e começa a descer. Aproveita a tua maré, que maré no Brasil não fica alta muito tempo.[51]

Quando a actriz se apercebe da efemeridade desta opção, já tinha perdido o que julgara possuir: fama e celebridade. A queda leva Bebel a refugiar-se, por vezes, junto da mãe e a invejar alguns segundos de felicidade que vê brilhar nos olhos de dois apaixonados. Os sonhos de Bebel desmoronam e a solidão e o anonimato ditam a morte de mais uma actriz que, por breves instantes, sonhou com a glória. Psicologicamente, Bebel, Marcelo e Bernardo são personagens sonhadoras que procuram, cada uma à sua maneira, um espaço próprio onde concretizem os seus sonhos.

Bebel, frágil e superficial, lança a sua beleza no caminho dos media, que se descartam dela quando não lhe vêem utilidade.

Marcelo persegue sempre os ideais que defende, revelando-se audacioso e empreendedor, mesmo quando estava prestes a morrer pela luta que travou contra o regime totalitário.

---

[50] *Idem*, p. 51.
[51] *Idem*, p. 71.

A inadaptação e revolta interior de Bernardo exteriorizam-se, quando não consegue controlar o seu raciocínio e, numa atitude de loucura, mata uma pessoa, sendo, posteriormente, privado de liberdade.

Bebel é o protótipo da garota-propaganda: jovem, bonita, sexy, fútil, oportunista, incorrecta e inconsciente, capaz de tudo para subir na escala social. Anti-heroína, Bebel identifica-se, harmoniosamente, pelo seu perfil físico, social e psicológico, com a personagem-tipo feminina da "novela de sucesso" em torno da qual gira a narrativa. O meio profissional desta personagem, assim como das restantes que fazem parte do seu grupo, reforça um dos eixos temáticos recorrentes – a superficialidade dos valores sociais que degeneram na infelicidade do indivíduo.

Marcelo, ainda que surja na narrativa por um relacionamento com Bebel, assume um papel de relevo na sucessão dos acontecimentos. Marcelo é o anti-herói, fisicamente perfeito:

> Ele estava mais bem arrumadinho, só que tinha cara de ressaca. Gostava de caras assim. Odiava rostos normais, comportados. [...] Aquele, não. O rosto era marcado por linhas duras e agressivas. E havia nos olhos e no corte da boca algo de bom. De ternura. Bebel percebeu-se a fazer o contorno dos próprios lábios. «Os dele se ajustam perfeitamente aos meus.» [...] Encontrou-se com Marcelo. Ele disse o nome. Era alto.[52]

A genealogia deste anti-herói motivou-o e predispô-lo a atingir o bem:

> Meu pai era o homem que queria ser o vento a soprar furioso e a varrer a ignorância, analfabetismo e obscurantismo e injustiça.
> E tinha que se conformar em ser brisa leve que agitava arbustos. Não soube como ele escolheu ser professor, pois ficava calado quanto aos seus problemas, e alegrias. Pode ser que meu pai fosse um revolucionário. Maior que todos nós que ficamos aqui

[52] *Idem*, pp. 63-65.

> na cidade, achando que somos grandes, porque a cidade é. [...] Pra ele, a revolução se fazia dentro do homem. Eu apenas ampliei seu pensamento.[53]

A força interior fez de Marcelo um lutador irreverente, em qualquer parte do mundo, mesmo que tivesse que abdicar da relação com Bebel. A nobreza de princípios e de sentimentos vale-lhe a morte. É uma personagem inteligente, coerente e vítima de um contexto defensor da uniformidade, onde o heroísmo individual/grupal não tem hipótese de subsistir. Por isso, adequa-se a designação motivada que, após alguns acontecimentos, é atribuída a esta personagem: "Um dia eu lhe disse: seu sobrenome está errado, Marcelo. Devia ser La Mancha."[54]

A importância desta personagem verifica-se na recorrência e na sua permanência ao longo da narrativa, mesmo após a sua morte, que é narrada ao longo de várias páginas.

Bernardo é a outra personagem masculina que ocupa lugar de destaque, quer na vida de Bebel, quer no texto. Bernardo enquadrar-se-á, segundo a distinção de Philippe Hamon, na categoria de personagem--"embraiadora".[55] Trata-se de uma personagem que, pelas qualificações que possui, se aproxima do *alter-ego* do autor. Bernardo desempenha o papel de jornalista-escritor, oriundo de uma pequena cidade do interior do Estado de São Paulo, que dedica todos os seus pensamentos à redacção de um livro e a uma reflexão introspectiva sobre a sua presença no mundo. Este sujeito deixa reiteradamente fluir os pensamentos, de forma livre, aos quais o narratário acede por intermédio do monólogo. A voz desta personagem surge na narrativa em "directo", sob marcas da primeira pessoa do singular e enfatiza sempre as reflexões relativas à literatura e à necessidade de sobrevalorização do "eu" angustiado, face às adversidades contextuais:

---

[53] *Idem*, pp. 322-323.
[54] *Idem*, p. 345.
[55] Cf. artigo de Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 97.

> Perdi muito hoje. Está lá na gaveta. O livro recusado e a carta. A carta imbecil que eu devia ter esfregado no nariz do homem. Devia ter gritado, xingado. Ao menos, xingado. Não foi nem querer ser bonzinho ou humilde. Quero fazer e não faço. Meu livro é bom. É a única coisa boa que tenho. Sinto que estou passando e não quero passar. Queria viver muito. Não me incomodo de viver certo. Vejo tudo muito triste. Um mundo sombrio e sem perspectivas para mim. Não sou Marcelo. Admiro nele a vitalidade imensa e a vontade de tirar tudo da vida e não deixar nada. É como se o mundo devesse alguma coisa para ele.[56]

O contraponto da vida do jornalista faz-se pela comparação sistemática com a vida de Marcelo. Bernardo inveja no outro as qualidades morais que fariam dele um ser realizado. Contudo, a sua força interior não é suficiente para que ele seja o que vê em Marcelo. A cobardia define os comportamentos de Bernardo, e fá-lo sofrer no seu dia-a-dia. Com esta personagem no elenco, o tipo social "intelectual fracassado" assume-se como uma constante num país onde o analfabetismo é significativo. Por outro lado, a figura de Bernardo mantém, até ao final do texto, a presença de valores contrários aos da sociedade de consumo: a individualidade, no seu pendor mais excessivo - o egocentrismo - e a literatura como hipótese de intervenção social.

Ainda que esta personagem não suscite no narratário sentimentos muito favoráveis, Bernardo passa de indivíduo acomodado, pela segurança que tal atitude lhe conferia, a interveniente. Esta mudança opera-se no sentido descendente, visto que a sua acção é negativa, não contribuindo nem para a realização individual de Bernardo, nem para o bem social. A sua incompreensão face ao que o rodeia é tanta que o leva a uma luta constante consigo próprio. A exteriorização deste excesso de incompatibilidade entre o "eu" e o "mundo" faz-se pela loucura e pela insensibilidade para com os outros:

---

[56] *Idem*, pp. 150-151.

> Ela continuou parada. «Vai ver sabe que não vou atirar! Só atiro se ela correr. Não posso simplesmente matar uma pessoa que me olha assim de frente.»
> - Corre!
> - Não me mata, moço! Num fiz nada pró senhor!
> [...]
> Bernardo começou a correr para trás e atirou na direção da mulata. Atirou três vezes e ouviu a mulata gritando ainda.[57]

A influência kafkiana em Loyola observa-se, nitidamente, na construção desta personagem. Bernardo revela a sua indecisão e impotência face à fatalidade do destino: "A gente tem duas escolhas: se enfiar na casca, ou sair e ser esmagado. Não sei ainda o que vou escolher."[58]

A escolha da personagem é "sair e ser esmagado", o que aconteceria, independentemente da tomada ou não de decisão.

A violência quer psicológica, quer física, acompanha e determina a vida de várias personagens. Bebel, Marcelo e Bernardo vêem-se sujeitos à força destruidora dos sistemas onde se inserem. O fracasso é inevitável, pois a rebeldia individual é insuficiente para abalar as malhas do sistema social. Este destino trágico, a que são conduzidas as personagens, é a "lei de Kafka"[59], que rege as relações actuais entre os indivíduos.

A teia de relações, que se estabelece entre estas personagens, permite realçar o abismo que se criou entre os interesses individuais e as leis que os governam. O desfasamento entre os objectivos pessoais e os do meio social é tão profundo que impossibilita o protagonismo individual, por isso, só o grupo, o colectivo subsiste e sobressai negativamente.

A união destas personagens dá-lhes força para a exteriorização de sentimentos e ideias contrários aos do contexto social vigente. A sua acção só é sentida quando realizada em grupo, o que, no entanto, é pouco significativo em face do egoísmo dos membros que constituem o grupo. Assim, a liberdade

---

[57] *Idem*, p. 394.
[58] *Idem*, p. 393.
[59] Cf. art. de Fábio Lucas Pierini, "O Fantástico Burocrático em Ignácio de Loyola Brandão, in http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br./loyola 1.htm, p.4.

individual, pela qual todos poderiam debater-se, é substituída pela opressão do regime capitalista e ditatorial.

As histórias estilhaçadas e caóticas destas personagens projectam, na realidade romanesca, a história dos paulistas vencidos. A desordem cronológica na narração dos acontecimentos desestabiliza a compreensão do leitor, que, assim, é obrigado a decifrar os sentidos possíveis que o texto convoca. Nesta sucessão desorganizada de fragmentos, pode ler-se a dificuldade que a personagem tem em compreender/estruturar a sua vida, ou então, a impossibilidade, por parte do autor, de narrar de forma total e contínua a História não oficial do período da ditadura militar brasileira.

A pluralidade de vozes revela não só visões díspares do mesmo acontecimento como também reitera a problemática da iniquidade social. O autor recria a dolorosa vivência social pela violência da linguagem, o que Antonio Candido dá como expressão do "realismo feroz"[60] na literatura comprometida.

Para a sugestão da violência o escritor serve-se também dos nomes das personagens, em especial do protagonista. Em *Bebel que a Cidade Comeu*, a protagonista é designada por um dos hipocorísticos possíveis de Isabel, supõe-se. O seu nome, ao invés de conferir carinho à personagem, diminui-a, não só pela fragilidade a que a expõe como também pela pequenez que sugere. Foneticamente, Bebel é um nome de sonoridade agradável, quer devido à consoante sonora bilabial, quer à abertura da vogal. Por outro lado, a proximidade fonética das vogais "a" e "e" pode permitir uma confusão/associação com Babel, o que indicia vaidade, queda e confusão. A facilidade de pronúncia do nome e o tamanho do mesmo (reduzido pelo narrador) podem sugerir a futilidade e fugacidade da vida da personagem. Esta interpretação pode ser consolidada por outros nomes que ao longo da narrativa são dados a Bebel: "- Você vai ter que trabalhar, sua vagabundinha."[61] ; "- Puta! Isto é que é."[62]

---

[60]Cf. art. de Vania Pinheiro Chaves, "História Estilhaçada, Romance em Fragmentos. *Reflexos do Baile* e *Em Câmara Lenta*: Formas Paradigmáticas da Ficção Brasileira dos Anos 70" in *Revista Românica: Fragmento*, n.12, Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, p. 116.
[61] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 34.
[62] *Idem*, p. 65.

Enquanto dura o êxito da actriz, os companheiros idolatram-na e designam-na de forma superior: "Bebel notara que Flávio mudara. Se antes era amigo simples, agora guardava certa distância. Como se fosse o presidente de um fã-clube, emocionado ao se aproximar de sua estrela."[63] Com o fim da carreira, a "estrela" estilhaçou e os cognomes também:

> -Mentirosa. Além de puta, é mentirosa.[64];
>
> Ela parecia tão vulgarzinha, tão burra, que não alcanço de que modo Marcelo podia se dar bem com ela.[65];
>
> Michê de cinqüenta mil – disse Dagoberto. – Vem comigo que te pago os cinqüenta, sua puta! A artista de televisão! Quanto pensa que vale? Pago quantas vezes você quiser. Vaca![66]

Flávio é o primeiro homem que entra como coadjuvante na vida de Bebel. Flávio é amigo e orienta Bebel no início da sua actividade profissional. Acompanha-a no sucesso e alerta-a para os perigos da vida que a espera.

Na obra *Mil e Tal Nomes Próprios*, Ana Belo diz que quem tem o nome de Flávio é: "Muito ligado às suas origens, à família e às velhas amizades [...]. Dedica-se com fidelidade e intensamente aos que ama."[67] Este mesmo perfil de Flávio pode ler-se no romance.[68]

Marcelo é o nome da única personagem do romance que luta pelos seus ideais, o que pode relacionar-se com a etimologia do seu nome: "Do latim marcellus, diminutivo de *Marcus*, «pequeno martelo»."[69] Marcelo é a personagem que tem princípios, carácter e luta arduamente pelas suas convicções. Para além disso, o nome Marcelo, diminutivo de "*Marcus*", sugere a relação com o deus romano Marte, deus da guerra. A luta, em pequena escala, é, pois, o que define esta personagem:

---

[63] *Idem*, p. 61.
[64] *Idem*, p. 391.
[65] *Idem*, p. 347.
[66] *Idem*, p. 395.
[67] Ana Belo, *Mil e Tal Nomes Próprios*, Lisboa, Editora Pergaminho, 1997, p. 106.
[68] Cf. citação identificada com nota de rodapé n.º 63, através da qual se observa a dedicação de Flávio.
[69] Orlando Neves, *Dicionário de Nomes Próprios*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2003, p. 179.

> Um dia eu lhe disse: seu sobrenome está errado, Marcelo. Devia ser La Mancha.[70]

Contudo a força do seu ser não é suficiente para triunfar sobre a força bruta da colectividade: "Marcelo foi assassinado pelo exército, ou pela polícia, não sei bem."[71]

Bernardo é um nome recorrente em algumas das obras de Loyola, conforme será possível verificar e, neste romance, a par de Bebel e Marcelo, Bernardo assume um relevo preponderante, seja no desenrolar da narrativa, seja na vida do autor:

> *Cadernos*: Com maior ou menor intensidade, Bernardo aparece em várias de suas histórias. Esse contraponto ficcional autobiográfico e portanto metalingüístico, um traço que aparece com força em outros autores de sua geração [...] não pode soar como um 'um olhar sobre o próprio umbigo', que o sr. Mesmo critica em ficcionistas das gerações que sucederam a sua?
> Ignácio de Loyola: Sim, é uma incoerência. O Bernardo olha o tempo todo para o umbigo. Ele é contraditório, na verdade, é um sujeito fraco. Mas ele teve um papel de catarse para mim.[72]

Não obstante a sua fraqueza, Bernardo tem a mesma convicção que Marcelo, mas à sua maneira. Ele também é minimamente forte e lutador. Estes predicados, assim como os de Marcelo, são assinalados no *Dicionário de Nomes Próprios*, onde o nome Bernardo é dado como "de etimologia germânica, de *ber* ou *bern*, «urso», e *hard*, «duro, forte»"[73].

Os nomes das duas principais figuras masculinas do romance são "encorpados", acontecendo o mesmo com as personagens a quem foram atribuídos, porém a força individual perece sob a colectiva.

---

[70] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 345.
[71] *Idem*, p. 348.
[72] *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*, *op. cit.*, p.47.
[73] Orlando Neves, *op. cit.*, p. 56.

Já Renatão é um nome que, contrariamente ao da personagem principal – Bebel –, sofre um acrescento, que exprime grandeza.

Renatão é o nome do "cabeça" de grupo a que pertencem Bebel, Dina, Marcelo e Bernardo. É o elemento mais insensato, capaz de realizar qualquer loucura: "popular e louco."[74] A violência e irracionalidade são logo indiciadas pelo sufixo do nome Renato, que o dicionário *Mil e Tal Nomes Próprios* define deste modo:

> Renato ambiciona afirmar o seu ego de forma original. Para ele só há duas hipóteses: solitário e líder. Irrita na convivência devido ao seu egocentrismo e às suas tendências tirânicas [...] só lhe satisfaz a chefia e o topo.[75]

Múcio é o encenador de teatro por quem Bebel se apaixona e é apresentado por Bernardo como tendo algo de carismático, devido ao nome: "Havia nele um pequeno Múcio do qual não se libertava, nem mesmo agora que chegara da Europa."[76] Múcio integra o elenco de personagens do mundo artístico que circunda Bebel.

A personagem feminina que marca os momentos iniciais e finais do romance denomina-se de Dina. Este nome tanto pode ser um nome próprio, como pode ser o diminutivo de outros nomes como Armandina, Bernardina, etc. O texto não fornece elementos sobre o nome desta personagem. Dina é criativa, sensível e frágil. É pintora e, à semelhança da protagonista, sucumbe fisicamente à loucura do meio em que vive. As personagens femininas têm um destino efémero, não sobrevivem num meio grande, onde o grupo e a força colectiva imperam.

Tal como os nomes das personagens são expressivos na narrativa, o título do romance também o é. *Bebel que a Cidade Comeu* realça, desde o início, a personagem principal, mas, de imediato, o seu protagonismo é

---

[74] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 179.
[75] Ana Belo, *op. cit.*, p. 210.
[76] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 200.

anulado pela oração relativa que a passa para objecto de consumo da cidade personificada.

O nome *Bebel* surge na mancha tipográfica do título a branco, com maiúscula e centrado, porém, o sintagma "*que a Cidade Comeu*" relativiza a pseudo-centralidade de *Bebel*. A separação cromática efectuada no título (*Bebel* a branco e *que a Cidade Comeu* a amarelo) sugere a ingenuidade e a fraqueza da personagem feminina para enfrentar a força da cidade implícita na cor amarela: "O amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de desvanecer, e que extravasa sempre os limites em que se pretende encerrá-la."[77]

O verbo "*Comeu*" dá-nos também um indício da voracidade da acção. Este título apresenta, pois, de forma incisiva, não só elementos da narrativa (personagem, acção e espaço, embora personificado), como também linhas temáticas que o romance convoca.

Em suma, as personagens deste romance encarnam implicitamente os "valores" da sociedade de consumo, tais como a superficialidade e a efemeridade, visto não serem capazes de se demarcarem da economia capitalista, logo não vivem sob os princípios da sua consciência individual.

A personagem Bebel integra a colectividade de seres que, à semelhança das publicidades, dos produtos de mercado, se auto-condena ao consumo rápido. O deslumbramento e a ambição fazem desta anti-heróina um ser representativo de uma colectividade frágil e fútil.

Já a Marcelo não lhe é concedida a liderança dos seres com quem interage; no entanto, é ele que dá alma e voz aos princípios habitualmente presentes nos heróis clássicos (o que se confirma pela outra designação sugerida para esta personagem – *La* Mancha - por um narrador intradiegético). Observa-se nele valores como a liberdade de pensamento, a justiça social e a irreverência, próprios dos jovens idealistas. A esta personagem o autor confere um papel secundário, ainda que a sua presença seja relevante na narrativa. A coexistência e relacionamento de personagens com interesses tão díspares permitem delinear criticamente a evolução dos

[77] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos* (trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Teorema, 1982, p. 58.

tipos sociais nos romances de Loyola. Elege-se como centro do universo diegético o símbolo da colectividade – Bebel, pois esta personagem evidencia a desqualificação social da sociedade contemporânea. O idealismo e individualismo, destacados em Marcelo, ainda subsistem, mas não apresentam qualquer hipótese de triunfo, nem mesmo de sobrevivência no contexto actual (Marcelo é assassinado).

Zero (1975)

José é apresentado como o tipo banal de trabalhador, pertencente ao povo. Física e psicologicamente é equiparado a qualquer pessoa, apesar de possuir uma marca física: "manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim."[78] Esta característica distingue-o dos outros. Como jovem adulto, tem comportamentos habituais para a sua faixa etária, porém o narrador revela um hábito que, por norma, não deveria ocorrer: "mas toma Melhoral."[79] A trivialidade acentuada de José minimiza-se, também, pela indicação de outros comportamentos que o definem, nomeadamente a frequência do cinema, a leitura e a admiração face a revelações que "quebrem mitos".

O instinto de sobrevivência conduz José, com actos aparentemente insignificantes, a manter o que lhe é vital – o trabalho. A profissão do protagonista é medíocre e obsoleta: "José mata ratos num cinema poeira."[80]

A sua simplicidade física e profissional conduz a uma visão da insignificância humana face à grandiosidade do universo, o que se confirma pela enumeração quantitativa e decrescente destas duas realidades: o Universo e José (estereótipo do Homem do povo).

A identificação detalhada da personagem redunda, assim, numa não-identificação/diferenciação, na medida em que as características atribuídas a este ser se adaptam, sem qualquer dificuldade, a inúmeros habitantes do globo terrestre. José é a personagem-tipo que remete para a fragilidade humana, devido à sua impotência para alterar as leis de um destino, que lhe é superior. Nesta concepção de personagem, José reenvia, pelas conotações culturais e religiosas que liberta, para o passado de sofrimento do Homem, em defesa dos princípios de humanidade. É também uma personagem-referencial que carrega toda a simbologia histórico-cristã, inerente ao nome que lhe foi atribuído. Ironicamente, a personagem José é

---

[78] Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*, 12ª ed., São Paulo, Global, 2001 (1ª ed. 1975), p. 15.
[79] *Idem, ibidem.*
[80] *Idem, ibidem.*

despojada de qualquer sentido sagrado, sendo mesmo ridicularizado esse pendor cristão, subjacente ao seu nome.

A sua infância – que surge num fragmento designado por "Memória Afetiva" – define o seu carácter profano e vulgar, pois neste fragmento José é inserido num grupo de crianças cujo entretenimento passava por actos de tortura, infligidos a animais. Se a violência marca a vida de José desde cedo, também a pobreza o marca, tal como às outras crianças: "mas nenhum menino tinha dinheiro, só faziam fogueiras."[81]

De ascendência pobre, José ocupa um espaço degradado, um bairro habitado por imigrantes mexicanos e relaciona-se com os operários que vivem nesse local. Tal como as personagens masculinas que povoam a narrativa *Bebel que a Cidade Comeu*, José também mora numa pensão e partilha o quarto com outros trabalhadores. O quarto perde o valor de refúgio e privacidade e é substituído pela sala de cinema.

Os companheiros e amigos de José vivem a mesma falta de recursos, para além de serem, em grande parte, imigrantes, o que os separa ainda mais dos grupos sociais com poder económico. As condições de vida são miseráveis, sem cuidados de higiene e sem alimentação condigna. Por isso, entram na dependência e alteram ainda mais a saúde física e mental. José sofre diariamente de dor de cabeça e, quando está mal disposto, procura remédio na cachaça.

Se o espaço físico e social onde José dorme causa repulsa, os frequentadores do cinema, onde o protagonista trabalha, são o "lixo" humano, que a sociedade rejeita. José trabalha "num cinema poeira"[82] que, metonimicamente, qualifica os seus utilizadores:

> A dor de cabeça que José tem todas as manhãs começa a passar. O cinema abria às dez e meia. Os mesmos espectadores, todos os dias. Eles não iam ver o filme. Iam dormir. Tinham passado a noite pelos bares. Gente que vinha dos cortiços, bancos de jardim, parque Dom Pedro, cadeia, bordéis. Cheiro de álcool,

[81] *Idem*, p. 16.
[82] *Idem*, p. 15.

> maconha, sujeira, desocupação, desprezo. Começavam a dormir, dois filmes seguidos, acordavam três horas depois para o intervalo de cinco minutos. Voltavam a dormir e iam assim até o fim do dia. Átila tem cadeira cativa.[83]

Se bem que a atmosfera que envolve José seja negativa, esta altera-se ligeiramente a fim de mostrar a força da personagem e a crença num destino melhor. A esperança reside no sonho e no recurso ao sobrenatural. José alimenta o espírito, já que não pode alimentar bem o corpo. O sonho americano, a par da maconha e do sobrenatural, alegra os dias de José, que também deseja "ser famoso, dar autógrafos, ter roupas extravagantes."[84]

A alienação é a escolha efectuada por ele e pelos seus companheiros para sobreviverem à opressão da miséria, criada pela repressão militar:

> Com a repressão que anda por aí, ninguém quer sair de casa, as ruas são vazias, cassaram as licenças para circular depois de 21:34 horas. [...]
>
> José foi intimado a depor. O dono da pensão se atirara ao poço, alegando miséria. [...] A polícia suspeitava. Numa só semana, três pessoas tinham se atirado em poços, alegando miséria. Um psicólogo declarou: «Psicose. Normal. Não deve haver crime, afinal os que morreram eram miseráveis mesmo.»[85]

O clima é de nojo, medo (ratos) e desespero, portanto a alienação e a violência surgem naturalmente na cidade, transformada em selva pelo homem.

José, habitante mísero da América Latíndia, é um exemplar emblemático da luta humana pela liberdade e, como protagonista de um romance escrito em plena época de ditadura militar, nomeadamente no período da promulgação do Acto Institucional n.º 5, vive situações

---

[83] *Idem*, pp. 17-18.
[84] *Idem*, *ibidem*.
[85] *Idem*, p. 19.

imaginárias, próximas do universo referencial em que a narrativa foi escrita. Os episódios da sua vida representam os aspectos mais nefastos desse regime político: as prisões, a tortura, a corrupção, o aumento da desigualdade social e a formação de grupos guerrilheiros para lutar contra a ditadura. Loyola Brandão transpõe para a obra literária a violência vivida pelos brasileiros aquando do regime ditatorial, inovando a narrativa de cariz político. Luciana Stegagno Picchio, a quem o autor dedica este romance, por lhe dever a "sua sobrevivência", referiu a impressão que lhe causou *Zero*:

> Era o datiloscrito de um romance de um autor desconhecido, Ignácio de Loyola Brandão, com um '0' na folha de rosto e o título *Zero*. Comecei a ler interessada e intrigada aquelas páginas cheias, como se fossem urros, de palavras em letra capital, desenhos, gráficos, tabelas. Qualquer coisa, especialmente na altura, de insólito. Li tudo antes do fim da viagem e quando desci em Roma estava convencida de que o livro, inédito, e *pour cause*, no Brasil, teria de ser publicado o mais breve possível na Itália para que o mundo soubesse não o que acontecia (porque eles todos deviam saber), mas qual era o clima em que se encontravam os intelectuais do país, a ponto de alcançarem a violência da linguagem e das imagens do que eu acabava de ler.[86]

As personagens masculinas de *Zero* recriam e testemunham o combate à ditadura militar através dos seus actos. O leitor "ouve" os gritos de dor e de prazer, perde-se no caos das prisões e dos bairros da megalópole paulista, nota o surto das injustiças e percebe a inutilidade dos esforços de uma guerrilha para travar a repressão de um sistema. As onomatopeias, as enumerações, a ironia, a fragmentação textual, os documentos, os desenhos, as maiúsculas adensam a caracterização das personagens e aprofundam os sentidos do texto. Pela estrutura gráfica, José, Átila, Carlos Lopes, Bernardo,

[86] *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*, *op. cit.*, p. 25.

(Rosa) exteriorizam o que, verbalmente, seria censurado e insuficiente para retratar vidas tão sincopadas pela opressão.

O romancista elege, mais uma vez, um elemento do povo – José – para, a partir dos vencidos, perceber os males sociais. Para lá das parcas informações dadas sobre o protagonista ("José, moreno, 28 anos, cabelos pretos"[87]), nada mais o distingue da massa popular, portanto, qualquer pessoa serve para traduzir a degradação social e humana.

À medida que a narrativa progride, a situação precária de José acentua-se; passa de um matador de ratos para um indivíduo que percorre um espaço labiríntico, não dando sentido nenhum a esse trajecto. Esta deambulação é no entanto significativa, uma vez que denuncia a desorganização do mundo onde o anti-herói se move. A crítica sócio-política, encarnada por José, envolve também uma linha regeneradora, porque a personagem enfrenta os problemas e reúne forças, quando se poderia pensar na desistência ou no fracasso. A ténue esperança, que acompanha o protagonista, pode deduzir-se pela recorrência da cor amarela. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, o amarelo é uma cor forte e assim é a força de José que, permanentemente, se renova, nas mais diversas situações:

> No alto da urna havia dois riscos amarelos, formando um triângulo incompleto, com um meio círculo dentro. [...] O sinal ficou gravado. Mesmo lá fora, ao sol, José continuava vendo os riscos amarelos.[88];
>
> O mundo borbulhou, se encheu de raios, de um amarelo tão intenso que eu não podia olhar. Mesmo de olho fechado, lá estava o amarelo.[89];
>
> Fechou os olhos. As pálpebras filtravam uma luz amarela.[90]

[87] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 69.
[88] *Idem*, p. 21.
[89] *Idem*, p. 168.
[90] *Idem*, p. 172.

Esta força anímica de José poderá compreender-se, também, através de outro elemento narrativo, porque a construção textual do protagonista faz-se, inicialmente, pela paródia do texto bíblico:

> A criação de José segundo o Homem
> Dez dias se passaram.
> Dez dias José passou com o homem.
> No primeiro, aprendeu que o corpo deve ser livre e satisfeito.
> No segundo, que a mente deve dominar e que o pensamento cheio de vontade consegue.
> [...]
> No décimo dia, o homem descansou.[91]

José é apresentado como o eleito pelo Homem para sofrer pelos pecados da humanidade. Uma dezena de páginas à frente, um fragmento intitulado "A criação de José segundo sua mãe ou a formação moral de um Homem"[92] propõe a construção terrena de José, mas à luz dos ensinamentos divinos. Neste segundo fragmento sobre a "criação de José", a personagem é jovem, vivendo a imersão no domínio sagrado da celebração eucarística de forma humorística enquanto que no primeiro fragmento, José é adulto, usufruindo para o bem (prazer carnal) e para o mal dessa maturidade.

Num curto espaço diegético, o leitor é confrontado com sucessivas informações sincopadas e desconexas sobre a identidade do protagonista. José, o simples "matador de ratos", será marcado pela criação divina para assumir o destino fatal, reservado à humanidade?

O texto paródico, irónico e fragmentado com a história de José impede uma leitura linear e obriga o leitor a reconstruí-la.

O carácter lutador e forte de José observa-se também na relação amorosa que mantém com Rosa Maria. Vive o sexo com a mesma intensidade bruta com que se degladia com a polícia. Aceita com naturalidade o passado menos lícito da mulher e assume, perante todos, o amor que sente por ela:

---

[91] *Idem*, pp. 34-36.
[92] *Idem*, p. 45.

Átila e José

? Você gosta mesmo dessa Rosa.

. Muito

. Gozado. Ela é gordinha, cafona, cara de puta.? Viu os vestidos dela.

? E daí.

/ «Quem ama fica cego, nada vê. Escuta mil verdades, mas não crê. Vê na pessoa amada a imagem pura da bondade»: canta Dulce Garcia/[93]

Casa com Rosa Maria, porque ela o quer e ele usufrui da segurança que o casamento lhe pode dar, visto que a prostituição estava proibida pelo regime político. Apesar de declarar a terceiros que ama e confia em Rosa, José não percebe ao certo o que sente por ela:

> Eu disse a ela que não fazia mal, eu não acreditava naquilo que a molecada me disse. Mas eu acho que acredito e faz mal para mim. eu tenho raiva dessa besteira, fico pensando: é bobagem, Zé. Bobagem mesmo. Tem drama maior na vida. Não posso fazer nada, eu queria que fosse mentira. Também, não interessa, não gosto dela, não sei por que estou me casando. Só sei que tenho de me casar, me juntar com ela, ficar com essa gorda para sempre. Gosto de suas coxas, de sua cintura grossa, daquele peito duro. Depois, tem qualquer coisa que me faz ficar com Rosa. Tem sim. Ou não tem, estou fazendo bobagem, devia largar dela. Não largo, não tenho coragem.[94]

A importância do sexo sobressai na vida a dois. O sexo é vivido como libertação e violentação dos limites humanos. Na relação amorosa, José e

[93] *Idem*, p. 75.
[94] *Idem*, p. 91.

Rosa extravasam os limites da racionalidade, adoptando comportamentos selvagens e doentios:

> Então, José bateu em Rosa.
> Primeiro, com as costas das mãos / como seu pai fazia /. Bateu no rosto, na bunda e nas coxas. Bateu no peito, na barriga.
> Depois, José bateu em Rosa com o cinto. E Rosa gemeu, gritou, pulou, correu pelo quarto, se urinou toda. [...] e o cinto deixava vergões e José sorria e Rosa sorria e José se deitou sobre ela no chão e trepou sentindo as coxas molhadas.[95]

José e Rosa partilham o mesmo prazer no acto sexual, parecendo só unidos no comportamento instintivo e animalesco.

Como seres sociais percepcionam a vida de forma diferente. Rosa é hipócrita, mesmo na vivência do sexo, deseja e inveja a comodidade material, que vê os outros possuírem, não realizando qualquer esforço para obter o que quer. É retrógrada no que respeita às funções da mulher na sociedade e no casal. A infância e a juventude de Rosa (o leitor é informado do passado das personagens pelos fragmentos que, ironicamente, se intitulam "Memória Afetiva") foram atribuladas. Ainda pequena, Rosa assiste à morte violenta do pai, porém a menina não fica traumatizada: "Rosa Maria guardou um vestidinho manchado com o sangue do pai, trinchando com cacos de garrafa de cerveja. Ela tinha sete anos. E não ficou traumatizada."[96]

A mãe de Rosa sonha para a filha um casamento auspicioso, porém Rosa, enquanto jovem, vive euforicamente a sua vida sexual, o que é revelado a José através de um telefonema anónimo.

Fisicamente, o traço de Rosa que mais impressiona e atrai José é a sua gordura: "porque gosto das coisas gordas abundantes, sobrando. Coisas que dão para repartir, dividir, apalpar deixar o mundo em cima delas."[97]

---

[95] *Idem*, pp. 112-113.
[96] *Idem*, p. 39.
[97] *Idem*, p. 120.

Por seu lado, José aprecia a sinceridade, não complica o seu dia-a-dia, procurando aos poucos perceber o que o circunda, já que se vê envolvido em situações absurdas.

O quotidiano de José Gonçalves é prosaico e o narrador vale-se de recursos textuais (fragmentos que imitam o diário) para optimizar a representação realista do anti-herói. O texto passa para a "responsabilidade" da personagem que, em primeira pessoa, relata, em tom vulgar, o seu dia-a-dia:

> Folheando meu caderno de notas
> E com José – segundo suas próprias palavras – vai acontecendo que: Hoje, quando fui cagar, a bosta estava clara, bem clara. Você sabe o que isto significa? Quer dizer que estou ficando limpo por dentro.[98]

O realismo deste relato opõe-se ao funcionamento absurdo e sem escrúpulos dos sistemas de que a população necessita. Num meio corrupto e completamente alheado das suas responsabilidades, os cidadãos reagem de igual modo. A lei "do salva-se quem puder" impera, mesmo nas instituições que deveriam servir o próximo:

> .Isso é uma responsabilidade. E eu, não assumo! Saiba disso, não assumo! Sou médico e não posso assumir responsabilidade nenhuma pela vida ou morte de pessoas.
> .Azá! Tiau!
> O velho reuniu a directoria da clínica. Conversaram. Decidiram: Tratamos dele. Se se salvar, depois trabalha pra pagar o tratamento.
> «Façam o tratamento médio, mas registrem o mais caro», disse o diretor da clínica. Assim ele trabalha mais tempo para a gente.[99]

[98] *Idem*, p. 25.
[99] *Idem*, p. 40.

A integridade moral é rara, mas ainda existe, segundo José; por isso ele sobrevive a um acidente: "«Ainda há gente boa no mundo»."[100]

Ao invés da bondade, o absurdo paira em todo o lado, o que o banaliza e evita que as pessoas se interroguem sobre o funcionamento irreal dos sistemas: "Sensacional A dentadura salva José, retirando-o das mãos malditas dos médicos."[101]

Esta visão absurda do quotidiano de José completa-se com o seu gosto pelos livros. José, mergulhado num contexto adverso à recriação do espírito, lê um livro por dia, se bem que nem sempre entenda todas as letras. Esta proximidade com os livros é-lhe possível graças ao local onde vive (apartamento que servia de depósito de livros).

Estranho é também o amigo de José, Átila, apresentado nas primeiras páginas do romance ("Apresentação de Átila, amigo de José"[102]). Este acompanha e ajuda o protagonista na busca de uma ilusão – "o menino que tinha música na barriga." Átila, como a generalidade dos habitantes da América Latíndia, cresceu na privação, revoltando-se contra a corrupção com violência, daí que a sua identificação surja motivada e explicada: " O apelido de Átila vem do costume que ele tem de quebrar tudo, arrasar os lugares quando fica bêbedo."[103] Átila recorre também à maconha para se libertar: "Átila só fuma maconha quando está na fossa, «Para tirar eu de eu.»"[104]

Apesar do carácter conflituoso de Átila, este suaviza a sua realidade com fantasias, nomeadamente a de namorar com modelos: "Átila gostava de mulheres magras. Era gamadíssimo em Carola. [1]Carola só existe em fotos de publicidade. Átila inventa tudo."[105]

Em seguida, o leitor obtém nova informação sobre a personalidade de Átila, credibilizando-o. Átila só é mentiroso no que diz respeito às mulheres, por isso é fidedigno no que respeita aos outros assuntos: "[1]Átila apesar de ser

[100] *Idem*, p. 39.
[101] *Idem, ibidem*
[102] *Idem*, p. 17
[103] *Idem, ibidem.*
[104] *Idem*, p. 18.
[105] *Idem, ibidem.*

um sujeito que cria as namoradas apenas na imaginação, parece ter certa razão quando fala no encontro entre o Homem e os Beatles."[106]

Recorrendo a notas de rodapé, o narrador deixa o narratário na dúvida sobre a importância ou desimportância, a verdade ou a ficção das informações.

Átila e José aprofundam a sua amizade, passando a partilhar o mesmo espaço para morarem. Vivem num apartamento, que era um depósito provisório de livros, fechado pelo governo.

A força e a loucura do amigo de José não servirão de muito face aos suplícios que a polícia lhe aplicará na prisão. Átila, tal como José e muitos outros seres insignificantes, será objecto de perseguição e tortura pelo regime ditatorial. Nestes momentos, Átila fraqueja e caso soubesse algo sobre quem quer que fosse (mesmo sobre José), seria capaz de o denunciar. O sofrimento acaba por transformar a força dos valentes em denúncia, ainda que, ironicamente, não houvesse nada a denunciar.

O fim de Átila é igual ao de todos, o que permite dizer que perante a opressão do regime não há Sansões que travem a injustiça.

Neste romance, encontramos novamente um anti-herói simples, mas forte, porque obrigado a sobreviver sob a "lei da selva." É a vertente irracional de José que percorre a maior parte da narrativa, que reitera a ideia de que num mundo feroz apenas os loucos subsistem. Os motivos que justificam e exigem tais características surgem, explicitamente, nos fragmentos posicionados no final do romance, quando toda a violência atinge Rosa e José, como se pode comprovar pelo excesso gráfico no tratamento do som onomatopaico "PAM."[107] A morte é desejada como um fogo purificador; a tortura é descrita pormenorizadamente ao longo de várias páginas e fragmentos: "Adeus, Adeus"; "Rosa volta à Terra: era a Terra"; " Tratamento condigno, como todo cidadão merece"; "Sagradas determinações"; "Depoimento"; "A viagem para o Berço Esplêndido"; "Subiu aos céus. Ao terceiro dia, ressurgiu dos mortos"; "O Cheiro"; "Frações do Drama

[106] *Idem*, p. 33.
[107] *Idem*, pp. 276-277.

Cotidiano."[108] O leitor não pode ficar indiferente ao que Flora Sussekind identifica como "minúcias do horror".[109] O romancista encontra no "realismo feroz" a forma literária para exprimir a violência, que atinge a generalidade da população. Os únicos pensamentos de José, Atila e Gê evidenciam a dor máxima que o ser humano consegue suportar:

> (Por que não me matam de uma vez. Se eu soubesse o que querem, contava. Num tem quem num conte. Mas não sei de nada, só saía com o Zé, não tinha outro jeito de viver.)[110];
>
> CHURRASQUINHO: técnica de tortura que é ligeira variação em torno do pau-de-arara. O preso é colocado normalmente no pau-de-arara. Só que embaixo dele queimam folhas de jornal.
> Átila voltou à cela com queimaduras de primeiro grau nas costas.[111]

A par do recurso a uma construção literária de "choque", do uso de técnicas concretistas, observa-se a utilização de uma ironia ácida que tem, frequentemente, como intertexto o texto bíblico, profanando-se, assim, o que o homem tem de mais sagrado – a vida.

O trajecto destas personagens (que surgem, no início da narrativa, desprovidas de quaisquer atributos que captem a atenção de outros e, muito menos, das autoridades de um país) é descendente, portanto o zero, assim como o próprio nome José indiciam a premência de um reinício. "Zé", à semelhança do Filho de Deus, é o "cordeiro" a sacrificar para que renasça a esperança e um mundo melhor: "& ouve-se uma prece desta gente audaz que não teme as guerras mas deseja a paz Deus, salve a América."[112]

Os nomes das personagens de *Zero*, assim como o título do romance, estão em sintonia com as temáticas propostas pela narrativa. Assim, José é o nome ou o não-nome do protagonista que invoca o momento primordial da

---

[108] *Idem*, pp. 276-297.
[109] Cf. art. de Vania Pinheiro Chaves, *op. cit.*, p.116.
[110] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 281.
[111] *Idem*, p. 282.
[112] *Idem*, p. 307.

criação e, quer à designação do romance, quer à do herói subjaz a ideia de fundação, de génese.

José, nome de forte pendor bíblico, é, face ao criador do universo, frágil, tal como qualquer José, perante a grandeza do universo:

> NOME: cosmo ou Universo. [...] A TERRA: pesa 6.000.000.000.000.000.000.000 de toneladas. José: pesa 70 quilos ou quilogramas.[113]

A fragilidade do nome e do ser opõe-se contudo à pertinência desta personagem e da sua companheira, o que se confirma pela expressão com que o autor denomina o romance: "«A história de José e Rosa», como Brandão gosta de chamar o texto"[114]

Contudo, José tem apelido, nome de família, ao passo que as restantes personagens de Loyola ou não possuem um nome próprio ou se possuem têm apenas um único nome:

> ?Como o senhor se chama.
> . José Gonçalves.[115]

A identificação de José, com apelido, ocorre algumas vezes ao longo do romance, apresentando o texto, nestes momentos, um discurso formal, habitual numa relação de trabalho, onde o homem é reduzido à condição de trabalhador, funcionário, objecto, coisa nomeável, máquina produtora e identificada com tal número de série, neste caso, nome mais completo.

José é a designação que, ironicamente, mais percorre toda a narrativa, surgindo em vez de "homem" nas passagens que parodiam o *Antigo Testamento* e onde o Criador é o Homem: " A criação de José segundo o Homem."[116]

---

[113] *Idem*, pp. 15-16.
[114] *Cadernos de Literatura Brasileira – Ignácio de Loyola Brandão*, *op. cit.*, 2001, p.115.
[115] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 20.
[116] *Idem*, p. 34.

Logo após a criação de José, este é equiparado a Jesus, na ressurreição: "Viveu, se levantou."[117]

Ao nome José está associado, como já se constatou, um forte simbolismo de natureza cristã que o narrador anula pela paródia do texto bíblico. A simbologia divina deste nome é profanada pela sua frequência, passando de patriarca a "Zé Ninguém".

A companheira de José chama-se Rosa Maria. Outro nome sem apelido, mas formado por dois nomes próprios que, tal como José, não distinguem a personagem, mas permitem caracterizá-la pela rede de conotações que suscitam.

Rosa é um nome utilizado habitualmente como nome comum e está associado à juventude e à beleza (ainda que efémera) e como a cor rosa lembra a pele, Rosa é também símbolo de amor carnal.

O segundo nome – Maria, além de remeter para muitas mulheres, remete para a mãe do Salvador. Quanto à etimologia, Maria pode significar «marítima», aliando, assim, neste nome, a génese cristã à importância vital do elemento aquático para a vida humana.

José e Rosa Maria não nomeiam só dois indivíduos, mas um conjunto muito vasto de seres de sexo masculino e feminino. O narrador apresenta, graças a estes nomes, o povo como personagem colectiva, atingindo a generalização com a pseudo-identificação dos anti-heróis.

Átila é o amigo de José. A origem deste vocábulo é gótica e, mais uma vez, Átila é um diminutivo de *atta*, que significa pai, neste caso, «paizinho». Este carinho, etimologicamente conferido ao nome, opõe-se à explicação dada pelo narrador para este nome: "O apelido de Átila vem do costume que ele tem de quebrar tudo, arrasar os lugares quando fica bêbedo."[118]

Assiste-se à preocupação do narrador em estabelecer uma associação de ideias entre o nome e as características da personagem. Facto este que confirma a preocupação dos escritores na escolha "motivada" dos nomes para as suas personagens. A este propósito Arnaldo Saraiva afirma, ironizando: " Por isso, os escritores não sofrem menos para descobrir os nomes dos seus

[117] *Idem*, p. 41.
[118] *Idem*, p. 17.

personagens do que os pais e padrinhos para descobrir o nome dos seus filhos e afilhados."[119]

Em *Zero* encontram-se ainda outros nomes como Pedro, Carlos Lopes, Bernardo, Carola, entre outros. Os nomes valem na medida em que são apenas outros identificadores para nomear características previstas em outras personagens com os mesmos nomes.

Sobre Pedro, o narrador continua, de forma muito irónica, a paródia do texto bíblico: "Tu és pedra e sobre ti edificarei minha igreja."[120] Pedro também tem apelido – Rodrigues, indicado, tal como o de José, na entrevista que faz para conseguir um emprego.

Nestes romances, alguns dos nomes das personagens masculinas sucedem-se, exactamente, como pedras na construção física e insana da metrópole onde vivem.

Quanto a Carlos Lopes de pouco lhe serve a sua virilidade e persistência, porque a burocracia e inoperacionalidade do sistema impossibilitam-no de agir, acabando mesmo por ser preso:

> Carlos Lopes, com a maleta de documentos, na mão, foi ao primeiro guichê, explicou seu caso.
> . Vai ao guichê 7.
> Carlos foi, explicou o caso.
> . Isso é o guichê 12.
> Carlos explicou.
> Não, é no 23.[121]

O título deste romance deixa prever a situação em que se encontrarão as suas personagens. *Zero* é referencialmente um elemento numérico neutro, sem valor individual, salvo quando colocado entre outros números. Neste sentido, "zero" equivale, segundo António Hohlfeldt, ao momento de "uma não-ação, na medida em que daria um não-momento, um intervalo entre um

[119] Arnaldo Saraiva, *Um Nome para o seu Filho e para a sua Filha seguido de Os Escritores e os Nomes*, Porto, Unicepe, 1986, p. 67.
[120] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 60.
[121] *Idem*, p. 97.

passado positivo e um futuro a se construir, mas que depende, primeiramente, de um processo de destruição que se acha em curso."[122]

Observa-se, mais uma vez, o predomínio da negatividade, da força esmagadora do início do romance. Perante *Zero*, o leitor oscila entre o vazio e a desordem momentânea, sugerida pelo fim de um momento e a não-criação de uma nova etapa de vida.

Em *Zero* pode também esboçar-se a forma do planeta, onde o homem pretende estabelecer a sua ordem, o seu destino.

[122] Antonio Hohlfeldt, "O verbo violentou o muro – Ficção científica nos anos 70: o caso Ignácio de Loyola Brandão" in *Cadernos de Literatura Brasileira - Ignácio de Loyola Brandão*, *op.* cit., p. 125.

DENTES AO SOL (1976)

O romance *Dentes ao Sol*, publicado em 1976, tem como centro da acção um narrador autodiegético, cujo nome não é revelado até ao final da narrativa. A intriga do romance apresenta o quotidiano absurdo dos habitantes de uma pequena cidade do interior do Estado de São Paulo – Araraquara. O leitor conhece a história de Araraquara por intermédio de um dos seus habitantes. O protagonista aplica-se na observação minuciosa da sua cidade, exteriorizando um grande desajuste entre ele e o seu mundo. De forma patética, o leitor conhece as ninharias, os disparates do dia-a-dia, a complexidade das relações interpessoais e os diferentes percursos de vida dos habitantes de Araraquara. Intrigas vividas no bar do Pedro, nas festas, nas ruas e em especial no cinema ocupam obsessivamente a mente do protagonista. A cidade exerce sobre os seus habitantes um poder de repulsa e de atracção (no que respeita ao narrador), levando a que a maior parte dos jovens, que querem triunfar, a abandone. O eu-narrador vive a angústia da indecisão – ficar ou abandonar a cidade. Ao ficar, narra um quotidiano repleto de calor e inércia, que torna a sua vida insuportável. Tem noção das suas limitações e esforça-se por conhecer em profundidade trincos, fechaduras e portas, pensando sempre naquilo que poderia fazer: roteiros ou livros. Meticulosamente, investiga um crime ocorrido na cidade em 1897, e que, segundo ele, predestina tragicamente a cidade e os araraquaranos. Estes acontecimentos desenrolam-se numa atmosfera de odor intenso a madressilvas e sumos de frutas.

Trata-se de um texto composto por duas narrativas, a narrativa principal intitulada "Memórias", alternada com a narrativa secundária "Fatos." Em "Memórias", lê-se quer o passado escolar, familiar e social do eu-narrador, quer o presente. "Fatos" são os acontecimentos e as investigações que o protagonista reúne para, assim, reconstruir em livro a história da sua cidade. Através de "Memórias" conhece-se também os colegas de escola do protagonista, que saíram da cidade natal e triunfaram em São Paulo. Bernardo, Danilo, Eugénio, Jacques e Faruk são alguns elementos da

turma do narrador, que com este se encontram para se actualizarem das mudanças ocorridas em Araraquara, durante a ausência deles. Estes ex-colegas do protagonista visitam a terra natal durante as férias ou as interrupções habituais no trabalho – Natal e Carnaval:

> E se um deles fosse o Derly? Faz tempo que não vejo o Derly. Não somos mais amigos, nem pensamos igual. Há quinze anos ele deixou Araraquara. Mas voltava. Quase todos voltam. Nos grandes feriados, no aniversário da cidade, no Natal ou carnaval.[123]

Fazendo jus ao título desta parte da narrativa - "Memórias" -, o narrador relembra os traços distintivos destas personagens enquanto jovens estudantes e caracteriza-os, na actualidade, de um modo geral, como profissionais de sucesso. Nesta parte do romance descreve-se também com rigor os araraquaranos, tais como Dona Maria do Carmo, Ziza Femina, José Carlos que, na opinião do narrador, é Ceres Fhade, o próprio narrador, entre outros. Estes habitantes sobressaem e são descritos pelo protagonista devido à excentricidade deles. Ziza Femina era o "gostosinha da classe"[124], o travesti, que todos os miúdos importunavam e que, agora, admira o trabalho meticuloso do narrador. Dona Maria do Carmo é a representante da aristocracia da cidade, visto que é casada com um médico, é benemérita e, simultaneamente, como se coloca à margem da população, permanece isolada na sua Mansão do Parque Infantil. Por causa desse seu afastamento social, criam-se inúmeras histórias/boatos em torno desta personagem, o que aumenta ainda mais a curiosidade do narrador em relação à vida de Dona Maria do Carmo. Estas biografias surgem em consequência da investigação que o narrador faz para desvendar o crime ocorrido em 1897. O eu-narrador observa tudo (pessoas, espaços, comportamentos) a fim de alcançar a verdade sobre a história de Araraquara que, em sua opinião, lhe é escamoteada. A

[123] Ignácio de Loyola Brandão, *Dentes ao Sol*, 5ª ed., São Paulo, Global, 2002, (1ª ed. 1976), p. 59.
[124] *Idem*, p. 166.

atmosfera misteriosa que envolve a história da cidade faz deste investigador, com pretensões a escritor/jornalista, um ser obcecado.

A narração ou focalização dos acontecimentos por um maníaco transforma-os. Assim, qualquer situação banal é descrita como susceptível de ferir a integridade individual do protagonista. O isolamento da personagem quer do meio físico, quer do meio social está na origem das narrativas secundárias intituladas "Fatos." Nestes textos, apercebe-se a falta de lucidez do narrador que aceita e descreve o absurdo como constituinte habitual do quotidiano:

> Chegou para jantar e a mulher notou que tinha cortes profundos no peito. Indagou. Respondeu: foi o tigre. A mulher quis saber mais. Contou que vinha pela rua, o tigre saiu de uma loja e se dirigiu a ele. Passou a pata no seu peito, ferindo. Ela se assustou. Podia infeccionar. Passou mercurocromo, fazendo uma atadura. Dias depois o marido chegou em casa. Tinha-se encontrado mais uma vez. Com o tigre. Mostrara-se afável e se interessara muito por seu ferimento. Ficou aliviado quando soube que não era nada. Despediram-se, depois de tomarem um sorvete espumone[125].

As linhas temáticas relevantes em *Dentes ao Sol* são como regra as de toda a obra loyolana. Em *Dentes ao Sol,* o leitor encontra reflexões, num tom irónico e absurdo, sobre a índole das relações humanas, sobre o espaço urbano, como elemento determinante na constituição psicológica e social dos seres humanos e, finalmente, sobre os sonhos e invenções dos homens para sobreviverem.

A demência do protagonista é o tema, por excelência, que percorre toda a narrativa de *Dentes ao Sol.* A obsessão desta personagem fá-la inventar situações absurdas para compreender o que a rodeia. A loucura é o modo que encontra para viver devido à sua incapacidade de realização.

---

[125] *Idem*, p. 49.

Dentes ao Sol é, simultaneamente, uma paródia ao romance policial e à biografia de um narrador autodiegético que, em várias passagens, pode identificar-se com o autor. Loyola assume algumas das características autobiográficas do protagonista de *Dentes ao Sol*, quando responde à pergunta:

> De onde vêm esses seres?
> O personagem sem nome do *Dentes ao Sol* foi inteiramente baseado em dois pontos: 1) o meu medo de nunca ter saído de Araraquara; passei a imaginar o que seria a minha vida lá, se eu tivesse ficado, consciente de que não tinha tido coragem; 2) um amigo que realmente ficou e depois tentou até o suicídio.
> Disso resultou aquele homem que nunca procurou fazer as coisas que sonhava. E passou a viver na terrível angústia do: "e se eu tivesse tentado?" Tentar e fracassar não é problema. O suicídio, o veneno lento, é a dúvida: teria dado certo?[126]

A par da explicação do autor sobre a génese da personagem, a narrativa apresenta explicitamente esses dados autobiográficos, tanto os físicos como os psicológicos. Assim, a filiação do protagonista tem aspectos em comum com a do autor, nomeadamente o local de trabalho do avô – caminhos-de-ferro: "Afinal, o meu avô foi alguém: o primeiro foguista, depois maquinista, da estrada de ferro. Até o dia em que ele se cansou de queimar lenha e se transformou em marceneiro. Fazendo coisas bonitas com a madeira. Em vez de jogá-la no fogo."[127]

O narrador estudou no Colégio Progresso, tal como o autor. Os gostos pela aprendizagem do inglês, pelo cinema, pelas anotações constantes e pelo arquivo de documentos são também reconhecidos em Loyola.

Sendo assim, não admira que o eu-narrador de *Dentes ao Sol* percepcione situações idênticas às de outras obras de Loyola, é o caso da vida sexual de Rosa, referida em *Zero*, que surge novamente desvendada ao

[126] Beth Brait, *A Personagem*, São Paulo, Editora Ática, Série Princípios, 1985, pp. 75-76.
[127] Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, p. 63.

telefone. A imaginação do eu-narrador sugere também a brincadeira de espalhar calcinhas durante a sessão de cinema para, no final, se divertir a observar rostos e comentários dos frequentadores do cinema. Esta peripécia ganhou maior expressão com a publicação, pelo autor, de um volume de crónicas, intitulado *Calcinhas Secretas*, onde se encontram reunidas as crónicas, publicadas entre 1993 a 2002, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

O protagonista de *Dentes ao Sol* aparece também envolvido numa situação bizarra, a transportar e passear um caixão com um defunto pela rua. A dessacralização deste ritual já tinha ocorrido, por exemplo, em *Bebel que a Cidade Comeu*.

Os ratos são animais que atormentam os protagonistas de *Dentes ao Sol* e de *Zero*.

Para além das loucuras que acompanham alguns protagonistas dos romances loyolanos, o eu-narrador de *Dentes ao Sol* – aspirante a jornalista – também vive numa pensão, onde tenta escrever, deixando assim passar a hora do jantar, tal como acontecia com Bernardo de *Bebel que a Cidade Comeu*.

Em *Dentes ao Sol*, o narratário verifica a importância do grupo de colegas/amigos do protagonista que, assim, se ilude quer na companhia, quer na amizade.

Estas situações de intercomunicabilidade observadas nas obras do romancista podem denunciar a presença de um narrador, em especial em *Dentes ao Sol*, com interferências autorais. Portanto, estes traços esbatem as diferenças entre o real e o ficcional, porém as opções e comportamentos, no romance *Dentes ao Sol*, do protagonista adulto - "quarenta anos[128]" - dão vida ao ser de papel que se revela em quase tudo distinto do seu criador.

É o adulto que narra os momentos marcantes da sua vida quer os da infância e juventude, quer os do momento actual (portanto, ano de 1976 – quarenta anos após o nascimento do próprio escritor). Enquanto jovem, o eu-narrador já sentia dificuldades de integração social e de determinação da vocação profissional, ainda que sentisse uma ligeira aptidão pela escrita:

[128] "Não sou velho, tenho quarenta anos, e não é nada, e ao mesmo tempo é tudo." *Idem*, p. 100.

> Perdi amizades e fui ficando só. Eu já tinha poucos amigos, por causa de minhas manias. O que você vai fazer da vida? O que pretende? Eu não sabia o que responder, não tinha como. Não havia nada que eu pretendesse, a não ser coisas vagas, aéreas, escrever, não sei o que mais. Nada determinado e sólido para eles, como engenheiro, advogado, contador, industrial, agiota, padre.[129]

A diferença de atitudes entre o narrador e os colegas contribui para a separação destes que, inevitavelmente, ocorrerá com a partida da generalidade dos companheiros para São Paulo. Esta perda do grupo de amigos intensifica o carácter solitário do protagonista que se sente abandonado e irrelevante para a vida dos outros:

> Não sei onde me fixar, as pessoas desapareceram. E os rapazes do nosso grupo? Era uma turma unida, a gente podia ter permanecido junto, devia ter feito um juramento, cortado os braços, juntado sangue e sangue para nunca mais se separar. Nos abandonamos, uns aos outros. Esquecemos que existimos. Esqueceram que existo.[130]

A diminuição dos contactos com os colegas contrabalança-se com o conhecimento e interesse por Nancy. Graças à sua paixão pelo cinema, o narrador sente necessidade de aprender inglês para compreender os filmes no original. Por tal, decide-se a frequentar aulas de inglês, à noite, conhecendo, assim, Nancy: "Eu estudava inglês, para ler roteiros e livros que não existiam em português. Por isso eu me dedicava àquelas aulas. Mais ainda, depois que descobri Nancy."[131] A relação conjugal fracassa em pouco tempo, mas dela

[129] *Idem*, p. 63.
[130] *Idem*, p. 66.
[131] *Idem*, p. 52.

subsistem as recordações de Nancy e o filho Eduardo. Segundo Nancy, a culpa da separação é do narrador porque vivia sem permitir o diálogo:

> Você ficou mudo desde que viemos para cá.
> - A gente se entendia, sempre fui quieto.
> - Quieto, não mudo. Não sei o que você pensa, quer, se me odeia, se gosta de mim. Não penetro, tem um muro diante de seu rosto.[132]

A irrealização profissional do protagonista também contribui para o seu divórcio, porque, como não gostava de trabalhar na Ferroviária, aderiu a uma greve para ser despedido. A situação tornou-se precária e Nancy deixou-o:

> Sabia que seria punido, demitido. Queria isso, no fundo. Odiava aquela Estrada, os escritórios, os funcionários carneiros, passando a vida nas mesas, esperando promoções e aposentadorias. Eu não tinha coragem de largar tudo por minha conta. Vivia dominado por um sentido imbecil de responsabilidade. Eu não era sozinho, havia também Nancy. E ela estava grávida, eu apavorado, confuso. Não me conformava com a idéia de ser pai. [...]
> Como Nancy podia me suportar? Logo descobri.
> Ela não estava suportando mais.[133]

Com uma situação profissional precária tinha tempo para se dedicar àquilo de que mais gostava, nomeadamente à escrita de pequenos textos, porque não tinha imaginação suficiente para criar roteiros de filmes ou histórias de grande fôlego. A sua obsessão pela escrita de intervenção social observa-se pela utilização de uma falsa carteira profissional de jornalista: "Verdade que

[132] *Idem, ibidem.*
[133] *Idem*, pp. 154-155.

a minha carteira é falsa"[134], o que também lhe dá acesso a certos locais para investigar o crime que ocorreu na cidade. A par desta actividade, a que se dedica por obsessão, o eu-narrador tem emprego, já não na Ferroviária, mas num escritório de ferragens, o que denota a sua fraca situação económica, porque depois de ser demitido do outro trabalho não pôde dedicar-se exclusivamente ao que gostava, tendo que continuar a auferir de uma remuneração. Constata-se também a sua falta de recursos económicos pela indicação da contracção de dívidas, pelo não pagamento de serviços que encomendou e pelo não cumprimento de promessas que fez ao filho, como a de lhe oferecer um disco novo todos os meses.

Ao apresentar o protagonista como pseudo jornalista/escritor, Loyola coloca a tónica nas preocupações de profissionais que não podem dedicar-se apenas ao trabalho que lhes agrada, porque não é suficiente para sobreviverem.

O protagonista pode ser nomeado como anti-Bernardo, na medida em que não executa o que Bernardo, jornalista de sucesso e personagem secundária desta narrativa, faz em São Paulo.

A futilidade e o absurdo das suas acções afastam-no da população, que o vê como *persona non grata*, fazendo-o sentir-se um exilado na sua própria terra.

A noção de que anti-Bernardo é estranho é corroborada pelo comentário feito pelos colegas de Eduardo e pelo próprio filho:

> - Você é mesmo esquisito, pai. Bem que dizem lá na escola.
> - Dizem? E o que você responde?
> - Nada. O que posso responder? Ou brigo ou fico quieto, ouvindo. Não ligo mais, sei que você é legal.
> - Você me acha esquisito?
> - Às vezes. No começo. Depois, gosto. Gosto de passear com você, de ver as coisas que você faz. Essa de abraçar a árvore é boa![135]

[134] *Idem*, p. 19.
[135] *Idem*, p. 122.

À sua inconstância profissional acresce o fracasso como pai, originando o sofrimento de Eduardo que o ama e confia nele: "- Você demora muito, pai. Diz que vem me buscar um dia, não vem. Depois, aparece de repente, a mãe não me deixa sair."[136]

Só neste romance de Loyola se encontra o relacionamento directo entre pai e filho. Eduardo já tem idade suficiente para questionar a lógica/extravagância de certas acções do pai. O filho confronta o pai com as suas falhas, obrigando-o a justificar-se e a assumir responsabilidades pelo menos na relação paternal. Percebe-se que Eduardo nutre amor pelo progenitor, mas o pai distancia-se dele. É curioso observar que os romances - *Dentes ao Sol e O Ganhador* – em que o protagonista é pai não cumpre as funções de pai. Em *Dentes ao Sol,* o eu-narrador, aparentemente, quer cumprir as suas obrigações; porém Eduardo avisa-o da natureza das suas falhas, incluindo a de aceitar que Nancy não permita que eles se continuem a ver e Eduardo não esconde a sua desilusão quando o pai não comparece aos encontros marcados. Apesar das falhas do protagonista, pai e filho têm boa uma relação.

A caracterização directa do protagonista por outras personagens é constante; se o filho considera o pai invulgar, outros serão incisivos nas críticas que lhe dirigem. Em conversa de bar, Faruk e Jacques – ex-colegas de turma – bebem alguns chopes com o narrador e Faruk, dentista e cantor, diz-lhe: "Você e o Celso eram dois chatos."[137] Enquanto anti-Bernardo revela o que aconteceu aos outros colegas, Faruk exprime, em pensamento, o seu desfasamento em relação à gente de Araraquara, devido ao estranhamento que o diálogo com o narrador lhe provoca.

Bernardo, o jornalista que o protagonista admira, alerta-o para o erro de "querer explicar o comportamento todo de uma cidade, gerações e gerações. através de um ato único."[138] Aconselha-o a prosseguir os estudos para obter um trabalho mais gratificante. Perante estes conselhos, o narrador desculpa-

[136] *Idem*, p. 73.
[137] *Idem*, p. 106.
[138] *Idem*, p. 148.

-se com a idade e salienta o facto de não ter a posição social e profissional dele.

Nancy – ex-mulher – tenta protegê-lo das asneiras que ele quer cometer, advertindo-o das consequências que tais actos acarretarão. Nancy, para compreender os motivos que o levam a aderir à greve e, consequentemente, ser demitido, relembra-lhe o seu carácter: "E você nunca demonstrou liderança, qualquer sentimento de solidariedade de classe. Além do mais, nem vejo você tão firme na decisão. O que há?"[139] O casal, enquanto vivia junto, não falava muito; porém, após a separação, Nancy explica ao ex--marido os motivos do fim da relação entre eles e do fracasso individual dele. Ela declara que o amou e sempre procurou ajudá-lo a encontrar o rumo para a sua vida, sujeitando-se a fazer o que não gostava para que ele mais facilmente se realizasse. Os esforços de Nancy foram infrutíferos, pois o seu amor transformou-se em ódio perante a inércia do ser amado, que continuava sem saber o que fazer da vida. Loyola coloca, assim, como protagonista um ser egoísta, egocêntrico no que concerne à relação amorosa, sendo incapaz de se libertar das obsessões, negligenciando a presença da mulher, o que o conduziu à solidão física e amorosa.

Ainda que algumas das personagens, que melhor conhecem e amam o protagonista, o tentem proteger contra os erros, ele permanece inalterável quer nas decisões que toma, quer nas que não toma.

A única personagem que aprecia o trabalho minucioso e inútil do protagonista é Ziza Femina. Como já foi referido, esta personagem está excluída da sociedade por causa da sua aparência um pouco andrógina. Ziza Femina valoriza o trabalho de anti-Bernardo porque também o executa. Ambos se dedicam a controlar a evolução da vida dos araraquaranos residentes e dos que saíram. É, portanto, lógico que se entendam visto que partilham as mesmas obsessões.

Nas idas diárias do protagonista ao cinema, este vê no porteiro – José Carlos – Ceres Fhade, um ex-professor catedrático que foi perseguido por ter publicado o *Manual Seguro para se Sair de Casa*. As conversas que estabelece

[139] *Idem*, p. 153

com o porteiro denunciam o isolamento mental de anti-Bernardo, que é incapaz de aceitar a normalidade das situações, deturpando-as sempre. O relacionamento com José Carlos atesta a insanidade mental do protagonista:

> - Ceres, não me provoque, não faça assim comigo! Não precisa ficar me testando.
> - Não estou testando, coisa alguma. Se foi filme, não fiz, filme é proibido.
> - Quando você dava aula na faculdade, montou um laboratório de sociologia, o melhor de todo o Estado. Até da USP vieram copiar. E realizaram filmes sobre a evolução da sociedade numa cidade média como a nossa.
> - Olha, não estou entendendo nada do que o senhor diz. Deve haver um engano.
> - Ceres ...
> - José Carlos ...
> - Para mim não adianta mais. O senhor é o Ceres.
> - O senhor não bate bem, me desculpa dizer isto.[140]

A caracterização do protagonista por outras personagens é para o leitor bem consistente, mas ele próprio exterioriza pensamentos que melhor o caracterizam directa e indirectamente. O título da narrativa principal, "Memórias", logo sugere o mergulho no passado, que condiciona o presente; o discurso memorial permite expor mais a personagem, pelo facto de aproximar a "escrita" do "vivido".

A apresentação da personagem por ela mesma indicia uma baixa auto-estima, assim como falta de vontade e coragem para alterar o que lhe desagrada. Encontra-se um ser desprovido de força anímica e dedicado a futilidades para dar razão à sua vida. Os predicados com que se auto-define não o favorecem, porém nele não suscitam reacções positivas:

---

[140] *Idem*, p. 113.

> Mesmo que eu não conhecesse este homem através de fotografias, televisão, cinema, veria que ele é diferente. Principalmente comparando com a gente daqui. Somos moles, indecisos, duvidosos, demoramos uma eternidade nas palavras e nos gestos. Todo o tempo é nosso, e o tempo é para nada. A eternidade é isso, inutilidade.[141];
>
> Fracassei nas coisas que buscava. O fracasso é atavismo de araraquarano.[142];
>
> Queria e não tocava. Sempre fui negativo comigo mesmo.[143]

O realismo patente no reconhecimento das suas limitações conduz à aceitação de um destino fracassado. Não se conhece a estrutura física do protagonista, mas sabe-se que, a nível psicológico e mental, revela desequilíbrios. A manifestação exterior do desequilíbrio mental pode ver-se na dor de cabeça. O protagonista afirma que a sua dor de cabeça passa a partir do momento em que se senta para escrever roteiros. Como não concretiza o sonho de ser escritor, ainda que faça tentativas, a sua desorientação permanece: procura maniacamente saciar a sua obsessão (descobrir a verdade sobre o linchamento ocorrido em 1897); cultiva o mexerico, divulgando e investigando a vida dos outros; vive isolado porque afasta com as suas paranóias os outros; sente-se perseguido pela desconfiança colectiva, agindo, por isso, de forma anormal; desprende-se de tal maneira da realidade que o circunda que, quando é magoado fisicamente, quase não sente; dedica-se a comprovar situações absurdas, o que lhe vale o ostracismo da gente da cidade:

> Preciso examinar as fechaduras da casa do velho, dizem que são especiais. A parte mais importante deste trabalho é que, com o tempo, a gente aprende a definir as pessoas, física e

[141] *Idem*, p. 26.
[142] *Idem*, p. 27.
[143] *Idem*, p. 53.

> psicologicamente. Entende o dono da casa. Ele está expresso na porta, sua espessura, desenho, fechadura, chaves. (...) As pessoas que sofrem de hemorróidas usam fechaduras muito pequenas. As menores que já vi.[144]

Moralmente é desonesto, na medida em que contrai dívidas que não salda, beneficiando na mesma do dinheiro/trabalho dos que engana. Falha também na relação familiar, quer como marido, quer como pai, traindo, assim, os sentimentos dos que o amam.

Tecnológica e socialmente está desfasado, por isso critica as mudanças, não conseguindo conviver com outras pessoas, em especial com os jovens, defendendo práticas e valores ultrapassados. Este divórcio com a modernidade fá-lo, no entanto, lamentar a sua estreiteza de experiências e desejar, por momentos apenas, sentir o conforto e a comodidade da evolução: ver ou andar num avião; possuir um carro, último modelo, já que só anda a pé, de bicicleta ou ônibus.

A cobardia e o receio do desconhecido criaram um anti-herói que se sente irrealizado, sem que tenha lutado minimamente para concretizar o seu sonho profissional: "Eu devia estar hoje nos Estados Unidos, escrevendo argumentos, e voltaria uma vez por ano a Araraquara. Não no trem das sete. Nem no ônibus, mas num avião. Desceria no aeroporto, como os políticos e generais."[145] Conformado com a sua vida banal ("Uma vida simples"[146]), acaba por acusar algum desequilíbrio mental e por ceder aos seus fantasmas. A cidade dá forma a esses fantasmas. O espaço em que se move é objecto de desejo e de repulsa. É o desejo de conhecimento da história da cidade que incita o narrador a agir, ainda que o faça irracionalmente. O fracasso como resultado da sua acção produz nele o efeito de rejeição, que se constata pela auto-exclusão social e pela imputação das falhas ao meio. Como habitante de Araraquara, transfere para esse espaço as características que o impedem de triunfar. A cidade encontra-se incomunicável ("sem vias de saída, não de

[144] *Idem*, pp.88-89.
[145] *Idem*, p. 51.
[146] *Idem*, *ibidem*.

entrada"[147]), é ilocalizável nos mapas, o seu nome é tabu[148], e todos os seus "olhos" , leia-se janelas, estão em permanente alerta contra os estrangeiros. O narrador concentrou na cidade todos os males de que padece, mesmo a incapacidade de se nomear.

A par do espaço, há a atmosfera intensa que incomoda o eu-narrador. O "mormaço" e o cheiro das fábricas de sucos entranham-se nele, fazendo-o sentir-se mal com o seu próprio corpo. Para além do olfacto e do tacto, este anti-Bernardo tem os outros sentidos igualmente despertos, o que se manifesta por uma amplificação da capacidade de audição:

> Vozes ciciavam, raivosas. Perguntavam, eu mal podia ouvi-los. Um monólogo, surdo: 'vai embora, vai', 'só nos faz mal', 'incomoda', 'vai embora, não gostam de você'. Não via ninguém, batia nas janelas, tocava campainhas, jogava pedras, os murmúrios se calavam, eu me distanciava e ouvia de novo. Eu sozinho, no meio da rua, o sol de Araraquara, o sol derrete pedra, e as pessoas ciciando.[149]

Embora inadaptado, o protagonista tem alguma sintonia com dois espaços. Um deles é o do cinema, visto pelo próprio narrador como um "pulgueiro", sendo este o seu espaço predilecto, pois frequenta-o todas as noites e funciona como local de iniciação e de evasão para os seus sonhos eróticos e profissionais. O segundo é o espaço onde as madressilvas proliferam. Esta planta, associada ao calor da noite, anula o efeito negativo que "o cheiro ácido, oleoso e desagradável de fábrica de sucos"[150] provoca no eu-narrador e transporta-o para o passado, quando, junto de Nancy, vivia feliz. Tanto as madressilvas como o cinema apaziguam a relação do protagonista quer com o mundo, quer consigo próprio.

---

[147] *Idem*, p. 65.
[148] "Só posso dizer a razão de meu exílio – pronunciei a palavra 'Araraquara' e acreditei na sua existência"*Idem, ibidem.*
[149] *Idem*, p. 62.
[150] *Idem*, p. 51.

O protagonista de *Dentes ao Sol* tem uma presença preponderante na narrativa, ou não se trate de um texto em primeira pessoa, mas não chegamos a saber o seu nome. A narração autodiegética estabelece uma maior proximidade entre o narrado e o leitor, não preenchendo, no entanto, o vácuo deixado pela falta de nome próprio do narrador. Considerando que se trata de uma narrativa com um certo pendor autobiográfico, surge a hipótese de associar ao eu-narrador o autor. A ausência de nome no protagonista pode também servir para evidenciar as características de uma personagem colectiva que, assim, abrange a degradação dos indivíduos.

Este narrador autodiegético dá a conhecer o tipo social característico da urbe actual, como o próprio o refere: "O araraquarano é considerado o mais perfeito exemplar do homem moderno, com suas angústias, procuras, pequenos problemas, buscas míticas"[151], o que de certa forma anula uma composição densa da psicologia da personagem. O protagonista não evolui, é uma personagem plana, prevendo o leitor as suas atitudes e reacções.

A galeria loyolana de protagonistas conta com mais um anti-herói, fracassado e excluído da pequena sociedade de Araraquara. Elegendo um "marginal" para protagonista, Loyola continua a colocar no centro dos seus romances a maioria da população – o povo.

[151] *Idem*, p. 64.

O GANHADOR (1987)

A acção de *O Ganhador*, publicado em 1987, centra-se nas peripécias e desventuras do protagonista, de nome Massiminiano, habitual e ironicamente designado por Ganhador, mas também por Max. O romance apresenta os percursos atribulados desta personagem que viaja pelo Brasil em busca do "Festival Maior." O Ganhador canta nos pequenos festivais das vilas, terrinhas e lugarejos do interior do Brasil, enquanto não triunfa e não obtém acesso ao "Festival Maior", para se projectar artisticamente. Através destas viagens, o leitor não só acompanha a vida miserável do protagonista como também conhece hábitos e modos de vida das populações. O romance não pode identificar-se com um relato de viagens, contudo não deixa de apresentar uma certa "cor local." Intercalado na narração das viagens do artista, surge um texto de natureza diferente - excertos autobiográficos -, onde, em directo, é dada a voz a Max. Graças a estes fragmentos, revela-se a infância do protagonista e explica-se comportamentos da personagem, agora adulta.

A história do Ganhador inclui a história do "Homem de Bala de Goma." Uma intriga absurda que introduz na narrativa um antagonista pronto a matar, por vingança, o Ganhador. O "Homem de Bala de Goma" persegue o protagonista, o que contribui para revelar acontecimentos passados da vida do narrador, para criar *suspense* e para ridicularizar a situação de perseguição, porque este "detective" falha sempre em distância e tempo o objecto perseguido.

O romance é, assim, constituído por grandes capítulos, aos quais é sempre atribuído um título, assim como um carimbo, com a inscrição em maiúsculas da expressão "Justificação de Impropriedade", seguida do motivo da falta de moral. Os capítulos apresentam vários subtítulos, portanto, várias subdivisões temáticas e situacionais. A história do "Homem de Bala de Goma" e a "Autobiografia" (esta última, graficamente, distingue-se da narração em

terceira pessoa, porque está em itálico) surgem enquadradas nos diferentes capítulos sobre a viagem do cantor.

O relato das viagens deste Ganhador de Festivais de música poderá aproximar-se do absurdo, porém muitas das situações descritas resultam do conhecimento real do romancista, como o refere Claudio Willer, na contracapa de *Dentes ao Sol*:

> Loyola é um realista: grande parte desta sua história é uma montagem de acontecimentos que ele presenciou, pessoas que conheceu, situações que viveu em suas andanças pelo Brasil, além de fatos que lhe foram relatados ou notícias que recolheu. Assim, o desfecho do antológico trecho da luta de galos, com os terríveis meninos armados de esporões é baseado em uma notícia efectivamente publicada na imprensa.[152]

Apesar de trabalhar sobre algumas situações reais, com este romance, Loyola afasta-se ligeiramente do "realismo feroz" habitual nas suas obras, o que se pode explicar tendo em conta três elementos, a saber: a psicologia do protagonista (despreocupado por natureza); o afastamento dos grandes centros urbanos, nomeadamente de São Paulo, e a vivência sob um regime político mais livre. Contudo, não se pense que a narrativa traça um quadro idílico do Brasil dos anos 80.

A riqueza de situações, de personagens e de locais torna este romance único no conjunto da obra loyolana.

O protagonista surge designado por uma qualidade, ser vencedor de festivais. Face ao cognome de Ganhador, o leitor antecipa situações de sucesso para o protagonista. Contudo o *incipit* da narrativa contradiz tais fios de leitura:

> Aliás, não tem sentido ocultar. Certa época, o Ganhador viveu à custa de mulheres defeituosas. Nanicas, mancas, corcundas,

[152] Cláudio Willer, in Ignácio de Loyola Brandão, *O Ganhador*, 4ª edição, São Paulo, Global, 1989, (1ª edição, 1987), contracapa.

> lábios leporinos, bocas tortas, albinas, peles repuxadas por queimaduras, paraplégicas. Comia, bebia, aceitava economias que ofertavam agradecidas.[153]

O essencial do Ganhador/perdedor encontra-se logo no início da narrativa, quando é revelada a sua falta de carácter e a sua pedinchice.

No tempo em que decorre a diegese, o protagonista é um adulto, tem trinta e nove anos; fisicamente é magro, não tendo barriga, porque passa fome e por isso tem momentos em que sofre do estômago: "A dor no estômago, ele vomita sangue. Duas golfadas de sangue. Estômago vazio, o normal. Anda com medo de úlcera, come mal, vive preocupado."[154] É forte, pois nas lutas em que participa, ainda que tenha um braço apenas, é um bom "socador." O leitor poderá deduzir que o cantor tem um aspecto desarrumado, despenteado e barbudo, porque passa a maior parte do seu tempo em trajectos de cidade para cidade, à boleia, a pé e, raramente, de autocarro, pelo que não terá as condições necessárias para cuidar do aspecto físico. Nele, há dois aspectos que dão logo nas vistas: não tem um braço e anda sempre com um violão; mas o seu rosto, que aparece reproduzido em cartazes publicitários, quase nunca é reconhecido.

Os fragmentos intitulados "Autobiografia", analepses repletas de informações sobre a sua infância, são importantes para o tempo presente da diegese. O primeiro texto autobiográfico remonta ao momento mais distante que Max consegue recordar da sua meninice: "O fato mais antigo em minha memória registra minha mãe remendando."[155] Tinha, então, seis anos, já ajudava os pais, roubando e correndo risco de vida. O mesmo fragmento dá conta da infância pobre e difícil de Massiminiano, e da sua relação, desde pequeno, com o mundo artístico, visto que seu pai tinha o negócio "na porta do circo do parque de diversões."[156] Constata-se também por este primeiro excerto autobiográfico que o Ganhador era habilidoso, astucioso e observador. Quando se lê o registo autobiográfico seguinte, sabe-se como Max perde o

[153] *Idem*, p. 7.
[154] *Idem*, pp. 10-11.
[155] *Idem*, p. 18.
[156] *Idem*, *ibidem*.

braço, enquanto trabalhava, roubando, à noite, sob as ordens do pai. Tinha oito anos. O protagonista no final deste relato brinca com a perda que sofreu, o que leva a supor que não o traumatizou. O mesmo fragmento denuncia a orfandade de Max e, simultaneamente, a sua condição de enjeitado e a sua provável ascendência aristocrática e rica: "Queria mesmo que soubesse. Só podia ser o enjeitado achado na caixa de papelão sem mãe nem pai."; "Portanto meu pai devia ser de respeito e posse porque pobres compravam chapéus sem caixa."[157]

O menino Max soube, por um acaso curioso ("Não fosse o macaco nunca teria descoberto como vim ao mundo"[158]), que era órfão. A verdade foi-lhe revelada por um "verdureiro espanhol com mau hálito"[159] que ele fizera questão de ofender, após ter sido ludibriado. Este trecho dá-o também como feio (aos 8 anos) e como ligeiramente corcunda. Tal deformação está directamente relacionada com a orfandade e com o objecto onde foi abandonado pelos progenitores:

> Como fiquei muito tempo encolhido dentro da caixa ovalada a minha espinha teria se entortado. Provocando esta leve curvatura que hoje dá a impressão de corcunda mas que provoca um charme junto às mulheres não sei por quê.[160]

Se pouco ou nada se sabe da filiação do Ganhador, o mesmo acontece com o resto da sua família. Sabe-se que um irmão apareceu morto numa fossa, o que talvez explique o repúdio do protagonista pelos maus cheiros de água parada. Curiosamente também o pai adoptivo do Ganhador é sensível aos maus cheiros, pois vomita quando devia socorrer a criança. Há certas características psicológicas do pai adoptivo que se repetem no protagonista, como, por exemplo, o vício de participar em "rinhas."

A perspicácia é uma qualidade inata no Ganhador, que irá aprimorando com a idade e as relações. Os pais/tios adoptivos, pela dureza da

[157] *Idem*, p. 47.
[158] *Idem*, p. 46.
[159] *Idem, ibidem.*
[160] *Idem*, p. 47.

vida que levam, dão-lhe força anímica para lutar. Ainda criança é marcado por outras duas personagens: Rosicler, a jovem que estimula o seu desejo pelo sexo oposto e o Escalador de Relógios. Este funciona como um ídolo para Max, porque é destemido. Estas duas personagens, sem relevo especial na narrativa (surgem apenas através dos relatos autobiográficos), ajudam a estabelecer as características mais marcantes do protagonista, a de D. Juan e a de aventureiro. A sua faceta de conquistador é enunciada num tom pejorativo no início da narrativa. Como se relacionava facilmente com as mulheres, aproveitava-se delas, materialmente. A "imoralidade" deste oportunismo parece maior quando se considera a disformidade física das mulheres que ele seduzia. Apesar da semelhança entre o protagonista (deformado) e essas mulheres, o narrador acentua o carácter calculista da personagem em detrimento do factor emocional. A narração subjectiva dos actos de Max condiciona de imediato a percepção do leitor face à integridade moral do protagonista.

Candelária é uma antiga amiga de Max. A amizade deles remonta ao início das carreiras artísticas de ambos, em São Paulo, aproximadamente nos anos 70, quando o Ganhador iniciava a sua actividade de músico e Candelária a de directora de produção teatral. Porém, a arte não garante a independência económica a nenhum deles e Candelária, após uma vivência conjugal desastrosa, seguida de fuga para o interior do país (em direcção a Três Marias), estabelece-se como sacerdotisa da Igreja dos Parceiros do Amor. O músico passa às vezes pela terra onde a sacerdotisa trabalha para que Candelária lhe empreste ou dê dinheiro. Mesmo estando longe, o Ganhador recorre a ela, telefonicamente (com chamadas a pagar no destinatário), para suprir as suas dificuldades financeiras. Candelária, além da segurança material que lhe proporciona, integra também o elenco das suas admiradoras. Tem ciúmes dele, que queria ter como seu ajudante na Igreja, e que parece inclinado para outra mulher – Maria Alice. Candelária, rejeitada, toca nos pontos fracos do Ganhador:

- Você me parece mesmo é perdidão.
- Vamos dizer desencontrado.

- Desencontrado ou desencantado? Na última vez, quando foi? Dois anos atrás? Era todo animação, trouxe músicas novas, fez sucesso com a meninada. Tinha um mundo de tietes esperando por você. Agora, nem falou de música. Nada novo, não é? Vai concorrer com o quê?[161]

Por outro lado, fica insegura quanto ao rumo da sua própria vida perante o tipo de vida do seu amigo:

-Meu último herói. Bobalhão irresistível. Às vezes, te invejo, outras, tenho raiva de você. Está certo? Ou perdido? Adoro o que o dinheiro me dá, gosto de enganar as pessoas. Adoro representar, sou uma atriz frustrada.[162]

A desonestidade de Candelária não permite grandes recriminações à vida do Ganhador. Excêntrica e oportunista, com aspecto horrendo, mas com voz doce, tem uma enorme capacidade de persuasão, é lutadora e persistente, nascendo mesmo de novo para o mundo quando a vida a maltrata. Antes de ser Candelária era Yvone; como teve a oportunidade de mudar o rumo da sua vida para melhor, resolveu mudar também de nome. A sua ascendência meio cigana contribui também para a sua singularidade.

Outro trecho fala-nos de uma viagem do Ganhador por terras como o Paraná, Porto Alegre e Rio Grande, a pretexto da participação num festival de Santa Catarina. Aqui o Ganhador tem pousada certa, porque se encontra com Olavo e Cássia, amigos e antigos companheiros de convívios e lutas estudantis (1968). Pelos diálogos mantidos, em especial entre o Ganhador e Cássia, o leitor tem uma imagem positiva do jovem músico entre os vinte e vinte e cinco anos. Enquanto estudante mais velho que os outros colegas, participava empenhadamente nas manifestações estudantis, mobilizava os colegas para a luta, surgia na linha da frente dos movimentos e era visto como um ídolo pelos demais estudantes. Convivia com os pensadores e

[161] *Idem*, p. 38.
[162] *Idem*, p. 52.

artistas mais velhos e era admirado pelos colegas pelo prestígio dos contactos que estabelecia. Nessa altura, trabalhava bem na composição de músicas e letras que interpretava. Cássia era uma das suas colegas e nutria por ele carinho e admiração, sendo também querida pelo Ganhador. Como aluna, Cássia era excelente e como mulher, para além de meiga, tinha princípios bem definidos que seduziam o Ganhador:

> Cássia era quase garotinha. Entrou cedo para a universidade, meio prodígio, brilhante aluna de física, sonhava estudar. Energia nuclear. Manteve-se virgem o curso inteiro, sem moralismo e ansiedade. Tinha a idéia fixa, transar apenas com alguém apaixonado. (...) Cássia, companhia constante. Morria de rir com a ironia do Ganhador.[163]

Cássia e o Ganhador relacionaram-se amorosamente, sendo tal ligação marcante para o protagonista, visto que as únicas mulheres que amou foram precisamente Cássia e Maria Alice (mãe da sua futura filha - Maria).

Cássia admira no Ganhador aquilo que ela é incapaz de fazer, isto é, lutar pelo que quer. Ela desejava ser jornalista, mas não foi capaz de cumprir esse desejo enquanto Massiminiano, entre vitórias e fracassos, não desistia do que queria:

> - Oh! meu amigo! Você tem uma coisa boa, batalha, corre, vira, mexe. Vai lá! E eu? lembra-se? Queria ser jornalista, comecei o curso, adorava escrever. Quem fazia o jornal da Comunicações? Aquele que todo o mundo curtia? Eu, sozinha. Desenhava, adorava artes gráficas. Larga isso, entra logo prum jornal, me diziam. Tá perdendo tempo na faculdade. Não larguei, não entrei, Casei. Escuta, o Olavo não tem culpa. Sou eu, comigo! Me abandonei.[164]

[163] *Idem*, p. 110.
[164] *Idem*, p. 144.

No período em que o Ganhador convivia com Cássia, o seu sucesso artístico e pessoal advinha-lhe de um empenho real na sua actividade:

> O Ganhador estava com 20 ou 25 anos, nunca soube sua idade. Nem importava. Ele tinha o apelido de 'o Velho', a barba e o cabelo montavam aparência mais madura que a real. Espécie de ídolo, vivia entre os de 16, 18. Tocava bem, compunha músicas que todos aprendiam fácil. Autor do hino da contestação que os estudantes, ainda hoje, cantam nas manifestações de sua cidade. Puxava comício, em qualquer movimento surgia à frente. Primeira fila rendia foto, o público via. Sempre teve faro promocional.[165]

Anos mais tarde, Cássia confessa ainda o seu encanto pelo Ganhador:

> - Ah, como você roda, roda. Invejo, juro que invejo. Não cansa? Fiz um mural com os cartões, eram a minha viagem. No começo, Olavo ficava grilado, cara amarrada. Agora, com a diminuição do espaço na casa, guardei tudo numa caixa. Nunca, mas nunca recebi um cartão seu que não fosse pra cima. Posso pegar a caixa, te mostrar. Você é um cara bom, só não admite. É malandrão.[166]

E mantém-se a atracção que sentem um pelo outro, que novamente concretizam, apesar da relação de Cássia com Olavo, que não é compreendida pelo Ganhador:

> O riso é amplo, suave, Cássia entregue. Descansada. Desde os tempos da universidade, o Ganhador é fissurado no riso de Cássia. A criatura mais doce que conhece, por que se casou com

[165] *Idem*, p. 110.
[166] *Idem*, p. 109.

> Olavo? As pessoas nos trilhos errados, ninguém consegue apanhar o trem.[167]

O afecto por Cássia contrasta com o ódio a Olavo, que humilha, e por quem é ferido. O Ganhador perde a hospitalidade e vê-se instalado, por Olavo, num "hotel" *sui generis*, numa estátua de mulher gigante. A estada do Ganhador num espaço erótico, que é do agrado do protagonista, conduz à narração da história de amor entre Ludomiro e Silvana (mulher representada na construção, que serve, entre outras coisas, de hotel).

As aventuras e encontros do Ganhador sucedem-se durante a sua longa viagem pelas terras do Brasil, daí que o contacto com outro viajante – bizarro – não seja de estranhar. Como já foi mencionado, a pobreza do Ganhador sujeita-o a boleias e é nesta situação que passa cerca de três dias com o Santo Protector dos Banheiros. Este zela obsessivamente pela limpeza das casas de banho alheias, mas a sua profissão não causa perplexidade ao Ganhador nem o leva a interrogá-lo sobre a sua vida pessoal. A atitude discreta, serena e tolerante do Ganhador permite-lhe arranjar transporte quase até Curitiba, mais propriamente até Porto União. A viagem de quase três dias em cima de uma moto, com um condutor louco, aumenta a adrenalina do Ganhador e atesta o seu lado igualmente louco e aventureiro: "O Ganhador se caga de medo, e não quer pedir que o outro diminua a marcha, ao contrário, o desejo é que acelere mais."[168] O Ganhador demonstra facilidade nas relações humanas e tacto, porque consegue captar a confiança de um excêntrico que reage com violência à falta de comportamentos higiénicos dos indivíduos em geral.

Noutra boleia, a caminho de São Paulo, o Ganhador convive com uma família mal educada, o que o exaspera e leva a atirar-se do carro em movimento.

A relação do protagonista com as demais personagens define as suas capacidades de luta e de adaptação às diferente circunstâncias, e também o seu gosto por encontros passageiros quer durante a sua juventude, quer actualmente. Contudo, estes *flirts* não preenchiam a falta de carinho que o

---

[167] *Idem*, p. 108.
[168] *Idem*, p. 155.

Ganhador sentia: "Perdeu a conta, há quanto tempo não trepa. Quer dizer, direito, tranqüilo, ligação forte, troca de carinho. As transas têm sido ocasionais, furtivas."[169] Às vezes tem reencontros que o colocam perante a decadência mais triste, como a de Sabrina. Outrora era uma bailarina bonita, uma *striper*, que Candelária via como uma mulher fácil. Os colegas que conviveram com ela caracterizam-na como: "bonita demaix, muito presse lugar."[170] Como engordou não pôde continuar a fazer *strip tease*, por isso passou a vendedora de pastéis, numa barraca: "à noite, no Rio Branco aox domingox, na praça da República, no feirão, extava acertando bem a vida, deu o revertério."[171] É neste novo trabalho que sofre um acidente que a imobiliza, daí que, quando o Ganhador a reencontra, porque a procura, fique atónito perante a mudança que a sua amiga sofreu:

> Não pode ser, meu deus, não pode! Escarrapachada. Ocupando, inteira, o sofá de três lugares. Banha solta por todos os lados. Gordura inenarrável. Sabrina, a bailarina. De slogans memoráveis. [...] Esparramada, camisola bege de cetim, manchada de gordura. Suando, se abanando com um leque espanhol esfarrapado.[172]

Mesmo assim o Ganhador continuava a gostar dela e não se privou de sair com ela, ajudando-a no necessário e revivendo loucuras ou comparando-a, em pensamento, a Maria Alice. Maria Alice – a namorada mais recente do Ganhador – é, contrariamente a Sabrina, mal-humorada ao acordar. No entanto, os mimos que Maria Alice dá ao Ganhador fazem-no colocá-la, juntamente com Cássia, como a mulher mais amada:

> Sabrina tem vantagem, o humor. Não fica emburrada muito tempo. Era um dos problemas de Maria Alice, difícil de ser contornado. O pavio curto. Quando acordava, levava horas para

[169] *Idem*, p. 193.
[170] *Idem*, p. 197.
[171] *Idem*, p. 196.
[172] *Idem*, p. 199.

> entrar na real. Agia como zumbi, de uma agressividade! Mesmo assim, o Ganhador gostava dela, era adoração. Fazia café, levava na cama. Procurava chás diferentes, biscoitinhos estrangeiros, Maria Alice tinha mania de requinte.[173]

Maria Alice está grávida do Ganhador, o que não determina mudanças no Ganhador. As tentativas que faz para demonstrar carinho por Maria Alice e pela filha que nascerá – Maria – falham não só pela distância a que se encontra delas, mas também por opção da ex-namorada que exclui Max da responsabilidade paternal:

> Na praça, direto ao orelhão. A cobrar. Outra vez? Ela vai ficar putíssima. Foda-se! Não responde. Há três meses não fala com Maria Alice, desde que passou por Socorro do Céu. Por que ela se mandou para João Pessoa, abandonando a carreira de cantora? Antes, conversavam bastante. Depois da gravidez, Maria Alice se mostra reticente. Não se abre, perdeu a confiança. Sou um imbecil, querendo que o mundo se agite à minha volta. Tudo mudou com Maria Alice, tenho de aceitar isto. Mas é que a gente gosta de possuir as pessoas, não deixá-las escapar.[174]

Maria Alice organizou a carreira musical do Ganhador, o que lhe permitiu trabalhar melhor durante o período em que viveu com ela. Actualmente, Max sente-se profissionalmente desorientado, relembrando-se, assim, da ajuda e da influência positiva que esta mulher exerceu sobre ele:

> Mandou a fita ao Rio, gravadora independente quer lançar long-play de compositores marginais. Prometeram resposta, pediram telefone, só se lembrou de Maria Alice. Quando estavam juntos

[173] *Idem*, p. 224.
[174] *Idem*, p. 102.

ela cuidava de tudo, foi a boa fase financeira. Ela o colocava a trabalhar.[175]

Graças às suas qualidades de organização, Maria Alice permanece como a actual depositária dos objectos pessoais preciosos do Ganhador. Ele confia razoavelmente nela e continua a usufruir da sua dedicação e método: "A toalha nunca foi enviada para Maria Alice guardar. Costume do Ganhador. Mandar para ela seus livros, cadernos, discos, fotos, recortes."[176]

A aceitação da interferência de personagens masculinas na vida do Ganhador, para além da do pai, ocorre apenas com Hideo. Hideo é um japonês que vivia em São Paulo e criou para Massiminiano um adaptador para o violão, que lhe permitia tocar com uma mão só. Hideo pertence ao núcleo de relações habituais do protagonista por uma questão de necessidade. Desta personagem apenas se conhece a habilidade para criar máquinas que facilitem a vida do homem.

A caracterização do protagonista, como indivíduo e como ser social, obtém-se, essencialmente pelo núcleo de relações estabelecidas com as personagens femininas e pelo afastamento táctico das masculinas, nomeadamente de Olavo (vêem-se como rivais).

A repetição na descrição e narração de relações amorosas do Ganhador quer das aventuras passageiras, quer das duas que mais o marcaram, destaca a capacidade de sedução, o charme e o encanto do protagonista junto das mulheres que, tal como ele, eram diferentes fisicamente, mas eram psicologicamente dóceis, trabalhadoras e inteligentes. Esta excessiva compatibilidade entre o protagonista e as personagens secundárias femininas evidencia a sua natureza masculina, constantemente reafirmada.

No momento actual da diegese, o Ganhador, artisticamente, encontra-se numa fase menos positiva. O músico, enquanto jovem, trabalhou e teve sucesso, vivendo entusiasticamente. Após este período, que correspondeu ao do relacionamento com Cássia, o Ganhador ainda trabalhou, mas já sob o impulso e a orientação de Maria Alice. A partir do momento em que decide

[175] *Idem*, pp. 105-106.
[176] *Idem*, p. 10.

circular pelo país, pois não consegue ficar muito tempo num sítio só, deixando de contar com a ajuda de Maria Alice, Max enfrenta o seu declínio artístico por não ser suficientemente forte para lutar contra a preguiça e a desorganização. Optando pela deslocação ou pelas viagens para divulgar a sua produção, o músico depara-se com a incapacidade de renovar a sua obra, o que, num meio tão competitivo e de rápido consumo, o vai expondo a ligeiros fracassos. Perante as pequenas derrotas, o carácter do Ganhador vai-se deteriorando, deparando-se o leitor com um "mau perdedor." É este ser desprovido de escrúpulos para com os outros – homens ou mulheres, artistas ou não – que o narrador critica nos momentos iniciais da narrativa. Desta forma, a narração posterior da vida do jovem adulto surpreende positivamente o narratário, porque a narração da vida actual do Ganhador dá-o como um marginal, um miserável capaz de qualquer acto para sobreviver física e psicologicamente. Conhecer-se-ão, então, os actos do Ganhador que suscitaram no narrador heterodiegético e omnisciente uma caracterização irónica. Quando o leitor inicia o contacto com este romance depara-se com dois parágrafos, os da primeira página, que resumem, ironicamente, a falta de carácter do herói adulto. Em poucas linhas, enumeram-se os erros sucessivos do músico: roubar, aproveitar-se dos sentimentos dos outros, não reconhecer a dedicação e a ajuda de quem o amou, ... Estes actos têm repercussões na sua vida pessoal e artística, por exemplo, ao fugir de um restaurante depois de comer sem pagar, o dono atiçou-lhe o cão - um pastor alemão - que o marcou na coxa, sendo, depois, obrigado a limpar durante três dias o chão do restaurante. A desonestidade do Ganhador e a sua convicção de que é mais esperto de que os outros, conseguindo enganá-los, nem sempre lhe deram bons resultados. Quando não obtinha o que queria e via que, fisicamente, tinha vantagem sobre o adversário – um velho, por exemplo – reagia com violência, revelando incapacidade para aceitar pontos de vista diferentes sobre o mesmo assunto:

> - Não tem vergonha? Tamanho homem! Aposto que nunca pediu emprego.
> - Vergonha, nenhuma. Tenho fome. E trabalho.

- Trabalha e pede esmola? Por que não vende o violão?

- Vivo dele.

- Eh, eh! O boêmio voltou novamente. Desculpa de vagabundo.

- Calma lá! Sou direito, vivo de festivais. Sou um Ganhador.

- Imagino o perdedor. Eh, eh! Esses festivais de maconheiros.

[...]

Murro no meio da cabeça. O Ganhador de festivais soca o nariz do homem das rosas com violência.[177]

Numa tentativa que fez para ter um salário num trabalho de mecânico, o Ganhador desistiu, assumindo que fracassou: "Mau mecânico, mas um tipo correto, nunca faltou, fazia horas extras. Saiu porque se considerou culpado num elevador que caiu, aleijou um garoto."[178] Esta atitude não indicia apenas alguma integridade profissional, indica também falta de persistência para lidar com os obstáculos, recorrendo à forma mais simples para se libertar deles.

Outro hábito do protagonista que reitera a sua faceta de acomodado, esperando que, miraculosamente, a vida lhe corra de feição, é a de apostador ou de jogador. Tinha o vício da "rinha" e considerava possuir um sexto sentido que lhe vinha desde miúdo para apostar no galo vencedor: "Pai, ô pai! Não sei o vencedor. Quando olho, vejo o perdedor."[179] Porém, nem sempre a intuição funciona, pelo que se vê em situações de violência, ficando mesmo sem o violão por não ter dinheiro para pagar a aposta que tinha feito. O gosto do protagonista em assistir a estas lutas de morte entre os animais expõe o seu lado primitivo e sádico. O Ganhador sentia necessidade de presenciar e participar nestes espectáculos por motivos de ordem financeira e de ordem emotiva, pois vibrava com o risco:

O Ganhador não vai só pelo dinheiro. Destreza o deixa excitado, competência. O depender de si mesmo na defesa da vida. Ao

[177] *Idem*, pp. 8-9.
[178] *Idem*, p. 77.
[179] *Idem*, p. 82.

> mesmo tempo, vê nesses galos completo desprezo por esta vida, jogar-se na morte. A velocidade do viver e, muitas vezes, a sua inutilidade.[180]

Associada ao seu gosto pelo jogo, surge a faceta crente do Ganhador. Era supersticioso, considerando isso natural: "Acreditar não custa nada. Uma superstiçãozinha todo mundo tem."[181]

Mas nem tudo na vida deste herói é negativo, pois possui o gosto pelos livros, e pela literatura. Um pequeno capítulo intitulado "Entrevista" revela, pela negativa, o seu conhecimento literário, enumerando por várias vezes muitos autores da Literatura Universal. A justificação do protagonista para o conhecimento dos autores de uma lista enorme é a leitura de um almanaque editado pelas Selecções.

Psicologicamente, as características que predestinam o Ganhador ao fracasso artístico são a preguiça e a desonestidade intelectual, mas também a instabilidade. Ele tem capacidades para triunfar na arte que aprendeu, o que se verificou quando era jovem, porém, adulto, não consegue concentrar-se:

> Vontade perpétua de saltar para o instante seguinte, e o seguinte. Sem estar em momento algum. Será por isso que anda tanto, sem saber onde ir? Saltando barreiras, queimando etapas. Caminhando para o ponto obscuro e indesejado. Está difícil compor, ver o final da melodia, ter a letra organizada, compassos certos.[182]

A sua vivência insatisfeita e pouco laboriosa leva-o a apropriar-se do trabalho dos outros, utilizando-o como se fosse seu. A letra da canção que o Ganhador vai interpretar no Festival Maior conquista quem a ouve, porém o autor da letra nem é o protagonista, nem o menino que lha deu para ele analisar e decidir se era boa ou não. O menino "gordinho de pés para dentro"

---

[180] *Idem, ibidem.*
[181] *Idem*, p. 151.
[182] *Idem*, pp. 173-174.

dirigiu-se ao Ganhador, aquando das digressões deste pelo país e pediu-lhe para opinar sobre a qualidade da letra que lhe apresentava. O Ganhador ficou com a letra e utilizou-a para participar no Festival Maior. Após esta participação, o menino, que agora é o "Homem de Bala de Goma", revela-lhe a origem da letra que toda a gente aprecia:

> - É do Thomás Antonio Gonzaga. Conhece, não? E o que achou de 'Quem pôs as formas das árvores dentro da existência das árvores?' Sabe de quem é? Fernando Pessoa.
> - Não acredito. Viu o que a crítica disse da mi... nossa música? 'Enfim, a qualidade resgatada. Depois de Chico, Milton, Gil, Arrigo, a boa qualidade das letras na MP é resgatada.' E vem dizer essas besteiras.
> - Sei, fui eu que fiz. Copiei, linha por linha, de um mundo de autores. Tem Manuel Bandeira, 'buscou no amor o bálsamo da vida, não encontrou senão veneno e morte.' Tem Mário Chamie, 'caminho a pé no labirinto que me ampara.' Tem mais Fernando Pessoa, 'a memória é a faculdade de saber que haveremos de viver.' Mário Faustino.[183]

O Ganhador, ainda seguro de si, sabe-se a salvo da justiça, contudo entrega-se à justiça individual, à vingança do homem a quem roubou as letras. Ao deixar-se apanhar pelo "Homem de Bala de Goma" o protagonista desiste de encontrar o seu espaço de felicidade no mundo, renuncia à vida, mesmo lembrando-se de Maria:

> A resistência era motivada por Maria, sua filha. Não sua. Nunca foi, será. Tudo doentio à nossa volta. Há uma única maneira de não se contaminar. Não terminar em pedaços apodrecidos, como o resto do mundo. De certo modo, facilita, abrindo caminho entre as pessoas. Há qualquer coisa que o liga a este homem, não

[183] *Idem*, pp. 337-338.

> existe medo, ódio. O muro humano formado ao seu redor eliminado, estão a dois metros um do outro.[184]

O leitor encontra no final da diegese o mesmo vencido, acomodado e egoísta que encontrou no início da narração.

Em *O Ganhador*, Loyola não enaltece as vitórias de um jovem músico, porque marca estrategicamente na narrativa a queda deste herói. Por outro lado, as linhas temáticas que percorrem o romance negam uma dimensão eufórica à vida do protagonista. Massiminiano insere-se perfeitamente nos meios por onde se move, recorrendo à violência, à "sacanagem", a qualquer meio ilícito para não fracassar. Traça-se o quadro de um vencedor sem escrúpulos que, mesmo assim, nem sempre o é. Descreve-se os sub-mundos do jogo, da superstição e da anormalidade de modo natural para, assim, se recriar o espaço social de um pseudo-ganhador. Paradoxalmente ao que acontece na generalidade da obra loyolana, o espaço físico onde o artista triunfa é o da grande cidade – São Paulo. Quando abandona a cidade paulista, procurando o sucesso nos pequenos meios, sente saudade da vida boémia que teve em São Paulo, não conseguindo realizar-se fora desse espaço amplo. O protagonista viveu a sua infância e juventude sempre próximo do cinema, estádio e circo. Era no parque exterior destes estabelecimentos que os pais do Ganhador trabalhavam, por conseguinte o filho conhece os cartazes do cinema, os filmes, as actrizes de sucesso, e segue alguns números da arte circense, nomeadamente o desempenho de alguns músicos. A influência do passado na vida adulta de Massiminiano é determinante, tendo em conta as suas opções profissionais – tocar violão, deambulando pelo país, ou seja, a vida nómada dos artistas de circo.

O protagonista, ao procurar um rumo para a sua vida pessoal e artística, falhou e deu-se por vencido.

A composição deste herói fracassado é complexa, na medida em que, psicologicamente, a personagem sofre transformações sucessivas, debatendo-se sempre com as lembranças e saudades do passado e com a angústia de um

[184] *Idem*, p. 353.

futuro incerto, mas difícil. As conquistas (amorosas e profissionais) que obtém não o tranquilizam o suficiente para estar em paz consigo próprio e, assim, dedicar-se à sua arte. O músico vive dividido entre o que poderia ser e o que na realidade consegue ser. Dir-se-ia que lutou contra a inclinação descendente para que parecia predestinado ("leve curvatura que hoje dá a impressão de corcunda"[185]), mas não a conseguiu vencer.

Em suma, neste romance, Loyola dotou psicologicamente o herói com qualidades e defeitos, físicos e morais, mas os defeitos acabaram por determinar o seu fracasso.

[185] *Idem*, p. 47.

O Anônimo Célebre (2002)

Com o seu mais recente romance - *O Anônimo Célebre* -, Loyola tece uma crítica feroz ao mundo mediático e superficial dos nossos dias. Este romance cujo subtítulo é *Reality Romance* centra-se nas psicoses dos indivíduos que dependem da imagem e da fama para existirem. No texto, desfilam quer as angústias e loucuras das pseudo-celebridades, quer a dor dos anónimos. O enredo do romance põe em jogo a inveja e o ódio do protagonista e do Ator Principal, identificado ao longo da narrativa pela sigla AP. Penetra-se nos meandros das empresas produtoras de imagem e no mundo de aparências, assim criado. Estes artistas/personagens representam obviamente a sociedade de consumo, da qual eles próprios são produtos.

A intimidade revelada neste *Reality Romance* é a do narrador autodiegético. Uma personagem que se vê projectada para segundo plano devido às semelhanças físicas com o AP. A narração do quotidiano realça de forma irónica a futilidade da sua vida. Ao leitor é revelada a construção minuciosa de uma estrela de televisão pelos media e pelos variadíssimos assessores, que ditam as acções, os pensamentos, as roupas, os locais e os gostos do narrador. A farsa parece parar quando se apresenta a vida conjugal e amorosa da personagem. No entanto, até neste domínio, há indicações para uma celebridade masculina, para continuar a sê-lo.

Letícia é a amante cuja correspondência erótico-pornográfica surge ao longo da narrativa, à semelhança de um folhetim que, aos poucos, permite aceder à intimidade sexual e amorosa do protagonista. Lenira é outra personagem que capta os interesses profissionais e sentimentais do narrador. Ainda que a estrutura formal de *O Anônimo Célebre* apresente três histórias – "Resgatando Anônimos das Cavernas", as cartas de Letícia e a vida do protagonista – estas convergem ideologicamente para a questão do anonimato *vs* celebridade, o que é devidamente enfatizado pelo título do romance. É, portanto, deste confronto que surgem todas as acções narradas em *O Anônimo* Célebre.

O romance, à moda de um manual de iniciação numa profissão, inventaria todos os passos necessários à construção de um ser famoso, alertando para os perigos da fama e deliciando o aspirante a célebre com as mordomias de tal sucesso. Para concretizar estas aspirações, medos e frustrações, Loyola cria duas personagens que são o espelho uma da outra, vivendo o protagonista obcecado com o sucesso de alguém que é o seu duplo. O AP, que é "o outro", coloca também neste romance a questão do autoconhecimento e da impossibilidade de realização, porque os imperativos do mundo da imagem e da ilusão são mais fortes do que a reflexão sobre o que se é: "Deve haver um meio de lutar para não mergulharmos na região de sombras."[186]

Em *O Anônimo Célebre*, a condução da narrativa é feita em primeira pessoa, o que implica o envolvimento da personagem no processo de auto e heterocaracterização das outras personagens. Trata-se de um narrador autodiegético que, por vezes, cede a focalização dos acontecimentos a outras duas personagens, nomeadamente a Letícia e a Lenira. Com estas focalizações, em especial a de Letícia, a narração das situações que envolvem o protagonista faz-se sempre de forma subjectiva. A apresentação do protagonista, por ele mesmo ou por personagens que com ele se relacionam sentimentalmente, está de acordo com o objectivo deste romance, que visa exteriorizar a interioridade da personagem. Por outro lado, se o texto se apresenta como um "Manual para Criar Famosos", a narração autodiegética confere maior autenticidade aos eventos descritos.

O protagonista não tem nome próprio, acontecendo o mesmo com o do antagonista – o Ator Principal, ainda que para ele se indique, perto do final da narrativa, o nome de Marcos Meira. Assim, a qualquer uma destas personagens pode aplicar-se o oxímoro, pouco individualizador, "anónimo célebre."

A ausência do nome do protagonista – um actor menor da televisão – contrasta com a importância do nome no mundo mediático e sugere o seu

[186] Ignácio de Loyola Brandão, *O Anônimo Célebre*, 2ª ed., São Paulo, Global, 2002, (1ª edição 2002), p.98.

anonimato; curiosamente ele reconhece o valor do nome no seu adversário, o AP:

> - Bom? De quinta! Um homem que ainda usa foulard? Que se deixou fotografar na banheira para a capa de Caras?
> - Tem nome.
> - Médio. É o último trunfo dessa televisão. Todo o mundo sabe que não vai durar muito.[187]

As indicações sobre a sua família e a falta de referências à sua infância também não contribuem para a consistência de um ser excepcional. A mãe era o elemento que predominava nas relações familiares. Segundo o protagonista, a mãe controlava os actos do pai, obrigando-o a ser íntegro. No entanto, o pai dedicava-se ao jogo sem que a mulher soubesse, e vivia as angústias das dívidas sozinho. A mãe não lhe incutiu valores de honestidade, nem de respeito, não se podendo, contudo, dizer o mesmo da influência moral que exerceu sobre a irmã dele que vê como objecto de prazer. Esta atracção não o perturba, o que lhe desagrada é o comportamento correcto da irmã, que se recusa a ascender na vida só pelos atributos físicos. A repulsa do narrador em relação aos pais intensifica-se por causa do protagonismo que eles têm em certas alturas nos programas televisivos:

> Colecionamos episódios envolvendo essa raça maldita (existe gente mais desprezível?) constituída pelos pais e mães de artistas, misses, modelos, famosos. Das ambições e pressões paternas que levam os filhos à fama, ao estrelato, à neurose, ao suicídio, à depressão. [...] Pouco a pouco, vamos destruir essa imagem odiosa do amor materno-paternal! Quem suporta programas de tevê, capas de revistas, suplementos de jornais nos dias dos pais e das mães, com aquela tonelada de anúncios fodidos, melados, gananciosos?[188]

[187] *Idem*, p. 161.
[188] *Idem*, p. 199.

O protagonista não é descrito fisicamente, o que corrobora a sua obsessão pela imagem do AP, que o ofusca, tornando-o uma sombra, sem contornos precisos para o leitor/telespectador. Os traços que o distinguem do AP são poucos e irrelevantes para o singularizarem. Sabe-se que, por vezes, sofre de dores pelo corpo todo, o que lhe provoca amnésia, chegando até a esquecer-se dos diálogos. Outra característica mencionada muito vagamente é a idade. O protagonista diz-se oito meses mais velho que o AP, mas não diz que idade têm:

> Descobri em uma dessas revistas populares que tanto me irritam, escritas para analfabetos (textos curtos, letras grandes, palavras simples, muita gíria), lidas por cretinos (aqueles que acreditam nelas), que sou oito meses mais velho do que AP, o ator principal.[189]

Em contrapartida, a caracterização do narrador é exaustiva nos domínios social, psicológico e amoroso, conforme se verificará.

Psicologicamente, o protagonista vive uma luta interior que o torna um ser complexo e confuso, como o vê Lenira (assessora do AP e adjuvante do protagonista): "-Um ator tem três vidas. A real. A dos personagens. A vivida para representar diante do público e da imprensa o papel de famoso, celebridade."[190] A vida real corresponde àquela que ele anseia abandonar, a de um homem simples, desconhecido da multidão, um igual a tantos outros. Angustiado, inseguro, pessimista, considera-se malfadado desde o nascimento, devido às semelhanças com o AP e não é corajoso, nem decidido. Consegue equilibrar minimamente o seu carácter negativo com a prática de algumas actividades de que gosta, tais como o cinema, a literatura e a prática religiosa. Esta faceta da "vida real" do narrador autodiegético conhece-se graças aos monólogos, através dos quais ele reflecte sobre certas situações, relacionando-as com a sua maneira de ser:

---

[189] *Idem*, p. 70.
[190] *Idem*, p. 76.

> Sei que posso dar este toque, tenho medo. Não sei do que. Medo físico, palpável. Quando falamos dos outros, ou aconselhamos, tudo parece fácil. No momento de tomar iniciativa em relação a nossa própria vida, as cores mudam, tornam-se sombrias. Porque somos dominados por um sentido trágico, imanente, dramático, que nos acompanha e determina. Sou decididamente catastrófico.[191];
>
> Minha vida é uma sucessão de nuncas. Todas as perdas e nenhum ganho, parece a Mega Sena, uma coisa impossível, uma possibilidade contra milhões.[192]

O perfil psicológico do protagonista é também construído pelos diálogos estabelecidos, especialmente com Letícia, personagem secundária, que leva o leitor a conhecer o narrador sob um prisma diferente e de certa forma mais convincente, já que não é o próprio a revelar-se:

> Letícia me olha, fuzilando. Conheço esse olhar, tenho medo. Ela me faz viver na defensiva. [...]
> - O que você tem aqui? Diz!
> - Vida... carreira...
> - Acomodação, rotina, tédio, conformismo.
> - Futuro, carreira. Está próximo a acontecer. Espere!
> - Acontecer o quê? Espero há dois anos, você diz coisas, diz. Ou se cala.
> - Gosto daqui, é seguro. Nada me ameaça![193];

[191] *Idem*, p. 40.
[192] *Idem*, p. 153.
[193] *Idem*, p. 152.

> Ela é odiosa. Por que me mostra a verdade? Tem lucidez. Me incomoda. Me faz bem. Letícia tem razão, vê tudo, conhece, talvez porque trabalhe em publicidade, sabe do mundo.[194]

Letícia quer vê-lo longe da vida mediática; mas nada o afastará da luta para poder chegar à meta – a celebridade:

> Acredito em cada cena desta Autobiografia, estou contente com o resultado. Foi uma vida interessante. Como as pessoas acham que a existência de um astro deve ser. Vida agitada, feliz. Rompi as regras ao revelar certas dores e angústias. De acordo com o tempo e as exigências da época.[195]

O trajecto efectuado pelo protagonista para atingir o objectivo que o faria feliz corresponde, essencialmente, à vida representada perante o público e a imprensa. Do protagonista sobressai, assim, a obsessão pela fama e o simulacro constante para atingi-la. Como enfrenta as dificuldades do jogo social da imagem, para se adaptar, minimamente, às regras desse jogo, torna-se hipócrita, falso e irreal, vivendo em função da aparência. Constrói, assim, o seu dia-a-dia com base no mistério e na sugestão do que é interessante para o público.

Lenira aproxima-se dele e exalta quer o seu "ego" fictício quer o seu papel social e artístico, contrariando os anseios de Letícia; ela influencia facilmente as decisões e opiniões dele, visto que se apresenta como alguém com poder, também junto do AP, cuja importância desvaloriza:

> - Você é interessante, mexe com a gente – me disse Lenira.
> Ali tudo começou. Não me envergonha de contar, é verdade. Não podemos ter pudores, falsas modéstias. Se não me tenho em alta conta, não me amo, não me elogio, quem o fará? As pessoas ao me verem acreditar tanto em mim também acreditarão. Um

[194] *Idem*, p. 162.
[195] *Idem*, p. 301.

> sedutor, tesão. Foi o que Lenira me disse em uma estréia, na frente de muita gente.[196]

Por este fragmento se vê que o protagonista é inseguro, deixa-se dominar por sentimentos de ódio e de raiva. Intelectualmente, o próprio reconhece a sua mediocridade, quando se interroga sobre as razões que levarão uma mulher como Letícia a amá-lo:

> A velha desconfiança me domina. Como ela pode me amar? Por quê? Um sujeito sem graça, desajeitado. Homem nada brilhante como conversador. Não danço, não sem música, não guardo uma única letra de cor, nas discussões sobre filme ou política, não tenho uma idéia e se alguém me contesta, demoro um tempo para encontrar argumentos.[197]

Nos relacionamentos amorosos, seja nos conjugais, seja nos extra-conjugais, a personagem revela-se inconstante e incapaz de se entregar completamente. Este actor secundário acusa uma tendência para os casamentos fracassados; já teve cinco mulheres, com as quais procura manter boas relações, porque é uma imagem que convém cultivar publicamente. Não há sentimentos de saudade ou de amizade que una o protagonista a estas mulheres, há apenas uma relação baseada no interesse, o que contraria os dados fornecidos sobre o seu primeiro casamento. Lavínia, sua primeira mulher, está bastante doente e, só por compaixão não se separa dela. Mas ela aparece em grande parte da narrativa, como esposa, não tendo os outros casamentos qualquer relevo. Há referência a Camila, segunda mulher, mas sem mais pormenores.

O seu assessor de imagem sabe que o protagonista é pai, mas que esta função não ocupa minimamente os seus dias já que ao ser revelada (assim como o nome de Lavínia) causa total espanto:

---

[196] *Idem*, p. 75.
[197] *Idem*, p. 189.

- Seu filho?

- O meu, você sabe. Filho de Lavínia.

- Seu filho? Que caralho de filho é esse?

- Está com 16 anos.

- E quem é Lavínia? Existem pessoas com esse nome?[198]

Qualquer relacionamento do actor é sempre apresentado pelo próprio à luz da sua obsessão por uma vida artística célebre, mas as relações extra-conjugais servem para manifestar o seu lado sentimental. Letícia surge na narração como mulher apaixonada pelo protagonista, capaz de o fazer feliz, se ele o permitir. O relato desta relação extra-conjugal instaura na narração um nível hipodiegético, através do qual Letícia, narradora deste nível, apresenta a sua história de amor através de um discurso epistolar, não datado. Este nível narrativo desvenda pormenores da vida íntima do protagonista, perspectiva-o de outra forma e apresenta uma amante ideal. Graças às cartas, o narratário conhece os atributos intelectuais de Letícia e a capacidade de sedução do protagonista. Letícia apresenta os traços que a fizeram apaixonar-se pelo actor, mas também vai indicando os defeitos que a fazem ser, por vezes, impiedosa na relação. O romance entre eles começa numa das "Festas para Gerar Imagens."[199] Esta actividade propicia uma focalização externa por parte de Letícia dos convidados, nomeadamente do protagonista:

> Perguntei: por que esse homem faz isso? Quem ele é? Acho que naquela hora comecei a gostar de vc, me apaixonar, parecia uma pessoa diferente nesse mundo de gente equalizada. Não foi uma, nem duas. Foram muitas vezes no espaço de um ano, parece que vc freqüenta tudo. Anotava com calma, vc tem as mãos bonitas.[200]

[198] *Idem*, p. 182.
[199] *Idem*, p. 33.
[200] *Idem*, p.34.

Letícia encanta-se com a capacidade *sui generis* de representação do protagonista nesses espaços, onde ninguém é natural, ficando, portanto, sem conhecer aquele por quem se apaixona, mas deixando-se envolver: "Quem era vc? Quem é? É casado mesmo? Ah, eu sabia que era casado. Uma encrenca, mas fui me deixando levar, o amor fluir, quem consegue conter quando acontece? E me fazia bem. Faz. Teve outras mulheres? Com o que sonha?"[201]

Depreende-se o carácter aventureiro e corajoso de Letícia ao aceitar uma relação construída com base na infidelidade e no mistério. Inicialmente, o leitor percepciona em Letícia uma certa leviandade; porém as cartas seguintes revelam não só a elegância da publicitária mas também o seu rigor num relacionamento que deseja estável e lícito. Letícia, amando o protagonista, pretende que este seja feliz, o que, na óptica da companheira, implica deixar o mundo do espectáculo para se afastar das obsessões que o perseguem. Ela deseja também ocupar o primeiro lugar na vida conjugal do actor, não lhe revelando este as razões piedosas que o impedem de se separar. A relação deles vai-se mantendo graças à entrega total de Letícia. O protagonista revelará ao leitor que conheceu o prazer erótico com Letícia, não com outras mulheres. A referência à vida sexual do actor ocupa maioritariamente esta narrativa de nível hipodiegético, permitindo ao narratário uma visão da relação basicamente sexual do protagonista com Letícia. Como os únicos momentos em que estavam juntos eram os de prazer, Letícia foca o lado egoísta e receoso do amante, pois era incapaz de abdicar de um pouco do seu tempo profissional para estar com ela. Por outro lado, como ele não assumia os seus erros ou fracassos, em especial a nível profissional, Letícia alerta-o e procura afastar-se dele: "Porque você rola seus problemas com a barriga, jamais enfrentou um só, diz Letícia com razão. Uma vez mais terminou tudo e recomeçou."[202]

Após o término da relação, o protagonista assume a importância de Letícia na sua vida, enaltecendo os atributos dela; relê as suas cartas e reflecte sobre os aspectos do seu carácter, que ditaram o seu afastamento:

---

[201] *Idem*, p.35.
[202] *Idem*, p. 68.

> Tenho medo do julgamento de Letícia. E se eu a perder? Única coisa forte e verdadeira que tive na vida; tenho; não tenho.
> Clara, precisa, deixa-me constrangido, suas idéias são abrangentes, fala muito sobre as relações, o amor e o sexo. E eu não sei conversar.[203]

As cartas desempenham também uma função lúdica, na medida em que o leitor, com os registos de Letícia, se afasta do relato obcecado do protagonista pela sua imagem, devido à usurpação que o AP lhe fez no mundo artístico.

Ao aceitar o fim da relação, o protagonista recusa a ajuda e a hipótese de felicidade que Letícia representou na vida dele. Esta passividade do protagonista – deixa que a mulher que ama o abandone – implica uma escolha profissional, neste caso artística, que se sobrepõe aos interesses sentimentais. Porém, a presença de Letícia na vida do protagonista permanece até à sua morte artística, social e física.

Aos poucos, a possibilidade do narrador recuperar o seu lugar de sucesso é-lhe indicada por outra mulher – Lenira. Esta também se apresenta como coadjuvante do protagonista, suscitando nele sentimentos de ódio e de superioridade relativamente ao AP. Lenira assume, tal como Letícia, relevo quer na narrativa, quer na vida profissional e sentimental do protagonista. Lenira, como personagem feminina, sobressai pela sensualidade: "É sensualíssima, sabe disso. Conhece o efeito que provoca."[204] Ela usufrui sadicamente deste atributo, vangloriando-se dos seus actos. A auto-estima de Lenira provoca admiração no narrador que, assim, a considera um exemplo. Mas Lenira também exerce uma influência muito forte sobre as decisões do narrador. Profissionalmente, Lenira é assessora do AP, conhecendo, portanto, o seu antagonista. Ela aponta os defeitos do AP, menosprezando-o em comparação com o narrador: "-Há anos sou assessora dele. É preguiçoso, indolente, não gosta de mover uma palha. Parece que é uma doença rara."[205]

---

[203] *Idem*, p. 160.
[204] *Idem*, p.75.
[205] *Idem*, p. 76.

Esta revelação, seguida de uma sugestão de traição, deixa o narrador perplexo e confuso quanto às intenções de Lenira, que é conhecida pela sua maldade.

O percurso académico de Lenira singulariza-a quer no meio universitário quer junto do narrador, que idolatra o seu trabalho. Lenira desenvolveu um estudo sobre os anónimos célebres do qual são revelados extractos, semelhantes a crónicas, intitulados "Resgatando Anônimos das Cavernas." Face à impossibilidade de Lenira – investigadora doutorada – completar o seu trabalho, ela pede ao protagonista que o continue. Estas narrativas ocupam-se de acontecimentos ou de personalidades que marcaram a História da Humanidade, enfatizando a função dos anónimos, cujo papel foi determinante para o futuro dos célebres e da humanidade, como, por exemplo a enfermeira que tratou de Kafka e por quem o escritor se apaixonou.

Com estas narrativas, situadas num nível hipodiegético, apresentadas por um narrador extradiegético (que tanto poderá identificar-se com a personagem Lenira como com o protagonista), propõe-se uma História alternativa, plausível, em que o reconhecimento dos intervenientes anónimos se efectuaria. Nestas breves narrativas, o escritor aprofunda o tema que unifica o romance – a dramaticidade do anonimato.

Lenira, pelas funções variadas que possui na acção e pela sua complexidade, é uma personagem redonda e condicionadora do desenlace da narrativa. Ela instiga o actor à acção, sugerindo-lhe a morte do AP, para resolver os seus problemas. Esta peripécia marca o fim artístico do actor, porque o seu rosto – semelhante/igual ao do AP – morre com o assassínio.

Assim, a pseudo-japonesa Lenira orienta e determina a vida do protagonista, conseguindo transformá-lo em seu objecto de estudo. Ela é formada em Psicologia e trabalha numa Instituição de internamento de doentes mentais, onde, posteriormente, será enclausurado o protagonista.

Lenira, por razões profissionais, é a personagem que estará sempre em contacto com o protagonista. Dir-se-á que a obsessão de Lenira pelo seu trabalho sobre os anónimos se sobrepôs ao desejo do protagonista. Ela tornou-se a antagonista silenciosa, não identificada pelo actor como tal, que venceu

e impôs ao protagonista o destino trágico que ele mais repudiava – o anonimato.

Sob a influência de Lenira, o protagonista transforma-se na figura que corresponde aos gostos do público. Para tal, vale-se da ajuda dos seus variadíssimos assessores, enumerados ao longo de três páginas[206] e dos conselhos de Lenira, separando-se de Letícia. A criação deste mundo de aparências agrada ao público e ao próprio protagonista, que o prefere em detrimento da vida real:

> A vida, para mim, é a felicidade, a paz, nessa realidade falsa, verdade fictícia.[207];
>
> Numa novela ou num filme, somos os donos do tempo e da história.
> Nunca fui feliz em ser eu mesmo, viver a minha vida.
> Prefiro a dos outros, elas têm duração temporária.
> Ao me cansar, o personagem acabou, é como se tivesse morrido, sem ter. E penetro em outro.
> Meu problema são os intervalos entre personagens.[208]

Para assegurar esta vida de ilusão, o protagonista vale-se de tudo: utiliza uma linguagem obscena ao dar entrevistas a jornalistas mulheres; aceita a criação de mentiras insólitas sobre si para atrair a imprensa; deixa-se fotografar em locais certos e bem acompanhado para manter a sua imagem em circulação; em suma, faz o que é preciso para ser famoso, criando, assim o "Manual para Ser Famoso".

No seu romance, Loyola tece uma crítica feroz ao papel dos mass-media, em especial à imprensa e à televisão. Ataca a incompetência de alguns jornalistas por não saberem escrever e por elegerem a mediocridade para notícia. É da comunhão entre a imprensa e a sociedade de consumo que Loyola faz depender a criação, existência e permanência do mundo artístico.

---

[206] Cf. Ignácio de Loyola Brandão, *op. cit.*, pp. 122-125.
[207] *Idem*, p. 254.
[208] *Idem*, p. 255.

Esta relação coloca de forma incisiva a questão da dignidade nestes meios, tentando Loyola alertar para as consequências desses comportamentos com a última parte do romance, que tem como subtítulo "O Anônimo Anônimo", em caracteres relativamente pequenos. Esta nova sequência narrativa encadeia-se linearmente na autobiografia do narrador. Ao surgir na parte final do romance, a sequência "O Anônimo Anônimo" explicita o destino trágico a que estão sujeitas as estrelas do mundo artístico: o isolamento social e o esquecimento.

Nesta pequena narrativa de aproximadamente cinquenta páginas, estruturada em cinco capítulos - sugestivamente intitulados "Penetremos no camarim 101", "Fly me to the Moon", "Letícia 17 Horas. Perdão", "Na cova das serpentes", "Como se chama quem não tem nome?" -, um narrador heterodiegético com focalização omnisciente conta os momentos finais da vida do protagonista. O relato autobiográfico e a lucidez necessária para o efectuar acabaram no momento em que o protagonista mata o seu "espelho", o AP, assim se auto-condenando ao desaparecimento. Ao consciencializar-se do anonimato em que se tinha encerrado, o protagonista perde as faculdades mentais, sendo enclausurado, por Lenira, na Instituição. A narrativa em terceira pessoa alarga o conhecimento que o leitor tinha formulado sobre as personagens, ao apresentar as causas do desenlace da narrativa. Lenira é apresentada como a psiquiatra responsável pelos pacientes daquela Instituição, tendo a seu cargo, como objecto de estudo, o protagonista, que a própria definiu: "Doce. Irado. Agressivo. Terno. Humilhado. Ansioso. Parecia ter medo do mundo."[209] Lenira passa de adjuvante do protagonista a antagonista. O protagonista, impelido pela loucura do sucesso, confia em Lenira, revelando-se ingénuo e pouco perspicaz quanto às relações sociais que estabeleceu. A desilusão e o fracasso no domínio social levam o protagonista a criar o seu próprio mundo, não comunicando de forma inteligível com os outros, o que é do agrado de Lenira:

> O funcionário contemplou o subscrito. Virou-se.

[209] *Idem*, p. 341.

- O que... significa?

- Era o que ele escrevia. Leia. Pode ler. Se conseguir. Isso é língua nenhuma. Quer ver os cadernos? Escritos nessa linguagem.[210]

No entanto, o fosso que se estabeleceu entre a vida social do protagonista e a vida de super-estrela que ambicionava é minimizado, aquando do seu internamento, por um inspector que lhe alimenta a ilusão da fama.

Aos poucos, o narrador heterodiegético apresenta o contexto humano e físico que rodeava o protagonista, deixando transparecer um certo carinho pelo "interno 101." O protagonista, na sua demência, auto-denominava-se com os nomes das personagens que interpretou, ou como o actor que ocupava o camarim 101. A identificação do local que ocupou, enquanto actor, é a única referência com que sempre se distinguiu, não se podendo, no entanto, equiparar a importância de "ter um nome" no mundo da imagem, com a insignificância de alguém que é reduzido à identificação através de um número. 101 é a identificação do camarim, que o protagonista fez questão de nunca abandonar. Ainda que o camarim seja percepcionado por Letícia como um "não lugar", é nele que o protagonista anseia estar:

- Sabe o que você me lembra? Ela perguntou.

- Não.

- Um não lugar.

- E o que é um não lugar?

- Aquele cubículo, que você chama de camarim. Aquela saleta atulhada, escondida, que você adora, para onde corre, à espera da chamada para a gravação, ou substituição, ou seja lá o que for que não me explica, e não dá mais para entender, não entendo por que você ainda não foi embora. Aquele camarim é um não lugar, meu amor.[211]

---

[210] *Idem*, p. 340.
[211] *Idem*, p. 69.

Porém, o próprio actor/protagonista acaba por reconhecer a insuficiência do espaço que lhe foi destinado: "Mentira, mas me envergonhei, o lugarzinho é de doer."[212]

O espaço físico, onde o protagonista alienado vive os seus últimos dias e morre, é identificado através do número 101. Poder-se-á, simbolicamente, associar a capicua presente no número a um espaço fechado, limitador de horizontes, sem que o interior do número, o zero, ou o círculo, possa afirmar-se fora dessas barreiras impostas pelo algarismo 1. O zero (0), no interior, associar-se-á à vida insignificante de um protagonista que, física e socialmente, ocupou um espaço nulo sem que dele conseguisse demarcar-se. Esta interpretação pode corroborar-se pela citação, que ocupa uma página, de uma frase de Daumier, o crítico, em *Oito e Meio*, de Fellini, 1962: "Se non puó tenere il tutto, il nulla é la vera perfezione."[213]

Em *O Anônimo Célebre*, Loyola propõe-nos mais um anti-herói, uma personagem ludibriada pelas falsas amizades de um universo regido por interesses individuais, doentios e economicistas. Lenira é a anti-heroína que atinge, maquiavelicamente, os seus objectivos, acrescentando ao rol do seu estudo mais um anónimo, que nunca atingiu a celebridade. Assim, este romance tem como protagonista todo o desconhecido que não sabe porque existiu, nem como existiu.

Este desenlace pode também confirmar-se no subtítulo do romance: *Reality Romance*. Como o ser humano da sociedade actual vive na ânsia da celebridade para conquistar uma existência que o realize na óptica do ter, nada melhor do que um *Reality Romance*, leia-se "*Reality-show*", para sair do anonimato e atingir a fama.

Para Flávio Carneiro, *O Anônimo Célebre* e o subtítulo *Reality Romance* apresentam ironicamente a questão: "Como ficar e como permanecer famoso nesse início de terceiro milénio? Como fazer isso sem perder a dignidade?"[214]

---

[212] *Idem*, p. 161.
[213] *Idem*, p. 377.
[214] Flávio Carneiro, "A vez do 'reality-romance' " in *JB online.terra.com.br.*, 21 Set. 2002, [23/9/2002].

Desta forma, adivinha-se a dramaticidade patente em algumas obras loyolanas. Esta problemática surge condensada em *O Anônimo Célebre*, como se pode confirmar em seguida:

> Talvez o anônimo seja um epítome, a súmula dos inúmeros tipos urbanos da literatura de Ignácio de Loyola. «Aos sábados eles mandam na praça», dizia o título do primeiro conto do seu livro de estréia, Depois do Sol (1965). E quem eram eles?[215]

Loyola, sob este título, identificou os casais, os grupos-turmas, os jornalistas, os artistas, as multidões, as gentes das pequenas e grandes cidades.

O Anônimo Célebre resgata todos os Josés, Rosas, Bebéis, Bernardos, Ganhadores para o plano principal. Este não-nome – Anónimo Célebre – sintetiza a alma colectiva das personagens da obra loyolana.

[215] *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão, op. cit.*, p.96.

O protagonista loyolano e o romance urbano

A análise do protagonista nestes romances permitiu traçar algumas constantes quanto à composição desta categoria na obra de Loyola. Os protagonistas dos cinco romances estudados são na sua maioria do sexo masculino, à excepção da protagonista de *Bebel que a Cidade Comeu.* Quanto à identificação dos protagonistas, nota-se uma apetência pela utilização de hipocorísticos e de diminutivos (Bebel, Zé, e Max), ou então pela não nomeação, o que acontece nos romances *Dentes ao Sol* e *O Anônimo Célebre.* A minimização do nome corrobora a tendência para a sugestão da banalidade das personagens, cujo anonimato parece contrariar a suposta supremacia dos protagonistas na rede de relações intertextuais.

A idade dos protagonistas vai do fim da juventude ao começo da velhice, o que corresponde ao período mais produtivo; a dimensão profissional dos protagonistas tem grande relevância nestes romances. Alguns parecem obcecados com a realização profissional e com o êxito no mundo do espectáculo. Trata-se de "artistas" que vivem da projecção da sua imagem e que, à semelhança dos produtos publicitados pelos mass media, também são consumidos, enquanto novidade, pelo mercado que querem conquistar. À excepção de José, protagonista do romance *Zero*, os restantes protagonistas sonham com o sucesso profissional para, assim, ascenderem à categoria de estrelas populares, mas todos terminam na desilusão.

Ainda que estes protagonistas estejam integrados no domínio mediático não se definem por uma imagem física relevante, o que favorece a sugestão de fracasso na área em que pretendiam impor-se.

O sonho de uma vida de estrelato é construído a partir das circunstâncias de um nascimento pobre ou até de família marginal, e de uma infância vivida em bairros populares (Bebel e Max). O Anti-Bernardo de *Dentes ao Sol* e o Anônimo de *O Anônimo Célebre* têm uma família mais estruturada, económica e socialmente (são oriundos de um nível sócio-

-económico médio-baixo), o que, no entanto, não lhes garantiu um futuro melhor.

Todos os protagonistas evidenciam dificuldade de relacionamento quer amoroso, quer social; mas José consegue conviver com colegas e conhecidos, homens e mulheres, ainda que o faça, às vezes de forma violenta. A inexistência das tendências gregárias tem que ver com as suas origens e frustações ou ressentimentos que vêm desde a infância, mas também motivada pelo desconforto e agitação própria ou pelo espaço enorme onde se movem – São Paulo, onde a solidariedade é escassa e imperam as dificuldades de comunicação e até de transporte.

Assim, os protagonistas que, desde 1968 a 2002, encontramos nos textos loyolanos figuram a complexidade crescente do ser humano num universo cada vez mais desumano, onde a ânsia de realização pessoal é travada pela máquina política, económica e burocrática que tende a devorar os mais fracos.

É numa desumanizada megalópole que Bebel, Bernardo, Marcelo, José, Rosa, Ator-Principal, entre outros, procuram a sua identidade e sobrevivência, sem poderem contar com a compreensão ou a ajuda dos seus semelhantes, antes tendo de enfrentar os obstáculos que lhes colocam não só os exploradores mais descarados e despudorados mas até os seus semelhantes ou colegas de infortúnio. A ausência de valores de fraternidade na urbe São Paulo – onde, em geral, todos se movem – acompanha o crescimento tecnológico disforme, que faz do indivíduo um dos elementos do universo capitalista. Perante este meio, o indivíduo consciencializa-se da sua servidão e impotência em face ao poder económico, social e político, empenhando-se na afirmação da liberdade e dos valores pessoais. A alienação e marginalização são inevitáveis, pois os valores individuais que comungam não se identificam na metrópole, que os envolve e consome à semelhança da "Dentadura Gigante" (em *Zero*). O indivíduo da metrópole actual encontra-se sozinho, abandonado, por isso, incapaz de concluir com sucesso qualquer sonho que realize ou humanize a sua existência. A loucura e a violência propagam-se e enquadram a vida do ser "normal" que, pouco a pouco, desaparece para dar lugar à "anormalidade" banalizada.

A consequente despersonalização ocorre, assim, num universo, onde mais um elemento sem rosto contribui para alimentar uma sociedade reificada e consolidada pela escravidão do homem pelo próprio homem.

O conhecimento ou a ignorância dos princípios que determinam a vida humana dá origem na obra loyolana, a dois grupos distintos de protagonistas: os anti-heróis - seres de condição social média-baixa, revoltados, decididos e sonhadores – que exploram as suas capacidades, no sentido da realização pessoal; e os alienados, incapazes de agir e de tomar qualquer decisão que os faça viver. Contudo, o destino fatal reúne-os: aos primeiros, a ferocidade da sociedade onde se inserem aniquila-os; aos segundos, a inconsciência mantém-nos numa errância contínua, sendo banidos da vida social ou mesmo da cidade pelos outros habitantes. Narra-se desta forma a exclusão da individualidade, da diferença que não é compatível com as exigências dos que comandam a vida da enorme massa anónima que ocupa a metrópole paulista no último quarto do século XX.

Os romances de Loyola concretizam, através do leque de protagonistas que movimentam, a crise de identidade e de afirmação vividas pelo ser social na mudança de século. A metamorfose sofrida pelos heróis loyolanos direcciona-se para o anonimato, tornando-se o espaço, em simultâneo, mais incaracterístico, impessoal e imenso. O tempo, pelo contrário, restringe-se, passa-se do tempo total, eterno, para fragmentos do presente. A personagem vive, como resultado, a ausência significativa de uma memória transmissora de valores. O mundo mediático desempenha esse papel, desumanizando e nivelando as memórias individuais. A rádio e a televisão que deviam formar as consciências são instrumentos relevantes da alienação e, afinal, da escravização de quem nelas procura a evasão da difícil vida e um entretenimento que mais fará sentir a dor da "queda no real".

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

Romances

a) *corpus*

Bebel que a Cidade Comeu, São Paulo, Global, 1968 (ed. utilizada: 6ª ed., 2001).

Zero, São Paulo, Global, 1975 (ed. utilizada: 12ª ed., 2001).

Dentes ao Sol, São Paulo, Global, 1976 (ed. utilizada: 5ª ed., 2002).

O Ganhador, São Paulo, Global, 1987 (ed. utilizada: 4ª ed., 1989).

O Anônimo Célebre, São Paulo, Global, 2002 (ed. utilizada: 2ª ed., 2002).

b) outros

Não Verás País Nenhum, São Paulo, Global, 1981 (23ª ed., revista e actualizada pelo autor, 2000).

O Beijo não Vem da Boca, São Paulo, Global, 1986 (5ª ed., 2000).

O Anjo do Adeus, São Paulo, Global, 1995.

Contos

Depois do Sol, São Paulo, Brasilense, 1965.

Pega Ele, Silêncio, São Paulo, Global, 1969.

Cadeiras Proibidas, 9ª ed., São Paulo, Global, 2002 (1ª ed. 1976).

Cabeças de Segunda-Feira, São Paulo, Global, 1983.

O Homem do Furo na Mão e Outras Histórias, 10ª ed., 4ª impr., São Paulo, Editora Ática, 2002 (1ª ed. 1987).

O Homem que Odiava a Segunda-Feira: as Aventuras Possíveis, 3ª ed., São Paulo, Global, 2000 (1ª ed. 1999).

A Conferência: um Conto, Bauru, SP, Edusc, Colecção Clássicos, 2003.

Infanto-Juvenis

Cães Danados, Belo Horizonte, Ed. Comunicações, 1977. Reescrito e publicado com o título *O Menino que não Teve Medo do Medo*, 5ª ed., São Paulo, Global, 2001.
O Homem que Espalhou o Deserto, 9ª ed., São Paulo, Global, 2000 (1ª ed. 1989).
Pensando nos Pensamentos, São Paulo, Eraodito Editora, Coleção 5 Minutinhos, 2003.

Cartilha Ecológica

Manifesto Verde, o Presente é o Futuro, 7ª ed., São Paulo, Global e Gaia, 2001 (1ª ed. 1985).

Viagens

Cuba de Fidel: Viagem à Ilha Proibida, São Paulo, Livraria Cultura, 1978.
O Verde Violentou o Muro: Vida em Berlim antes e agora, 13ª ed., revista e ampliada pelo autor, São Paulo, Global, 2000 (1ª ed. 1984).

Relatos Autobiográficos

Oh-ja-ja-ja (Diário de Berlim, inédito em português, trad. de Henry Thorau), LCB, 1982.
Veia Bailarina, 4ª ed., São Paulo, Global, 2001 (1ª ed. 1997).

Crónicas

A Rua de Nomes no Ar, São Paulo, Círculo do Livro, 1988.
Strip-Tease de Gilda, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1995.
Sonhando com o Demónio, São Paulo, Mercado Aberto, 1998.
Calcinhas Secretas e Outras Crônicas, 1ª ed., 1ª impressão, São Paulo, Editora Ática, 2003.

Biografias

Fleming, Descobridor da Penicilina, São Paulo, Editora Três, 1973.
Edison, o Inventor da Lâmpada, São Paulo, Editora Três, 1973.
Ignácio de Loyola, Fundador da Companhia de Jesus, São Paulo, Editora Três, 1974.

Antologias

Os Melhores Contos de Ignácio de Loyola Brandão, org. de Deonísio da Silva, São Paulo, Global, 1994.
As Melhores Crónicas de Ignácio de Loyola Brandão, sel. de Cecilia de Almeida Salles, São Paulo, Global, 2004.

Entrevistas

"Ignácio de Loyola Brandão Passa a Limpo o seu Passado Literário", entrevista a José Castello, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de Julho de 1997.
"O Credo de Loyola", entrevista a Flávia Rocha, *Bravo*, São Paulo, Dezembro de 1998.

"A Literatura é uma Liberdade Extrema que Beira o Delírio", entrevista a Cristiane Costa, *Caderno Idéias – Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de Fevereiro de 2000.

"Sem Medo do livro Virtual", entrevista a Kátia Ferraz, *Revista Cultural*, São Paulo, Março de 2001.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AAVV, *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*, n.°11, (n.° especial dedicado a Ignácio de Loyola Brandão), São Paulo, Instituto Moreira Salles, Junho, 2001.

Artigos/ Ensaios

CARDOSO, Fátima, "Viagem Difícil" in *Veja*, São Paulo, 2/9/1987.

GREGÓRIO, Dantas, "Uma Ficção Científica de 3° Mundo" in www.ficção.online.pt/Enigma/críticas/naoveraspaisnenhum.html, de Junho de 2002, republicada em Junho de 2003.

HOHLFELDT, António, "O Verbo Violentou o Muro" in *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*, n.°11, São Paulo, Instituto Moreira Salles, Junho, 2001, pp. 109-135.

LUCAS, Fábio, "O Anjo da Desconstrução: Apontamentos sobre uma Paródia do Romance Policial", in *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*, n.°11, São Paulo, Instituto Moreira Salles, Junho, 2001, pp. 153-160.

MARTINS, Wilson, "O Novo Realismo nos Romances Urbanos" in *O Globo*, Rio de Janeiro, 22/6/96.

MARTINS, Wilson, "Mundos Estranhos" in http://aglobo.globo.com/colunas/wilson.htm, Rio de Janeiro, 28 de Setembro de 2002.

MARTINS, Wilson, "O Homem do Mundo: Ignácio de Loyola Brandão, o Mestre dos Instantâneos Urbanos" in *O Globo*, 10 de Julho de 2004.

NETO, Miguel Sanches, "Combate ao Vazio - Livro trata do Indivíduo Anulado por Comportamentos Mecânicos" in *Bravo*, São Paulo, Dezembro de 1998.

PIERINI, Fábio Lucas, "O Fantástico Burocrático em Ignácio de Loyola Brandão" in http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/loyola1.htm [30-4-2003].

PIGEON, Daniel, "Rubem Fonseca et Ignácio de Loyola Brandão: des Littératures d'Opposition, la Voix des Laissés Pour-Compte?" in www.nuitblanche.com/archives/b/bresil-fonseca.htm [16-10-2002].

ROSA, Larissa, "Topa Tudo pela Fama", in *Zero Hora*, cultura@correioweb.com.br., Setembro de 2002.

SALLES, Cecilia Almeida, "A Planta da Cidade: Uma Leitura Genética de *Não Verás País Nenhum*" in *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*, n.°11, São Paulo, Instituto Moreira Salles, Junho, 2001, pp. 136-152.

SILVA, Deonísio da, "Cidade Fictícia Reúne Vícios e Taras do País" in *O Estado de São Paulo*, 21/1/96.

SILVA, Deonísio da, "As Mãos Sujas: O Longo Fôlego das Histórias Curtas de um Historiador Solidário" in *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão*, n.°11, São Paulo, Instituto Moreira Salles, Junho, 2001, pp.161-169.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AAVV, "Fragmento", in *Revista Românica*, n.º 12, Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003.

AAVV, *La Littérature et la Ville / Literature and the City* (org. de Fernando Martinho), Actas do XVII Colóquio Internacional da Associação Internacional de Críticos Literários, Lisboa, 1995.

AAVV, *La Ville dans l'Histoire et dans l'Imaginaire* (dir. de Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

AAVV, "Le Personnage", in *Pratiques*, n.º 60, (n.º especial da revista dedicado à personagem), Décembre, 1988.

AAVV, *O Romance Contemporâneo* (dir. de Sociedade Portuguesa de Escritores), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

AAVV, *Páginas da Estética Contemporânea* (sel., pref., notas e traduções de Arnaldo Saraiva), Lisboa, Editorial Presença, 1966.

ADORNO, W. Theodor, *Dialetique Négative*, Paris, Payot, Collection Critique de la Politique, 1978.

ADORNO, W. Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1993.

ARISTÓTELES, *Poética* (trad., introd. e notas de Eudoro de Sousa), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, F. C. S. H. da Universidade Nova de Lisboa, Colecção Estudos Gerais, Maio, 1986.

ASTRE, Georges-Albert, (ed. de) *Cinéma et Roman : Eléments d'Appréciation*, Paris, Lettres Modernes, 1958.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, 5ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BELO, Ana, *Mil e Tal Nomes Próprios*, Lisboa, Editora Pergaminho, 1997.

BERMAN, Marshall, *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Bíblia Sagrada, 14ª edição, Lisboa, Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, 1988.

BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Thomas, *Le Roman Policier,* Paris, Payot, 1964.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1995.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth, *A Personagem*, São Paulo, Ática, 1985.

BUTOR, Michel, *Essais sur le Roman*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1969.

CAILLOIS, Roger, *Puissances du Roman*, Marseille, Editions du Sagittaire, 1942.

CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, 2ª ed., Lisboa, Teorema, 1996.

CANDIDO, Antonio et alii, *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de, *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: Questões de Teoria Literária*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1981.

CHAPSAL, Madeleine, *Les Ecrivains en Personne*, Paris, Julliard, 1960.

CHARBONNEAU, Robert, *Connaissance du Personnage*, Montréal, Editions de l'Arbre, 1944.

CHAVES, Vania Pinheiro, "História Estilhaçada, Romance em Fragmentos. *Reflexos do Baile* e *Em Câmara Lenta*: Formas Paradigmáticas da Ficção Brasileira dos Anos 70" in *Revista Românica: Fragmento*, n.º 12, Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos* (trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Teorema, 1982.

CORDOBA, Pierre E., "Prénom Gloria. Pour une Pragmatique du personnage", in *Le Personnage en Question, Actes du IVe Colloque du S.E.L.*, 1983, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984.

DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du Roman: Le Personnage Réaliste et ses Fictions*, Québec, Les Presses Universitaires de Montréal, 2002.

DIMAS, Antônio, *Espaço e Romance*, São Paulo, Ática, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie, *Abordagem à Modernidade* (trad. de Paula Taipas de *Approches de la Modernité*), Lisboa, Instituto Piaget, Epistemologia e Sociedade, 1995.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972.

ECO, Humberto, *L'oeuvre Ouverte* (trad. de Ch. Roux de Béziaux e A. Bacourechiliev), Paris, Editions du Seuil, 1965.

ESCARPIT, Robert et alii, *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1970.

FOUCAULT, Michel et alii, *Théorie d'Ensemble*, Paris, Editions du Seuil, s/d.

FORSTER, Edward M., *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962.

FREYRE, Gilberto, *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1979.

GIRARD, René, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GIROLAMO, Constanzo Di, *Para uma Crítica da Teoria Literária* (trad. de Salvato Teles de Menezes), Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

GLAUDES, Pierre e REUTER, Yves, *Personnage et Histoire Littéraire: Actes du Colloque de Toulouse 16/18 Mai 1990*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

GOLDMANN, Lucien, *A Criação Cultural na Sociedade Moderna para uma Sociologia da Totalidade* (trad. de João Assis Gomes e Margarida Sabino Morgado), Lisboa, Editorial Presença, 1972.

GOLDMANN, Lucien, *Pour une Sociologie du Roman*, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1964.

GORMEAU, Nelly, *Physiologie du Roman*, Paris, A. G. Nizet, 1966.

GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as Cidades; A Cidade: Literatura e Experiência Urbana* (pref. de Eneida Maria de Souza), Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

GRACIAN, Baltasar, *El Héroe*, Zaragoza, edición facsímil del autógrafo manuscrito 6643 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 2001.

GREIMAS, Algirdas J., COURTÉS, Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, 1979.

HAMON, Philippe, "Pour un Statut Sémiologique du Personnage", in *Littérature*, n.° 6, 1972, pp. 86-111.

HAMON, Philippe, "Analyse du Récit. Eléments pour un Lexique", in *Le Français Moderne*, Abril de 1974, pp. 133-154.

HAMON, Philippe, "Héros, héraut, hiérarchies", in *Le Personnage en Question*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984.

JEAN, Georges, *Le Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

JOUVE, *L'Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, PUF, 1992.

KOTHE, Flávio René, *O Herói*, 1ª ed., São Paulo, Ática, 1985.

KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman. Approche Sémiotique d'une Structure Discursive Transformationnelle*, La Haye-Paris, Mouton, 1969.

LAJOLO, Marisa, *Literatura: Leitores & Leitura*, São Paulo, Editora Moderna, 2001.

LAPA, Manuel Rodrigues, *Estilística da Língua Portuguesa*, 11ª edição, Coimbra Editora, 1984.

LEAVIS, Queenie D., *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus, 1965.

LUCAS, Fábio, *O Caráter Social da Literatura Brasileira*, 2ª ed., São Paulo, Edições Quíron, Coleção Logos, 1976.

LUKÁCS, György, *Teoria do Romance*, Lisboa, Presença, s.d.

LYOTARD, François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Age du Roman Américain*, Paris, Editions du Seuil, 1948.

MARINHO, Elizabeth, AMORIM, Edilson (col.), *O Ser e o Fazer na Ficção de Gama e Melo: Dicionário dos Personagens*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1991.

MOISÉS, Massaud (org. e dir.), *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, 5ª ed. atualizada, São Paulo, Cultrix, 1998.

MUIR, Edwin, *A Estrutura do Romance*, Porto Alegre, Globo, s.d.

NEGREIROS, Almada, *Nome de Guerra*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

NEVES, Orlando, *Dicionário de Nomes Próprios*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2003.

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro, "Lieux Communs et Passages Obligés: Rhétorique de la Ville", in AAVV, *La Littérature et la Ville / Literature and the City* (org. de Fernando Martinho), Actas do XVII Colóquio Internacional da Associação Internacional de Críticos Literários, Lisboa, 1995.

OLIVEIRA, José Osório de, *História Breve da Literatura Brasileira*, 5ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1964.

OUELLET, Réal, *Le Nouveau Roman et les Critiques de Notre Temps*, Paris, Garnier, 1972.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du Conte*, Points Seuil, 1970.

RAIMOND, Michel, *Le Roman Depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968.

REIS, Carlos e LOPES, A. Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 3ª ed., Coimbra, Almedina, 1991.

REUTER, Yves, "L'importance du Personnage", in *Pratiques*, n.° 60, Décembre, 1988.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

RICOEUR, Paul, *De l'Interprétation*, Paris, Editions du Seuil, 1965.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1968.

ROBERT, Marthe, *Roman des Origines et Origines du Roman*, Paris, Grasset, 1972.

RODRIGUES, Selma Calasans, *O Fantástico*, São Paulo, Ática, 1988.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la Littérature au Cinéma, Genèse d'une Écriture*, Paris, A. Colin, col. U2, 1971.

SADOUL, Jacques, *Histoire de la Science-Fiction Moderne*, Paris, A. Michel, 1973.

SARAIVA, Arnaldo, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o seu Estudo e para a História das suas Relações*, Porto, s.e., 1986.

SARAIVA, Arnaldo, *Um Nome para o seu Filho e para a sua Filha (seguido de) Os Escritores e os Nomes*, Porto, Unicepe, 1986.

SARRAUTE, Nathalie, *A Era da Suspeita : Ensaios sobre o Romance* (trad. de Alfredo Margarido), Lisboa, Guimarães Editores, Colecção Ideia Nova, 1963.

SARRAUTE, Nathalie, "Nouveau Roman et Réalité", in *Revue de l'Institut de Sociologie, Problèmes d'une Sociologie du Roman*, n.° 2, Bruxelles, 1963.

SCHOLES, Robert e KELLOG, Robert, *A Natureza da Narrativa*, São Paulo, McGraw-Hill, 1977.

SEABRA, José Augusto, "A Cidade como Mito Poético da Modernidade", in AAVV, *La Ville dans l'Histoire et dans l'Imaginaire* (dir. de Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

SEGOLIN, Fernando, *Personagem e Antipersonagem*, São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.

SEIXO, Maria Alzira (dir. de), *Categorias da Narrativa*, 3ª ed., Lisboa, Arcádia, Colecção Práticas de Leitura, 1979.

SILVA, Deonísio da, *Um Novo Modo de Narrar*, São Paulo, Cultura, 1979.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1986.

SODRÉ, Muniz, *Teoria da Literatura de Massa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

SOMERLOTT, Robert, *The Writing of Modern Fiction*, Boston, The Writer, 1972.

SOURIAU, Etienne, *Les Grands Problèmes de l'Esthétique Théatrale*, Paris, Les Cours de Sorbonne, 1956.

SOURIAU, Etienne, *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970.

SPLINDER, Willian, "Magic Realism : a typology", in *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXIX, n.°1, Essex, University of Essex, 1993.

TADIÉ, Jean-Yves, *O Romance no Século XX* (trad. de Miguel Serras Pereira), 1ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia, 1992.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le Roman: Essai sur les Formes Romanesques dans "A la Recherche du Temps Perdu"*, Paris, Gallimard, 1971.

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967.

TODOROV, Tzvetan (textes des formalistes russes, reunis, présentés et traduits), *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, Collection "Tel Quel", 1965.

TOMACHEVSKI, Thématique, 1929, in TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, Collection "Tel Quel",1965.

VAX, Louis, "Thèmes, Motifs et Schèmes", in *La Séduction de l'Étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

VLADIMIR, Propp, *Morphologie du Conte*, Points Seuil, 1970.

WALSH, Richard, *Novel Arguments: Reading Innovative*, Americain Fiction, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

WELLEK, René e WARREN, Austin, *La Théorie Littéraire*, Paris, Editions du Seuil, col. Poétique, 1971.

WHITE, Morton e Lucia, *El Intelectual Contra la Ciudad*, Buenos Aires, Editiones Infinito, 1967.

WOOLF, Virginia, *L'art du Roman* (trad. e pref. por R. Celli), Paris, Editions du Seuil, 1973.

ZÉRAFFA, Michel, *La Révolution Romanesque*, Paris, Éditions Klincksieck, Collection Bibliothèque 1018, 1972.

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et Personnage: Le Romanesque dès Années 1920 aux Années 1950*, 2ª ed., Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

ZÉRAFFA, Michel, *Roman et Société*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Sup, 1971.

FACULDADE DE LETRAS
BIBLIOTECA
PORTO

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967.

TODOROV, Tzvetan (textes des formalistes russes, reunis, présentés et traduits), *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, Collection "Tel Quel", 1965.

TOMACHEVSKI, Thématique, 1929, in TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, Collection "Tel Quel",1965.

VAX, Louis, "Thèmes, Motifs et Schèmes", in *La Séduction de l'Étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

VLADIMIR, Propp, *Morphologie du Conte*, Points Seuil, 1970.

WALSH, Richard, *Novel Arguments: Reading Innovative*, Americain Fiction, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

WELLEK, René e WARREN, Austin, *La Théorie Littéraire*, Paris, Editions du Seuil, col. Poétique, 1971.

WHITE, Morton e Lucia, *El Intelectual Contra la Ciudad*, Buenos Aires, Editiones Infinito, 1967.

WOOLF, Virginia, *L'art du Roman* (trad. e pref. por R. Celli), Paris, Editions du Seuil, 1973.

ZÉRAFFA, Michel, *La Révolution Romanesque*, Paris, Éditions Klincksieck, Collection Bibliothèque 1018, 1972.

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et Personnage: Le Romanesque dès Années 1920 aux Années 1950*, 2ª ed., Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

ZÉRAFFA, Michel, *Roman et Société*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Sup, 1971.