



Forma do romance e forma da história: a representação do “Terceiro Mundo” em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão

Pedro Dolabela Chagasⁱ (UFPR/CNPq)

Resumo: A representação da história contemporânea em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. A insuficiência das formas e conceitos legados pela tradição literária diante das contradições da modernização brasileira: a forma do romance como resposta ao desafio da interpretação de um país em transformação. Considerações gerais sobre a forma literária e a representação da história.

Palavras-chave: *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; Romance brasileiro pós-64; Interpretação nacional; Romance e representação da história.

Abstract: The representation of contemporary history in Ignácio de Loyola Brandão's *Zero*. The insufficiency of forms and concepts inherited from the literary tradition before the contradictions of Brazilian modernization: the form of the novel as a response to the challenges of interpreting a changing country. General considerations about literary form and the representation of history.

Key-words: Ignácio de Loyola Brandão's *Zero*; Post-1964 Brazilian novel; National Interpretation; The novel and the representation of history.

Em momentos de transição histórica, o romance não raro atua como um sismógrafo, detectando padrões e atribuindo valorações às movimentações sincrônica: era o caso do Brasil de meados da década de 1960. Tudo mudava: a demografia, a economia, a cultura, a política, a religião, a arte, o comportamento, a mídia, a educação, a sexualidade, as relações familiares... Foi um período de forte aceleração da história, em que nada parecia permanecer incólume – e no entanto, arcaísmos seguiam vivos. Uma modernização arcaizante, em que tudo mudava em seu fluxo, e tudo continuava igual: essa seria uma proposição basilar, por exemplo, da teoria do patrimonialismo de Raymundo Faoro e da teoria da dependência – e também de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Ao invés da utopia da modernização como solução dos nossos males de formação, a distopia da modernização como cristalização das

nossas desigualdades constitutivas. Mas em *Zero* a condição arcaizante do presente histórico e das suas perspectivas de futuro não era apenas um conteúdo tematizado: ao impor a necessidade de reinterpretar o Brasil, ela levava à percepção de que novas formas narrativas eram necessárias para representar o processo em curso.

Com Bakhtin, entendo que o romance representa o real num diálogo permanente com outras representações do real, investidas de vieses valorativos de todo tipo: é sob a mediação dos juízos e atributos de fato colocados por outros discursos, literários e não-literários, que o gênero remete ao mundo atual. Se em meados dos anos 60 estava em curso uma mudança na interpretação do país, e se romancistas dialogam com quaisquer discursos que lhes parecerem interessantes para o tratamento dos seus temas de interesse, o romancista interessado na interpretação nacional processava, então, um espectro de informações similar ou isonômico àquele que, por exemplo, o cientista social e o analista econômico tomam como objeto de pesquisa – daí que, neste artigo, a apreciação dos problemas formais colocados para o romancista interessado em dar representação à história seja observado, empiricamente, nas estratégias de Ignácio de Loyola Brandão para dar forma, em *Zero*, a um conceito de elaboração recente no pensamento geopolítico, mas de crescente influência na autopercepção e autodefinição do Brasil daquele momento: o conceito de “terceiro mundo”.

A estória é bem conhecida: o termo foi formulado em 1952 por Alfred Sauvy, um historiador econômico francês, para se referir a países que não estavam política e economicamente alinhados, de maneira clara, nem com o Ocidente capitalista nem com a esfera comunista. Com o tempo, a expressão “terceiro mundo” passou a englobar a enorme quantidade de nações cuja pobreza, à revelia do seu sistema político, as contrastava com os modelos de sucesso econômico da “era de ouro” ao final da Segunda Guerra Mundial, e cujos problemas internos, econômicos, sociais e políticos, pareciam subitamente semelhantes – irmanando lugares distantes como o México, o Brasil, a Nigéria e a Indonésia. A tomar-se o romance e as ciências sociais como referência, esse novo padrão de autopercepção se assentaria apenas nos anos 60: pensar o Brasil como “terceiro mundo” implicava substituir a endogenia da autointerpretação fundamentada no nosso passado colonial pela globalização da interpretação nacional, algo que seria visto na teologia da libertação, na teoria da dependência, em *Zero* – que, desse modo, trazia algo. E ao representar literariamente aquela nova condição nacional, já dispersamente articulada no campo discursivo – na imprensa, na discussão acadêmica, na oratória política, nas manifestações artísticas... –, Ignácio de Loyola

Brandão parece ter se deparado com a insuficiência da tradição literária como modelo para a relação com o presente.

O problema era duplo: os padrões de interpretação macroscópica da condição nacional entravam em crise no mesmo momento em que a vida cotidiana, em suas estruturas condicionantes e padrões de expectativa, estava em transformação. Isso colocava em suspenso o pressuposto do compartilhamento do mundo entre autor e leitor: não havia substrato fácil nem para a objetivação “realista”, nem para a ideação interpretativa, pois o mundo imediato se tornara estranho. Sem um vocabulário descritivo consensual, sem interpretações já compartilhadas, como esse novo Brasil poderia *adquirir unidade* como obra literária? Nesses termos, a expressão “terceiro mundo” ajudaria a enquadrar geopoliticamente as nossas novas condições internas. Mas justamente essas condições, mais intensamente testemunhadas no cotidiano da metrópole em acelerada expansão, eram ainda recentes demais para terem gerado o conjunto de experiências que hoje nos parecem familiares: anomia, violência, consumismo, e assim por diante. No decorrer da própria transição sistêmica atravessada pelo Brasil do “milagre econômico”, que formas estariam aptas a *buscar* um real ainda por ser suficientemente conhecido – a dar materialidade não à síntese interpretativa da nossa condição, mas ao testemunho de um processo cujo próprio desenrolar nublava a possibilidade da interpretação definitiva?

Não havia receita, e Brandão retomaria perguntas que tradicionalmente haviam orientado aquela porção do romance brasileiro que, desde o século XIX, se envolvia na interpretação do país. Eram perguntas de vocação simultaneamente ontológica e deontológica, descritiva e prescritiva: o que é o Brasil?, quais são os seus problemas constitutivos?, que visões de futuro podemos formular?... Para cada pergunta, a resposta não se desvincula do juízo valorativo (sobre estados de coisa, opções de ação, ideações de futuro), e todo juízo pressupõe certo acordo sobre o objeto em questão, i.e. sobre a definição do que ele é e dos elementos que o singularizam: certa concordância sobre o objeto é necessário para a comunicação do juízo a seu respeito. Ao redor de 1970 a incerteza provocada pela mudança acelerada do objeto – o Brasil – empurraria Brandão a uma busca fundamental pelos elementos que o constituíam e pelos códigos literários que permitiriam dar consistência à sua heterogeneidade intrínseca e aos seus padrões de interação. Os juízos sobre a condição nacional aconteciam *pari passu* com o trabalho de conhecimento do Brasil atual, a forma-romance emergindo como representação desse trabalho, e não como teleologia orientada a

priori para o seu próprio autofechamento como unidade. Isso faria mitigar, no plano da composição, o foco no desfecho do enredo como fechamento interpretativo da obra, em prol da dedicação à narração de movimentos abertos, incertos, contraditórios, para deles chegar – quem sabe? – a interpretações de cunho totalizante. Eis o fenômeno identificado; vejamo-lo acontecendo no texto de *Zero*.

De modo surpreendente, sem qualquer antecipação, nas páginas finais de *Zero* o personagem principal, José, chega aos EUA. Ele é preso imediatamente, mas na cela ele encontra limpeza, cuidado, organização: é o seu primeiro contato com o Primeiro Mundo. Apenas então, num instante de desvelamento, ele toma consciência da sua condição latino-americana, ou “latíndio-americana”, pelo vocabulário da obra. Que condição era essa?

Ela implicava certa consciência histórica, que posicionava o agente político numa linhagem que incluía Tiradentes, Bolívar, Martí, Che Guevara. Ela implicava a consciência da condição humilhada do nosso “povo” pela cor da sua pele, pela sua redução à miséria, pelo seu genocídio ininterrupto. Mesmo não tendo como conhecer (pelas suas datas de publicação) o clássico de Eduardo Galeano, Brandão falava das “veias abertas” do continente: as “almas miseráveis” de negros e índios há séculos torturados. Mesmo que a literatura comunista desde os anos 30 acrescentasse um viés globalizante à representação da nossa realidade interna, essa latinoamericanização do Brasil era nova no nosso romance. José se disporia a uma luta política concebida como “resistência” ao imperialismo e suas implicações no país, no grito desesperado de quem queria salvar a própria dignidade – pois ser latinoamericano era saber ser *nada* aos olhos do mundo. Isso produzia uma contradição: se éramos “nada”, por que esse “nada” era *perseguido* (a ponto de justificar a comparação com os judeus)? Pois ao final de *Zero* eleva-se a paranoia da opressão, da inocência diante do “imperialismo” que nos humilha com voracidade, uma humilhação programática que se impõe como condição objetiva, e não como sentimento íntimo do povo inferiorizado. Se é questionável que, pelo menos no Brasil, o “povo” sofresse pela comparação com a riqueza de um “Norte” excessivamente distante, é ainda mais duvidoso que ele chegasse a ideologizar essa inferiorização: nesses termos, a obra de Brandão projetava no “povo” um sentimento que, a rigor, então se disseminava pelas elites intelectuais do continente. De toda maneira, ditava a autoconsciência latinoamericana de José a percepção do início de um novo ciclo

histórico, em que o Primeiro e o Terceiro Mundos surgiam como polos opostos na política global. Leiamos a passagem em que tudo isso aparece:

/ Os gigantes colocaram Joseph, Joe, no Ford e saíram de sirene aberta pelas ruas de Miami e jogaram José numa cela limpa, clara, higienizada, esterilizada. Cela branca, brilhando, cheirando desinfetante, detergente, roupas limpas / a democracia / e José desmaiando, bolsos vazios, nenhuma bola / havia uma /. Acordando e desmaiando: e tudo ficou claro como a cela branca sem pensamento brilhando esterilizado higienizado desinfetado.

[...] Revelação. O corpo entorpecido, o barulho infernal, mil carros dando trombadas em frente do cabaré. A rua deserta e a luz verdeamarela do luminoso piscava e crescia e compreendi os mil livros que tinha lido. O luminoso enchia o Depósito, transformado numa gelatina amareloesverdeada e eu ouvia o canto soturno e ritmado de mil vozes. "Senhor, esta é a hora três vezes santa, pela venturosa presença de Jesus junto as nossas almas miseráveis. A ferida do seu peito, sempre aberta, lembra-lhe a terra e suavemente o obriga a atender as súplicas e gemidos que sobem do desterro". Súplicas e gemidos que sobem dos subterrâneos das prisões, das salas de tortura, das covas frescas, do povo amedrontado e a ferida do peito de Gê, Artigas, Che, Simon Bolivar, Sucre, Tiradentes, Peredo, José Marti, venturosas presenças junto as nossas almas miseráveis, feridas abertas, procurando atender, nós, latíndio-americanos, saídos de dentro dos africanos. Senti, e isso me deu forças, que eu era um latíndio-americano, que não era nada diante do mundo, e que para nós estava destinado o estigma que perseguiu os judeus, milênios. O transplante da perseguição e segregação e opressão. Percebi que haveria nova raça humilhada, ofendida, cuspidada, resto humano, dejetado, carne inexistente em cima de osso inexistente, explorada, usada. Acabava naquele momento verdeamarelo um ciclo, o judaico, para se iniciar outro, o latíndio-americano. Passavam para nós as dores e o desespero do mundo. Nós, pior: subdesenvolvidos, subnutridos, miseráveis, doentes. Talvez dentro de mil anos curtidados, sejamos como eles, uma coisa difícil de se destruir, e em mil anos sejamos substituídos por um novo ciclo. Enquanto isso, estendemos as mãos, latíndio-americanos, africanos, asiáticos. Não para chorar-gemer, mas compreender-organizar. Irmãos, sangue, pele-pele, negros, – não negros, brancos, – não brancos, quem tiver uma pedra no intestino. (BRANDÃO, 1976, p.297-8)

Como o enredo havia desembocado nesta revelação? Por que o personagem teve que *chegar a ela*, ao invés de pressupô-la desde o início? Ela não estava evidente para qualquer observador bem informado? Não, pois vimos que latino-americanizar ou terceiro-mudianizar – em *Zero*, as noções são intercambiáveis – a interpretação nacional era algo relativamente recente no Brasil. Apenas nos anos 50, e mais intensamente nos anos 60, o CEPAL, a teologia da libertação, a teoria da dependência trocariam o foco nas nossas propriedades imanentes pela globalização da perspectiva. Mas poderia José, inicialmente tão desconectado do mundo, derivar da sua experiência pessoal essa leitura? A passagem acima fala dos livros que ele lera no "Depósito": sim, ele tivera que ler um bocado para chegar àquele desvelamento, e ainda assim tivera que viver um bocado para que aquelas leituras fizessem sentido. Houve um processo de aprendizado, portanto, que o levava da ignorância à lucidez – como ele havia transcorrido?

Em *Zero*, a História se torna sincrônica. A irrelevância do herói é hiperbolizada logo na primeira página que, dividida ao meio, contrapõe o seu físico diminuto à imensidão do universo. A sua insignificância contrasta ainda com a ordem macroscópica do Brasil ficcionalizado e, por extensão, do continente chamado “América Latíndia”. A modernidade “terceiro mundista”, em vias de consumação no segundo pós-guerra, é vista, pois, na trajetória de um indivíduo qualquer: esse é o horizonte de remissão histórica do enredo de Brandão.

O lugar da ação é uma metrópole populosa, adensada, diferenciada internamente na economia, na urbanização e na paisagem humana, agitada pela movimentação de pessoas e veículos, tensa pela interação agressiva entre agentes mutuamente indiferentes, repleta de ofertas de consumo e entretenimento para indivíduos em geral solitários, afetivamente vazios, fisicamente exaustos. À exceção da sequência em que José visita a cidade interiorana de Rosa, toda a ação se concentra nesta única grande cidade, jamais nomeada, mas claramente inspirada na São Paulo então em processo acelerado de construção, de recepção de imigrantes, de aumento da anomia e da sensação de desordem. Esse universo é perpassado e tensionado pela influência do contexto geoeconômico ao qual o país estava lançado, que naquela cidade manifestava a sua influência no *modus operandi* da periferia do sistema-mundo: imigrantes de língua espanhola chegavam de todo o continente, atores do cinema americano povoavam as conversas, eletrodomésticos eram anunciados como indispensáveis objetos de desejo. A metrópole oferece postos de trabalho degradantes, reduzindo os pobres à indignidade ou à exclusão; o contraste entre a miséria no trabalho e o estímulo ao consumo é um dos eixos de organização da obra. Enquanto isso, o governo vedava o país à visão do observador do “Primeiro Mundo” – que, à exceção da reportagem sobre um visitante norte-americano que descreve o continente como um “Far-West”, está integralmente ausente da narrativa.

No plano político, a preservação da ordem interna é garantida pela desumanização das camadas mais pobres, e reforçada por um governo autoritário que se encaminhava para o modo capilarizado de opressão dos regimes totalitários: é um governo distante do cidadão, mas onipresente na regulação da vida cotidiana, controlando *toda* a realidade interna, do planejamento econômico à conduta privada. O aparato de controle vai se ramificando: a imposição da Ordem envolve a vigilância policial, o descaso da burocracia, a redução do trabalhador ao valor de troca, a segregação social no espaço urbano, a brutalidade policial, a

resignação, cooptação e/ou indiferença das classes favorecidas, a propaganda política, o condicionamento dos hábitos de consumo, a pasteurização de sonhos e ideais de vida pela publicidade – tal era a estrutura, progressivamente construída, que manteria a ordem em funcionamento.

A esse universo pertencem o aparato de controle e a classe média remediada; suas vítimas são o povo desumanizado e a baixa classe média iludida por modelos sugestionados de realização pessoal; contra a ordem, desponta uma pequena resistência organizada. Nenhum personagem integra a elite econômica, beneficiária da ordem cujo grande prêmio é *comprar* o próprio isolamento das suas consequências mais perversas. Esse é, afinal, um retrato realista da metrópole brasileira: se ela é vista da perspectiva das classes desfavorecidas, os ricos não podem ser vistos diretamente, pois o que caracteriza o seu poder é a capacidade de se distanciar da degradação; na metrópole de Terceiro Mundo, a riqueza compra o direito de dar as costas à cidade e manter-se dela protegido.

Os personagens centrais são poucos: tudo gira ao redor de José e, em menor medida, de Rosa, Átila e Gê. José é inadaptado, Átila é um excêntrico, Rosa vive o sonho pequeno-burguês (representando para José alguma promessa de estabilidade), Gê é um idealista corajoso, mas infantil. Eles manifestam modos próprios de ação e reação à ordem, tanto em comportamentos que a sustentam (resignação, indiferença, ilusão, covardia...), quanto em reações contrapostas (desespero, violência, sabotagem...), ambos investidos de lógica e, não raro, de justificação. Indiferentes às determinações da ordem estão as figuras místicas do Homem e de Ige-Sha, de consequências decisivas para o enredo: o primeiro faz com que José saia da sua alienação e enfrente o imperativo do autoconhecimento e da autorrealização; Ige-Sha conduz a morte ritual de Rosa, que subtrai de José a sua única possibilidade de enquadramento no mundo.

A apresentação da ordem se dá pela sucessão de capítulos pequenos (às vezes minúsculos, quase fragmentos) que, mediante a iteração de fatos às vezes interconectados, mas não raro paralelos e autônomos ao enredo, compõem um painel da realidade estabelecida. Em “Toque de recolher”, lemos que “Com a repressão que anda por aí, ninguém quer sair de casa, as ruas estão vazias, cassaram as licenças para circular depois de 21:34 horas.” (BRANDÃO, 1976, p.13) Na série “Adeus, adeus”, vemos o êxodo de cérebros: “O cientista Marcondes Reis conseguiu sair do país[, mudando-se para] onde lhe prometeram as condições necessárias para continuar suas pesquisas. [...] O presidente [declarou:] ‘Quando a

ciência subverte o homem e corrompe, é melhor ter um país sem ciência, atrasado.” (BRANDÃO, 1976, p.41) Um dos fragmentos da série “Pensamento do dia” diz: “A cidade se humaniza. Meninas curradas em plena luz do dia. Ladroes assaltam mulheres que saem às tardes para fazer compras. [...] Estaria sendo formado um Esquadrão Punitivo. Já tinha existido um, anos atrás. Nos tempos heroicos.” (BRANDÃO, 1976, p.50) (No futuro distópico do enredo, esses “tempos heroicos” parecem remeter ao momento de publicação da obra, em 1971, e a julgar-se pela nota de rodapé da página 85 da minha edição, ou pela duração da existência da ditadura informada na página 188, o final da narrativa pode ser situado ou em 1979, ou em 1984).

Em “A cultura na tampa”, conhecemos os métodos de propaganda do governo: “José, contemple a colocação desses alto-falantes. De hoje em diante, eles vão transmitir os ditos do seu governo. E todos, ouvirão. Não será possível desligar, José, como todo mundo fazia, das sete às oito.” (BRANDÃO, 1976, p.65) Em “Hora oficial”, nota-se a passagem incremental ao totalitarismo: “O arauto subiu no palanque: De hoje em diante, os cartórios só registrarão crianças cujos nomes estejam de acordo com a lista fornecida pelo governo. Fora dela não há alternativas. A medida visa acabar com o abuso de nomes pagãos, de invenções malucas, de prenomes que envergonham o indivíduo e a nação.” (BRANDÃO, 1976, p.75) Na série “Uma odisseia no espaço”, Carlos Lopes enfrenta a burocracia para conseguir atendimento para o filho num hospital público: “faz o seguinte: traz sua carteira, sua matrícula, seu registro na firma, o CPI, os avisos de pagamento dos últimos seis meses, a identidade, fotografias 3x4 com data, título de eleitor provando que o senhor votou na última eleição [...]” (BRANDÃO, 1976, p.85); no final da série, a responsabilidade pela morte do filho, causada pela falta de atendimento, é lançada sobre o pai. Por fim, em “Quem quer, pode”: “O secretário de Segurança foi à televisão e pediu a colaboração do povo diante da onda de assaltos: ‘É preciso reagir, não ficar passivo[.] Vamos fazer de cada cidadão um policial’.” (BRANDÃO, 1976, p.102) É a representação de um futuro distópico, portanto, construído pela progressão de um autoritarismo genericamente associável à política latino-americana em 1971, a um totalitarismo que nunca chegou a existir na história brasileira, mas que é projetado, em *Zero*, na implantação pelo regime de um sistema vertical de controle da vida pública e privada: em “Nada de meias medidas”, Rosa é presa com a sua costureira por estar vestindo uma saia dois centímetros mais baixa do que o permitido...

Há fragmentos que não parecem se encaixar nisso. Em “*Por favor*”, lê-se: “Serviço de solidariedade humana: O homem esqueceu a bunda no táxi e não pode mais cagar. Gratifica-se bem a quem encontra-la. Favor não comê-la.” (BRANDÃO, 1976, p.146) Outros fragmentos trazem memórias divertidas de José, revelando que a sua inadaptação começara cedo: numa técnica que remete a John dos Passos, conhecemos o catolicismo fervoroso da sua mãe e sua crença no destino glorioso do país como maior nação católica do mundo, o que aumentaria a sua vergonha quando, ao final de uma procissão, “Ele, José, glorioso, nu, em cima do andor que os homens carregavam, a cidade inteira olhando. Viva José, bom, piedoso, bom, nu como Deus tinha posto no mundo, *nu, antes da expulsão*. Out, Go Home José!” (BRANDÃO, 1976, p.41) Note-se então: em meio ao horror, o humor é uma constante. Há algo de tragicômico no sofrimento anônimo, há algo de ridículo no aparato de poder.

Na construção do enredo, a cronologia da História é sequenciada em fragmentos autônomos que, a intervalos regulares, revelam o estado atual da sociedade e o endurecimento progressivo da ordem política. No início víamos uma ditadura implantada e o totalitarismo em avanço; a partir daí, acompanhamos o impacto do regime totalitário sobre a população, particularmente destrutivo no último terço da narrativa. É quando a remissão à realidade extra-literária chega ao limiar da dramaticidade, algo que *Zero*, obra tão autoconsciente em seu distanciamento da matéria abordada, raramente se permite. De fato, a passagem à forma-poema é utilizada para *evitar* o componente sentimental que a apresentação do horror poderia assumir no juízo interpretativo do narrador, em prol da visão lírica de elementos cujo horror é apreciado em sua imanência e intensidade plena, sem a mediação do narrador e dos próprios agentes entrevistados. Isso dá ao poema certa aparência de “objetividade”, o que significa dizer: o poema é um procedimento de *objetivação* do horror mediante um lirismo evocativo. Por exemplo, num dos fragmentos intitulados “Visão”, lê-se:

Placas: custo total
desta obra: 2 bilhões.
Sacos de papel – carcaças
de caminhões – lama – viadutos
entradas para vilas,
desvios – caminhões – postos
borracheiros – óleo –
lixo – fundos de casas-
trocamos sua bateria
por uma nova – fábricas
de asfalto – misturadoras de
concreto – caminhões listrados,

monumentos tropicalistas. (BRANDÃO, 1976, p.221)

Numa sequência intitulada “Lar”, lemos:

pais e filhos disputando o lixo a
 imundície o resto da sujeira da
 cidade colocado em montes imensos
 – coisas podres – urubus – gente
 catando – separando – selecionando
 – o cheiro deteriorado. (BRANDÃO, 1976, p.221)

Na série intitulada “Família”, o tom inspirado em Manuel Bandeira remete a uma rotina de violência:

a mãe e o pai concordaram e se despediram dele Dizendo que preferia se matar a cair
 nas mãos do Esquadrão da Morte um assaltante de vinte anos terror da Vila suicidou-se com
 um tiro no ouvido tendo o cuidado de sentar-se num banco. (BRANDÃO, 1976, p.227)

A longa sequência de fragmentos dita o ritmo da obra associando o ritmo da memória individual, da vida social e da vida política ao ritmo da metrópole moderna de Terceiro Mundo. O ritmo marcado pelo staccato, pela iteração, pelo ruído, por cortes abruptos e quebras de sentido, enquadrados numa lógica que remete ao Oswald de Andrade de *Pau-Brasil* e *Memórias sentimentais de João Miramar*: um forte distanciamento irônico normalmente se impõe pelo choque entre o título do fragmento e o tema que ele aborda (como em “Lar” e “Família”, transcritos acima). Dessa maneira se constrói o ritmo da vida individual, social e política como o ritmo da metrópole terceiro-mundista, no estágio atual de uma modernização ditada pela conjunção de autoritarismo político, degradação social e predação econômica. Nesses termos, mesmo que o enredo de *Zero* seja permeado pela violência, pela opressão, pela sujeira, pela feiura e pela degradação, ele apresenta certa semelhança com algo que Franco Moretti identificou em *Ulysses*, de James Joyce: o ritmo da vida urbana como o ritmo da publicidade e da comunicação de massa, do deslocamento anônimo e anômico em meio à diversidade de tipos humanos, do bombardeio de informações disparatadas sobre a consciência individual:

Words words words words. It is a bombardment that no one expects and that nineteenth-century grammar is incapable of withstanding. Attention, clarity, concentration: the old virtues are worse than useless. Instead of harmonizing with adversating, they perceive it as an irritating noise. A different style is required, in order to find one's way in the city of word; a weaker grammar than that of consciousness; an edgy, discontinuous syntax: a cubism of language, as it were. And the stream of consciousness offers precisely that: simple, fragmented sentences, where the subject withdraws to make room for the invasion of things; paratactical paragraphs, with the doors flung wide, and always enough room for one more sentence, and one more stimulus. [...] In an extraordinary complicity between social

phenomenon and literary form, [...] advertising and the stream of consciousness pursue and implicate one another throughout *Ulysses*. The former is the inexhaustible transmitter of the capitalism metropolis; the latter, the receiver that captures and organizes fluctuating stimuli. Made up, more precisely, of discrete and almost absolute *paragraphs*. For, in *Ulysses*, the paragraph loses the fortuitousness that normally characterizes it, and becomes a genuine formal element: a stylistic 'quantum', whose regular pulse sustains and organizes the whole first part of the novel. In it, a great insight of late nineteenth-century experimental psychology takes on a verbal form: *the present*. James's present, which is 'no knife-edge, but a saddle-back [...] from which we look our perceptive field like a kind of comet, with we looking two directions into time'. The present, the others say, which crosses our perceptive a field of comet, with a vivid basic nucleus and gradually fraying tail behind. The present as an empirical, measurable, reality – timed, indeed, more than once at the turn of the century, at around twelve seconds. (MORETTI, 1996, p.134-6)

Em *Zero*, há o mesmo esforço de narrativização da experiência cotidiana da metrópole como experiência do bombardeio de informação, no horror terceiro-mundista. Há uma quebra semelhante do contínuo narrativo em cápsulas de informação de conteúdos disparatados, que estreitam a experiência individual a um presente marcado pela convergência de camadas do passado e antecipações do futuro, e regido pela lógica do acaso. Mesmo que o "fluxo de consciência" seja raro, a memória retorna com insistência e a fragmentação da informação cumpre a função de fazer com que o herói inicialmente passivo seja progressivamente transformado pela informação passivamente recebida, sem impor de saída as suas interpretações ao mundo em que ele se via lançado.

Em relação à citação de Moretti, importa notar que a publicidade é um elemento em que ele localiza, em *Ulysses*, uma síntese imediata entre a realidade da metrópole periférica – a Dublin de 1900 – e o centro do sistema-mundo. O mesmo se pode dizer de *Zero*: se a totalidade do sistema capitalista global se faz presente nas vidas pequenas da periferia, é porque o tempo da vida é ritmado pela rapidez e alcance da comunicação de massa, com a sua fabricação de imagens, símbolos, modelos de comportamento e padrões de desejo. E essa vida cotidiana é ainda alinhavada ao ritmo da história política: as rotinas de trabalho e de consumo e os desejos de realização pessoal são condicionados pela propaganda oficial, pela repressão policial, pelos decretos governamentais...

Através dessa estratégia narrativa a experiência do herói se torna uma vivência da história coletiva. O recrudescimento do regime atinge José: a perseguição policial, a destruição do Boqueirão e da Vila, a tortura, o interrogatório, a sua execução falhada. A sua trajetória compõe uma sequência caótica: primeiro o encontramos empregado como mata-ratos num cinema do Centro, frequentado por gente exausta que lá ia dormir durante as

sessões; após a experiência mística com as “portas” e a epifania guiada pelo Homem, vidente famoso, ele retorna com uma consciência renovada de si e do mundo; passa a trabalhar num depósito de livros, onde ele lê um livro por dia, tendo fertilizada a sua interpretação do real; passa a trabalhar como selecionador das pessoas a serem exibidas numa feira de bizarrices no Boqueirão; através de um anúncio numa agência especializada, ele conhece Rosa, por quem é sexualmente atraído, mas com quem se casa ao deixar-se levar num esforço semi-consciente de adequação aos padrões pequeno-burgueses de inserção social; aí ele mergulha numa pressão crescente, que o torna violento em casa; começa a roubar e matar, viciando-se no assassinato de vítimas escolhidas aleatoriamente, mas logo passando a se especializar em militares; recebe a primeira aproximação de Gê, líder de “Os Comuns”, grupo de resistência armada; é perseguido pela polícia, que o definiria como terrorista antes que ele mesmo tivesse se assumido como tal; para afinal se integrar aos Comuns, ele visita um bairro periférico – a Vila – no exato dia em que Gê lá compareceria para visitar o filho; tendo sido informada dessa visita pelo próprio José – num dos rompantes contraditórios que indicam que a sua vontade de destruição é dirigida a tudo, inclusive a si mesmo –, a polícia destrói a Vila e assassina todas as crianças; lá José é encurralado, julgado e sumariamente baleado, sobrevivendo por pouco; ao mesmo tempo, Rosa era morta ritualmente e Átila, seu único amigo, era morto pela repressão; solitário, ele trava um diálogo inconclusivo com Gê, no qual manifesta a possibilidade de ingressar na resistência, em cujo ideário ele não acreditava, acusando a sua falta de sentido prático; ao final da narrativa, ele chega aos EUA em meio a uma leva de imigrantes, deixando para trás a América Latíndia.

Soa confuso? Mas trata-se de espelhar a diacronia do processo histórico na diacronia de uma estória individual de vida, identificando na relação entre agente e mundo a complexificação do presente. Seja como for, reconstituir a linearidade do enredo por entre a fragmentação da distribuição dos microcapítulos é apenas uma das dificuldades que a forma da obra impõe à sua leitura. Há certa discrepância entre o ritmo da progressão cronológica da vida de José e a suposta passagem de quinze anos entre a abertura do enredo no autoritarismo e o seu final no totalitarismo. José não parece ter vivido todo esse tempo: pelo menos na minha experiência de leitura, a percepção do tempo vivido não equivale à cronologia da História narrada, que ao final já despertava a impressão de que os eventos situados na sua abertura pertenciam a um passado distante (sobre um filme que captara José no início da narrativa, um personagem secundário imagina que “Aquele filme devia ser muito

velho, as mulheres usavam vestidos curtos. Devia ser da Era da Degradação, terminada quinze anos atrás.” (BRANDÃO, 1976, p.209) Enquanto isso, a vida de José é sequenciada em cortes entre momentos próximos no tempo: da rotina inicial à troca de emprego, daí ao contato com Rosa, ao casamento, à rotina conjugal e aos acontecimentos que a destruiriam, as elipses fazem saltos pequenos, sendo difícil *sentir* em seu conjunto uma passagem total de quinze anos. Toda a sequência que compreende o encontro com Rosa, o namoro, o noivado, a visita à sua cidade, o casamento e a lua de mel, a rotina pequeno-burguesa da vida conjugal e o primeiro surto de loucura do José – que urina sobre um álbum de fotografias que Rosa estava montando – é salpicado em sequências curtas entre as páginas 71 e 120, cada uma abrangendo uma breve duração de vida: o total não parece comportar muitos anos nem acontece muito após o começo da obra. E daí ao seu desfecho, tampouco muito tempo pode ter transcorrido. O mesmo ritmo de sequenciamento se repete em toda a trajetória de José, do momento em que, passado o seu misto inicial de indiferença e resignação, e imerso na rotina do casamento, a sua agressividade começa a crescer, culminando numa rotina de violência abjeta: se do início da narrativa ao casamento com Rosa bem menos do que quinze anos haviam transcorrido, é difícil imaginar que a tensão de José a partir de então pudesse se sustentar por todo o tempo remanescente. Que momento de estabilidade teria permitido que tanto tempo transcorresse? Nenhum, aparentemente: o enredo não comporta sequências longas de placidez ou constância.

O problema da acoplagem entre as duas cronologias permite ver que a isocronia entre a vida de José e a história da América Latina é feita pela composição da sua trajetória pessoal como a representação da passagem da indiferença resignada à turbulência destrutiva. Entre o momento inicial do niilismo passivo – o “nada querer” – e o impulso posterior ao niilismo ativo – o “querer o nada” –, nada de duradouro se interpõe. Os momentos de descontração com Rosa sugerem certa rotina daquela relação, mas elas não se sustentam por muito tempo, dando lugar à violência e à omissão. O pressuposto tácito é o descrédito das formas de vida que podiam alcançar permanência na ordem imposta: seja nas rotinas de trabalho, nas relações interpessoais, nas ações políticas, parecia não haver caminho que fosse ao mesmo tempo lúcido, sagaz, honesto e moralmente digno para a realização individual – eis o cenário indefinidamente prolongado no futuro distópico do Brasil, conforme projetado em *Zero*.

Pois o enredo culmina na delimitação definitiva da América Latíndia como entidade marginal, consolidada a sua condição terceiro-mundista diante de um primeiro mundo que a inferioriza nos planos político, cultural e civilizacional. O terceiro mundo é *materialmente* diferente, o que se vê em cada página de *Zero*: a cisão irrevogável do outro Mundo do qual ele é periferia é a distopia apresentada ao final do enredo. Essa contraposição Centro-Periferia é replicada no contexto local: a distância entre o Primeiro e o Terceiro Mundo é refletida, no diagrama urbano de *Zero*, na distância entre inseridos e excluídos. A hierarquia entre o Primeiro e o Terceiro Mundo é política e econômica, mas também cultural, ditada por uma presença da cultura central – através da mídia de massa – que não conhece correlato no sentido inverso (da periferia ao centro), e pelo fomento a modelos de vida que colaboram para sustentar a ordem: há grande assimetria entre os gradientes de poder de agentes e instituições; o único contra-poder atuante – os Comuns – é virtualmente inócuo. A conectar as esferas está uma estrutura em rede: os Comuns causam incômodo a um Governo que é, do outro lado, também incomodado pela opinião pública internacional; a publicidade e a propaganda produzem coletividades de agentes; certas atividades marginais são reconhecidas pelas elites; a política determina a produção científica... Tudo se conecta, mas as hierarquias são sempre mantidas.

Que conjunto de valores esse quadro revela? Há empatia pelas vítimas, emoldurada pelo pessimismo quanto ao seu futuro. A crítica da massificação de hábitos e ideias, da brutalidade e ilegalidade do aparato de repressão (incluindo a denúncia do assassinato e da tortura), é permeada por uma crítica marcusiana das ilusões infiltradas no imaginário da pequeno-burguesia que, com seus desejos que, da perspectiva da narração, atendem aos interesses do capital, transformando-a em sustentáculo do regime. Em “Agora, na guerra José sofre o bombardeio”, lemos:

? O senhor não precisa de um liquidificador operacional, com copo de plástico que o senhor pode jogar de dez andares que não quebra, porque é do mesmo plástico usado na cabina dos foguetes espaciais norte-americanos.

? O senhor não quer comprar uma belíssima mobília em mogno, estilo clássico, de muita dignidade, excelente.

? O senhor não quer comprar uma lavadora com dois motores que faz tudo em quatro minutos apenas.

? O senhor não quer comprar um faqueiro eletrônico. (BRANDÃO, 1976, p.149)

Há certa crítica ecológica, talvez inédita no romance brasileiro, da degradação ambiental produzida pela explosão urbana. Em “Fumando, espero”:

Plam, plect, prum, blein, ruuum: máquinas, escavadeiras, abriam buracos. Homens como formigas furavam a terra. Arrancavam árvores, derrubavam casas, enfiavam estacas de ferro, enchiam buracos com ferro e concreto: o metrô. [...]

Selva de asfalto – cidade desumana – metrópole voraz – comedora de gente – antro de neuróticos – túmulo de vidro – floresta de cimento armado – cidade que mais cresce no mundo – locomotiva puxando vinte vagões – o maior centro industrial da América Latíndia. (BRANDÃO, 1976, p.223)

Há uma crítica feroz à desumanização dos excluídos, à sujeição política... Aonde isso tudo leva? Na condição de mediador dos acontecimentos, dentro das suas cadeias verticais e horizontais de condicionamento, José é a referência para a detecção, pelo leitor, de modos de ação e reação individual que *Zero* pudesse considerar legítimos ou ilegítimos, explicáveis ou não, justificáveis ou injustificáveis dentro da ordem descrita. Mas o que esse personagem nos sugere?

Vemos a descrença de José no engajamento político, que ele considera inútil e inconsistente – descrença que reflete, no entanto, a sua racionalidade. A sua tensão cresce paulatinamente: de início, a sua indiferença parece vir da sua ignorância sobre o mundo, que ele superaria após a sua “sublimação mística” com o Homem. Nos dez dias que eles passam juntos, José aprenderia “que o corpo deve ser livre e satisfeito”, que a mente “deve dominar o que o pensamento cheio de vontade consegue”; ele conheceria “cada músculo do corpo”, “o céu e as estrelas”... (BRANDÃO, 1976, p.29) Mas o seu desprendimento revela certo ceticismo em relação aos modos tradicionais de envolvimento no mundo, o que ficaria claro em seu envolvimento com Rosa: ele sentia a necessidade de se fixar, mas intuía a tolice das formas de fixação disponíveis, dentro do modelo dominante de vida familiar. Daí a sua reação diante de uma acusação anônima da devassidão da noiva em sua vida pregressa: ele se incomoda por ser indiferente àquilo (pois isso lhe sugeria que ele não a amava), ao mesmo tempo em que parecia sentir que aquilo não fazia diferença, uma vez que o compromisso de casamento era apenas um compromisso: se Rosa fosse virtuosa e ele de fato a amasse, por acaso o contrato conjugal faria mais sentido? Há uma dimensão puramente racional, e nessa medida justificável, na sua crítica iconoclasta das formas tradicionais de adaptação ao mundo: há consistência nas suas interpretações do real, mesmo que muitas vezes elas se colocassem intuitivamente, e não reflexivamente.

Mas mesmo assim ele demora a entender a estruturação do mundo em que vivia. Ele custa a se politizar; imerso na rotina da exclusão, ele demora um quarto da narrativa para conseguir observá-la à distância: “Aquela tarde tinha visto a verdade: aleijados, cegos, bocas

tortas, doentes, caolhos, leprosos. Mas aquele era o povo por dentro e agora, diante dele, passava o povo por fora e ele não pudera ver por dentro. Só que agora, era o povo do país inteiro e de toda América Latíndia desfilando ali.” (BRANDÃO, 1976, p.74) Este primeiro *insight* antecipa o momento em que, na cidade interiorana de Rosa, ao ser agredido fisicamente por alguns filhos da elite local, que eram alienados na pequenez do lugar mas seguros do próprio poder dentro dele, José sentiria pela primeira vez o ódio de classe:

Eu odiava estes sujeitos, odiava o que eles eram, e eles não eram a cidade, eram o país, e eu odiava porque o ódio é o amor e é preciso odiar e não amar, é preciso romper e violentar o mundo, se a gente quiser começar de novo alguma coisa boa, melhor. Se é que existe coisa boa, melhor. Só sei que pior não pode haver. Eu me deixava socar e não sentia nada, nada. Eu percebi então que estava preparado. (BRANDÃO, 1976, p.84)

Este é um dos seus primeiros instantes de aprendizado político, em que a raiva adquire uma direção precisa, que mais tarde o levaria a unir-se à resistência ao regime. Juntando uma coisa e outra – a emergência de uma consciência renovada do “povo” e o ódio cada vez mais dirigido aos estratos sustentadores da ordem –, ele passaria a lançar, em momentos pontuais, um olhar *épico* à realidade ao redor: diante do crescimento do Boqueirão e sua fauna de desvalidos, ele veria nos pais anormais e “seus filhos também anormais, uma nova raça em formação” (BRANDÃO, 1976, p.132); ao final do enredo, tal como o eu lírico de Whitman, José sentiria que a Vila *era* o seu corpo, sentindo-se atrelado de maneira orgânica ao lugar marginalizado. Ele e o mundo em que ele circulava haviam se tornado uma única coisa: José era o mundo, como se a partir da reflexão sobre o real ele tivesse se autodissolvido no real.

Quanto à sua inadaptação, a sua sexualidade “animalesca”, o seu desrespeito pelo decoro, a sua falta de ambição, o seu descaso pela autoridade vinham da infância – ele simplesmente não conseguia ser diferente. Numas poucas passagens o vemos em momentos felizes – “Felizes e alegres éramos nós, Rosa e eu, andando pela rua sem se preocupar com nada” (BRANDÃO, 1976, p.159) –, mas esses relances de integração ao mundo nunca eram desprovidos de tensão: “pegávamos um táxi e nos agarrávamos dentro do carro e os motoristas engrossavam, queriam que a gente descesse. Não ficávamos envergonhados, o mundo que se fodesse”. (BRANDÃO, 1976, p.159) Dessa agressividade não poderia derivar uma via efetiva de reconciliação com o mundo. O seu abandono – seu deixar-se levar – ficava a meio caminho entre a inteligência e a compulsão: ora ele intuía a idiotice do mundo e por isso dele se desprendia, ora esse desprendimento parecia resultar de uma inadaptação

orgânica. Mesmo a implosão que o impele à violência parece pressupor certa conjunção de inteligência e inadaptação, temperada por um terceiro componente: a raiva que ele passava a sentir pelo mundo em sua íntegra, o ódio inominado que a certa altura passaria a dominá-lo e que lhe parecia justificado, apesar da sua falta de reflexão a respeito: mesmo sem enunciá-lo dessa maneira, ele sofria com a própria impotência diante da injustiça. José percebia a idiotice e a injustiça do mundo em que vivia, mas sentia também que combater o *status quo* era perda de tempo e esperar por um futuro melhor era ilusão. Era por sentir-se prisioneiro da própria vida, limitado por tudo que o circundava, que ele afinal *implodiria*, num misto de ódio absoluto e total impotência. Desse ódio e impotência, e tendo em vista o seu ceticismo quanto aos argumentos de Gê em defesa da resistência armada, quais seriam os valores positivos – éticos, políticos, morais – sugeridos em *Zero*?

Em nenhum momento José acredita nos argumentos de Gê. A sua descrença na *rationale* da resistência armada – produzir o caos para fragilizar a ordem, utopias redentoras... – é total, e havia algo mais em jogo: a descrença no heroísmo. Em “A revelação sobre o Herói (BRANDÃO, 1976, p.156-7), lemos a estória incidental de um artista “popular” de classe média, ligado ao CPC, famoso nas rodas intelectuais e universitárias, que fora considerado morto pelo regime e heroicizado em mitos de coragem e bravura – mas ele então reaparece vivo após ter ficado escondido até que a situação amainasse, gerando decepção e sendo, a partir de então, rejeitado pela comunidade intelectual e artística, que eram pusilânimes, mas atuavam como tribunal do comportamento alheio. Não apenas José, mas também o narrador de *Zero* parece cético quanto ao poder e as predisposições dos estratos que, em 1970, se postavam como “inimigos da ordem”, mas que revelavam, em suas ações e opiniões, ingenuidade, infantilidade, irresponsabilidade, leviandade, inconsequência... Se a aceitação dos valores hegemônicos era impensável, se a indiferença era leviana, se o ódio era justificado mas as ações que ele suscitava eram condenadas, se a inteligência era valorizada mas levava ao desprendimento do mundo e ao ceticismo quanto às justificações do engajamento, restava, em *Zero*, alguma alternativa modelar de pensamento e ação? Parece que não e, nesses termos, José pode ser interpretado à semelhança do seu antecessor joyciano: “Leopold Bloom, the most open character in twentieth-century Europe, leads a suffocating life in a country with little freedom and no independence. [His freedom is] based upon *unfreedom*.” (MORETTI, 1996, p.149)

Nada soa dramático, porém. Os tons da narração chegam ao horror e ao trágico, mas tudo é permeado pelo humor. A ironia é intensa: em “Cozinhando em fogo lento”, lemos a correspondência do chefe da POPO (Polícia Política) afirmando que “nenhum preso foi torturado nas celas deste departamento, desde o início do novo governo. Todos os detidos têm sido bem tratados”, ao que segue o comentário do narrador: “Realmente, nas celas não houve torturas. Havia uma sala para isso”. (BRANDÃO, 1976, p.259) Em certos momentos há um humor escatológico, de verniz rabelaisiano, transparecendo em passagens de teor crítico, mas com o claro propósito de divertir: em “Hora oficial”, lemos que “O arauto peidou. Tinha a barriga grande o que estragava o seu físico modelado por anos de eficiente ginastica. [Ele] estava num palanque, diante do microfone. [...] O peido forte foi ouvido em todo o país.” (BRANDÃO, 1976, p.162) Às vezes há um humor negro, pessimista e misantrópico, como o de Swift: em “O poço da solidão”, ao comentar o suicídio de um prisioneiro deprimido pela miséria, um psicólogo declarava que provavelmente não houvera crime da polícia, “pois eles eram miseráveis mesmo”. (BRANDÃO, 1976, p.13) Certas hipérboles verticalizam o absurdo do mundo presente, como na sequência em que o assalto a banco quase fracassa porque o gerente estava no horário do cafezinho, e em que a perseguição policial não acontece porque o guarda não tinha um documento que o autorizasse a fazê-la (BRANDÃO, 1976, p.206-7). Esses índices de sofisticação convivem com piadas obscenas, fazendo com que *Zero*, dirigido a um leitor erudito, traísse esse leitor ao impor-lhe a digestão de elementos agressivamente “baixos” – como quando Átila, ouvindo de José que ele gostava de Rosa, responde: “. Gozado. Ela é gordinha, cafona, cara de puta. ? Viu os vestidos dela.” (BRANDÃO, 1976, p.72)

No plano estético, pois, reproduz-se a crise de direção moral: num contexto como aquele, como poderia uma obra ser ao mesmo tempo intelectualmente refinada, artisticamente sofisticada e moralmente elevada? Deveria a obra se dirigir a um leitor erudito e atento à realidade mais crua do sofrimento ao redor, e atender a padrões de valoração da crítica especializada que, no entanto, eram irrelevantes para as vítimas daquele sofrimento? Uma obra que tentasse captar a atenção de uma esfera pública cada vez mais indiferente à literatura, ou de um leitor “popular” inexistente? Em sua destinação inevitável ao público erudito, *Zero* parecia ocupar de maneira ambígua essa condição, buscando provocar o leitor não exatamente pela sua carga de inovação – uma expectativa àquela altura já normalizada no campo literário, encontrando um público preparado para ela –, mas pela mobilização de elementos que rompiam com expectativas de inteligência e sofisticação da escrita: enquanto

o “choque estético” teria pouco de chocante, o ultraje à inteligência podia produzir desconforto no leitor visado. Um humor rasteiro, dissociado de funções estéticas ou políticas elevadas, podia cumprir a função de tirar o leitor erudito da sua posição de segurança ao contar, por exemplo, a estória do Crioulo Inglês, que furara o bloqueio policial durante a visita da Rainha Elisabete II ao Brasil para gritar “tanquiú, tanquiú”. (BRANDÃO, 1976, p.226-7) Um humor que não se preocupava com o próprio decoro político podia fazer uma piada como esta: “Os mexicanos são muito engraçados[...] São uns nordestinos que falam espanhol.” (BRANDÃO, 1976, p.20) E um humor escatológico, acintosamente não inteligente, que nos rebaixa ao enfrentamento da nossa fisicalidade, podia chegar a este ponto: “José chupa o seio, Rosa geme, gosta que José chupe mais, tudo, a língua veloz no rabo, cor de rosa, a pele aveludada, pelinhos pretos e o vermelhinho no meio, José louco para dar uma enrabada.” (BRANDÃO, 1976, p.106) Em parte, é nesta relação tensa com o lugar erudito que a obra iria encontrar no meio literário brasileiro que *Zero* enfrentava a representação da paisagem humana do terceiro mundo – diante da qual o discurso das classes intelectuais, artísticas e políticas podiam soar como impostura.

O tom também oscila em direção ao horror e ao trágico – como nesta sessão de tortura:

E o dia amanheceu e eu dormindo, dormindo, esquecendo-esquecido, até que eles batiam firme nas minhas costas, batiam de chicote, montavam a cavalo e teve um que quis comer minha bunda, porra, bunda de macho não, então vai um fio elétrico, vai a peninha, e punham a peninha no meu rabo e movimentavam / peninha: bastão com agulhas na ponta / e me arrebetaram todo, que o médico [...] está tentando consertar até hoje, fala, confessa, os aparelhos, os nomes, quem foi na casa de quem, listas telefones, reuniões, dê todo o serviço[...] dormi, acordei, pau de arara, desmaiei, choque, solitária, a luz que não me deixa dormir [...]. (BRANDÃO, 1976, p.284)

Sim, há horror e tragédia, mas é persistente o distanciamento que a obra impõe ao leitor, a começar pela diagramação que permite, em passagens cruciais, sobrepor informações que subtraem da narrativa a sua intensidade dramática. Os quadros, as notas do narrador que contradizem afirmações dos personagens, as citações e aforismos, as menções aleatórias a temas paralelos ao enredo, a técnica inusitada de pontuação (em que os sinais de pontuação vêm no início das frases, como o leitor deste artigo terá notado), em conjunto produzem uma leitura distanciada do conteúdo lido – alternando com momentos pontuais em que aflora, sim, a plena experiência dramática. Em meio a isso os grafismos (desenhos, diagramas, símbolos, excertos da imprensa) mantêm o pé na realidade sócio-histórica

rompendo com o realismo representacional (compreendido como escola de representação), mais uma vez criando um leitor afetivamente distanciado do enredo: é apenas sob essa distância que a obra projeta os seus pequenos momentos de intensamente trágica.

Ao final, o que fica? Não cabe um juízo final, mas faço esta proposição: que os valores e a estética *Zero* evocam a condição solitária do agente comprometido com a afirmação, em sua radicalidade, das suas próprias convicções artísticas, morais, políticas, naquele momento de transição histórica. Apesar da escala imensa da perspectiva colocada, em *Zero* a plena afirmação das convicções individuais de José não encontra amparo em qualquer coletividade existente, sugerindo uma condição existencial que se estende para além do personagem principal (cuja solidão, ao final, parece total e irreversível). O que eu espero ter deixado claro é que a complexidade do quadro histórico representado, espelhada nas condições aporéticas que ele impunha à ética da vida prática, demandava uma solução formal igualmente complexa: forma do romance, forma da história.

Um romance à busca de formas que dessem expressão ao processo de complexificação acelerada, de impasse político e tolhimento da ideação positiva do futuro, processando todo tipo de informação presente no ambiente social brasileiro, adquirindo forma no decorrer desse próprio processamento... *Zero* dá a impressão de não ter nascido como “projeto” (como “plano de obra”), tendo se tornado aquilo que veio a ser ao final de um processo aberto de composição. Este artigo sugere que era justamente essa a condição do seu autor: encontrar o modo – o *como* – para a representação do seu objeto – o Brasil em transformação.

Mas cabe aí uma pergunta final, que coloca todo este artigo num lugar teórico preciso: se a minha descrição desse processo de busca da forma adequada à representação do objeto vale para uma obra como *Zero*, ela valeria também para a explicação das formas de qualquer romance? Acredito que não. Afinal, *Zero* delimitava para si um objeto complexo a representar (o Brasil) e um público-alvo a atingir (a nossa elite erudita) que, de cada lado do processo produtivo, estimulavam e valorizavam a inovação formal. Não está claro que esse seja sempre o caso; pelo contrário, acredito que, majoritariamente, a história das mudanças formais do romance tenha se processado pela diferenciação pontual do legado da tradição, e não pela sua diferenciação programática. A sensibilidade lukacsiana que me orientou neste artigo não vale, necessariamente, para a gigantesca quantidade de obras que não tiveram o *epos* como motivação, seguindo ambições de outra ordem, maiores ou menores. A história

das formas é a história de diferenciações conversadoras; grandes desafios, porém, podem fomentar grandes inovações. Conferir representação literária a um país em transformação era um desafio desse tipo – e *Zero*, uma das suas respostas possíveis.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero. Romance pré-histórico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976. 301p.

MORETTI, Franco. **Modern Epic. The World System from Goethe to García Marquez**. 1. ed. Nova Iorque: Verso, 1996. 256p.

¹ Professor Adjunto de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: dolabelachagas@gmail.com