
A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DISTÓPICA EM ZERO DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

The representation of the dystopian city
in *Zero* by Ignácio de Loyola Brandão

Erorci Ferreira Santana¹

RESUMO: O modelo embrionário de representação realista de uma sociedade injusta – a Inglaterra do século XVI –, narrado no Livro I da *Utopia* de Thomas More, parece ter-se desenvolvido e triunfado na prosa de ficção pós-moderna em representações de sociedades cujos governos autoritários tanto reificam ou exterminam os atores sociais quanto os devolvem a um estado de barbárie que se abre para todas as formas da violência. A razão da preeminência das representações realistas distópicas parece ser o recrudescimento do estado liberal democrático e a ascensão dos governos totalitários no século XX, vistos tanto na dimensão do controle absoluto da vida dos indivíduos promovido pela experiência comunista quanto na supressão das garantias individuais no estado de exceção fascista. Neste ensaio, comento a representação pós-moderna da sociedade distópica e, a par dessa reapropriação poética, os aspectos formais do discurso contraideológico orientado pela poética do riso na representação do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão.

PALAVRAS-CHAVE: *Utopia*; *Zero*; Distopia; Sátira; Carnavalização narrativa.

ABSTRACT: The embryonic model of realistic representation of an unjust society - 16th century England -, narrated in Book I of *Utopia* by Thomas More seems to have developed and triumphed in the postmodern fiction prose in representations of societies whose authoritarian governments reify or exterminate social actors and return them to a state of barbarism that opens up to all forms of violence. The reason for the pre-eminence of dystopian realistic representations seems to be the recrudescence of the liberal democratic state and the rise of totalitarian governments in the twentieth century, seen both in the dimension of absolute control of the lives of individuals promoted by the communist experience and the suppression of individual guarantees in the state of fascist exception. In this essay, I comment on the postmodern representation of the dystopian society and, considering this poetic reappropriation, the formal aspects of the counterideological discourse guided by the poetics of laughter in the representation of the novel *Zero* by Ignácio de Loyola Brandão.

KEYWORDS: *Utopia*; *Zero*; Dystopia; Satire; Narrative carnivalization

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: erorci55@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O par antitético utopia/distopia, integrado por termos cujos significados passaram a ser fundamentais para a compreensão dos ideais e fracassos humanos no campo da política, deriva da escrita da narrativa de viagem *Utopia*, de Thomas More (1478–1535), um dos grandes humanistas do Renascimento, advogado, chanceler de Henrique VIII, decapitado por seu irredutível dogmatismo católico e canonizado pelo papa Pio XI em 1935. Declaradamente despreziosa em sua origem, a *Utopia* viria a revelar-se um rico manancial de inspiração para ideólogos de estados modernos e para escritores engajados na luta pela libertação do homem do jugo de sistemas sociopolíticos e econômicos opressivos, marcados pela violência arbitrária de seus governos ditatoriais.

Assinalo, desde logo, que essa noção da *Utopia* como obra despreziosa está vinculada ao que os pares de More e ele próprio escreveram sobre ela nos paratextos (cartas e prefácios) da obra – notadamente Erasmo de Roterdã e Pieter Gillis. Como se infere do próprio debate jurídico-filosófico que introduz a concepção da sociedade ideal da *Utopia*, o livro parece nascer do imperativo de uma necessidade de resposta humanista a uma grave afronta contra a humanidade na Inglaterra do século XVI. Sua palavra grave, que tanto é condenação quanto redenção, não autoriza a interpretação como um jogo discursivo inocente (e até inconsequente), como seus primeiros leitores críticos deram a entender. Talvez essa tentativa de acomodação da obra no território lúdico e desprezioso tivesse a prudente intenção de criar uma cortina de fumaça para a camuflagem de suas proposições tão radicais quanto perigosas e seu potencial revolucionário na vigência do estado absolutista inglês e, com isso, livrar a cabeça de seu autor do cutelo do verdugo. Noutras palavras, um inútil artifício contradiscursivo para driblar o censor e impedir a fúria do rei. Contudo, diante da violência manifesta de Estado, o discurso de denúncia ou libelo acusatório da injustiça é sempre arriscado, e a posteridade viria confirmar o quanto ele pode deflagrar uma sentença de morte de seu autor, quando o lugar de sua enunciação se situa no contexto de um estado despótico ou autoritário.

As proposições filosóficas e sociopolíticas de Thomas More na *Utopia* encontram paralelo em seu tempo nas pregações de Thomas Münzer, teólogo e líder alemão do movimento milenarista dos anabatistas, contemporâneo e desafeto político de Lutero, tido por Engels como o primeiro profeta da revolução. Münzer batia-se contra a igreja católica e as autoridades estabelecidas, e o milenarismo que ele liderou foi um movimento inspirado no *reino milenar* anunciado no capítulo 20 do livro bíblico *Apocalipse*. Adiante, no capítulo 21, São João descreve a cidade utópica

santa e ditosa Jerusalém Celeste, na qual o sofrimento humano, com a abolição de distinções e privilégios, cede lugar à ventura e à felicidade.²

A ensaísta Beatriz Berrini é quem descreve, na obra *Utopia, utopias*, o contexto histórico dos levantes camponeses na Alemanha do século XVI, conhecido como a Guerra dos Camponeses, que ensejou a reivindicação do paraíso terrestre pelos anabatistas:

Münzer, que atraiu e reuniu à sua volta os anabatistas, considerava que o reino de Deus nada mais era que uma sociedade sem classes e sem propriedade privada, sem qualquer autoridade coercitiva. Conseguiu ele o apoio dos camponeses, pois apresentou-se como o profeta da revolução, organizou-os, animou o seu ódio contra as autoridades e classes dominantes. Engels chega a dizer que o seu verbo incitava os adeptos ao delírio religioso e nacional, peculiar aos profetas do Antigo Testamento. (BERRINI, 1997, p. 29)

Münzer foi aprisionado na região de Frankenhansen, em 15 de maio de 1525, após o massacre de cinco mil camponeses, integrantes de um exército calculado entre oito e dez mil homens que liderava com sua inexperiência militar, oito canhões sem munição, uma bandeira com o símbolo do arco-íris e uma espada. Assim como Thomas More, Münzer também foi decapitado, um tanto mais jovem, aos 36 anos.

A *Utopia* é uma narrativa de viagem modulada pelos discursos jurídico-filosófico, socioeconômico e poético, acentuadamente contraideológica, feita em três movimentos. No primeiro desses movimentos, o próprio autor Thomas More conta a viagem que fez a Antuérpia (2017, p. 27) e as circunstâncias do encontro com a personagem fictícia que detém a experiência dos fatos narrados, o marinheiro-filósofo Rafael Hitlodeu. Com a palavra, Hitlodeu narra, primeiro, a sua experiência social negativa distópica: a matéria do que viu e ouviu na sociedade inglesa do século XVI. Nessa sociedade, que o entendimento de Hitlodeu julga injusta, os trabalhadores não têm mais acesso aos meios de subsistência material, basicamente a terra, que está concentrada nas mãos de ricos aristocratas, e cuja exploração econômica está reservada à ovinocultura, sem qualquer distribuição da renda de seus produtos aos que estão na base da pirâmide social.

² “Eu vi descer do céu, de junto de Deus, a Cidade Santa, a nova Jerusalém, como uma esposa ornada para o esposo. Ao mesmo tempo, ouvi do trono uma grande voz que dizia: ‘Eis aqui o tabernáculo de Deus com os homens. Habitará com eles e serão o seu povo, e Deus mesmo estará com eles. Enxugará toda lágrima de seus olhos e já não haverá morte, nem luto, nem grito, nem dor, porque passou a primeira condição’”. (Apocalipse, 21, 2-4. In: *Bíblia Sagrada*).

As consequências da segregação social flagrada por Hitlodeu na Inglaterra quinhentista são, logicamente, catastróficas. Diante da penúria material à qual foram lançados por um estado monárquico excludente, os trabalhadores ingleses entregam-se à prática do roubo, são aprisionados pelo Estado e sofrem a dura e cega sanção judiciária da pena de morte. Nesse ponto, o discurso jurídico ou libelo acusatório de Hitlodeu estrutura-se com as marcas da ironia e tem um alvo político determinado: a sociedade na qual se tornou evidente a derrocada do ideal humanista de civilização fundado na premissa da soberania popular (conceito filosófico-jurídico inexistente a esse tempo), cujos contornos políticos mais precisos só viriam a ser desenhados mais tarde pelos teóricos contratualistas do Estado, acentuadamente, o filósofo e teórico político Thomas Hobbes (1588-1679), em *O Leviatã*, e depois pela pena do filósofo político John Locke, no *Segundo tratado sobre o governo civil*, e, finalmente, pelo filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau (1712-1768), na obra *O contrato social*, este último inspirador da Revolução Francesa.

Com a denúncia desse sistema social injusto, cuja argumentação deriva da experiência jurídica do advogado Thomas More, mas também – e principalmente – de uma espécie de prédica derivada da intelecção axiológica de matriz religiosa, está preparado o terreno para a inserção da cidade igualitária ideal ou justa, a utopia descrita no Livro II. Se a realidade histórica dá suporte para a explicitação discursiva da distopia, é a imaginação que engendra o seu espelho invertido: a sociedade venturosa, em que o primeiro imperativo é a busca da felicidade: “Os utopienses dizem, assim, que é a própria natureza que nos prescreve uma vida agradável, isso é, uma vida que tenha o prazer como o fim de todas as ações” (MORE, 2017, p. 133).

A cidade igualitária e perfeita descrita por Hitlodeu é coetânea da cidade distópica, como se a história da civilização se tivesse bifurcado. Utopus, seu fundador, é uma espécie de Moisés que conduziu o povo utopiano à terra prometida. Nessa outra vertente da história imaginada por More, a civilização resulta da conjugação ou síntese dos anseios individuais e coletivos, uma expressão da própria justiça, já que nela foram abolidos os privilégios de classe, as privações de ordem material, foi neutralizado o orgulho (fonte de todo mal, segundo Hitlodeu) e, principalmente, abolida a propriedade privada, razão de todos os litígios e disputas.³ Por via de consequência, a cidade justa está fundada em outro sistema moral, alternativo à ganância do injusto sistema de trocas daquele capitalismo europeu nascente. Contra a realidade sombria do século XVI, a cidade utópica

³ Mais tarde, Rousseau, em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, confirmaria a propriedade como sendo a principal fonte das mazelas sociais.

representa a vertente da história sem degeneração moral, porque iluminada teleologicamente pela reta razão.

O PROJETO UTÓPICO E A OBJEÇÃO AO SEU CARÁTER TOTALITÁRIO

Se a cidade utópica pode ser vislumbrada na simultaneidade do presente, como vertente virtuosa de uma cultura que não se deslocou de seu eixo axiológico, e por isso não degenerou em injustiça, também é possível situá-la no horizonte de um futuro desejável e exequível. Nesse sentido, ela representaria aquilo que Terry Eagleton, no ensaio *A ideia de cultura*, chama “a boa utopia”, aquela que “descobre uma ponte entre o presente e o futuro naquelas forças capazes de transformá-lo” (EAGLETON, 2011, p. 37). Tanto no primeiro caso (o da civilização virtuosa paralela) quando no segundo (a construção da cidade alternativa e virtuosa no futuro), essa sociedade nasce de uma imanente reflexão dialética fundada nas contradições históricas; seu lugar de enunciação é fortemente contraideológico, e se traduz como negação ou rechaço da sociedade injusta, distópica.

As representações filosófico-literárias mais antigas da cidade ideal, nas quais Thomas More certamente se inspira para a composição de sua obra, são a mítica Atlântida, descrita nos diálogos reunidos nos livros *Timeu* e *Critias*, e em *A República*, de Platão. Após a publicação da *Utopia*, em 1516, os rebentos mais expressivos do projeto utópico nesse solo fértil foram plantados pelo filósofo italiano Tommaso Campanella, na obra *A Cidade do Sol* (1602), e pelo filósofo inglês Francis Bacon, autor de *A Nova Atlântida*, uma utopia tecnocientífica, publicada postumamente, em 1627.

Entretanto, tanto a cidade ideal descrita por Platão quanto aquela imaginada por More já nascem com a crítica de seu caráter totalitário, dado pela imposição da vontade coletiva sobre a individual, dirigida por uma abstração racional concentrada nos atos exemplares de seus melhores representantes. É o que assinala o professor Andityas Soares de Moura Costa Matos no posfácio à primeira edição brasileira da *Utopia*, traduzida diretamente do latim por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Na *República* de Platão, a condução da cidade ideal é reservada ao exercício autoritário dos sábios, que controlam todas as atividades sociais, “desde a educação das crianças – que seriam separadas dos pais na mais tenra infância – até a alocação dos indivíduos nos seus respectivos ofícios e profissões” (MORE, 2017, p. 230). Na *Utopia*, More inseriu nos mecanismos de controle social certa liberdade de escolha individual, embora restrita à rigidez dos comportamentos, das práticas sociais e dos ofícios. Tomo como resumo da crítica à sociedade utópica – cujo fracasso da racionalidade seria abordado no século XX em representações de “pesadelos tecnototalitários”, como

Admirável mundo novo (*Brave New World*, 1932), de Aldous Huxley, 1984 (publicado em 1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1962), de Anthony Burgess – estas palavras de Andityas:

Uma vez postas em ação, as utopias não podem ser controladas, e muitas vezes pretendem libertar ou tornar felizes os homens independentemente de suas próprias vontades. A missão de toda utopia é regenerar as pessoas, ainda que precise enfrentá-las e impor-lhes esse alto destino. Eis o caminho que imperceptivelmente nos leva da utopia ao seu gênero fantasmático, ao seu *doppelgänger*: a distopia. (MORE, 2017, p. 230)

A DISTOPIA NA OBRA DE MORE E SEUS CONTINUADORES

Ao lado da representação literária do fracasso dos projetos utópicos atrelada ao gênero da ficção científica, o século XX também presenciou a ascensão da representação da degeneração distópica da sociedade, cujo embrião está na narrativa do Livro I da *Utopia*, na qual o valor moral deixou de orientar o destino dos homens. Igualmente construídas como transfiguração de uma dura realidade, instaurada desta feita com a expansão do imperialismo e sua promoção de governos ditatoriais nos países do cone sul-americano, a razão do triunfo dessas representações pela pena de escritores latino-americanos estaria fundada na escabrosa revelação dos mecanismos político-jurídicos cada vez menos fictícios desses governos autoritários, com cerceamento da liberdade, perseguições políticas, seqüestros, tortura e assassinatos de civis. Assim, na avaliação de Andityas, as representações distópicas no século XX “nada mais são do que exacerbações dos traços negativos efetivamente existentes nas sociedades concretas e atuais” (MORE, 2017, p. 233).

Preservada a especificidade de cada gênero, as representações distópicas realistas seriam variantes da literatura do terror. Nelas, convivem “as duas faces de uma só sociedade, os extremos: o miserável desfigurado e o proprietário impiedoso”, na expressão de Franco Moretti. Ao analisar a literatura de terror e seus principais arquétipos, Drácula e Frankenstein, esse autor faz um diagnóstico que também pode ser aplicável à representação distópica e sua carga de violência agregada: “A literatura de terror nasce exatamente *do terror de uma sociedade dividida* e do desejo de curá-la” (MORETTI, 2007, p. 105). As reflexões desse ensaísta, sob o título “Rumo a uma sociologia do monstro moderno”, aqui transpostas numa tentativa de

entendimento dos fundamentos do par antitético distopia/utopia, são úteis para a compreensão do primeiro termo: “[...] essa literatura, depois de produzir o terror, deve também apagá-lo e restaurar a paz. Deve restaurar o equilíbrio rompido, dando a ilusão de ser capaz de parar a história, porque o monstro exprime o medo de que o futuro seja monstruoso” (MORETTI, 2007, p. 105-6).

As representações ancoradas na realidade de sociedades distópicas situam-se na contracorrente do pensamento de Ernst Bloch, destacado estudioso do pensamento utópico a partir de Thomas More. De acordo com Berrini (1997, p. 30), esse pensador, atento aos perigos de uma nova ordem social e política repressiva e totalitária em seus pressupostos, formulou um nexo de continuidade para a viabilização da sociedade ideal, aliando o conceito de utopia ao de *esperança crítica*, que se traduz como uma *revolução ética*, que visa à negação de todas as relações baseadas na alienação e na dominação, evitando a dominação de alguns sobre os demais homens.

A representação da sociedade injusta na vanguarda e na pós-vanguarda hispano-americanas (termos equivalentes, no Brasil, a modernidade e pós-modernidade) do século XX costuma estruturar-se sob o eixo discursivo carnavalescante⁴ da sátira paródica, marcada pelo rebaixamento grotesco de caracteres, com função de contradiscurso de resistência. A poética do riso, assim, associa-se organicamente às representações de sociedades distópicas, e esta assertiva abre o leque de interesses deste ensaio para o debate em torno da hipótese de que uma forma embrionária do riso na matriz distópica da *Utopia* de More, marcada pela figura da ironia na descrição de descabros políticos e sociais, por influxo da sátira menipeia e da maiêutica socrática, assumiu a centralidade na estruturação de grande parte dessas construções ficcionais na pós-modernidade,⁵ notadamente na representação de sociedades em formação e

⁴ O teórico russo Mikhail Bakhtin desenvolveu um estudo das formas e contextos históricos do riso carnavalesco e do processo de transposição de suas premissas para o campo da criação estética literária na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*.

⁵ Os termos “vanguarda” e “pós-vanguarda” no contexto da produção literária hispano-americana equivalem-se aos termos “modernismo” e “pós-modernismo” no cenário da produção literária brasileira. Tanto em um caso como no outro, o segundo termo não se traduz como superação ou ruptura com determinados procedimentos estéticos, mas como um passo adiante em sua formulação ou uma resposta estética aos novos desafios do campo sociopolítico. Sklodowska (1991, p. 8) identifica o florescimento da paródia nos romances hispano-americanos como um típico fenômeno estético moderno e, em particular, pós-vanguardista, dado o seu caráter desconstrutivo e autiautoritário. Nesse sentido, “El cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje – propio del pensamiento moderno y, en particular, postvanguardista – há reforzado esta inclinación a interpretar el acto de escribir como processo inexorablemente paródico”.

em crise, por suas insolúveis contradições, e nos chamados “estados de exceção” – termo da Filosofia do Direito, desenvolvido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben.

A constatação da preeminência da poética do riso paródico na representação pós-moderna de sociedades em crise é que conduz o estudo desenvolvido por Elzbieta Sklodowska, *La parodia em La nueva novela hispanoamericana (1960–1985)*, na qual analisou o eixo satírico-paródico em 25 obras da produção hispano-americana desse período, entre as quais, *Tres tristes tigres*, do cubano Guillermo Cabrera Infante, *Cién años de soledad*, de Gabriel García Marquez, e *De dioses, hombrecitos y policías*, do argentino Humberto Costantini.

A FIGURAÇÃO DO INFERNO SOCIAL EM *ZERO*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

A poética do riso satírico-paródico também se insere como tradição na vertente da prosa de ficção brasileira que trata de sociedades problemáticas, em uma linha de continuidade que se estende do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, passa por *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e ancora-se, entre outras obras, em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Entretanto, a poética do riso emerge como exceção estruturante do romance de protesto ou resistência brasileiro, aquele que elegeu o livro como baluarte e tomou a palavra literária como arsenal de luta contra a opressão e a injustiça nos “anos de chumbo” da ditadura militar.

Aqui, faz-se necessária uma breve digressão para uma tentativa de compreensão da origem dessa escolha axiológica ou, mais apropriadamente, instrumentalização do romance com função de resgate ou reposição de valores humanos fundamentais diante do avanço da ideologia⁶ de governos

⁶ Emprego o termo *ideologia* neste artigo tanto para dar conta da dimensão axiológica (posição valorativa) dos enunciados, como para identificar, na representação do estado autoritário, o mascaramento da realidade ou a operação que busca a transformação dos discursos do poder em universais abstratos, isto é, a mutação do discurso particular de uma classe hegemônica em um discurso que representa a vontade coletiva, que é, neste caso, a acepção marxista do termo.

Para uma compreensão da concepção marxista do termo *ideologia* aplicado às relações sociais – aquela que identifica a história como luta de classes – e para afastar o sentido dado pelo senso comum, que penso ser a defesa estrita e ferrenha de uma determinada ideia voltada para o bem comum no campo da política, convém reproduzir aqui o pensamento de Marilena Chauí. Esta filósofa explica que o termo *ideologia* abrange um “corpo explicativo (representações) e prática (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais” (CHAUÍ, 1980, p. 129). A função da *ideologia* é, assim, a de apagar as diferenças ou contradições como de classes e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento de identidade social por meio de referenciais identificadores como as noções de

totalitários na segunda metade do século XX pelo mundo. Nesse contexto histórico, o filósofo e pensador da poética Jean Paul Sartre formulou a base para essa necessária tomada de consciência e deu uma resposta contundente para a inafastável indagação sobre a função da literatura, que parece ter sido observada com rigor pelos autores da literatura de resistência ao estado de exceção:

Estos tres elementos me parecen indispensables: tomar al hombre, mostrar que está vinculado al mundo en su totalidad, hacerle sentir su propia situación, para que se encuentre en ella, y se encuentre a disgusto, y, al mismo tiempo, darle los elementos de una crítica que pueda facilitarle una toma de conciencia. (SARTRE, 1965)

Como se tomassem a afirmação de Sartre como uma palavra de ordem, superando assim o antigo debate acerca da decantação de forma e função e levando a compreensão dos elementos da criação literária para além da estrutura puramente formal, de um cânon, ou até mesmo de seu confinamento na autonomia do campo estético, boa parcela dos escritores hispanoamericanos e brasileiros, durante o período dos regimes ditatoriais das décadas de 70 e 80 do século passado, engajou-se à ideologia política de esquerda dos novos tempos e passou a servir-se da literatura como ferramenta de conhecimento sociopolítica e arma de resistência contra os discursos oficiais legitimadores do poder.

Uma análise bastante útil dessa produção em solo brasileiro, que avulta orientada predominantemente pelo gênero sério, solene, foi feita pela professora Regina Dalcastagnè no livro *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (Brasília: Universidade de Brasília, 1996), no qual analisa nove romances sobre o estado de exceção brasileiro, entre estes, *Zero*.

Inferese desse inventário feito por Dalcastagnè, associado àquele feito por Sklodowska, que uma profusão de sociedades distópicas inventadas por escritores da América Latina parece replicar com a cor sócio-histórica e política de seu lugar contraideológico de enunciação as contradições e injustiças denunciadas por Thomas More em seu tempo. Para empregar a terminologia de Gérard Genette, essas obras seriam hipertextos do hipotexto⁷

humanidade, liberdade, igualdade, nação e estado. Nesta perspectiva, a *ideologia* seria, assim, uma espécie de trapaça na luta de classes como motor da história, a serviço da classe dominante, quer assentada no poder, quer em ascensão. Vale lembrar aqui que, para Chauí (e de acordo com a concepção marxista), a história confunde-se com a produção e a superação das contradições. Nesse sentido: “A produção e superação das contradições revela que o real se realiza como luta” (CHAUÍ, 1980, p. 85).

⁷ Embora algumas vezes demonstrável por alguma evidência formal comparativa, os sinais da

constituído pelo Livro I da *Utopia*. Assim como sua matriz, essas representações são distópicas não só por seu caráter de denúncia das mazelas e dos cancros da vida humana em sociedade, mas também porque pressupõem uma escrita (não levada a cabo) de seu espelho invertido, a sociedade ideal. Sob esse aspecto, parece haver nessas obras um traço de perversão que replica o hediondo, a corrupção inexorável do gênero humano.

Também poderíamos ler a renitência dessa má consciência do homem corrompido ou do anti-herói como um ceticismo ou descrença profunda no devir histórico. Nesse ponto, borrou-se nessas obras o desenho de qualquer proposição de recomposição moral, de toda esperança. Em todas elas poderia estar inscrita nos frontispícios a divisa do inferno dantesco: *Lasciate ogni speranza voi che entrate* (“Deixai qualquer esperança, vós que entraís”), porque, de fato, todas elas são figurações de um pesadelo que não puderam narrar aqueles que a ele não sobreviveram, a partir de Thomas More, ou até mesmo só puderam fazê-lo a partir das figurações do além, como no *O diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata. Faz-se relevante lembrar, aqui, que a tradição literária da sátira menipeia elegeu a voz dos mortos como lugar privilegiado dos enunciados corrosivos da verdade livre das amarras e dos mascaramentos sociais.⁸

Um dos livros mais expressivos dessa produção distópica da segunda metade do século XX, cujos fundamentos teóricos foram tratados até esta parte, é *Zero*, do jornalista e escritor paulista Ignácio de Loyola Brandão. Em apertada síntese, uma figuração satírico-paródica de múltiplos aspectos da negação de direitos fundamentais na vida social brasileira sob o exercício arbitrário e violento do estado autoritário, iniciado com o golpe militar de 1964 e encerrado com a eleição indireta do presidente civil Tancredo Neves, em 1985.

A obra foi publicada primeiramente em Milão, Itália, em 1975, por iniciativa da professora Luciana Stegagno Picchio. A edição brasileira saiu em 1975 e foi censurada pelo governo militar em 1976. De acordo com a entrevista intitulada “Entre a literatura, a história e a memória”, dada pelo autor à pesquisadora Vera Lúcia Silva Vieira em 2010, “*Zero* é um livro que não tem uma palavra inventada do ponto de vista da ficção, e ao mesmo tempo é uma ficção maluca, porque aquele era o clima do país, todo mundo

hipertextualidade dependem muito mais de um juízo interpretativo, como afirma Genette: “Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor” (GENETTE, 2010, p. 24).

⁸ Tomo como paradigma brasileiro da voz sarcástica e impiedosa das personagens mortas da sátira menipeia atualizada os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e o poema “Carta de um morto pobre”, da coletânea poética *Um programa de homicídio*, de Ferreira Gullar.

com medo, todo mundo tenso”. Este depoimento indica desde logo o vínculo indissociável da obra com os fatos reais de um tempo histórico predeterminado e a tônica da representação dos horrores tanto da violência de Estado quanto social.

A qualificação da obra como “ficção maluca” pelo autor não refere uma deficiência do método de estruturação artística literária ou uma desarticulação orgânica de seus elementos. Antes, a locução nominal assinala uma peculiaridade estrutural da obra, que é a pluralidade de discursos contrapostos ou superpostos para representar a tragédia da opressão socioeconômica e a repressão política, de que são exemplos a memorialística traumática da infância, a narrativa de um cotidiano burocrático de molde kafkiano, a descrição carnalizada de ações e tipos grotescos da praça pública e a confissão feita pelo torturado sobre o sadismo do torturador nos porões inquisitoriais do regime militar.

Na mencionada entrevista, o autor caracteriza a obra como uma síntese ficcional de depoimentos sobre as diversas faces do arbítrio e da violência do regime militar, coletados em duas fontes: os artigos e informes jornalísticos censurados ao chegarem à redação do jornal *Última hora*, recolhidos ao longo de um período de nove anos em que o autor trabalhou como secretário de redação, e também cartas com depoimentos de pessoas que tinham sido presas e torturadas, copiadas no Departamento de Documento (Dedoc) da Editora Abril, onde Loyola Brandão trabalhou em seguida. Com essa base material, a narrativa polifônica estrutura-se com a reunião de fragmentos discursivos e simbólicos que dão forma e expressão a uma realidade urbana caótica e, portanto, problemática. Uma sociedade distópica, porque em tudo avessa às sociedades utópicas construídas no plano literário a partir do paradigma de *A Utopia*, de Thomas More.

Em *Zero*, toda vida parece estar ostensivamente fadada à degradação, à corrupção e, finalmente, à morte. A narrativa central é a da trajetória trágica da vida do protagonista José Gonçalves (José) em um meio social hostil e degradado. É hostil porque nele estão suspensas as garantias individuais do sistema judiciário, e os atores sociais apresentam-se devolvidos ao hipotético estado de natureza ou de barbárie imaginado por Thomas Hobbes na obra *O Leviatã*. É degradado porque o sistema moral do qual emana a substância das leis também foi posto à deriva pelo estado de exceção, e os indivíduos, acossados e sem esperança, movem-se pelo instinto de sobrevivência. *Zero* é, nesta perspectiva, um palco em que os atores sociais, com precário discernimento do que é justo ou injusto, agonizam no vácuo de um projeto civilizatório. Nesse meio, a narrativa da trajetória tortuosa da vida de José e de outras personagens paralelas estão marcadas por uma desagregação moral paulatina, em que valores humanos fundamentais como honra e dignidade são confrontados a todo instante com uma realidade

brutal que opera pelo esfacelamento do indivíduo coagido e inviabiliza qualquer aspiração civilizatória.

O espaço em que se desenvolve o enredo de *Zero*, referido no começo do romance como “em algum lugar da América Latina”, também chamado “Hórreo” pelo narrador, é o de uma grande cidade, uma alegoria de São Paulo, como se infere da voz de uma personagem popular anônima, no episódio em que transporta José, atropelado e em coma, a um hospital: “Trusse ele, porque faz dois dias que tô andando com ele por aí, assim. Hospital de governo num quis ele. Andei com o cara por São Paulo inteiro” (BRANDÃO, 1979, p. 34).

A descrição dos *topoi* dessa paisagem urbana e das personagens que nela se movem jamais é feita com qualquer traço de sublimação estética conotadora da beleza em sua forma abstrata. Também se subtraiu dos enunciados do romance todo traço do sentimento de piedade. A visão impiedosa do narrador sempre explora os atributos negativos dos seres e das coisas destacados ou anônimos por um viés que privilegia a composição grotesca, operada pela desagregação das partes, como a sucessão de eventos e tipos que desfilam sob o olhar *voyeur* do protagonista José, no capítulo “As portas”, já no domínio da representação teratológica:

[...] (Como tem doente nesta cidade!) Aleijados, cegos, sem braço, sem mão, sem pés, pés para dentro, pés para fora, caolhos, bocas tortas, sem nariz, corcundas – sempre com um monte de crianças correndo para passar a mão nas costas, a fim de ter sorte – anões, sem orelhas, pescoços tortos, mulheres com elefantíase, pernas imensas, seios que pareciam sacos, fazendo com que andassem curvadas para a frente, leprosos, gente cheia de pústulas, de crostas, rostos que eram uma ferida só, rostos manchados, cabeças em carne viva. (BRANDÃO, 2001, p. 22-3)

Nesse espaço, notadamente no gueto periférico chamado Boqueirão, as personagens estão entregues à própria sorte, inclusive o protagonista José. Atropelado e largado por uma personagem anônima em um pátio de hospital, depois é tratado sob a lógica utilitarista da exigência da retribuição das despesas hospitalares com o valor aviltado de seu trabalho (p. 39-44). Espoliadas de seu direito de escolha e autodeterminação, também se apresentam todas as personagens que se movem no romance, submetidas reiteradamente a um intenso bombardeio publicitário com marcas discursivas que permitem interpretar os produtos anunciados como inúteis e falsas as promessas de conforto e bem-estar que eles propiciariam.

Trata-se de um palco simbólico em que se realizam os atos de uma tragicomédia, toda sorte de obscenas e escancaradas vilanias, porque tudo está aberto à contemplação na praça pública. Até mesmo os assassinatos cometidos pelo herói na segunda parte do romance são feitos ao acaso, sem muito planejamento ou cautela, como se o assassino quisesse deixar pistas, exibir seus atos, testar ao mesmo tempo o seu poder sobre a vida e a sua sorte diante do aparato repressivo do Estado. Nesse palco aberto, como não poderia deixar de ser, todos os discursos, da voz do narrador às mensagens comerciais, estão abertos à relativização.

Uma primeira leitura do subtítulo de *Zero*, “romance pré-histórico” (constante da 6.^a edição, de 1979, abolido na 12.^a edição, de 2001), aponta para uma sucessão de rapsódias de eventos antecedentes à historiografia, isto é, marcados pela singularidade e ineditismo, de natureza extraordinária. Outra leitura plausível indica a narrativa de eventos sucedidos fora do processo civilizatório, isto é, ocorridos no hipotético espaço/tempo de barbárie de que falam os teóricos contratualistas da natureza do Estado, entre os quais o já mencionado Thomas Hobbes e John Locke. De fato, embora os enunciados do estado autoritário, desenvolvidos sob a vinheta “hora oficial”, reproduzam com frequência discursos atrelados ao lema positivista “ordem e progresso”, em nome da moral e dos bons costumes, a narrativa de práticas lesivas, como as interdições ao corpo social, a tortura e o assassinato desautorizam a crença positiva no devir da história, pois devolvem o indivíduo a um mundo sem lei, onde tudo é permitido. Daí o enunciado do autor sugerir no subtítulo a pretensão de anulação do tempo histórico e presentificar os discursos constitutivos da narrativa de um *locus* com as marcas dos horrores do estado autoritário.

O protagonista é representado como essencialmente problemático, oprimido pela penúria material, sujeito à busca da satisfação de suas necessidades primárias. Em princípio, trabalha como matador de ratos em um cinema. Após ter sido atropelado e curado, é torturado e roubado pela polícia (BRANDÃO, 2001, p. 53-5), transforma-se em ladrão e, depois, em assassino gratuito, isto é, sem uma causa imediata de seu impulso homicida. Na última fase de sua trajetória, converte-se em matador a serviço da guerrilha urbana.

A relação de José com os demais atores sociais é bastante ambígua e ocasional, embora estejam explicitados em diversos momentos seu desconforto diante do mundo e o ódio manifesto ao sistema e aos replicadores da estrutura arbitrária do poder, o que aponta para a dimensão ideológica, ainda que incipiente, de sua personalidade. Nessa mesma dimensão precária de uma resistência ideológica ao sistema, inserem-se as personagens secundárias, que são os amigos e parceiros de José, já nominados: o Herói, El Matador, Malevil, Átila, Peitada e Jorge das Calças.

O esfacelamento da personalidade do herói José constrói-se em paralelo com a sua sede crescente de compreensão do sentido da vida, que se inicia com a leitura dos livros proibidos pela censura que lhe caem nas mãos e que lê com avidez. O desenho predominantemente passivo de seu caráter leva-o à submissão aos caprichos corporais da misteriosa personagem denominada “O Homem” (BRANDÃO, 2001, p. 34-6) e também se evidencia quando começa a trilhar os passos do líder messiânico da guerrilha, Gê, sem qualquer reflexão explícita de natureza ideológica. Há uma orientação mística na busca de José, como se o sentido da vida sempre estivesse numa instância suprarreal. Daí seu fascínio pela figura de personagens extraordinárias, como o faquir Frankil, os bruxos e os pregadores. É pela própria natureza mística dessa procura que o sentido da vida sempre escapa ao protagonista.

Outra personagem destacada no romance é o líder da guerrilha Gê, inserido em um contexto de alusões bíblicas relativas ao percurso narrativo da vida de Jesus Cristo, no Novo Testamento. Nesse sentido, a referência comum a um pai carpinteiro (José, o pai de Jesus, era carpinteiro); o milagre da transformação de água em vinho, operado por Jesus Cristo no episódio das bodas de Canaã é parodiado no romance (Gê assalta uma bodega, e substitui por vinho o xarope de água com groselha preparado para as bodas da filha de um de seus homens (BRANDÃO, 2001, p. 187-8); o infanticídio coletivo perpetrado por Herodes em Belém é reapropriado no episódio “De pequenino se torce o pepino”, quando se representa o paroxismo do aparato repressivo policial (BRANDÃO, 2001, p. 247-8), assim como a traição de Jesus por Judas (Malevil também entrega Gê com um beijo). Opera-se também a aproximação biográfica de Gê com Che Guevara, por meio da alusão a uma formação em medicina (Ernesto Guevara de la Serna, “El Che”, era médico de formação).

Diretamente contraposta à motivação ideológica de Gê, representa-se a motivação dos torturadores, fantasmas do mundo sombrio dos porões militares, em geral inominados, exceto a personagem Esqueleto, da qual se faz uma meridiana descrição física e psicológica.

A personagem Rosa Maria Lopes (ou simplesmente Rosa) também tem atuação destacada no romance. De acordo com a leitura de Erilde Melillo Reali, no ensaio *O duplo signo de Zero*, é “símbolo evidente da mulher manipulada e explorada por uma sociedade ao mesmo tempo retrógrada e consumística” (REALLI, 1976, p. 15). De acordo com essa interpretação, a trajetória de Rosa está marcada como objeto de exploração sexual de seu marido José e catalisadora de seus impulsos violentos. A relação do casal é descrita com evidentes marcas patológicas de violência doméstica, sob o olhar complacente do narrador, que insere o fato escabroso da violência em uma espécie de normalidade passional: “Rosa apanhou. Sorri, contente.

Agora, morde José, dá cabeçadas em seu peito. José sorri contente. Eles vão se batendo, rolando. Gritam. Caem sobre a cama, no chão, se levantam, quebram o quarto. José e Rosa são apaixonados” (BRANDÃO, 2001, p. 134). Vítima da exploração comercial do mundo do consumo, já que compra tudo que lhe é oferecido em prejuízo da economia doméstica, Rosa sujeita-se a uma espécie de destino sacrificial, e assim é imolada em um ritual sincrético religioso de origem nagô, comandado pela personagem descrita como a velha mãe-de-santo Igê-Sha.

Destaca-se, por fim, a atuação das duas personagens de narrativas paralelas: Carlos Lopes, que peregrina pelos corredores burocráticos em busca de tratamento para o filho doente e depois transforma-se em guerrilheiro, é preso e torturado ao final do romance, e o operário Pedro, símbolo das agruras da classe trabalhadora no contexto do estado autoritário.

Em sua linguagem fragmentária ao extremo, *Zero* estrutura-se com uma pluralidade de gêneros discursivos estranhos à forma literária tradicional. A par de seu caráter experimental, mas também da opção estética, tanto se perfazem distópicos o objeto da representação realista como também a linguagem estruturante tortuosa, ruidosa, mal comportada ou calculadamente imperfeita. Nessa variada heteroglossia, assinalam-se os discursos jornalísticos e dos quadrinhos (tanto pelo tom como pela transposição da forma do suporte, com disposição gráfica do texto em duas colunas ou em balões), os simbólico-religiosos, como as jaculatórias invocadoras da divindade, os mitopoéticos, o delírio paranoico, o inventário de lugares e incidentes, cardápio de restaurante, anúncio de programa de controle de natalidade etc. A ambiciosa e voraz prática intertextual parece querer apropriar-se, deglutir e regurgitar todas as vozes do mundo representado, com aproveitamento ainda de fragmentos de composições musicais, de adágios populares, de inscrições de banheiros, anúncios comerciais de televisão e rádio, trechos de livros e de almanaques, bulas de remédio, diálogos de filme, informações de livros técnicos, manchetes de jornais, folhetos, placas etc. Em *Zero*, portanto, será mais apropriado falar de “linguagens”, que exercem um papel fundamental na representação da realidade, presentificada em um *continuum* expositivo. Linguagens de diversos gêneros discursivos, que não só convocam o leitor para a cena dos acontecimentos como também estabelecem com ele uma relação dialógica modulada de diversas maneiras e em vários episódios narrativos.

Um dos modos de presentificação da realidade empregados pelo autor é a adoção da técnica de composição cinematográfica pela concretude da linguagem, isto é, as palavras manejadas não mais em um sentido figurado, metafórico, mas exploradas em sua plasticidade, em sua sonoridade e, além disso, apoiadas no uso de símbolos gráficos. Exemplo dessa exploração do aspecto plástico e sonoro da palavra é o recurso da explosão da

palavra na página e o registro abundante de onomatopéias. Outro exemplo do uso da técnica cinematográfica diz respeito à rápida composição de quadros fragmentários, inacabados quando à descrição de seu objeto, às vezes em superposição, contraposição ou paralelismo com outros enunciados discursivos.

Consustanciam ainda esse quadro de convocações permanentes do leitor para a cena dos acontecimentos ou para a reflexão acerca do fato narrado, em relação dialógica, o uso frequente de notas de rodapé com função de reforço narrativo, didática ou autocontestação da verdade da dicção do narrador. De acordo com o levantamento feito por Reali, são 136 notas, um indicador da importância desse expediente como recurso narrativo. Esse procedimento dialógico filia-se diretamente à polifonia narrativa criada por Dostoiévski em suas obras, da maneira como foi estabelecida teoricamente por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, pois que, nesse tipo de estruturação dialógica, as personagens não fecham questão em torno daquilo que expressam, tanto no plano interno do microdiálogo consigo mesmas (seus duplos) quanto no plano externo, com as outras consciências e com o mundo. Nesse modo composicional, a expressão da consciência “[...] dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para os outros ela não existe nem para si mesma” (BAKHTIN, 2015, p. 292).

Os registros levantados por Reali dão conta ainda do aproveitamento da oralidade da fala popular ou, para empregar outro termo bakhtiniano, da especificidade da linguagem carnalizada da praça pública, de diversa matriz étnica, que põe em um mesmo nível de articulação linguística operários, policiais do chamado Esquadrão Punitivo, mestiços e marginalizados sociais de toda sorte. Os vetores de enunciação dessa oralidade discursiva tanto refletem a poética criada pelo autor como a ideologia nuclear de segregação ou exclusão social imperante no romance. Neste sentido, o registro com marcas das inflexões das línguas africanas iorubá e nagô que criaram a variante linguística do português falado por afrodescendentes nas periferias das grandes cidades brasileiras está presente, por exemplo, na fala da personagem Criolo Inglês, quando descreve a patologia psíquica de outra personagem, o Cavalo, um homem que acredita ser esse animal e comporta-se como tal, a ponto de praticar a zoofilia equina:

?Num ta veno. É um cavalo. Manso, mansinho. De veis em quando dá coice, ou mordida. Só. Ele pensa qui é cavalu. Fizeru até uma cochera prele durmi. Anda pur aí, dá recado, puxa carrocinha dos feirante, carrega a molecada. I com perdão da palavra, minha senhora, Olhi, se digo isso, é porque a senhora vai vê a famia, eu sei que a senhora é honesta, num

liga pressas bobagi. O Cavallo comi umas éguas que tem no pastinho do *Vampiro*, lá embaixo, perto da leiteria. Tem um barranco, as égua viciada si encosta, ele fatura. Iiiih, oooooohh, iiiihh! (BRANDÃO, 2001, p. 235)

A representação multivocal do inferno urbano em *Zero*, parece sugerir, com a mobilização da sátira-paródica, o desprezo a toda forma de horror. Nesse *locus* urbano chamado “Hórreo”, ninguém senta à margem do caminho para chorar. Zomba-se da imensa criatura teratológica em que se transformou o Estado e o corpo social, da primeira frase (“José mata ratos num cinema poeira”) à última (“Deus, salve a América”), e esse *ethos* irônico subtrai à narrativa da crueldade todo traço agônico ou compassivo, como se ela estivesse legitimada na vida cotidiana.

A descrição inicial de José como um matador de ratos de cinema resulta, por qualquer viés, alegórica. Essa condição coloca o homem e o animal em um mesmo plano de sobrevivência. Não por acaso, esse nivelamento entre um bicho comumente reputado asqueroso e o homem, é o objeto de “O poema pouco original do medo”, do poeta Alexandre O’Neill, reproduzido por Loyola Brandão como epígrafe do romance: “O medo vai ter tudo/ quase tudo/ e cada um por seu caminho/ havemos todos de chegar/ quase todos/ a ratos/ Sim/ a ratos”.

O poema de O’Neill aponta para o objeto central da representação romanesca: o império do medo e o processo pelo qual os indivíduos tomados por esse sentimento, pela dor e pelo desespero de uma era de incertezas em relação à satisfação de suas necessidades primárias e à manutenção de sua própria vida, transformam-se gradualmente em seres rebaixados à condição animal. Entretanto, o procedimento de rebaixamento de caracteres é tão radical que as personagens já parecem estar anestesiadas para a dor e o desespero, e o paroxismo agônico cedeu lugar a uma espécie de resignação bovina. É a partir desse ponto “zero” da condição humana que o ser poderia ensaiar uma nova rota para a recuperação de sua potência. Entretanto, lembremos, *Zero* é uma representação da falência do projeto civilizatório; por isso, é narrativa da dissolução, da desagregação, do cenário de ruínas éticas em que o ser debate-se em vão no vácuo das garantias fundamentais de sua liberdade e de sua vida.

A primeira frase de *Zero* já traz para o plano narrativo dois signos escatológicos, isto é, abstrações da alegoria dos escombros de um hipotético final dos tempos, marcados por uma ironia sarcástica. O primeiro, “ratos”, é um símbolo de bicho associado aos refugos ou à margem da civilização, uma ameaça à ordem asséptica burguesa; o segundo, “poeira”, é por excelência um símbolo da dissolução e da desintegração estelar, o elemento redutor do sonho humano e de sua vã esperança pela corrupção e pela morte.

José transita da condição de exterminador de ratos de cinema para ladrão, assassino experimental e, finalmente, matador a serviço da causa revolucionária, uma sucessão de estados assumidos mais ou menos ao acaso das contingências. O limbo da consciência de José, entretanto, obsta o discernimento e o esclarecimento, e com isso também afasta sua humanidade. Não há uma contraideologia de resistência revolucionária subjacente ou orientadora de seus atos e tampouco de seus aliados, o Herói, El Matador, Malevil, Àtila, Peitada e Jorge das Calças, uma sucessão irônica de codinomes de homens que, embora se tenham transformado em agentes da causa revolucionária, representam de fato, por seu caráter anti-heroico, o desastre das ações das organizações de esquerda no Brasil. A conformação ideológica, apenas tangenciada por José, emana do discurso de Gê, o líder messiânico da guerrilha, personagem construída com marcas discursivas ostensivas de Che Guevara e Jesus Cristo.

O desenho predominantemente passivo do caráter de José determina sua submissão a toda sorte de caprichos corporais da misteriosa personagem denominada “O Homem”, por dez dias, em uma cena iniciática com marcas de sadismo, que tanto tem de carnavalesca quanto orgiástica:

[...] José ficou de pé vinte e quatro horas, Ora num pé, ora noutro. Três vezes, ergueu-se meia hora, apoiando-se na ponta do calcanhar. Foi picado com agulhas, batido com palmatória, andou em brasas, mergulhou em água quente. Dominou-se. Tinha aprendido. [...] No décimo dia, o homem descansou. E então, na manhã seguinte, chamou José e tirou a roupa. Amou José e se deixou amar por ele, odiou José e se deixou odiar por ele, desejou José e se deixou desprezar por ele, desprezou José e se fez desejar por ele. Rolaram pelo chão / se bateram e gritaram / como animais / urraram / e uivaram, querendo se encontrar. (BRANDÃO, 2001, p. 34-36)

Assim como no roteiro percorrido por Dante numa descida vertiginosa aos vários círculos constitutivos do Inferno, na *Divina comédia*, o narrador conduz o leitor em um passeio pelas esferas infernais de São Mauulo. Os episódios que se sucedem parecem ter uma função didática da derrocada dos princípios que fundamentam a vida na *polis*, notadamente aqueles elegidos como baluartes da proteção de direitos e garantias fundamentais. Nesse sentido, um valor arraigado no costume ou regularmente positivado nas constituições das repúblicas ocidentais – o da casa como reduto ou “asilo inviolável do indivíduo” – derroga-se abruptamente com o irônico comunicado de um agente estatal, nesta passagem:

Bom dia, minha senhora. Sou da Polícia Política. Aqui está um cartão. A senhora e seu marido devem preenchê-lo. Coloquem duas fotos 3 x 4. Neste saquinho plástico, vocês devem colocar uma cópia da chave de sua casa. Este envelope pardo contém uma Ordem Judicial para que a polícia entre legalmente na sua casa, a qualquer momento. (BRANDÃO, 2001, p. 162)

Ao lado dos atos de pilhagem dos direitos e garantias individuais, também se abolem as prerrogativas de segurança pública, e os indivíduos que habitam a cidade transformam-se em alvos móveis, à mercê do capricho de franco-atiradores. A ordem imperante não é mais a da paz propiciada pelo pacto social, mas a desordem com as marcas de um cotidiano em que a violência exsurge banalizada: “[...] Na rua, de um lado para outro, escondidos atrás das janelas, dois homens atiravam com fuzis telescópicos, enquanto o povo passava” (BRANDÃO, 2001, p. 21).

Não muito distante da realidade da assistência à saúde dos cidadãos em muitas cidades brasileiras no atual e louvado Estado Democrático de Direito, a busca por socorro médico em situações emergenciais ou para a cura de enfermidades nessa cidade distópica transforma-se em uma inútil e improdutiva odisseia médico-hospitalar, evidenciando-se um abandono à própria sorte, tão desesperador quanto inapelável. Além do episódio em que o protagonista atropelado só recebe atendimento porque o diretor do hospital vislumbra a possibilidade de pagamento das despesas com seu trabalho, a personagem Carlos Lopes atravessa toda a narrativa em uma vã peregrinação com marcas kafkianas em busca de socorro médico para o filho doente. Neste passo narrativo, as frases curtas conferem plasticidade e lentidão à narrativa do sofrimento das personagens, representando-se, assim, uma espécie de *via crucis*:

Carlos Lopes desceu do primeiro ônibus. Tomou o segundo. O filho no colo gemia. Babava. Carlos Lopes desceu do terceiro ônibus. Andou, dez quarteirões. Chegou ao ambulatório do Instituto Nacional de Previdência. Fechado. O menino chorava. Carlos Lopes foi ao bar da esquina. Café com leite. O menino vomitou tudo na roupa. (BRANDÃO, 2001, p. 52)

Ao final da odisseia pelos corredores burocráticos, dois anos depois, um Carlos Lopes cujas roupas se esgarçaram, dirige-se mais uma vez a um guichê do aparelho estatal. Está nu e leva consigo um esqueleto infantil: “Numa madrugada, ao rubro lampejo da aurora, um homem nu subiu as escadas do instituto. Na mão, levava um esqueleto branco (BRANDÃO,

2001, p. 105). Nessa representação esperpêntica, sarcástica e brutal, Carlos Lopes ainda é preso sob a acusação de ter matado o filho.

O recurso implacável da ironia e da sátira, mobilizadas como ferramentas contraideológicas da carnavalização do discurso, evidencia-se como uma costura dos diversos discursos narrativos. Assim, o narrador do inferno urbano não poupa invectivas impiedosas e parece ter aprendido a rir a valer com a personagem Menipo, protagonista do *Diálogo dos mortos* de Luciano de Samósata. E mesmo a função de revelação ou denúncia da violência praticada pelos agentes da polícia política, que resulta em uma enumeração exaustiva de seus métodos no romance, não abdica em nenhum momento da carnavalização narrativa. Tomo como exemplo dessa onipresença irônica e sarcástica do *ethos* do narrador o capítulo “Frações do drama cotidiano”. Note-se que, no fragmento reproduzido, a irônica leveza do título está em desacordo com a pesada narrativa da tortura, ainda que se admita na substância do fato narrado (mais uma vez, porque esse procedimento atravessa toda a narrativa) uma modulação carnavalizada, que quase transforma o grotesco da tortura em espetáculo pela enumeração paroxística e exaustiva de seus métodos:

Comum preso, pancada PANcaDA. BordoADA. DadadadadaDa, Plaft, pleft, porra, bate na boca, tira todos os dentes, as unhas, queima, fura o olho, enfia um rato na boca, soda cáustica no olho, riscas de navalha e passa salmoura em cima, enfia arames no rabo, dá choques, abre o cu dele, rasga tudo, esmaga os dedos, o cacete, bate no estômago, dá litros de sal amargo, faz ele comer a bosta, corta a língua, choques na língua, dá uma picada na veia, dá uma injeção na cabeça [...]. (BRANDÃO, 2001, p. 293)

Há um nexos de contiguidade dessa violência a toda brida, que transita da esfera político-administrativa para a social e passa a determinar a insegurança das relações entre os indivíduos. Nesse sentido, *Zero* é, muitas vezes, um palco de experimentação das rupturas morais de que fala Bakhtin, ao tratar dos elementos composicionais da sátira menipeia e da carnavalização narrativa.⁹ A primeira evidência dessa experimentação das

⁹ No estudo que desenvolveu sobre a sátira menipeia, na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, o teórico russo Mikhail Bakhtin assinala como uma das particularidades fundamentais desse gênero literário a experimentação moral e psicológica, definindo-a como “a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontento, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura” (BAKHTIN, 2015, p. 133).

fraturas éticas autorizadas pela suspensão do sistema judiciário no estado de exceção é o comportamento do anti-herói José, que se transforma em assassino de uma hora para outra e passa a testar paulatinamente seus próprios limites. Paradoxalmente, apesar do aparato policial que exerce controle sobre tudo e todos, não há no curso da narrativa menção alguma sobre investigação policial para apuração da autoria dos assassinatos perpetrados por José. Não há, igualmente, nenhuma voz de admoestação diante dos assassinatos das vítimas escolhidas aleatoriamente, nem autoquestionamento ou censura pela irracionalidade de seus atos, como se observa no capítulo “ABRAM O MUNDO, QUERO ENTRAR”:

Coloquei o revólver na cara do homem. Ele ia andando e embaixo do posto gritei. Ele se virou e deu com o revólver. Imaginou que era assalto. Levantou a mão e ficou esperando que eu dissesse o que fazer. Só pensei: “É um bosta”. Um tiro em cheio. [...] Atirei e fiquei olhando. Sabia que ia me lembrar. Era a primeira vez e eu tinha prometido observar, com cuidado. Assoprei o cano do revólver. Era um gesto que eu não queria fazer, mas senti vontade e assoprei. Sou um mocinho. (BRANDÃO, 2001, p. 168)

Outro episódio de supressão da vida ao revel de qualquer juízo moral é o ritual satânico nominado satiricamente pelo narrador como “Ebó do Capeta”, em que a mãe de santo Igê-Sha coordena o trabalho macabro de esquiteamento de Rosa em uma mesa de sacrifícios. Em que pese o sentimento de horror provocado pela cena, ela está de acordo com a racionalidade da substância de natureza político-social representada. Ora, no contexto histórico em que foram suspensas todas as garantias individuais, devolve-se o indivíduo à barbárie, e nesse território sem lei e sem Justiça, volta a ser permitido até mesmo o ritual sacrificial religioso primitivo de que fala René Girard na obra *A violência e o sagrado*.¹⁰ Assim, tanto o indivíduo que agoniza na câmara de tortura pelas mãos do verdugo do aparato repressivo do estado autoritário, como a que sofre os retalhamentos em uma sórdida sala de subúrbio transformada em templo primitivo improvisado, são vítimas da mesma violência nascida da derrocada do Estado de Direito Democrático. Não por acaso, são justamente os capítulos intitulados “Lar” e “Usos e costumes” que, ironicamente e em inversão operada pela cosmovisão carnavalesca, abordam cenas de violência e crueldade. Oportuno lembrar

¹⁰ De acordo com Girard, *grosso modo*, o desejo mimético, isto é, o desejo pelos mesmos objetos de estima do outro, é que está na base das disputas e da violência social. Nas sociedades primitivas, o sacrifício ritual é uma forma coletiva de canalização e purgação desse impulso violento.

aqui, mais uma vez, a onipresença das figurações cômicas na obra. Entre o ir e vir de uma e outra incisão na carne de Rosa, quase como descrição de procedimento cirúrgico convencional, a velha Igê-Sha como uma das empadinhas servidas na mesa ao lado. Ainda que objeto do sarcasmo do narrador como narrativa de despedaçamento grotesco, o rito sacrificial do corpo de Rosa tem um sentido expiatório e de comunhão pela prática do canibalismo:

Os assistentes tiraram a morena das cordas, colocaram em cima da mesa cirúrgica. A velha cortou um pedaço de coxa, um pedaço pequeno e começou a mastigar. Os que assistiam se aproximaram, o olhar ambicioso, demorado, parado em cima da carne sangrenta que a velha sem gengivas chupava. Os assistentes cortaram pedacinhos dos braços, dos seios, da barriga. Passaram a todos, que comeram vagarosamente, colocando no meio de Adum. (BRANDÃO, 2001, p. 278)

Comento, finalmente, uma passagem narrativa relevante para a compreensão da preeminência da reapropriação poética nesse romance de Loyola Brandão e, mais que isso, de seu vínculo estético indissociável com o protorromance *Utopia* de Thomas More.

Um dos paratextos da obra de More é uma iconografia das cidades construídas na ilha Utopia. Da visão geográfica do conjunto dessas cidades, emerge o desenho de uma cabeça humana. Ao final da narrativa de *Zero*, romance sobre a irracionalidade da marcha humana, em seu delírio de encarcerado, o herói José, a quem está interdita a revelação da razão e da verdade, indaga em desespero: “MAS A CABEÇA ONDE ESTÁ A CABEÇA DA AMÉRICA QUE EU NÃO VEJO”. Para o leitor que também leu a *Utopia*, não há como não pensar, nessa passagem, no influxo intertextual do paratexto iconográfico da obra de More. Essa cabeça que os olhos do herói buscam desesperadamente não pode ser outra senão o símbolo da reta razão, tão perseguida pelo ideário renascentista, que está na base da representação da sociedade utópica (justa), mas completamente ausente na representação da sociedade distópica (injusta). Seus contornos emergem do desenho geográfico que representa a ilha *Utopia* não como símbolo do prodígio da técnica que propiciou a construção das cidades nascidas da virtude, mas, antes, como símbolo de uma construção axiológica ideal, e por isso perenizada no horizonte das aspirações humanas. No “Hórreo” de *Zero*, porém, o périplo de José inicia-se e retorna ao palco do desespero, não há lugar para ideais e esperanças, porque desmoronou a base axiológica que funda as leis e os costumes. Com isso, aboliram-se as fronteiras entre o certo

e o errado, não sendo mais possível traçar uma linha divisória entre justiça e injustiça.

CONCLUSÃO

Um traço permanente das representações de sociedades injustas na pós-modernidade parece ser o caráter irresoluto de suas contradições e impasses. Essa hipótese assinala o que de fato elevou-se como paradigma das representações de sociedades distópicas a partir da representação de Thomas More: a função de denúncia e resistência no combate aos discursos ideológicos legitimadores do poder nos sistemas sociopolíticos e econômicos reificadores e aniquiladores do homem, com as armas demolitórias da poética do riso. Estamos diante de uma vasta ação humanista que reconhece os limites do poder transformador da literatura, mas que, já transformada em tradição, insiste em revelar as várias faces do monstro histórico que assola a humanidade. E desde que é tortuoso o mundo pretensamente civilizado, os que com ele se desavêm no campo artístico, como More na *Utopia* e Ignácio de Loyola Brandão em *Zero*, fustigam nele o verbo envenenado de seu látigo.

Nos tempos brutais do arbítrio do estado autoritário, com censura à liberdade de expressão, uma vez determinada a instalação de um censor em cada redação e, posteriormente, imposto um regime de autocensura aos jornais, ao passo que eram cometidas prisões sem julgamento, torturas e assassinatos, o livro, ainda que muitas vezes arrecadado e empilhado nas fogueiras, restou como uma trincheira, o último bastião da verdade sobre os fatos políticos e sociais. “A literatura era ainda um campo de liberdade, porque você podia enganar o censor. [...] Tivemos que encontrar formas de driblar o amordaçamento e o silêncio”, testemunha Loyola Brandão.

Mas em que pese o compromisso dos escritores com a denúncia das várias faces do terrorismo de Estado, isto é, um aspecto de engajamento agregado à arte literária, essa representação eminentemente distópica que é *Zero* não descurou da sua vocação estética. Da análise interpretativa do texto emerge a convicção de que a função de combate também performa essa escritura artística distópica e exemplar que é *Zero*, pois sua composição não perde de vista as antigas premissas retóricas *docere* (ensinar), *movere* (mover) e *delectare* (deleitar). É o que também testemunha o autor na entrevista concedida a Vera Lúcia Silva Vieira: “Agora, ao mesmo tempo, a gente fazia uma literatura para dividir, para provocar prazer, encantamento, para seduzir as pessoas e tudo mais. Não eram livros chatos”. Nesta perspectiva, a da criação de um objeto artístico, apesar da crueza do tema e de sua intenção abertamente ideológica, a politonalidade narrativa de *Zero* é

o primeiro elemento para medir seu grau de complexidade e sua riqueza estilística.

Como narrativa distópica extrema, *Zero*, apropriando-se de uma matriz narrativa estruturada com as marcas de uma moderada ironia adequada ao decoro da corte absolutista, a *Utopia*, ampliou-a ao sarcasmo e deu contornos precisos ao mundo injusto e intemporal renitente na pós-modernidade, em que o homem ainda se arrasta penosamente, sempre sob o estigma da morte. Esse romance exemplar da representação distópica da realidade reflete uma profunda descrença na humanidade. Entretanto, também veicula uma crença subliminar na sua capacidade de sobrevivência e reorganização do espírito, contra toda expectativa: “Eu não acredito muito no homem. Eu acho que o homem vai se afundando, se afundando... Não acredito que é um suicida, porque quando chega lá em baixo ele acaba ressuscitando, ressurgindo, revivendo”, obtemperou Loyola Brandão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BERRINI, Beatriz. *Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: Educ, 1997.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 6.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 12.ed. São Paulo: Global, 2001.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2011.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Márcio Meirelles Gouvea Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. Entrevista a Jorge Semprum. *Cuadernos de Ruedo ibérico*, Paris, n. 3, p. 78-86, out.-nov. 1965. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri03078.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

SKLODOWSKA, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960–1985)*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

REALI, Eri de Melillo. *O duplo signo de “Zero”*. Trad. Vilma Puccinelli. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva; NAXARA, Márcia Regina Capelari. Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão. *Artcultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 207-24, jan-jun 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14025>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

Data de recebimento: 13 maio 2020

Data de aprovação: 13 nov. 2020