

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCar
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA
DEPARTAMENTO DE LETRAS

JÚLIA DE MELLO SILVA OLIVEIRA

O REAL COMO POLIEDRO: A *MÍMESIS* EM *ZERO* E A *FESTA*

SÃO CARLOS - SP
2019

Júlia de Mello Silva Oliveira

O real como poliedro: a *mimesis* em *Zero* e *A festa*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob a linha de pesquisa “Literatura, História, Cultura e Sociedade”, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rejane C. Rocha
Nº do processo CAPES: 1692060

SÃO CARLOS - SP
FEVEREIRO – 2019

de Mello Silva Oliveira, Júlia

O real como poliedro: a mimesis em Zero e A festa / Júlia de Mello Silva Oliveira. -- 2019.
176 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Prof^o Dr^a Rejane C. Rocha

Banca examinadora: Prof^o Dr^a Patricia Trindade Nakagome, Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Bibliografia

1. mimesis. 2. romance pós-64. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325




UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS


Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Júlia de Mello Silva Oliveira, realizada em 22/02/2019:



Prof. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCar



Prof. Dra. Patrícia Trindade Nakagome
UnB

Prof. Dr. Aداuri Silva Bastos
UFRJ

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Aداuri Silva Bastos e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Prof. Dra. Rejane Cristina Rocha

*Para Zé,
Amanda, Flávio, Rejane e Renata*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Rejane C. Rocha, pela orientação verdadeira, pelo exemplo de profissional e de ser-humano, pela generosidade, prontidão, confiança, cumplicidade, parceria e, acima de tudo, pelo afeto.

À Prof.^a Dr.^a Patrícia Trindade Nakagome e ao Prof. Dr. Adauri Silva Bastos, pela disposição em participar de minha qualificação e defesa, tendo contribuído tanto para a (re)estruturação de meu trabalho com suas ideias e debates. À Prof.^a Dr.^a Juliana Santini e à Prof.^a Dr.^a Giselle Frighetto, meu agradecimento pela gentileza de aceitar a suplência da banca.

Aos professores do PPGLit e a todos os meus professores de literatura ao longo da vida, agradeço por ter alimentado e avivado constantemente minha ânsia pelo conhecimento e minha vontade de me aventurar nos desvãos desse universo poético.

Ao grupo de pesquisa “Literatura e Tempo Presente”, por dividirmos angústias e crescermos juntos durante as tardes de estudo e atividades.

Àqueles com quem dividi a rotina no CECH, na UEIM e no NILS, especialmente Gisele, Ricardo, Flávia e Joelson, meu agradecimento pela parceria, pelo acolhimento, por tornar a universidade extensão da minha casa e pelo laço afetivo que desenvolvemos.

Ao Thiago Castañon, pela disponibilidade constante de compartilhar conhecimento.

Aos meus companheiros de turma do mestrado - Gustavo, Valentina, Daniel, Rebeca e Emília – pela força que fomos uns para os outros, pelos laços que firmamos.

Aos meus amigos, em especial Amanda Guethi, Flávio, Rejane, Renata, Emília, Nayara, Vanessa e Marcos, pela fraternidade, pela sorte de dividir a vida com vocês, por tudo que me ensinam existindo. À Tamires, pela solidariedade e companhia. À Amanda Berchez, por ter permanecido, por estar sempre.

Ao Zé, pelo amor imenso que é abrigo, refúgio, direção, suporte e horizonte. Pelo companheirismo, pela parceria, pela amizade. Por caminhar junto comigo.

À Nelma, Deco, Lucas, Clara, Marilene, Karin e Tatiana por tudo que são e fizeram, pelo intraduzível. À Dacha, sempre, por ter dado sentido ao (meu) mundo.

À Serena, Lua e Elis, pela companhia incondicional durante todas as horas do trabalho mais solitário.

*A pergunta sobre a crítica de arte já está
subordinada a uma questão maior:
que certeza podemos ter de conhecer?*

Luiz Costa Lima, *Mímesis:*
desafio ao pensamento

*A reconstituição do que se passou com Atila
não pode ser perfeita, porque os depoimentos
em torno dos fatos eram confusos,
contraditórios, alguns fantasistas demais.*

Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*

- Você já tem a história toda?

*- Toda não, quase toda. Eu tenho o lado
da polícia, agora vou ouvir os nordestinos.*

Quer dizer, vou tentar ouvir.

Ivan Ângelo, *A festa.*

*... é o próprio curso da poética contemporânea
que nos impõe suspender a reserva que nossos
grandes antepassados antepunham ao enfrentamento
direto das questões teóricas.*

Luiz Costa Lima, *Mímesis e modernidade:*
formas das sombras

RESUMO

Desde a publicação de *Zero* (1975, Ignácio de Loyola Brandão) e *A festa* (1976, Ivan Ângelo), a crítica sobre tais obras, de maneira geral, as analisou como romances experimentais, justificando sua forma em razão do contexto de que emergiram: a ditadura militar brasileira. Ou seja, diz, em suma, de seu aspecto fragmentário e da multiplicidade de pontos de vista que encerram como consequência direta (do caos) da conjuntura que retratam. Com o objetivo, porém, de iluminar outro ponto de discussão sobre a relação desses romances com o real que evocam, pela revisão da monofonia da crítica, o presente trabalho, considerando o período um intensificador de sua elaboração estética, toma por hipótese que sua forma é, antes, legatária da crise da representação realista do século XIX. Assim, somando as teorias de Brandão (2005), Bakhtin (2010) e Luiz Costa Lima (2009), temos em conta que o romance é um gênero constituído pelo contato com outros gêneros textuais ou discursivos e proteiforme, que centraliza a questão da *mimesis* e, por conseguinte, da ficção. Sendo assim, dado seu caráter metamórfico, o gênero transformou-se ao longo do tempo, até o século XIX, dentro de um paradigma – que foi se consolidando, com variações – do pensamento ocidental essencialmente metafísico ou substancialista que entra em crise na virada para o século XX, atualizando o modo de se compreender as relações entre sujeito-realidade-verdade. Essa atualização, com base em Pellegrini (2007;2009) e Costa Lima (2003;2014), em termos literários, culminou na “crise da representação” e na “reconsideração da *mimesis*”, resultando na recompreensão das categorias literárias, especialmente narrativas, como consequência das novas concepções de sujeito, fraturado, catalisador e prisma de um real, poliédrico, subjetivamente construído a partir do modo como cada indivíduo (por meio de sua história) o apreende, cujo tempo é disruptivo e o espaço heterogêneo, desordenado. Materialmente, disso decorre uma estética refratada, um conjunto de técnicas estético-representacionais em consonância com a ideia de pluralidade das faces e versões do real e proporcionais à diversidade de modos de apreendê-lo. *Zero* e *A festa*, portanto, romances emersos da conjuntura ditatorial, tem sua forma (ausente de centro e de centro ausente, respectivamente) intensificada por ela, mas de origem anterior, que remonta às mudanças levadas à literatura, à narrativa em especial, pela consciência crítico-problemática acerca da relatividade de conceitos como real, verdade, sujeito e representação.

Palavras-chave: *mimesis*; representação; romance pós-64; *Zero*; *A festa*.

ABSTRACT

Since *Zero* (1975, Ignácio de Loyola Brandão) and *A festa* (1976, Ivan Ângelo) were published, the criticism about these works, in general, has analyzed them as experimental novels, justifying this experimental feature due to the context from which they have emerged, the Brazilian military dictatorship. It means, in short, that criticism focus on their fragmentary aspect and their multiplicity of point of views enclosed by them as a direct consequence (of the chaos) of conjuncture that they portray. However, aiming to illuminate another point of this discussion about the relationship between these novels and real that they evoke, through the review of the criticism's monophony, this research, considering authoritarian regime as an intensifier of their aesthetic work, takes for hypothesis that such novels' form are legatee of Representational Crisis from the end of nineteenth century. Thus, if we consider Brandão (2005), Bakhtin (2010) and Luiz Costa Lima (2009) theories together, we take into account that the novel is a protean genre (constituted by the contact with other textual and discursive genres) which centralizes *mimesis* and, hence, fiction issues. Thereby, because its metamorphic character, novel was transformed through time, until 19th century, inside a Western thinking paradigm – which has been consolidated, with variations – essentially metaphysic or substantialist that goes into crises at the turn of the 20th century, transforming the understanding of the relationship between Subject-Reality-Truth. This update, based on Pellegrini (2007;2009) and Lima (2003;2014), in literary terms, culminated on “representational crises” and “*mimesis* reconsideration”, causing a recomprehension of literary categories, especially narrative, as a consequence of the new conception of the Subject seen as a fractured catalytic prism of a real that turns polyhedral, subjectly constructed from the way each individual (through his/her history) apprehends it, of which time is disruptive and space heterogeneous or disordered. Materially, it accrues from that refracted aesthetic, a set of aesthetic-representational techniques in accordance with the idea of plurality of faces and versions of the real and proportional to the diversity of ways of apprehending it. Therefore, *Zero* and *A festa* are novels with a form (without a center and with an absent center, respectively) intensified by the dictatorial conjuncture, but of an earlier origin, which goes back to the changes brought to literature, to the narrative in particular, by the critical-problematic consciousness about the relativity of concepts as real, truth, subject and representation.

Key-words: *mimesis*; representation; post-dictatorship novel; *Zero*; *A festa*.

SUMÁRIO

ZERO, A FESTA E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA: PROSPECÇÕES	11
CAPÍTULO 1 - MAIS DO MESMO: VOZES UNÍSSONAS OU DA AUSÊNCIA DE UMA CRÍTICA TEORICAMENTE ORIENTADA	15
1.1- Tornar pública a criação: literatura, leitura e crítica – introdução à recepção de <i>Zero e A festa</i>	16
1.2- Figurações de <i>Zero e A festa</i> na crítica periodística – 1970 a 1989	19
1.3- <i>Zero e A festa</i> no horizonte da crítica acadêmica: dos anos 1970 à redemocratização .	27
1.4- <i>Zero, A festa</i> e crítica acadêmica: da redemocratização ao novo milênio	39
1.5- <i>Zero e A festa</i> no horizonte da crítica acadêmica: dos anos 2000 ao tempo presente....	51
1.6- A monofonia da crítica.....	62
CAPÍTULO 2 – DA CRISE DA REPRESENTAÇÃO À RECONSIDERAÇÃO DA MÍMESIS: TEORIZAÇÕES SOBRE O ROMANCE	65
2.1- Um prelúdio à teoria	66
2.2- Proteiformidade romanesca e centralidade da <i>mímesis</i> : uma teoria do romance, o romance em teoria.....	67
2.3- A crise da representação e a reconsideração da <i>mímesis</i> : intermediações entre romance e realidade.....	88
2.4- Pequena volta – revisão para uma crítica teoricamente orientada.....	110
CAPÍTULO 3 – A DITADURA REFROTADA: AS FICÇÕES DE ZERO E A FESTA COMO LEGADO DA CRISE DA REPRESENTAÇÃO	114
3.1- O real como poliedro: catalisação e refração literárias da ditadura militar	115
3.2- Cronotopia como relativização do real.....	118
3.3- A subjetivação das noções de Verdade e Realidade: personagens, narradores, modos de perceber o real e a representação	128
3.4- Estética da refração: uma modulação do “realismo refratado” para a reconsideração da <i>mímesis</i>	143
3.5- A ditadura refratada: <i>Zero</i> (a ficção ausente de centro) e <i>A festa</i> (a ficção de centro ausente).....	161
ÚLTIMAS REFRAÇÕES	165
Referências Bibliográficas	173

ZERO, A FESTA E A DITADURA
MILITAR BRASILEIRA:
PROSPECÇÕES

Ainda pairam sobre a sociedade brasileira as sombras de seu passado que lhe cobram o que ficou mal resolvido. A ditadura militar de 1964, um de seus episódios, hoje tem 55 anos de seu início e 34 anos de seu fim, e o seu saldo é não apenas negativo, mas de uma dívida que espólio nenhum poderia bancar. Desde que implementado o golpe, prefigurado seus danos, foram inúmeras as formas encontradas para resistir em meio ao plano arbitrário que começava a ser executado. Vivia-se, conforme Gonçalves e Hollanda (1981, pp.7-12), um período de alta do cinema, do teatro, da música, que tiveram importante papel na combatividade ao regime, apesar da indústria cultural, apesar da censura, apesar das prisões, apesar da tortura. Já a literatura, ainda conforme Gonçalves e Hollanda (1981, p.12), vivia um período de certa deriva, até 1975, quando se vivenciou uma enormidade de publicações, principalmente de romances que evocavam em seus enredos a conjuntura do período. Alguns deles figuram, até hoje, como marcantes na história do romance brasileiro. Entre eles, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A festa* (1976), de Ivan Ângelo. Parece-nos que, sua sobrevivência se deve, principalmente, ao modo como o ajuste entre forma e conteúdo, por um fundo de semelhanças que guarda com o homem, a sociedade e os acontecimentos da época, deles se diferencia e, na diferença, na ficção de seus enredos, os coloca em questão, arejando a percepção de seu e de nosso tempo presente, passado e futuro.

Os dois romances têm muito em comum. O ajuste entre forma e conteúdo se faz quase que sob as mesmas técnicas estético-representacionais. Ambos estão atravessados praticamente pelos mesmos temas, com alguma variação. No entanto, por mais paradoxal que pareça, são romances de uma proximidade formal distante: embora evoquem em seus enredos quase os mesmos temas e sejam construídos praticamente sob uma mesma estética, *Zero* é feito de narrativas paralelas, não convergentes, portanto, é ausente de um centro; *A festa* é feita de narrativas que convergem para a festa que não é narrada, seu centro é ausente.

Diante dessa estrutura (sem centro e com centro faltante), da estética – em resumo – fragmentária e da multiplicidade de temas que permeiam os enredos, a crítica literária, imediata e posterior à publicação desses romances, como esperamos ter demonstrado ao longo de nosso primeiro capítulo, os considerou, por diferentes vieses e abordagens, romances experimentais em razão do momento durante o qual foram escritos, reputando o caos estético ao caos que foi a ditadura para os que dela não se beneficiaram, à modernização, à industrialização, à urbanização, ao desenvolvimento científico e tecnológico, à desigualdade social, à violência, etc., por que passava o país. E, sim, o contexto do regime dos generais e suas arbitrariedades, assim como as circunstâncias mais gerais que o circunscrevia intensificaram o trabalho estético desses romances. No entanto, a circunstancialidade dos fatos do momento não é a razão do

trabalho estético empregado, senão seu intensificador. Não sendo reflexos diretos de sua conjuntura, não sendo resultantes exclusivamente do momento histórico de que são frutos, consideramos – e essa é a hipótese deste trabalho – que esses romances têm a estrutura e a estética que possuem porque legatários da crise da representação realista do final do século XIX.

Tomando o momento e suas características como potencializadores de um trabalho estético de origem anterior que veio amadurecendo e se transformando no tempo até *Zero e A festa*, nosso segundo capítulo delinea como o romance se constitui enquanto gênero e como a crise da representação e a conseqüente reconsideração da *mimesis* alteram sua constituição pela atualização da compreensão de seus elementos narrativos. Assim, principalmente a partir de Brandão (2005), Bakhtin (2010) e Luiz Costa Lima (2009), procuramos traçar as principais características do gênero, desde sua forma mais prototípica e o modo como ele e elas se transformaram, ao longo do tempo, dentro de uma perspectiva paradigmática dos pensamentos dominantes da cultura ocidental, até o século XIX, quando essa perspectiva e suas variações são questionadas, entram em crise e, por ela, atualiza os modos de se compreender o mundo. Isso, com base, sobretudo, em Tânia Pellegrini (2007; 2009) e Luiz Costa Lima (2003; 2014), se explica, em termos de literatura, pela crise da representação realista do final do século XIX e pela reconsideração da *mimesis* que levam ao refazimento do que se entendia, um a um, pelos elementos estruturadores da narrativa, alterando-se o modo de concebê-la formalmente. Sendo, a história do romance, a de suas transformações (e das suas características) em direção à sua afirmação como gênero literário, à medida que ele tem uma relação especial e específica com o real (assim como cada gênero literário, a partir de suas particularidades, tem), se se altera o modo de se relacionar com o real, alteram-se as maneiras de fazer romance, atualizando-se suas características. Tendo o final do século XIX passado por uma atualização do modo como relacionavam-se sujeito – realidade – representação, conseqüentemente, o romance também se atualiza, assim como suas categorias narrativas. E isso significou que o sujeito, deixando de estar submetido a um modo universal de perceber o mundo porque imposto pelos valores das classes a cada época hegemônicas, passa por um processo de se autocompreender catalisador e prisma do real por suas fraturas, o que multiplica as maneiras com que o mundo pode ser compreendido. Em termos literários, isso significa que a realidade representada é catalisada e prismada pelo autor, pelos sujeitos ficcionais e pelo leitor, fazendo-se poliédrica e, por conseqüência, não mais aquilo que imita, reflete ou copia o real, mas o que a ele se acrescenta, perspectivizando-o. E, para dar forma a essa mudança, foi necessário um trabalho plural nas

técnicas estético-representacionais, o que, impulsionado pelas vanguardas, resulta em uma estética refratada, um paideuma de estéticas a serem constantemente recicladas da tradição.

É por meio dessa construção teórica que, no terceiro capítulo, demonstraremos a atualização do modo de se compreender as categorias narrativas pela crise da representação e pela conseqüente reconsideração da *mimesis* em *Zero* e *A festa*. Analisaremos os romances e suas características demonstrando como estas os fazem legatários de tal crise e reconsideração, por sua elaboração a partir de uma outra concepção de narrativa (de tempo, espaço, sujeito, verdade), o que passa a exigir dos autores um trabalho estético mais diversificado, esclarecendo-se, então, a razão de as estruturas de centro ausente e ausente de centro se darem por um conjunto de estéticas plural e comuns, bem como por uma variedade de temas. Evidencia-se, assim, o motivo pelo qual a ditadura é refratada em uma realidade poliédrica, de tempo disjuntivo e espaço dinâmico e multivariado, subjetivamente catalisada e prismada por sujeitos (de criação, de ficção e de recepção) e enformada por um paideuma estético-representacional reciclado da tradição da literatura ocidental.

Optamos por essa estruturação tradicional do trabalho (um capítulo de crítica, outro de teoria e o outro da aplicação da teoria nas obras), em alguns momentos, até enfadonha, porque julgamos importante demonstrar em capítulo à parte como, na abundância da crítica sobre essas obras e sobre o romance pós-64, as análises se remodulam, muitas vezes por vieses diferentes, ecoando mais do mesmo. A opção também se deu pela dificuldade (para nós, sobretudo) da construção do caminho teórico (suporte metodológico) escolhido, de fazer comunicar certa teoria do romance com as perspectivas de Luiz Costa Lima (de extensa obra) e deste com as de Tânia Pellegrini como fundamento para demonstrar como as mudanças filosóficas afetaram os romances em questão em todas as suas categorias narrativas.

Mais do que enredos a ficcionalizar um real poliédrico – de tempo anacrônico e espaço heterogêneo e desordenado – a partir das versões catalisadas e prismadas pelos sujeitos fragmentados externos e internos às obras, semelhante à e diferente da ditadura, *Zero* e *A festa* a ultrapassam na parecença e distinção, colocando em questão o brasileiro, a sociedade brasileira, sua história e formação, assim como o que o homem tem de humano, pelo que têm em comum com o regime e suas circunstâncias, caricatura do que há de tirania e barbárie no discurso da evolução.

**CAPÍTULO 1 -
MAIS DO MESMO: VOZES UNÍSSONAS
OU DA AUSÊNCIA DE UMA CRÍTICA
TEORICAMENTE ORIENTADA**

1.1- Tornar pública a criação: literatura, leitura e crítica – introdução à recepção de *Zero e A festa*

*Zero*¹ estava pronto em 1973. Demorou cerca de nove anos para ser escrito. Antes de ter esse título, chamava-se “A inauguração da morte”. Depois, *Zero: o começo e o fim*. Desde acabado, Ignácio de Loyola Brandão, seu autor, estava à procura de alguma editora que o publicasse. Treze editoras não quiseram. Por causa de seu tema e sua forma, não encontrou. Foi quando seu amigo, Jorge de Andrade, indo a trabalho para a Itália, levou o exemplar consigo para ler durante o voo. Em Roma, Andrade deu o livro para que Luciana Stegagno Pichio lesse. Ela, professora de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Roma, queria saber se não havia nada de novo na literatura do Brasil àquela época. Pichio entrou em contato com Loyola Brandão e intermediou sua publicação na Itália, pela editora Feltrinelli, o que se efetivou em 1974. No ano seguinte, a editora Brasília/Rio comprou os direitos de edição do romance no Brasil e o publicou. Posteriormente à sua estreia, em 1976, ganhou o prêmio de “melhor ficção” pela Fundação Cultura do Distrito Federal. Logo depois de ser lançado e premiado, foi censurado – por atentar contra a moral e os bons costumes – e só voltou a circular novamente em 1979, durante a abertura política. O fato é que, desde quando foi publicado na Itália e, depois, no Brasil, o livro teve grande repercussão, figurou na lista dos livros mais vendidos e, após ter sido liberado, foi ainda mais vendido sob a pecha de “um dos livros proibidos”. *Zero* foi traduzido para, aproximadamente, oito línguas diferentes (entre elas, o italiano, português de Portugal, alemão, inglês e coreano).

No ano em que *Zero* foi vetado, 1976, *A festa*² veio a público. Foi o romance de estreia de Ivan Ângelo, escrito de 1963 a 1964 e reescrito a partir de 1972-1973, internalizando no enredo um fundo de semelhanças com as circunstâncias que circunscreviam o golpe. Seria um livro de contos até sua metade e, no último capítulo, os personagens se encontrariam numa festa em que seus conflitos terminariam de se desenrolar. Estrutura simples, enredo simples. Mas a reescrita e a internalização de elementos dos arredores da repressão alteraram tudo. Editoras recusaram sua publicação em 1975, mas no ano seguinte, a Editora Vertente o publicou. Embora fosse, na época, o primeiro romance do autor, ganhou o Prêmio Jabuti, tendo alguma repercussão desde seu lançamento e figurando na lista dos mais vendidos. Não foi censurado. E foi traduzido para o francês, para o inglês e para o alemão.

¹ Todas as informações sobre o livro, nesta seção, foram retiradas de Brandão (2010; 2014) e Cadernos de Literatura Brasileira (11, 2001).

² Todas as informações sobre o livro, nesta seção, foram retiradas de Ângelo (2011) e Ricciardi (2014).

Ambos os romances têm relação com o gênero curto: *Zero* tem como embrião um conto (sobre o menino com música na barriga) paralelamente ao qual Loyola foi escrevendo novelas e, nelas ou a partir delas, ficcionalizando panfletos, folhetos, propagandas, notícias censuradas (de quando trabalhava no jornal *Última Hora*), trechos de música, títulos de filme, anúncios de *outdoor*, imagens, lugares, diversos materiais e informações coletados em seu dia a dia até que chegou ao romance. Em razão disso, da diversidade de material ficcionalizado no plano narrativo, Loyola diz que tudo que lá está é cem por cento verdadeiro. Já *A festa* foi idealizada como um romance de contos, conforme está expresso em seu título (*A festa: Romance, contos*), e é composto por contos narrativamente independentes, não fosse, principalmente, a unidade que os dois últimos lhe conferem como romance. Ivan Ângelo julga que *A festa* foi um livro mal compreendido porque teve mais sucesso sua forma que seus temas e porque muitos nele haviam entendido que a sociedade brasileira era violenta por causa do regime militar, daí ter escrito *A casa de vidro*, em que julga problematizar melhor essa violência como constitutiva do brasileiro. Dada a complexidade de questões envolvidas na construção desses romances, de que os próprios autores, em certa medida, têm consciência, restou à crítica literária analisar, colocar em questão, encontrar explicações para a grande repercussão que tiveram. Esses romances foram, então, à sua época, objeto de dois espaços de análise literária (academia e jornal) dentro de suas qualidades e limitações próprias, sob as correntes mais em voga na época (estruturalista e sociológica).

Os anos 1970, como apontam Hollanda e Gonçalves (1980, p.25), apesar da perseguição às universidades e à mídia alternativa, foram marcados por um salto qualitativo da crítica, jornalística e acadêmica, que ganhou amplo destaque no cenário cultural da época e se consolidou, estabelecendo-se “definitivamente num nível de reflexão mais apurada e que passa a exigir o aperfeiçoamento de seus instrumentos teóricos e conceituais”. Tal crítica conforma-se dividida, principalmente, entre as escolas de São Paulo (de viés sociológico, com críticos do porte de Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá) e Rio de Janeiro (de viés estruturalista, representado por Luiz Costa Lima³, Silviano Santiago Afonso Romano de Sant’Anna, Guilherme Merquior) (HOLLANDA e GONÇALVES, 1980, p.25). Ambos os vieses tiveram e têm sua importância na história dos estudos literários, tendo sido parte da afirmação dos estudos de literatura como produção científica. E ambos, de maneiras

³ Desde o início de sua carreira esteve influenciado pelo estruturalismo, tema, inclusive, de sua tese de doutoramento, orientada por Antônio Cândido, na USP. No entanto, quando já dava aulas no departamento de letras da PUC-RIO, conheceu Wolf-Dieter Stempel, que o convidou para estudar em Constança, na Alemanha, reduto da Estética da Recepção, onde tem contato com H. R. Jauss, Wolfgang Iser e H. U. Gumbrecht. Foi o momento em que percebeu que o estruturalismo já não dava conta de suas angústias teóricas (PINTO et al, 2010, pp. 266-270).

diferentes, porque oriundos de um momento de predominância do pensamento metafísico, substancialista, centralizavam sua concepção de *mimesis* mais na referência (social ou linguística) do que na diferença. Enfoque arraigado na cultura dos estudos de literatura, em maior ou menor intensidade, até hoje, resultou, no caso dos romances que ora analisamos, na ideia de que sua forma se devia exclusivamente ao momento de que emergiram.

É fato que o momento – de modernização (ainda que conservadora⁴), de desenvolvimento urbano, tecnológico (sobretudo no campo das telecomunicações), científico, de expansão do capitalismo industrial, de ampliação do mercado, etc. – teve influência sobre a forma desses romances, considerando-se, sobretudo, as novas formas da comunicação, da imprensa, das imagens eletrônicas e, claro, o momento político e seus desdobramentos que levaram a sociedade a um estado de caos, de medo, de claustrofobia. No entanto, parece-nos que essas são explicações muito válidas, mas circunstanciais, restritas àquele momento e mais sociológicas ou linguísticas que teórico-literárias⁵. O que nos parece que escapou à evidência no discurso da crítica foi o vínculo entre o trabalho formal desses romances e a crise da representação (de que falaremos), sendo esta a razão originária da experimentação da forma, de maneira que tal crise levou ao experimentalismo antes de qualquer razão que a ele também tenha levado. É claro que o momento da ditadura militar, em termos artísticos, era de resistência e, portanto, imprescindível que se evidenciasse, em primeiro plano, o caos oriundo da conjuntura política, suas causas e consequências, inclusive nas explicações científicas, ficando as razões de outra ordem em um segundo plano de discussão, que neste trabalho tentaremos explorar no mesmo plano que o anterior.

O fato é que, ainda hoje, se fala muito de *Zero* e *A festa* – e, sim, ainda há o que falar sobre eles –, tamanha a riqueza de sua elaboração literária. Assim, o intuito deste capítulo é observar de que modo esses romances foram recebidos na cena literária imediata à sua publicação e posterior, estendendo-se aos dias atuais, bem como as consequências dessa recepção para sua caracterização e para o modo de compreendê-los ao longo do tempo. Para tanto, exporemos, em ordem cronológica, uma seleção metonímica de textos críticos (de periódicos e acadêmicos), pecando, um tanto, pelo excesso, por julgarmos importante demonstrar, na grande quantidade de textos sobre os romances, como eles, em certa medida, são vozes que, em uníssono, disseram “o mais do mesmo”, circunstancialmente, sem mencionar

⁴ Cf. Pellegrini (2008, pp.19-20).

⁵ Todas as leituras feitas, até hoje, são de suma importância. Todas as abordagens também o são. Não estamos desvalorizando nenhuma das perspectivas críticas, senão que inserindo no mesmo plano delas outra, menos explorada.

as razões de segundo plano que fundamentam suas leituras de primeiro plano, por isso distanciando-se da perspectiva teórica da literatura que utilizaremos para reler *Zero e A festa*.

1.2- Figurações de *Zero e A festa* na crítica periodística – 1970 a 1989

Uma pesquisa na plataforma da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁶ possibilitou trazer à nossa pesquisa uma metonímia significativa (uma amostragem) dos principais textos críticos, das reverberações de *Zero e A festa* e do modo como foram compreendidos e caracterizados logo após sua (re)publicação. Diante do cenário que descrevemos de uma crítica essencialmente estruturalista ou sociológica que enfocou o vetor mimético da semelhança, perceber-se-á certa ênfase no aspecto do experimentalismo formal como questionamento da tradição da literatura e do romance (às vezes considerando essa postura inovadora) e resultante das circunstâncias – sociais, econômicas, técnico-científicas, ideológicas, culturais e, claro, políticas – do momento.

O que encontramos sobre *Zero* se concentra mais nos anos de 1975 (ano de estreia no Brasil) que 1979 (data de liberação, pela censura, para circulação e republicação), nos seguintes periódicos: *Jornal do Brasil* (2 textos), *Opinião* (1 texto), *Movimento* (1 texto), *Tribuna da Imprensa – RJ* (1 texto).

Nêumanne Pinto (1975, p.4), em julho de 1975, publicou no *Jornal do Brasil* uma pequena coluna de título “Zero – A aventura italiana de um herói paulista”. Nela, o jornalista (PINTO, 1975, p.4), ao descrever o percurso editorial por que passou *Zero*, cita comentários do próprio Ignácio de Loyola Brandão a respeito do livro. Um desses comentários do autor diz reconhecer que a obra é complexa, fragmentária, sem linearidade, mas observa que “a realidade é feita de fragmentos. Tudo que existe é a união desses fragmentos. A vida do paulista é assim, a soma de pedaços de conversas entreouvidas em elevadores, de gritos, de cartazes, de ruídos” (PINTO, 1975, p.4). Ainda em relação ao aspecto fragmentário, Nêumanne Pinto (1975, p.4) cita outra consideração do autor que diz: “o livro obedece a um tempo de música. Cada trecho retrata o estado de uma personagem. Cada fragmento é trabalhado num sentido diverso. Depois, como num quebra-cabeças, as peças se unem e formam um todo” (PINTO, 1975, p.4).

⁶ As palavras-chaves de busca foram os nomes completos dos autores (o que nos possibilitou obter maior extensão de resultados do que se restringíssemos pelo título das obras), em todos os periódicos da hemeroteca, nos períodos de 1970 a 1979 e de 1980 a 1989 (dadas as datas de re-publicação dos romances e o interesse em saber sobre sua repercussão nos próximos dez anos). Lendo um por um, selecionamos os textos de caráter analítico-crítico (resenhas, entrevistas, reportagens, notas, comentários), que não tivessem cortes da censura. Desconsideramos propagandas dos livros, listas em que figuram como mais vendidos, textos sobre a história de seus autores e de seu percurso editorial, sobre a questão da censura, interessando, apenas, os que analisassem sua matéria literária.

No periódico *Opinião*, em agosto de 1975, João Gilberto Noll (1975, pp.21-22) publicou texto intitulado “Do zero ao infinito da miséria”, em que faz uma análise comparada entre *Leão-de-Chácara*, de João Antônio, e *Zero*. Ele começa dizendo que ambos os livros (*Leão-de-chácara e Zero*) mostram “o chamado submundo urbano” (NOLL, 1975, p.21), destacando o interesse dos autores de cada livro pelas camadas marginais à sociedade, desprivilegiadas, embora sejam diferentes em termos formais. Então, aponta como características do romance de Loyola Brandão: a estrutura “que rompe com a servil fidelidade de coerência psicológica das personagens e com a sucessão retilínea do tempo” (NOLL, 1975, p.22); a configuração de “um painel multivariado da atualidade de ‘um país da América Latíndia’” (NOLL, 1975, p.22); a composição em mosaico – “com notícias de jornais populares, paródias de textos bíblicos, notas pessoais de pé de página, declarações soltas, desenhos, símbolos gráficos, experiências gráficas com palavras” (NOLL, 1975, p.22) –, fragmentária, retalhada, caleidoscópica; a apresentação de “um macrocosmo que gera a contingência marginal” (NOLL, 1975, p.22); a recuperação do “lado mítico de uma metrópole do Terceiro Mundo” (NOLL, 1975, p.22); um “equilíbrio instável (criador da tensão rítmica do romance) entre a realidade bruta e a realidade onírica, entre a terceira e a primeira pessoa do singular, entre um agora assustadoramente familiar e um amanhã (?) radicalmente orwelliano”; a “mistura irônica e por vezes ferina de tons de linguagem” (NOLL, 1975, p.22); o “caos proposital, deselegante e até obsceno” (NOLL, 1975, p.22); o caráter pop de fundo; o “bem armado clima de dilaceramento do romance” que “contribui de alguma forma para alargar as acanhadas estruturas da ficção brasileira” (NOLL, 1975, p.22).

Já Assis Brasil (1975, p.4), em “‘Zero’, um romance que não quer ser romance”, publicado no *Jornal do Brasil* em setembro de 1975, diz tratar-se, *Zero*, de uma obra que, para quem já conhecia *Depois do sol e Bebel que a cidade comeu*, não surpreendeu “pela ousadia da técnica ou pelo clima ‘anti-literário’”, uma vez que apenas continuava as experiências anteriores, agravando “o que era bom e o que era falho” (BRASIL, 1975, p.4). Considera que as características inventivas da escrita de Brandão estão presentes em *Zero*: o “desleixo narrativo proposital” e “a destruição da fórmula romance” (BRASIL, 1975, p.4). Assis Brasil (1975, p.4) explica que no romance em questão “a linguagem literária não tem vez – a intenção é ‘depurar’ o romance de todo e qualquer resquício de sua antiga pompa”, dado o emprego de gráficos, desenhos, da simultaneidade narrativa, externalidade da ação e fim da psicologia dos personagens. Em termos comparativos, o crítico diz que *Zero* pode ser similar à Estética do Lixo norte-americana porque Loyola Brandão usa a “sucata como material para compor seu romance: o lixo humano, o lixo social, as sobras de uma sociedade impiedosa e caótica”

(BRASIL, 1975, p.4). Para ele, o caos seria o personagem principal do romance: “personagem sem personalidade marcada, narrativa de fragmentos, ‘montagens de flagrantes jornalísticos’, tudo num espaço do livro que já perdeu sua função” (BRASIL, 1975, p.4). O crítico considera que os recursos empregados no texto do romance – corte, fragmentação, utilização de desenhos e gráficos, emprego da linguagem e da forma do texto jornalístico (segundo ele, pouco atraentes e incompatíveis com o formato tradicional de livro), de gírias e localismos (rudemente transpostos à narrativa, sem tratamento literário adequado), de uma linguagem oral (artificial, porque o que é autêntico na boca do povo não o é na linguagem escrita), da substituição de travessões por pontos, do emprego da interrogação à moda espanhola, a pequena história presente em meio a inúmeros outros episódios – demonstram que há estilização na obra, mas não há preocupação literária, concluindo que *Zero* é um romance-caricatura (BRASIL, 1975, p.4).

“Fragmentos da pré-história” é o título do texto de João Luiz Lafetá (1975, p.18) sobre *Zero*, publicado no *Movimento* de dezembro de 1975. Nele, chama-se a atenção para a “boa qualidade literária” do romance e para o seu experimentalismo em consonância com os temas da obra (LAFETÁ, 1975, p.18). Lafetá (1975, p.18) diz tratar-se de “um romance curioso, sem maneirismos experimentalóides, sem a diluição modernosa que caracteriza boa parte de nossos pretensos inovadores literários”. Segundo o crítico, a violência e a sutileza técnica, a força da temática manipulada e a habilidade dos processos empregados na manipulação seriam “traços salientes do livro” (LAFETÁ, 1975, p.18). Além disso, considera ser uma obra que “trata de assuntos ligados à nossa vida de cada dia, que interessa do ponto de vista literário” (LAFETÁ, 1975, p.18). Para Lafetá (1975, p.18), *Zero* é “uma explosão forte”, deixou tudo em pedaços, em ruínas: a cidade, as pessoas, os desejos, as verdades e as mentiras das personagens, um “dilaceramento geral”: a explosão é onipresente e toda-poderosa. Seria, também, uma “exibição fantástica” que condensa em metáforas “as misérias que vemos, sem enxergar direito, todos os dias” (LAFETÁ, 1975, p.18). Lafetá (1975, p. 18) considera que a expressão “romance pré-histórico” utilizada pelo próprio Loyola Brandão para caracterizar o romance é adequada, porque sua construção ficcional informa um espaço de opressão e violência: “uma pré-história de combates diários contra todo o tipo de repressão” (LAFETÁ, 1975, p.18). Assim, pensa que “a violência toma conta do livro e de todos os níveis da vida. Acompanha o trabalho, a vagabundagem, o amor, produz as deformações que encontramos a cada passo” (LAFETÁ, 1975, p.18). Violência esta que julga ser “força colocada no centro do romance”, rompendo com a linearidade da narrativa, “que se dispersa em capítulos curtos, anotações delirantes ou irônicas, episódios truncados, personagens toscas e imperfeitas, frases cortadas ao meio”

(LAFETÁ, 1975, p.18). Reputa o fragmentarismo aos temas abordados: “o corpo do romance, despedaçado em sua unidade, juxtapondo coisas heterogêneas numa colagem absurda e fascinante, é imagem da própria realidade que ele tenta fixar” (LAFETÁ, 1975, p.18). Encerra sua análise observando que “a totalidade do romance recupera a unidade dos fragmentos e é capaz de representar com eficiência a vida mutilada dos latíndio-americanos, numa trama interessante e criativa, que prende a atenção do leitor” (LAFETÁ, 1975, p.18).

Na edição de 30 de junho e 1º de julho de 1979, o *Suplemento Literário da Tribuna da Imprensa do Rio de Janeiro* (pp.3-4) publicou entrevista com Ignácio de Loyola Brandão intitulada “Loyola, como um trator abrindo estradas”. Nela, Brandão (BRANDÃO, 1979, p.03) conta todo o percurso de escrita e editoração do livro e, em meio às informações de bastidores sobre a composição e publicação de *Zero*, diz que o texto em questão é o seu romance mais político, mais denunciador; que costumava resumir seu enredo como sendo “a estória de José e Rosa, pessoas anônimas perdidas num país qualquer da América Latíndia” porque quando foi lançado “os tempos eram outros” e não era possível situar o livro politicamente, contar “que era a estória de um terrorista” ou “dizer que era a estória de pessoas esmagadas num regime ditatorial”; que é um romance violento, denunciador “dentro mesmo do seu espírito de fábula (mas fábula real, com as cartas marcadas)” (BRANDÃO, 1979, p.03). Mais além, Brandão, ao descrever o conto-embrião e as novelas que passaram a entrecruzar o romance, tudo isso assomado aos recortes e anotações que colheu nas ruas até alcançar a ideia do romance, diz que, quando se deu conta, lá estavam “Os personagens. A cidade em torno, viva. O país. O mundo. Completamente caótico, desordenado” (BRANDÃO, 1979, p.04). E, depois, foi uma questão de executar a montagem de todo o material, de modo a materializar um caos organizado, não incompreensível (BRANDÃO, 1979, p.04). Percebeu também que aquilo tudo “tinha muita cara de São Paulo: caótico, desorganizado, cheio de slogans publicitários, frases de out-door, exclamações populares, música, sujeira, violência, chuva, gente feia, personagens medíocres. Um beco sem saída” (BRANDÃO, 1979, p.03). Desse último aspecto, o título: “zero é começo; zero é fim; zero é o círculo fechado que encerra, prende, sufoca: estamos rodeados por ele” (BRANDÃO, 1979, p.03).

Numa brevíssima análise, pode-se perceber como os comentários sobre a matéria mesma do romance, presentes nesses textos jornalísticos, preocupam-se mais com a forma do romance e a explicam a partir dos temas que aborda enquanto registro e denúncia do momento. Estão sempre ressaltando a fragmentação, o experimentalismo, a diversidade de materiais (de gêneros textuais) que fazem parte da elaboração romanesca, o caos narrativo, o rompimento com a ideia tradicional de romance, o aspecto antiliterário e o modo como isso tudo tem a ver

com o momento, com a modernização, com a cidade grande, com a violência, a miséria, além da circunstância política em si, justificando a concepção do texto, majoritariamente, pelas características do contexto no qual foi escrito. Isso não será diferente do que encontraremos nas análises e comentários da matéria de *A festa*.

O que encontramos sobre *A festa* se concentra nos anos de 1976 (ano de publicação) e 1977, nos seguintes periódicos: *Jornal do Brasil* (1 texto), *Opinião* (2 textos), *Movimento* (2 textos), *Tribuna da Imprensa – RJ* (2 textos).

Na edição de junho de 1976, no *Suplemento Literário da Tribuna da Imprensa do Rio de Janeiro*, Wanilton Cardoso Affonso (1976, p.2) publicou “A ‘Festa’ de Ivan Ângelo”. Trata-se de um elogio à obra de Ângelo cujo tom de exaltação proporciona avaliações (subjetivas) como: “‘Festa’ (*sic*) é magnífico na exata medida em que se propõe à análise de um período conturbado na vida política brasileira com suas inevitáveis mudanças e alterações sociais e econômicas – utilizando simplesmente personagens fictícios apoiados em acontecimentos reais” (AFFONSO, 1976, p.2). Affonso (1976, p.2) julga que o estilo do autor “beira, algumas vezes, a incongruência, o deboche, a ironia voltairiana”, mas é revelador de “um mundo maravilhoso e cruel pela honestidade de suas situações”. Ao concluir seu elogio, o jornalista (AFFONSO, 1976, p.2) ressalta o engajamento da obra, dizendo que “‘Festa’ (*sic*) significa compromisso, atitude, coesão” e, ainda, que é um alerta à nova geração de escritores e um chamado de resistência.

Já Emediato (1976, p. 2), no *Jornal do Brasil* de junho de 1976, publicou longa resenha crítica sobre *A festa*, intitulada “O 1970 brasileiro”. Nela, o jornalista julga que “*A festa* pode não ser um romance definitivo, uma grande explosão dentro do habitual marasmo do romance brasileiro dos últimos anos, mas é, seguramente, a mais vibrante manifestação literária no setor” (EMEDIATO, 1976, p. 2). Sobre a grandiosidade da obra, diz ainda: “Desde o romance das décadas de 30 a 50 e desde *Quarup*, na década de 60, não se via, no país, um livro que refletisse de forma tão explícita, direta e digna a realidade brasileira de nossos dias” (EMEDIATO, 1976, p. 2). Segundo o jornalista, a própria editora que lançou a obra, Vertente, considera o romance de Ângelo como “um livro sobre o nosso tempo, e seu acontecimento principal” (EMEDIATO, 1976, p. 2). Para Emediato (1976, p. 2), trata-se de um livro “participante” no sentido de abranger “uma época da história brasileira, revelada artisticamente através de recortes de jornais e de personagens reais (...)”. E, ainda: “*A festa* é o primeiro grande romance de cunho social (ou mais que isto, pois extrapola a fronteira sócio-político-ideológica), que anda lado a lado com – e às vezes supera – os melhores romances do gênero surgidos desde o *boom* da literatura hispano-americana” (EMEDIATO, 1976, p. 2). O crítico considera o livro

pertencente ao gênero romanesco, apesar da sua composição em histórias aparentemente independentes que se entrecruzam no final (EMEDIATO,1976, p. 2). Romance que, ainda segundo ele (EMEDIATO,1976, p. 2), é “resultado de um trabalho digno e consciente e até corajoso”, porque não se restringe ao mero formalismo ou à estreita pesquisa linguística e, tampouco, restringe-se à contorcida construção metafórica. Luiz Fernando Emediato (1976, p.2) ressalta o caráter experimental do romance, a utilização, por Ivan Ângelo, do fragmentarismo, de “recursos novos, que buscou principalmente nas linguagens jornalística e cinematográfica”, além do envolvimento do leitor na composição romanesca, independente da interpretação dos acontecimentos pelo autor, tirando suas próprias conclusões da mera exposição – isenta – dos fatos.

Nessa mesma linha, Aguinaldo Silva (1976, p.30), em edição de junho de 1976 do *Opinião*, disse ser, *A festa*, “um dos livros mais importantes produzidos pela geração de escritores surgida no início da década de 60”, o que, segundo o autor (SILVA, 1976, p.30), talvez se dê pelo “tom dramaticamente sincero” que enforma “o impasse dos anos 70”. Silva (1976, p.30) chama a atenção para a aparência de livro de contos que traveste o romance, a multiplicidade de estilos, cada qual adequado a cada personagem, e para o caráter de “manual de criação literária” que o livro ganha à medida da progressão da narrativa. Em relação à temática, Aguinaldo Silva (1976, p.30) diz parecer que Ivan Ângelo “assume a culpa de sua geração, que se fechou dentro da própria festa, enquanto lá fora a História acontecia”, como em Scott Fitzgerald, o que se reflete no egoísmo das personagens do núcleo pequeno-burguês que iria à festa, pessoas que, “de idades diferentes, foram engolfadas, ao mesmo tempo, pela mesma dobra da História”, ficam tentando “situar no tempo seus próprios – e sem a menor importância – problemas”.

Flávio Aguiar (1976, p.18), em “O escritor: de amanuense a jornalista”, publicado no *Movimento* de junho de 1976, concorda com Silva (1976, p.30) que *A festa* é uma crítica à pequena-burguesia, apesar do escritor burguês. Ele (AGUIAR, 1976, p.18) afirma que a obra é, pelo tema, “um romance bem vigoroso”, sendo suas marcas principais “a sátira social – da classe média e do provincianismo – e a sátira política”. Aguiar (1976, p.18) considera que, “como quadro da sociedade brasileira, a visão do livro é bastante sugestiva”, embora julgue que Ivan Ângelo (vivendo do jornalismo e da literatura) ainda alude à figura do escritor antigo, amanuense, que, do alpendre da Casa Grande, escreve liberalidades sobre o mundo. Segundo ele (AGUIAR, 1976, p.18), “do ponto de vista do alpendre”, Ângelo narra “dois espaços que se digladiam no livro, a estação ferroviária, onde estão os nordestinos, e a festa. Sua generosidade chega até a estação, mas seu centro de atenções é, ainda e sempre, a festa”. E, em termos

formais, chama a atenção para o destroçamento da narrativa, em vários quadros e estilos, estes tomados um tanto de *Rayuela*, de Cortázar, um pouco do *nouveau roman* francês, outro pouco de *Ulysses*, de Joyce, da dicção de Oswald de Andrade, além de apresentar algumas reminiscências de Jorge Luis Borges (AGUIAR, 1976, p.18). Tais semelhanças fariam do texto, segundo Aguiar (1976, p.18), um repositório da modernidade que só é louvável em razão de o autor “não se ater demasiado a nenhum dos estilos, graças a uma ironia habilidosa em relação a todos” e, mesmo nos momentos em que se assemelha mais aos autores e obras citados, não faz delas nenhuma “cópia servil”. Imerso nessa narrativa esfacelada, o leitor teria o papel de recompor linearmente o fio da estória toda, segundo o jornalista (AGUIAR, 1976, p.18).

“Um livro cinematográfico e um filme literário” é o título da análise empreendida por Ana Cristina Cesar (1976, pp. 20-21), no jornal *Opinião* de outubro de 1976, sobre *A festa*. A tese da poeta (CESAR, 1976, p.20) é a de que a cinematografização da literatura comparece fortemente no romance “como técnica fundamental que organiza os episódios e os fragmentos do livro”, técnica “que se revela como a maneira mais eficaz e conseqüente de narrar uma matéria eminentemente política e atual”. Cesar (1976, p.20) diz que “o romance se compõe de ‘contos’” cuja narrativa é estruturada por meio da técnica da montagem e dos cortes, da justaposição de fragmentos trazidos diretamente ao leitor, sem a mediação de um narrador. Este aparece indiretamente, já que as marcas diretas da sua presença são extirpadas do texto, o que faz com que a montagem, portanto, não seja neutra, pois os episódios de *A festa* “não são narrados por um narrador principal e único. Pelo livro adentro vão mudando os focos, os narradores, as formas de narrar” (CESAR, 1976, p.20). Os elos narrativos de *A festa* se dão por meio da montagem, estando, o narrador, presente ou marcado indiretamente na organização das cenas, porque mesmo o personagem-escritor “é apenas um dentre os personagens presentes” (CESAR, 1976, p.20). O leitor, ademais, diante dos distintos enfoques presentes em cada episódio, “não fica sempre a mesma distância da matéria narrada, como no romance tradicional. Se a narração é em cada episódio contada de um ponto de vista diferente, com diferentes graus de envolvimento, o leitor também se vê obrigado a mudar de posição, a ocupar sempre um novo lugar” (CESAR, 1976, p.20). Para Ana C. (1976, p.20), “essa quebra de passividade da leitura é parte do questionamento feito pelo romance moderno às formas tradicionais de narrar”, dispersão que, no entanto, “não constitui um esfacelamento – porque a montagem articula e comenta. Os textos são jogados uns contra os outros, diferentes perspectivas se contrapõem e se modificam. O texto se cinematografiza para recusar a função onisciente do narrador” (CESAR, 1976, p.20). Ou seja, “o escritor fica querendo fazer cinema na literatura, imitar o jeito de narrar do cinema, que dispensa a voz do narrador e produz continuidade narrativa na

montagem”, o que, na linguagem cinematográfica, “é um dos recursos que reforça a credibilidade no aspecto objetivo do que se vê” (CESAR, 1976, p.20).

Flávio Aguiar (1977, p.15), no jornal *Movimento* de janeiro de 1977, publicou outra matéria sobre Ivan Ângelo e seu primeiro romance, “Do taco de sinuca para o sindicato?”, de abordagem diferente de todas as anteriores, porque defende que tema e forma de *A festa* são representativos de todo um quadro de mudanças em relação à função do escritor e seu processo de escrita diante da demanda literária de mercado e de um movimento em torno de sua profissionalização. O autor (AGUIAR, 1977, p.15) centraliza *A festa* como exemplo de “reflexo” das “transformações por que passa a figura social do escritor” naquele momento e, por isso, exemplo de “transgressão da forma literária”. Segundo Aguiar (1977, p.15), *A festa*, romance fragmentário, indicia certa “crise na produção literária”, a qual, embora pareça, num primeiro momento, ser meramente relativa à forma, “é em verdade política, no sentido de que a forma de uma obra não sai apenas da cabeça do escritor mas é também determinada, a longo prazo, pelas exigências que o público faz da obra literária, ou pelo menos da consciência que delas tem o escritor”. Daí a transgressão da forma, que não é só de 1976, embora esse ano, com o romance de Ângelo, tenha proporcionado o melhor exemplo de tudo isso: livros de contos que querem ser mais do que são, se articulando “numa espécie de amplo mosaico da vida brasileira, contos que se interpenetram entre si, cujos personagens, às vezes, se entrelaçam, pulando de um conto para outro” e, de igual modo, o romance, querendo ser mais que romance, “se fragmenta muitas vezes em capítulos autônomos, em lances de discursos que seguem até estilos diversos de página para página”, num jogo intermitente entre “romance-feito-de-contos” ou “contos-juntos-que-viram-romance” (AGUIAR, 1977, p.15).

Assim como em relação a *Zero*, a conjuntura (social, política, econômica, cultural) e a estrutura romanesca são os principais tópicos abordados por quem comentou ou analisou *A festa*. A forma – fragmentada, experimental, de múltiplos estilos – como reflexo do momento é um ponto de vista unânime nos discursos sobre os dois romances. Realçam-se, ainda, o modo como essas obras rompem com o romance / a literatura tradicional (Noll, Brasil, Aguiar, Silva, Emediato), o parentesco que guardam com a linguagem fílmica e jornalística (Brasil, Emediato, Cesar), o caráter engajado e o tom de denúncia (Brandão, Affonso, Emediato), o aspecto de quebra-cabeças – em que as peças, embora independentes, fazem sentido no todo – (Pinto, Lafetá). O que parece ficar de fora de suas discussões, de modo mais profundo e mais apurado, é o alicerce de todas essas características, bem como a matéria ficcional na qual também está engendrada essa relação estético-temática, uma vez que, ao lermos esses textos críticos, temos a impressão de que os autores dos romances estão falando diretamente do que está acontecendo

no Brasil e não de um enredo que simboliza isso. O modo como se dá esse processo simbólico e seu fundamento passam mais longe ainda de todo esse comentário ou de toda essa análise. Veremos, agora, que isso não é diferente na maior parte da crítica acadêmica imediata à publicação dos romances e na maioria da crítica contemporânea, embora alguns pesquisadores tenham tentado promover um estudo que se atém mais a uma discussão dessas narrativas a partir da teoria da literatura e seus elementos precípuos⁷.

1.3- *Zero e A festa no horizonte da crítica acadêmica: dos anos 1970 à redemocratização*

Uma amostragem da crítica – periodística (como a anterior) ou acadêmica (como a que segue) – de *Zero*, *A festa* e do romance pós-64, produzida desde a década de 1970 até a reabertura política, ou seja, sob o regime ditatorial, fala de uma produção literária ainda em andamento. Porque imersa no contexto de cuja literatura falava e porque tal literatura estava, ainda, em (trans)formação, é preciso avaliá-la com um tanto de cautela, dentro das limitações de horizonte com que tinha de lidar. O calor dos acontecimentos e mudanças, a necessidade de resistir e a força que a crítica literária ganha nesse período geraram um olhar mais endógeno, independentemente da orientação ou do viés crítico.

Após a publicação de *Zero* na Itália, em 1974, Eriide Melilo Reali publicou *Il doppio segno di Zero*, em janeiro de 1976, no volume XVIII/1 dos anais da *Sezione Romanza do Istituto Universitario Orientale de Nápoles*, texto cuja tradução foi publicada no Brasil no mesmo ano. A professora Reali faz análise cerrada do romance de Loyola Brandão, de seu processo de escrita, do material de que é composto, e considera – citando Décio Pignatari - que *Zero* possui “design que tem por desígnio uma nova sociedade” (REALI, 1976, p.47), a sociedade da modernização: atomização dos capítulos e dos assuntos, alternância de espaços em branco com superabundâncias gráficas, fragmentação, trabalho diferenciado da pontuação, incorporação de técnicas de outros gêneros estranhos à ficção (sobretudo do jornal impresso, do cinema, da telenovela, do teatro), bem como de desenhos feitos à mão, tudo isso gera um efeito de provocação visual que “assume função complexa, estabelecendo relações com a

⁷ Neste ponto, é necessário pensar mais detidamente no tipo de crítica que se esperaria que circulasse nesses dois espaços, o jornalístico e o acadêmico. Na década de 1970 ou hoje, o cotidiano dos periódicos, o tempo da ordem do dia, as circunstâncias específicas do trabalho editorial, bem como os públicos para quem se direcionavam e se direcionam sob certa popularização, i.e., democratização da crítica literária eram impeditivos de um trabalho mais apurado ou profundo, o que impossibilitava o jornalista – sempre com pressa – de falar em “crise da representação” (não que não se soubesse a seu respeito, em alguns casos). Surpreende, contudo, que a crítica acadêmica, na contraface do que se fez nos jornais, tendo mais tempo para reflexões e problematizações profundas e diversas (era e é essa, aliás, sua função primordial, diferentemente do jornal), não o tenha feito, senão que, majoritariamente, ecoado mais do mesmo e equivalendo-se, muitas vezes, às informações que circularam nos periódicos.

ambígua substância de sua mensagem” (REALI, 1976, p.31). Por isso, a professora afirma que *Zero* destrói os modelos literários atuais (REALI, 1976, p.47), o que faz com que ele pareça “difícilmente se encaixar num lugar preciso da produção ficcional a que, entretanto, Dos Passos, Cortázar, Cabrera Infante, pertencem” (REALI, 1976, p.73).

Reali (1976, p.73) considera que o título carrega em si duplo signo: partir do zero da sociedade, conhecendo-a a nu, e, nesse processo de conhecimento, percebê-la zero, miserável, um círculo que aperta e sufoca: “a dupla valência do título chega até à contraditoriedade do resultado final”. Por sua perspectiva, está proposto que há, temática e estruturalmente, uma contradição que marca toda a narrativa que se traduz numa espécie de pessimismo (desilusão) e otimismo (ilusão) em relação ao progresso e à modernização da sociedade do período: “o romance parece enfim mostrar nas suas contradições a dupla face da ‘rendição’ e do ‘desafio’ ao labirinto” (REALI, 1976, p.74). Considera-se, portanto, que essa “tensão interna”, (incorporada na forma do texto e materializada nos diversos pares temático-opositivos que permeiam os meandros ficcionais da obra) porque tratada esteticamente como é, reflete “a situação de incerteza e de crise que parece marcar o operador cultural em qualquer país da América Latina” (REALI, 1976, p.76).

Um tanto diferente da abordagem de *Zero* por Reali (1976), em 1979, *Achados e perdidos*, coletânea de textos de Davi Arrigucci Jr., trazia o debate “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. Nele, João Luiz Lafetá⁸, Carlos Vogt, Flávio Aguiar⁹, Lúcia Teixeira Wisnik e Arrigucci Jr. problematizam, num diálogo, o modo como as obras pós-64 representam, fragmentariamente, a realidade da época, por causa de sua tendência alegórica, comum à maioria dos romances do período. Pensando essa questão a partir de uma perspectiva que considera que a ficção pós-golpe recupera, em razão de uma dicção de influência jornalística, a tradição da “literatura mimética”¹⁰, verossímil, documental, próxima do Realismo e do Naturalismo, considera-se que aquilo que tematizam é um fato específico, uma parte, um aspecto, da realidade vivida que metonimiza seu todo, que alude à uma situação mais geral (ARRIGUCCI JR., 2009, pp. 77-78). A partir disso, coloca-se em questão os limites de uma certa circunstancialidade aparentemente típica dessa narrativa (própria do jornalismo), um caráter provisório, porque circunscrita a esse factual sinedóquico (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 83): questiona-se até que ponto essas narrativas informam diretamente a história, cumprindo

⁸ O mesmo que fez a crítica de *Zero* no Movimento, citado na seção anterior.

⁹ O mesmo que fez a crítica de *A festa* no Movimento, citado na seção anterior.

¹⁰ Como a *mimesis* era entendida, desde a Grécia Antiga, por seu vetor da semelhança, tendo sua ideia corrompida na tradução latina como *imitatio*, que ecoou por toda a tradição até o começo do século XIX, é comum a confusão do efeito mimético com a estética da Escola Realista, de onde surgem termos como “literatura mimética”.

uma função vicária das mídias censuradas, ou se o factual é sustentado por uma aparência de verdade (ARRIGUCCI JR., 2009, p.84). Essa discussão toda leva ao reconhecimento de que, embora as condições de repressão e censura obriguem a arte à metáfora, à alegoria, parece que o estado-de-coisas, complexo e provido pelo valor do capital naquele momento, impede a visão da totalidade, da abrangência, obrigando ao fragmentário e, portanto, a dizer de parte para se falar do todo, um processo alegórico, o que não se deve, então, exclusivamente ao contexto ditatorial brasileiro, mas a uma situação universal (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 91).

Fala-se, assim, em *Zero* como exemplo de narrativa que passou pelo liquidificador e como exemplo de consciência de que “o problema que se coloca para a representação artística, hoje, no Brasil, não é um problema que vai ser resolvido através de soluções artificiais” (ARRIGUCCI JR., 2009, p.92). Do mesmo modo, *A festa* – “engenhosa e bem montada” (ARRIGUCCI JR., 2009, p.105) –, *Quatro-olhos* e outros romances que vão nessa direção traduziriam essa espécie de “nova consciência narrativa para o momento atual” (ARRIGUCCI JR., 2009, pp.91-92).

Com outra abordagem para essa discussão, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves participaram da coleção *Anos 70*, organizada por Aducci Novaes e editada pela Europa Empresa Gráfica, no volume *Anos 70 - Literatura*, publicado em 1980. Sua participação se restringe à primeira seção do livro que se intitula “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”, já que a segunda, “Poesia vírgula viva”, foi escrita por Armando Freitas Filho. Na parte que lhes coube, Hollanda e Gonçalves (1980, pp.7-10) falam da década em questão como um período do qual se poderia esperar pouco em termos de produção literária, dado o que já se havia feito ao longo da tradição; dado o contexto mercadológico que se firmava cada vez mais (inclusive aliando-se ao mercado internacional); dado o destaque do teatro, do cinema, da televisão, da música e da indústria cultural que despontava. No entanto, ao contrário do que prometia o prognóstico do contexto da época, a literatura dos anos 1970 assiste a um “boom da ficção” em que escritores – diante da conjuntura – repropuseram a questão sobre a função e o lugar social do intelectual, assim como influíram, de alguma maneira, na opção por determinados esquemas formais de linguagem (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p.09).

Gonçalves e Hollanda dividem a produção literária da década de 1970 por fases: a primeira, “antes do boom de 1975”, em que a literatura caminhava um tanto à deriva e sujeita às vicissitudes dos acontecimentos, momento de poucas publicações (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, pp.13-33); a do “boom de 1975”, em que começam a aparecer inúmeros escritores e obras tematizando de maneira direta ou indireta a situação – política – repressiva (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, pp. 33-69); e a posterior, em que aparecem publicações

de cunho memorialístico a respeito da experiência da guerrilha, da tortura e/ou do exílio (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, pp. 69-81). É na segunda fase em que estão situados *Zero* e *A festa*. Com a crise do milagre econômico, a descentralização das forças que sustentam o regime, com a insatisfação popular aumentando, mas sobretudo com o contexto da assinatura do Política Nacional de Cultura, favorece-se a literatura que passa, então, pelo que se chamou de “*Boom de 75*” (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, pp. 31-41): há um grande número de publicações no campo da poesia e da ficção, concursos e suplementos literários bem como as revistas literárias reaparecem de maneira intensificada, as editoras alcançam número de vendagem alto, vive-se o fenômeno da bestsellerização mais fortemente, assim como o da deselitização da literatura, que passa a integrar o povo nos temas e enredo de modo que o escritor se preocupe com a realidade brasileira como um todo, com todos os seus grupos sociais (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, pp. 41-53).

Essa preocupação, em alguns escritores, conforme Gonçalves e Hollanda (1980, pp. 53-55), acabou se tornando uma incessante busca por se retratar a “verdade”, uma certa urgência na apropriação do real para expô-lo tal qual é, como uma fotografia social, o que retomava uma espécie de neonaturalismo – tendência geral, segundo eles, da ficção dos anos 1970. Essa ânsia em documentar, testemunhar, expor a realidade combinou com as estruturas do jornal que visavam à objetividade e à precisão da linguagem como técnica de referência ao fato, uma vez que a linguagem do jornalismo parecia assegurar um estatuto da verdade que proporcionaria a “ilusão de acessibilidade imediata ao real” (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, pp. 53-55). Em outros escritores, porém, a relação entre literatura e discurso jornalístico se deu de outra forma, um tanto mais complexa, que, muitas vezes, comentava e problematizava a própria linguagem: este é o caso de *A festa* e *Zero* (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, pp. 55-59).

Para Gonçalves e Hollanda (1980, p. 59), *A festa* é uma “narração poliédrica sobre os impasses da experiência política e existencial da classe média intelectualizada no Brasil 60/70”. Esse atributo à narrativa, “poliédrico”¹¹, se explica na caracterização da obra, pelos autores, como sendo um romance de contos, os quais se entrecruzam e se desdobram, cuja composição incorpora técnicas do jornal e do cinema, tais como “montagem de citações, notícias de jornal, discursos políticos, manifestos, textos-recortes” (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p. 59).

¹¹ O uso de “poliédrico”, aqui, para caracterizar *A festa* difere do sentido empregado nesta pesquisa (inclusive em seu título) para falar do real que evocam *Zero* e *A festa*. Gonçalves e Hollanda (1980) falam do romance de Ângelo como uma “narrativa poliédrica” por sua forma em contos feitos de montagens, colagens, citações, de múltiplos pontos de vista, fragmentários, de influência da forma jornalística e cinematográfica. Estamos dizendo que, não apenas por sua forma, mas, antes, porque incorporam, *Zero* e *A festa*, a noção de que o real se constitui das versões que cada sujeito (de criação, recepção e internos às obras), enquanto seu catalisador e prisma, informam, a partir de sua história, cultura, lugar social e ideologias. Não é que a notícia, em *A festa*, funcione como um prisma, senão que, em ambos os romances, cada voz, cada sujeito é catalisador e prisma do real e cada versão, cada ponto de vista, que dele oferecem conforma uma face do grande poliedro de perspectivas que ele é.

Trata-se, segundo Gonçalves e Hollanda (1980, p.59), de um romance em que a pluralidade de pontos de vista presentes na narrativa assomada a certo desvelar da arbitrariedade da técnica do corte cinematográfico estabelecem certa suspensão do sentido do texto, proporcionando um distanciamento crítico. A técnica de “composição de notícias, fatos, legendas, fotos e chamadas que se complementam ‘harmonicamente’”, além da montagem do jornal, evidenciam a natureza fragmentária da narrativa, suas frestas (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p.59). Montagem e composição que caracterizam *A festa* pelo avesso do princípio fundamental do jornal, i.e., a “verdade”: “no trabalho de Ângelo, a notícia informa um prisma do real, mas nem ela nem seu contexto parecem autorizados definitivamente para dizer o real” (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p.59). É por meio dessa descrição da obra que Gonçalves e Hollanda (1980, pp. 59-61) justificam sua ideia de que o romance em questão espelha, a partir da perspectiva de quem está em meio aos conflitos sócio-políticos, os impasses históricos recentes, sendo, portanto, uma alternativa ao neonaturalismo que busca estreitamente a objetividade, a verdade, ou ao modelo alegórico de construção da narrativa.

Já *Zero*, segundo os autores (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p.61), é um romance que exemplifica “como o experimentalismo de vanguarda pode ultrapassar o mero exercício formal e apreender, com eficácia, um real múltiplo e contraditório”. Os personagens, deformados, vivem do/no anonimato de um país da América Latíndia cuja narrativa, em princípio uma “alegoria do estado violentado e desagregado que ainda espera por sua história” (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p.61), se constrói a partir da técnica do fragmento, da disposição gráfica do texto que sugere a diagramação à moda dos jornais e estiliza a própria concepção de jornal, dando a tônica forte e violenta do romance por meio do procedimento de “desmontagem, de colagem absurda de ruínas de uma realidade não menos absurda” (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p.61), o que enforma o clima de opressão constante da narrativa.

Gonçalves e Hollanda (1980, p.61) dizem que tanto *A festa* como *Zero*, embora tenham aparecido na enxurrada ficcional do *boom* de 75, se destacam como alternativas à profusão de romances “de ‘integração nacional’”, à moda de Jorge Amado, e àqueles romances neonaturalistas e/ou populistas de maneira jornalística, estreitamente afeitos à ideia de representação da verdade ao rés do real. Juntamente aos dois romances em questão, *Quatro olhos* (Renato Pompeu) e *Armadilha para Lamartine* (Carlos Sussekind) seriam romances emblemáticos do fato de o engajamento político pressupor e só se realizar por meio, também, de um engajamento com a própria linguagem (GONÇALVES e HOLLANDA, 1980, p.67).

De outra perspectiva, Janete Gaspar Machado, publicou, em 1981, trabalho intitulado *Constantes Ficcionalis em romances dos anos 70*. No texto, Gaspar Machado (1981, pp.16; 155) identifica características comuns aos romances pós-64: sua tese é a de que existem tendências estéticas que são constantes nos romances que compõem o seu *corpus*, embora ela pondere que tais constantes são extensíveis aos romances da década de 1970 em geral. Sua pesquisa está dividida em duas partes: a primeira, “Explicações gerais” (MACHADO, 1981, pp.23-42), consiste em apresentar a fundamentação teórica do trabalho, caracterizando, brevemente, o gênero romanesco como uma forma viva, que se renova constantemente, se ajustando aos novos contextos socioculturais, dentro das limitações e (im)possibilidades de se apreender o real contemporâneo, sempre testando novas técnicas que deem conta desse limite; depois, faz-se um curto panorama do romance moderno brasileiro, com o intuito de, na segunda parte, demonstrar como o romance de 1970 reaproveita estéticas a partir de 1922. Já a segunda parte, “A leitura e a pesquisa: geração nova, novas direções” (MACHADO, 1981, pp. 43-154), é constituída por uma análise geral de todo o *corpus* e análises individuais de cada romance que o compõe.

Machado (1981, p.16;156) começa destacando a inovação como a principal tendência do romance da década de 1970, sendo esta a frequência com que os autores desse romance da década demarcada se apropriam de procedimentos estéticos de escritores e obras anteriores, da tradição literária, produzindo, no entanto, um resultado original, diferente do que já havia sido feito. Em outras palavras, “inovação” seria a revitalização de formas e temas da tradição literária que, ao ser incorporados e contextualizados nos romances do período, conformariam uma literatura nova (MACHADO,1981, p.16;156). Além da inovação, a leitura da segunda parte assomada à conclusão (MACHADO, 1981, pp.155-160) torna possível listar as seguintes constantes ficcionais levantadas, as quais caracterizam, portanto, o romance da década de 1970: 1) Fragmentação (da narrativa, das personagens, do tempo, do espaço, das ideias/ideologias, etc.); 2) Ausência de linearidade, desarticulação da lógica de “começo, meio e fim”, comum nas narrativas tradicionais; 3) Alterações na concepção espaço-temporal; 4) Reflexão (consciente) sobre a poética do texto dentro do próprio texto; 5) Questionamento sobre os (i)limites da linguagem; 6) Tom de crítica e denúncia das condições sócio-políticas do momento; 7) Tematização do momento presente; 8) Jogo entre a aparência da realidade e a realidade desmascarada ou entre construções metafóricas/alusivas e construções mais objetivas/referenciais; 9) Misturas de recursos e técnicas estéticos das mais diversas fontes das mais diversas épocas e autores; 10) Exigência da participação do leitor na construção de sentidos; 11) Multiplicidade de painéis multifacetados da cotidianidade; 12) Rompimento com a concepção tradicional do gênero romanesco. Essas constantes decorrem da análise de um

corpus composto por onze romances que vieram a público entre os últimos anos da década de 1960 e o final da década de 1970, dentre os quais figuram *A festa e Zero* que iniciam e terminam a análise, respectivamente (MACHADO, 1981, pp. 17-18).

A festa está no começo de sua análise porque a autora (MACHADO, 1981, p.45) o considera como livro-síntese, “paradigma” das constantes ficcionais porque as contém quase todas, servindo como termo de comparação para os demais romances que ela descreve. Sobre a obra, Machado (1981, p.50) diz que o livro como um todo é pleno de características que demarcam bem a cena literária e cultural do momento; que *A festa* é um “inventário da natureza social e existencial da época”, incorporando, em sua estrutura, “as fissuras, omissões, a repressão e os equívocos que caracterizaram a década” (MACHADO, 1981, pp. 52-53). A pesquisa traz um “sumário de temas” presentes no romance: latifúndio, miséria, demanda dos nordestinos, manifestações políticas, repressão, alienação, sexo, homossexualidade, violência urbana, injustiça social, criação literária, etc.

Aponta-se que *A festa* conforma um momento histórico e social em que a noção de totalidade é impossível dadas as cisões políticas, sociais, etc., as quais, incorporadas à construção da obra, como elemento formal, criaram “um espaço simbólico sinonímico do espaço referencial”, o que resulta em um texto fragmentário cujos trechos entrecruzam perspectivas ideológicas diferentes (MACHADO, 1981, pp. 53-54). Machado (1981, p.56) ressalta o fato de os capítulos poderem ser lidos separadamente, como contos, de modo a ausentar da concepção narrativa a linearidade do texto que, segundo ela, poderia ser lido em qualquer ordem. Chama-se a atenção, portanto, para o fato de a montagem do romance resultar algo inusitado para a época (MACHADO, 1981, p.54). Machado (1981, pp. 54-55) também diz sobre um certo aspecto (proposital) de projeto que *A festa* tem, de romance provisório, porque se entrelaçam aos fragmentos do texto ficcional comentários de um narrador-personagem, escritor, sobre a própria arquitetura do romance, fazendo-se do inacabamento parte estrutural da narrativa. Daí a pesquisadora (MACHADO, 1981, pp.55-58) falar, também, a respeito do que ela chamou de inserção da poética de Ivan Ângelo na sequência da própria narrativa, ou seja, o colocar em cena o próprio ato da criação literária, conscientemente, questionando-se a própria utilização da linguagem e a organização interna da narrativa, o que acaba promovendo uma coincidência entre o projeto poético e a realização poética do texto, fazendo-se, inclusive, algumas vezes, reflexões acerca da cena literária, do mercado editorial e da censura de modo a questionar os limites da atividade – profissional – do escritor. O trabalho com a linguagem, segundo Machado (1981, pp.58-60), é um tanto cinematográfico e, ao mesmo tempo, concentra uma mistura de vários estilos – provenientes das mais diversas fontes das mais diversas épocas

no horizonte da tradição –, os quais envolvem o conteúdo que representam, de maneira a objetivar o caos e a fragmentação emblemáticos do contexto e do próprio trabalho textual. É assim, portanto, que *A festa* rompe com o romance tradicional, o que inclui imergir o leitor em um jogo de decodificação desse rompimento com o padrão romanesco, participando da construção de sentidos possíveis lúdica e criticamente (MACHADO, 1981, p.60).

Zero é o último dos romances analisados porque a pesquisadora (MACHADO, 1981, p.48) o considera como “o clímax dos propósitos de *A festa*”: os temas e recursos esparsos no romance de Ângelo estariam concentrados na obra de Brandão sob um trato mais radical que no texto mineiro. Considera-se que *Zero* também é icônico dentre os romances dos anos 1970 porque de significativo valor criativo sobretudo em razão dos desvios formais nele empreendidos, os quais revelam o real a que se refere, embora Loyola não tenha feito denúncia social explícita, mas um texto metafórico que refletiu criticamente a crise do sistema cultural que vigia no momento (MACHADO, 1981, p. 146). Ainda que as ações narradas guardem alguma relação com a matéria factual, importa o modo como elas ganham concretude no plano da linguagem, de maneira simbólica e, por isso, mais eficiente (MACHADO, 1981, p. 147). Há, diversos efeitos insólitos na composição da narrativa, segundo Machado (1981, pp. 148-149), que desfazem qualquer relação da narrativa com o “realismo literário mais convencional” por meio do elemento mágico ou fantástico, os quais, em alguns momentos, chegam a ludicamente sugerir que o padrão, muitas vezes, se torna anormal e vice-versa (MACHADO, 1981, p.150). Mas a linguagem simbólica e alusiva faz com que o texto ganhe em autonomia por meio das aproximações semânticas presentes nas sugestões que o mágico/fantástico faz do real desvelando-o criticamente, denunciando-o (MACHADO, 1981, pp. 150-151). Trata-se, portanto, de romance com intenções críticas, questionadoras, o que por vezes se dá, também, por meio da sátira (MACHADO, 1981, p. 148).

A construção ficcional de *Zero* engendra um universo em que os personagens, em todos os fragmentos, são impingidos a sobreviver às arbitrariedades do sistema, o que acaba resultando em uma ficção que debate e critica os valores explícitos e implícitos que sustentam uma sociedade capitalista (MACHADO, 1981, pp. 148-153). A partir de tal análise, Machado (1981, p.151) classifica *Zero* como um “romance polivalente”, o qual proporciona uma visão panorâmica do momento a que se refere tendo-se em vista sua multiplicidade temática enformada pela composição fragmentária, esta resultante formal da diluição do universo ficcional, reflexo do contexto factual que menciona. *Zero* seria, diante de tudo dito, um romance que rompe com a estrutura tradicional do gênero (MACHADO, 1981, p. 147). Sua forma, que aproveita estilos, tendências e influências anteriores da tradição literária, e tudo que esse

aproveitamento semanticamente representa justificam esse rompimento (MACHADO, 1981, pp. 151-154). E também o envolvimento do leitor, de maneira crítica, lúdica e criativa, desvendando as possibilidades semânticas oriundas dessa forma romanesca, confirma tal ruptura, levando o texto a superar seu aparente hermetismo (MACHADO, 1981, pp. 153-154).

Já Benedito Nunes, em artigo intitulado “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro” (1983, pp.45-69), promove uma longa excursão pela tradição romanesca moderna cuja matriz ele delimita como sendo Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Segundo Nunes (1983, p.45), apenas passando por essa matriz é possível vislumbrar em que consiste o romance moderno brasileiro. Sua hipótese é a de que toda a produção romanesca posterior à matriz traz, dela – porque a tradição do romance moderno é cumulativa –, diversas marcas, sendo a principal “a preliminar consciência dos nexos por meio dos quais o trabalho da linguagem a vincula à sociedade e à cultura” (NUNES, 1983, p.46), ampliando o espírito crítico e reflexivo do gênero, bem como as descobertas e aprimoramentos em termos de forma e de conteúdo. Consciência que “desconfia de uma direta e imediata relação com a realidade, e daí porque o romance, prevenido criticamente contra o cerco das aparências, salva sua vocação realista, fazendo recair sobre a linguagem retrabalhada o ônus de novamente liga-lo ao real” (NUNES, 1983, p.46). Esse seria, portanto, o pressuposto que subjaz “o traçado da linha da modernidade no romance brasileiro” (NUNES, 1983, p.46).

A partir de breve análise desse traçado, desde Mário e Oswald de Andrade, Benedito Nunes delinea o que seria o romance das décadas de 1960 e 1970, o romance pós-64, que chamou, em seu texto, de romance da “fase pós-roseana” (NUNES, 1983, p.60). O professor o caracteriza como narrativa cujo trabalho de “incorporação da experiência histórica e social ao caráter dos personagens, à ação, e às situações” (NUNES, 1983, p.61), descortinando a realidade, não poderia ser feito por meio das formas tradicionais. Isso porque uma “nova consciência da forma romanesca” (NUNES, 1983, p.62) desponta a partir de 1960 e se apura nos anos 1970: certa autorreflexividade metalinguística que faz o gênero se voltar à sua própria construção, narrando, inclusive, seu próprio processo de escrita. Nesse sentido, infere-se tratar-se de um romance que retoma todas as questões estético-representacionais levantadas desde os romances de Oswald e Mário de Andrade até Clarice Lispector, incorporando-as no espaço composicional de sua própria narrativa. Recupera-se, então, de certo modo, “algumas dimensões crítico-satíricas da prosa modernista, o grotesco, o humor e, principalmente, a paródia” (NUNES, 1983, p.63); “a região como meio ou ambiente característico tornou-se o quadro situacional da obra, de contextos sociais, culturais e particularmente linguísticos”

(NUNES, 1983, p.60); “a divisão da personalidade, a alteridade social do homem, ou sua alienação chegam à literatura de ficção por meio do estratagema da forma” (NUNES, 1983, p.64). É, no entanto, segundo o autor, marca específica da literatura de 1970 o caráter jornalístico, e/ou testemunhal, e/ou alegórico, e/ou um realismo grotesco que, no lugar do cômico e do obscuro dos primeiros modernos, coloca a violência e o desespero característicos do momento, além de o herói problemático tradicional ser substituído “pela figura emblemática de uma condição social alienada, joguete impessoalizado das forças do poder político” (NUNES, 1983, p.65).

Nesse quadro, *Zero* seria, para Nunes (1983, p.65), um romance que “problematiza sua própria forma, já não se resolvendo nele, mas fora dele, a espécie de tensão que revela”. Narrativa fragmentária, estilhaçada, desagregada, o que no plano temático se confirma pela representação do indivíduo de classes menos favorecidas, alienado, alvo do imperialismo econômico, da violência, parte mais fraca nas relações de poder e da luta de classes (NUNES, 1983, p.65). Em *Zero* ocorre a “deseroização completa” (NUNES, 1983, p.65) uma vez que José, um Zé qualquer, é emblema de sua própria condição no mundo, no emaranhado de relações a que tem de sobreviver, o que está materializado, formalmente, no plano da composição. Daí se tratar de um “romance político problemático”, porque problematiza em sua estrutura os problemas do real a que remete (NUNES, 1983, p.65). Do mesmo modo, Benedito Nunes (1983, p.65) caracteriza *A festa*, dentro do quadro descrito, como uma espécie de “painel alegórico” da realidade, dada a “montagem de contos separados, mas convergentes, que engendram o painel fotográfico de um momento de crise e de ação repressiva”. E o que a narrativa em questão guardaria em comum com *Zero* seria a ausência de um herói problemático (NUNES, 1983, p.65).

Na esteira do que fizeram Gonçalves e Hollanda (1980), Flora Sussekind, em *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & retratos*, de 1985, descreve, genericamente, a situação cultural dos anos 1960/1970 (informada pela primeira parte da obra) e caracteriza as circunstâncias de produção de literatura, de prosa e poesia, binômio divisor das duas últimas partes do livro. O mote de Sussekind (1985, pp. 09-12) para problematizar a literatura pós-64 é a crítica ao fato de, em geral, aqueles que estudam tal produção literária definirem a censura como explicação para suas características, espécie de motivo para que se escrevesse todo o tipo de narrativa e de poesia, bem como espécie de determinante da forma que ambos assumem. Ao contrário da estrita função parajornalística, vicária, que essa literatura teria, a professora (SUSSEKIND, 1985, pp.12-28) dirá que existem outras circunstâncias, do cenário político-cultural, que serão tão importantes quanto a eleita, pela maioria dos estudiosos, na influência

sobre temas e estéticas, além do diálogo que esses textos mantêm com a tradição e com o público, corroborando-se que a concepção de uma literatura que responde à censura não dá conta de explicar a produção literária e suas nuances.

De acordo com as circunstâncias, além da censura, que determinam temática e esteticamente a literatura da época, a pesquisadora (SUSSEKIND, 1985, pp.10-12) divide tal produção literária (prosa e poesia) entre: uma “literatura vitoriosa”, marcada por certa referencialidade e subdividida em biográfica (memórias, testemunhos, depoimentos, textos confessionais) ou social (i.e., que falam sobre aspectos da sociedade, em geral, sob uma perspectiva não-biográfica), “literatura vitoriosa” essa pautada em uma linguagem “barroca” (alegórica, cifrada, cheia de imagens) ou “naturalista” (descritiva, jornalística); e uma literatura que optou por caminhos menos percorridos, em que se promove o silêncio, a elipse, o chiste, a montagem, o fragmentário, o humor, a ironia e a loucura, uma dicção mais afetiva, etc. Ambas, “literatura vitoriosa” (de referencialidade biográfica ou social cuja linguagem varia do barroco ao naturalismo) e a “literatura que optou por outros caminhos”, estão, em seu conjunto, subdivididas em uma “Literatura-Verdade” (a que corresponde a prosa) e outra “Literatura do eu” (a que corresponde a poesia). No caso da prosa (SUSSEKIND, 1985, p.42), esta ficou intitulada “Literatura-Verdade” em razão da tendência de denunciar as arbitrariedades do regime político instaurado em 1964 em todos os seus âmbitos, sob todas as perspectivas. A “Literatura-Verdade” está, ainda, estruturalmente infra-dividida, por Sussekind (1985, pp.43-67), em categorias de textos, ora sob critérios temáticos, ora sob critérios estéticos, dentre as quais figura a categoria de textos cuja composição está construída sobre uma base “neonaturalista” (SUSSEKIND, 1985, pp.10-11; 57-59) – narrativa que retorna a uma “literatura mimética”, a qual trabalha sobre a verossimilhança realista, renovando-a por meio da técnica emprestada do jornal, privilegiando-se a montagem, desnudando as aparências da realidade brasileira – e que abarca, inclusive, seu negativo (SUSSEKIND, 1985, pp.10-11), i.e., textos cuja composição está construída pela “alegoria e suas cartas marcadas” – em que se narra algo, aludindo a outras coisas, pessoas, circunstâncias, características, etc. (SUSSEKIND, 1985, pp.59-61).

Sussekind (1985, pp.57-59), ao falar sobre a infra-divisão neonaturalista, na qual *Zero* está inserto, explica que se trata de um estilo (forte tendência, sobretudo a partir dos anos 1970, e de maior sucesso popular) que aproveita o caminho já percorrido ao fim do século XIX bem como na década de 1930 na literatura brasileira, e que se atualiza ao emprestar as técnicas gráficas e os propósitos do jornal (principalmente o de informar), negando-se como ficção e afirmando-se como verdade. É uma literatura que acabou exercendo uma espécie de “função

compensatória” em relação às mídias de grande circulação, dizendo o que estas não podiam dizer (SUSSEKIND,1985, p.57). Retratou, portanto, a realidade brasileira daquele período, sob os preceitos da verossimilhança realista (SUSSEKIND,1985, pp.57-58). Narrativas que utilizaram da linguagem do jornal (caso de *Zero*), que retrataram a vida social análoga à vida do “grande jornal” ou uma literatura parajornalística (como os romances-reportagem) (SUSSEKIND,1985p.58). Esta infra-divisão, no entanto, abarca não apenas o texto neonaturalista puro (que engloba o documental, o descritivismo, o romance-reportagem), mas também o negativo de tudo isso, qual seja o realismo mágico, o fantástico e o alegórico – onde se encaixaria *A festa* (SUSSEKIND, 1985, p.10;57).

No entanto, a prosa alegórica deste período, conforme Sussekind (1985, p.60), não seria puramente alegórica porque “as alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade”, característica fundamental para uma alegoria sustentar-se como tal. Isso porque “a significação do texto é determinada autoritariamente. Às vezes antecede inclusive a leitura. Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada história particular toda a *História* brasileira recente” (SUSSEKIND, 1985 p.60). Melhor explicando, a mesma chave político-referencial abre todas as fechaduras: “une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental” (SUSSEKIND, 1985 p.60-61). No caso de *A festa*, não se trata do gênero fantástico, mas de uma narrativa puramente ficcional cujo eixo seria, pela leitura de Sussekind (1985, pp.60-61), referencial, aludindo ao momento histórico e recalcando as possibilidades de trabalho com a matéria da ficção. Assim, a objetividade e a precisão exigidas pelo jornalístico ou parajornalístico corrompe a pluralidade de “circunlóquios, imagens e palavras” (SUSSEKIND, 1985 p.61) da essência alegórica. Esta acaba, apenas, dando outra roupagem à vontade de verdade dos neonaturalistas.

É perceptível que, cada crítico, a seu modo, explica *Zero* e *A festa* por sua relação direta (realista, neonaturalista, referencial) com ou alusiva à sociedade de seu tempo, justificando suas formas e temas pelo retrato da conjuntura em que tal sociedade está imersa. É também, unânime que a fragmentação é a marca desses romances que melhor traduz essa relação com a realidade, sendo, porém, variadas as formas de explicar tal relação, direta ou indireta, com o real, a partir, sobretudo, da técnica da fragmentação. Alguns (Reali, Arrigucci, Gonçalves e Hollanda, Machado, Nunes, Sussekind) realçam a influência das técnicas do jornal e do cinema sobre a forma das obras. Outros chamam atenção para uma ânsia pelo registro, pela documentação, da

verdade dos fatos, que também era própria ao jornal (Gonçalves e Hollanda, Nunes, Sussekind). Desdobramento disso, críticos apontam para o caráter de denúncia que essas obras assumiam (Gonçalves e Hollanda, Machado, Sussekind). Noutra perspectiva, considerou-se o caráter alegórico (Arrigucci, Nunes, Sussekind). Ainda, houve quem ressaltasse a multiplicidade de pontos de vista ou a estruturação de um real multifacetado nas obras (Gonçalves e Hollanda, Machado). Realçou-se a tendência à metalinguagem (Gonçalves e Hollanda, Machado, Nunes). Houve também quem destacasse certa tendência ao experimentalismo formal (Reali, Gonçalves e Hollanda, Machado) ou quem sublinhasse certa reciclagem da tradição estético-literária (Machado, Nunes). Nessa direção, salientou-se inclinação ao rompimento com a tradição literária e do romance (Reali, Gonçalves e Hollanda, Machado, Nunes) ou a configuração de uma nova consciência narrativa, de uma nova configuração formal (Machado, Nunes).

1.4- Zero, A festa e crítica acadêmica: da redemocratização ao novo milênio

Já não tanto sob os influxos repressivos senão que sob seus ecos, Silviano Santiago publicou, em 1988, *Nas malhas da letra*, obra de ensaios escritos durante o período de reabertura política, os quais abordam, em seu conjunto, ao menos quatro temáticas diferentes. Entre elas, figuram os contemporâneos, seus coetâneos de escrita, os autores de literatura pós-64. Ele mapeia, em dois ensaios sobre essa temática, as características temático-formais dessa ficção, na qual está inserto, a partir do que nelas há da tradição, principalmente, modernista e do que, em certa medida, trazem de inovação e, ao fazê-lo, acabam enquadrando *Zero* e *A festa* na tessitura de suas caracterizações.

Assim, em “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões”, Santiago (2002, pp. 13-27) aborda a opção de tal produção literária pelo tema da reflexão sobre os mecanismos de funcionamento e atuação do poder nas sociedades capitalistas, em detrimento da temática corrente anterior sobre a exploração do homem por ele próprio, i.e., desliza-se, da tematização de questões do e sobre o oprimido, para o questionamento do opressor, de sua atuação violenta em todos os seus aspectos – físico, econômico, ideológico, etc. (SANTIAGO, 2002, p.13;16). Estilisticamente, porém, trata-se de uma literatura que se apropria da essência do realismo de 1930, assim como dialoga com a literatura hispano-americana de viés metafórico ou fantástico, à época, praticamente inédito na literatura brasileira (SANTIAGO, 2002, pp.14-15). Já ideologicamente, essa literatura se faz uma autocrítica: aborda a ambiguidade da apropriação do momento histórico a depender do grupo que dele falava, relativizando-se os conceitos de acordo com a perspectiva a partir da qual se fala – basta lembrarmos que tanto direita quanto

esquerda falavam em democracia de maneiras infinitamente distintas e que, dentro desses próprios grupos, havia discordâncias sobre sua definição (SANTIAGO, 2002, p.15). O tom otimista da literatura anterior se desfaz, embora, em tom menor, essa literatura resista insinuando-se rachadura em concreto, perfazendo-se, na alegria sussurrante da paródia, do deboche, do riso, do prazer e do gozo da própria dor, permitindo que o sujeito se afirme na sociedade (SANTIAGO, 2002, p.21).

Após essa ampla caracterização da literatura pós-64, em “Prosa literária atual no Brasil” (2002, pp.28-43), Santiago (2002, p.33) defende a tese de que é marca do romance pós-64 “uma explosão das regras tradicionais” do romance que passa a um estado de “anarquia formal” (SANTIAGO, 2002, p.34). Colocando lado a lado *Zero; Os signos da agonia* (Autran Dourado); *Ordem do dia* (Márcio Souza); *Tebas do meu coração* (Nélida Piñon); *Com licença, eu vou à luta* (Eliane Maciel); *A festa; Maíra* (Darcy Ribeiro); *Essa terra* (Antônio Torres); *As parceiras* (Lya Luft); *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (José Louzeiro); e *Confissões de Ralfo* (Sérgio Sant’Anna), além dos de cunho autobiográfico/memorialísticos, Santiago (2002,p.34) conclui que esses romances não possuem muito em comum no que concerne à forma do gênero e, portanto, a “anarquia formal” seria o que os une. Anarquia esta que demonstra a vivacidade e a capacidade de renovação do gênero: a maleabilidade da forma permite que ela se amolde, idealmente, às circunstâncias – díspares – que surgem e se alteram o tempo todo, possibilitando, ainda, que o escritor exprima sua criatividade (SANTIAGO, 2002, p.34). A anarquia formal, portanto, define a prosa e, especialmente, o romance das décadas de 1970/1980: romances memorialísticos, romances autobiográficos, romances realistas mágicos ou fantásticos, romances-reportagem, romances que tematizam as questões das minorias, romances que flanqueiam o papel do intelectual e a função do saber naquela sociedade (dentro do qual Santiago situa *A festa*), romances de caráter regionalista, cada qual com uma especificidade formal que constitui a anarquia que a forma romanesca alcançou no período em questão (SANTIAGO,2002,pp.35-43).

No encalço do que fez Santiago, Antonio Candido publica, em 1989, *Educação pela noite & outros ensaios* cujo texto “A nova narrativa” apresenta um amplo e crítico panorama da prosa ficcional contemporânea brasileira a partir do que ela continua de sua tradição, do que ela retém das influências externas e do que, delas, ela se diferencia. Ao longo de sua crítica, ele trabalha três jogos dialéticos cujos polos foram manejados em intensidades diferentes em cada obra: regionalismo *versus* tematização das grandes cidades, particularismo *versus* universalismo e construção estética *versus* construção ideológica (engajada, participante). Candido (1989, pp. 201-203) diz que desde a consolidação da literatura brasileira, buscou-se,

com maior afinco, sua caracterização a partir de seus elementos nacionais, o que foi feito ora por meio de uma prosa regionalista que, metonimicamente, particularizava características locais, ora com uma prosa urbana que descrevia a vida nas cidades grandes sobrepondo-se ao “pitoresco regional” como uma visão mais unificadora da cultura nacional: variáveis dialéticas que se materializavam, linguisticamente, no mesmo jogo dialético, em composição esteticamente trabalhada e/ou preponderando a mensagem ideológica constitutiva do enredo.

Segundo Candido (1989, pp.203-208), esses elementos, ao longo da tradição da literatura brasileira, foram gradativamente se misturando e, ao fazê-lo, se reinventando de modo que, por exemplo, com Guimarães Rosa, a universalidade é alcançada na particularidade do sertão, o fantástico comunica o verdadeiro, a modernidade da escrita é alcançada quando esta é fiel à tradição, levando a uma superação do realismo que intensificou o senso do real, assim como Clarice Lispector traz à tona a superação da dialética – constitutiva dos autores e suas obras – entre forma e conteúdo demonstrando que o plano ideológico e o trabalho com a linguagem, produzem “uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica” (CANDIDO, 1989, p.206), consciência que, quanto mais apurada, mais altera/renova a constituição do trabalho literário.

Então, a ficção de 1960 e 1970 já teria passado por esse amadurecimento desconstitutivo da dialética, que passava a ser substituída por uma multiplicidade de possibilidades de trabalhar a matéria literária, de modo que seu timbre tenha se definido pela combinação do experimental e do ideológico, do popular (não houve tantos regionalismos) e do urbano, do particular e do universal (CANDIDO, 1989, p.209): a tônica da época se deu por meio das “contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção narrativa, esses anos de vanguarda estética e de amargura política” (CANDIDO, 1989, p.209).

Foi uma “literatura do contra” (CANDIDO, 1989, p.212) formal e ideologicamente: literatura de resistência ao autoritarismo e contestadora das formas e dos gêneros tradicionais, é uma ficção agressiva e de envolvimento agressivo, dando origem ao que Antonio Candido (1989, p.211) chamou de “realismo feroz”. Rompeu-se as fronteiras dos gêneros ficcionais, fazendo com que eles incorporassem toda e qualquer forma de linguagem, a prosa ficcional se define pela pluralidade: romance, conto, reportagem, poema, crônica, autobiografia, teatro, cinema, televisão, imagens, sinais, fotomontagens, documentos, memórias... todas essas linguagens passam a constituir a linguagem da prosa levando ao efeito da agressão, do envolvimento agressivo (CANDIDO, 1989, pp. 208-210).

João Antônio, Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão – com *Zero* – seriam legítimos representantes dessa “renovação” que se daria tanto em virtude do momento histórico

(de ditadura militar e violência urbana) quanto por influência das vanguardas estéticas: o contexto ditatorial fez com que escritores reagissem contra a ordem social vigente, assim como as vanguardas recusavam os valores tradicionais da literatura – o que inclui a escrita elegante, a convenção realista do verossímil e a lógica narrativa da causa e efeito (CANDIDO, 1989, pp. 209-212). No momento da publicação de seu texto, Antonio Candido (1989, pp. 213-215) diz ser, esta, uma ficção sem parâmetros de julgamento, de difícil avaliação, porque desfaz dos parâmetros clássicos da crítica (a beleza, a simetria, a emoção), impactando de maneira violenta, levando ao estado de choque, exercitando a argúcia do crítico, estilo ficcional que levou muitos escritores ao clichê pelo exagero de recursos que apenas propaga a moda.

Diferente da problematização feita por Candido (1989), em *Protesto e o novo romance brasileiro*, de 1995, Malcolm Silverman elabora uma espécie de manual, panorâmico, da produção romanesca pós-64. Nele, sobrevoa-se a história do Brasil até o momento do golpe (SILVERMAN, 1999, pp.19-26), a história do romance brasileiro até o regime militar (SILVERMAN, 1999, pp.26-31), fala-se em aspectos genéricos da literatura pós-1964 e, especificamente, do romance ditatorial (SILVERMAN, 1999, pp.31-34). Em seguida, analisa-se tais romances dentro de nove tendências que ele criou para categorizar o gênero, de acordo com sua forma de protestar. Dentre as nove, o romance de massificação (romance urbano massificado, “literatura-problema” ou “romance-problema”, que registram, patologicamente, os grandes centros urbanos), a que pertence *A festa* (SILVERMAN,1999, pp.117-162); e o romance da sátira política surrealista (paródia multinivelada, reversões carnavalescas, cômica, às vezes mágica, alusiva, distanciamento histórico), que *Zero* representa (SILVERMAN,1999, pp.343-416).

Zero, conforme Silverman (1999, p. 359), é romance exemplar do protesto por meio da sátira política surrealista cuja proposta se concretiza a partir de uma visão distópica da realidade. Um fac-símile visual, fragmentado em retalhos de materiais diversos, influenciado pela cultura pop, documenta, caoticamente, um governo opressivo e autoritário que coage os que não concordam com ele (SILVERMAN,1999, pp.360-361). Narrativa, segundo o pesquisador, tão desordenada quanto o Brasil da época, em que sua ausência de forma dialoga com seus temas de modo como nenhuma outra narrativa tão fraturada quanto ela materializou (SILVERMAN,1999, 362). Já *A festa* é o epítome do romance da massificação (SILVERMAN,1999, p. 277). Trata-se, para Silverman (1999, p. 156), de um romance que protesta por meio de uma metáfora do caos urbano naqueles tempos de violência, censura e outras arbitrariedades. Narrativa de trama centrípeta, estruturada a partir de uma montagem convergente de contos, seu enredo, realista e alegórico, se dá a partir de uma fragmentação

prototípica que, segundo o crítico, se tornaria corrente mais tarde (SILVERMAN,1999, p.155). Misturando técnicas de jornalismo e cinema, as quais auxiliam a construir o presente imediato, com um caleidoscópio sincopado de passado e futuro, a narrativa, um tanto metaliterária, é construída a partir de múltiplos pontos de vista, que se alternam abruptamente encerrando certo humor cáustico (SILVERMAN,1999, p.156).

Em 1992, Renato Franco publica sua dissertação de mestrado, *Ficção e política no Brasil: os anos 70* em que apresenta um amplo panorama do cenário cultural do país e das condições de produção da prosa ficcional na década de 1970, preparando terreno para uma discussão mais profunda que dará forma à sua tese de doutoramento, *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, publicada em 1998. Consideramos a dissertação importante pelo levantamento dos aspectos históricos, culturais e literários (da produção e da crítica literária), pelo esboço da categorização do romance pós-64 que empreenderá de maneira mais madura em sua tese, pelo rascunho da análise de *A festa*, que também fará de modo mais arguto no texto de doutoramento, e, por fim, pelo prenúncio (que também elabora melhor em seu doutorado) do que chamou de uma nova consciência narrativa, que aparece, sobretudo, na “ficção radical”, i.e., em romances como *Quatro-Olhos*, *Armadilha para Lamartine* e *A festa*.

Assim, a tese de Renato Franco (1998, pp.24-25) analisa “a trajetória política do romance pós-64 não apenas para verificar como ele reagiu ao golpe e à ditadura militar (...) mas também ao próprio processo de modernização conservadora imposto ao país, de modo autoritário, pelos governos militares”, destacando as principais características dessa produção romanesca como “sintomas de sua relação com a política e com o processo de modernização” (FRANCO, 1998,p.25), o que o leva a considerar *A festa*, como Janete Gaspar Machado (1981) o fez, como “o romance paradigmático da década” (FRANCO, 1998,p.25). Num primeiro movimento, analisa o romance imediato ao golpe (FRANCO, 1998,pp.27-69); em seguida analisa a literatura da primeira metade da década de 1970, que denominou de “Literatura/Cultura da Derrota”, brevemente abordada em sua dissertação (FRANCO, 1998,pp.71-97); depois examina a literatura produzida durante a segunda metade da década de 1970, que denominou de “Literatura/Cultura da Resistência” a qual possui um segmento especial nomeado de “Ficção Radical”, ambas objetos específicos de sua dissertação (FRANCO, 1998,pp.99-141); e, por fim, analisa *A festa* como o romance-paradigma de seu tempo, o que também já havia discutido de modo menos profundo em sua dissertação (FRANCO, 1998,pp.143-231).

É a literatura/cultura de resistência que nos interessa para falarmos de *Zero* e *A festa*. Renato Franco (1998, p. 99) explica que essa literatura foi obrigada a buscar originalidade como

uma forma de resposta à conjuntura histórica e aos problemas que dela se desdobraram. O romance foi diretamente influenciado pela dicção jornalística, bem como pelo caráter documental e de denúncia, e aparece, em sua vertente de resistência, com o *boom* de 1975, mantendo a linha experimental, fragmentária, caótica, de múltiplos pontos de vista narrativos, “pouco usuais” na tradição literária, mas, desta vez, respondendo de maneira inovadora, original e elaborada às questões do contexto histórico (FRANCO, 1998, pp.100-102). São romances que tematizam a política e a modernização por meio de um trabalho resultante de uma nova “consciência narrativa” (FRANCO, 1998, p.102) em relação à condição e ao alcance do gênero romanesco. São exemplos deste último tipo de romance do período em questão *Zero*, *Reflexos do Baile* (A. Callado) e *Cabeças de papel* (P. Francis). Um subtipo de romance, enquadrado dentro da categoria romance/literatura/cultura de resistência, é o denominado de “ficção radical”, que, tematizando tudo que o romance de resistência tematiza, deu maior enfoque e problematizou mais aquela “nova consciência narrativa”, refletindo a respeito da natureza do gênero romanesco e de suas possibilidades (FRANCO, 1998, pp.102-103). Exemplos pertencentes a ela são *A festa*, *Quatro-olhos* e *Armadilha para Lamartine*. Romances de resistência e radical rompem, segundo Franco (1998, p. 122), com a tradição romanesca da literatura brasileira, manifestando-se “por meio de um impulso capaz de romper abruptamente com toda continuidade e, portanto, com toda pretensão hegemônica: modo de afirmar a diversidade e moldar o caráter único da configuração de cada presente”.

Romance de resistência, *Zero*, de acordo com Franco (1998, pp. 123-126), é emblemático da adequação do gênero às mudanças – de matéria, de linguagem e de procedimentos narrativos –, promovidas pela modernização, para se recontextualizar aos novos meios, técnicas e formas de se comunicar e se relacionar com o mundo e com as pessoas. Os temas de *Zero* emergem, segundo o crítico, do dismantelamento da homogeneidade das atividades cotidianas e dos hábitos da vida pelo processo de modernização em meio ao qual o sujeito é oprimido e liquidado, perde sua lucidez e se degrada (1998, pp.123-124). A realidade social daquele Brasil, segundo Franco (1998, pp.125-126), de violência, burocracia, indústria cultural, a circunstância política, o consumismo, o capitalismo industrial, etc., levam ao esfacelamento da narrativa em fragmentos de diferentes estilos e estéticas, por meio de uma linguagem rebelde – irônica, nervosa – que, trabalhada exaustivamente, resiste a todo esse cenário, às imposições da ditadura, à versão oficial dos fatos. Franco (1998, p.126), no entanto, critica algumas arbitrariedades nas desigualdades estilísticas e nas variações temáticas que levam à perda de sentido, o que faz com que a composição de *Zero* apresente momentos

desiguais. Além disso, Franco (1998, p.126) considera que o romance em questão “não consegue formular uma consciência narrativa mais aguda acerca de seus próprios impasses”.

Já *A festa* é caracterizada por Franco (1998, pp.160-162), de maneira geral (além das especificidades de cada episódio), pelo descentramento de sua narração, pela multiplicidade de vozes narrativas, pelo fragmentarismo, pela tematização das mais variadas questões (violência urbana, relações interpessoais, miséria, repressão política, o papel do intelectual e da literatura na sociedade, a crise do gênero romanesco, etc.), por não ser alegórico, por não ser linear nem cronológico, por questionar a e investir contra a tradição romanesca, pela ausência de um sentido único para a obra, e por ser um romance que não narra um acontecimento datado, não se restringe a narrar um pequeno período de nossa história e, sim, um período relativamente longo, não representando essa história por um ângulo restrito de visão, mas por meio de diversos narradores situados em diferentes pontos de observação histórica ou social. Por meio desses procedimentos narrativos, segundo o pesquisador, *A festa*, “além de seu modo radical de questionar a tradição, pode também representar um avanço significativo na formação de uma consciência narrativa despida de ilusões” (FRANCO, 1998, pp.162-163): lida, de uma maneira diferente, com a representação da substância histórica que, até o modernismo, se dava sob uma perspectiva linear, contínua e progressiva, perspectiva essa ilusória no contexto do capitalismo industrial que não há nada de linear, contínuo e progressivo (FRANCO,1998, pp.35; 40-41). Assim, sua estrutura questiona a lógica da narrativa da História, por sua multiplicidade de vozes que falam a partir de um ponto de vista diferente e pela simultaneidade temporal e espacial (FRANCO, 1998, pp.40-41). Ainda no rol de características gerais de *A festa*, Franco elenca: a independência dos episódios (FRANCO, 1998, p.199); uma tensão constante entre certo inacabamento/provisoriedade da obra, que expõe seu planejamento, e a necessidade, demonstrada pelo personagem-escritor, de controlar o arremate dos fios narrativos até o final do enredo (FRANCO, 1998, pp. 230-231); o paralelismo de uma narrativa conformada pelos comentários do personagem-escritor – em relação à teia narrativa principal de fatos que vai sendo tecida pelas linhas dos episódios – a respeito da própria composição do romance *A festa*, das condições (psicológicas e materiais) de trabalho do personagem-escritor, das preocupações literárias latentes no período ditatorial, e da própria crise do romance brasileiro à época (FRANCO,1998, p.205); e, por fim, o rompimento com a definição tradicional dos gêneros literários, pela incorporação de diversos gêneros textuais (FRANCO,1998, p.200).

Já Regina Dalcastagnè publica, em 1996, a obra *O espaço da dor – o regime de 64 no romance brasileiro*. Nela, a autora (1996, p.16), tentando compreender a relação – de indissociabilidade – entre a trajetória do romance pós-64 e o período do qual emerge,

empreende análise de nove romances do período da ditadura militar brasileira que “se propõem a esmiuçar a vida sob a opressão, seus caminhos possíveis, seus desvios; não pelos que trazem a ditadura apenas como pano de fundo para o desenvolvimento de outras tramas”. Os nove romances escolhidos foram distribuídos em três categorias diferentes de acordo com seus temas e formas, sendo elas: romances que abordam, direta ou indiretamente, “os salões da alta sociedade” por meio de uma construção fragmentária (de que *Zero* e *A festa* fazem parte); romances que tematizam o espaço público; sobre a repressão a partir do espaço particular, da esfera privada, por meio da memória (DALCASTAGNÈ, 1996, pp.16-17). Dalcastagnè (1996, p.17) tem por hipótese que, sendo esses romances “documentos imprescindíveis” de seu tempo, dialogam com ele revelando-o/iluminando-o, pouco a pouco, por meio de sua composição polifônica que engendra múltiplas perspectivas da ditadura militar: “e é justamente a partir do diálogo que essas vozes se expandem, atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade a qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo, em suas misérias cotidianas” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.18).

Dalcastagnè (1996, pp.18-25) começa problematizando a relação entre a realidade pré-existente e o romance. Esbarra, portanto, em questões como representação e, mais pontualmente, realismo. A professora (DALCASTAGNÈ, 1996, pp.18-19) traceja como a tradição literária brasileira lidou, principalmente, com este último, desde sua origem, sempre (re)descobrimdo/caracterizando o Brasil, o que guarda certa relação com o caráter engajado (não panfletário) de grande parte das obras que integram tal tradição, inclusive os romances que ela propõe analisar, e com a questão do papel do artista engajado na sociedade de seu tempo. Os romances engajados assim poderiam ser definidos, segundo ela (DALCASTAGNÈ, 1996, pp. 24-25), porque guardam profundo vínculo com seu tempo, porque fazem denúncia social, porque documentam, porque são combativos e contestadores das circunstâncias das quais emergem. Delineando, portanto, relação justa entre romance, realismo e engajamento, Dalcastagnè (1996, pp. 35-44) chama atenção para o fato de que pela primeira vez, o artista – que antes pensava ser responsável pela conscientização política do povo por meio da arte – se viu problematizador da política e da arte junto do povo, conscientizador e conscientizado pelo povo, uma vez que, começa-se a perceber as limitações de se falar em nome dele pela arte, percepção que, embora adquirida durante o regime militar, foi freada/contida por ele, pela repressão, pelo medo, pela censura. Daí a literatura ter complexificado, no corpo linguístico que enforma a noção de engajamento e resistência, papel que passou a cumprir de maneira mais crítica e madura tanto no âmbito político como literário (DALCASTAGNÈ, 1996, pp.41-43).

Toda essa discussão, portanto, estaria presente, de maneiras diferentes, nos agrupamentos de romances e em cada romance escolhido para análise.

O grupo dos que tematizam, direta ou indiretamente, “os salões” – a hipocrisia e a dissimulação dos que os frequentam, o jogo de aparências que ambos integram, as encenações festivas de que são palcos –, de que *Zero* e *A festa* são parte, conforme Dalcastagnè (1996, pp. 45-46), tem por principal característica estilística a fragmentação, desdobramento consequente do diálogo que suas obras mantêm com o jornalismo, embora superem a mera imitação da estrutura do jornal, transcendendo o real, dando ao cotidiano outra constituição e superando a verdade que, em tese, esse tipo de texto transmitiria. Esses textos desvendam, ainda, um terceiro plano de compreensão, o histórico, iluminando-o, reconstruindo-o em suas lacunas, contrastando as perspectivas oficiais com as extraoficiais, num livre trânsito entre ficção e História (DALCASTAGNÈ, 1996, p.46). Trata-se, portanto, de um grupo de obras que tem pretensão de documentar, criticar explicitamente, a opressão da época e “de todos os tempos, sobre todos os homens” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.47). Romances marcadamente urbanos, essencialmente dialógicos, fragmentários e multifacetados, em que se interpenetram forma e conteúdo, e que se fazem na provisoriedade do presente (DALCASTAGNÈ, 1996, p.75), colocando História, literatura e jornalismo num “campo de batalha ideológica” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.74).

Zero, para Dalcastagnè (1996, p.45), é o negativo das festas e salões, estes sobressaem em seu enredo por dele estar ausentes. Negando-os, portanto, torna desnecessário o jogo de aparências, a dissimulação, desnudando a miséria e a degradação dos que não podem frequentar tais espaços (DALCASTAGNÈ, 1996, p.45). Assim, a miséria seria uma das protagonistas do romance, deformando o homem, reduzindo-o à condição de objeto (DALCASTAGNÈ, 1996, p.70). No entanto, o eixo mesmo do romance seria a história de José, de sua travessia por um mundo conturbado pela violência e pela pobreza, da passagem de sua passividade em relação aos acontecimentos desse mundo injusto à ação frente a eles, sem ter nunca certeza do que está fazendo ou sem ter, deles, alguma consciência política (DALCASTAGNÈ, 1996, pp.68-69). Ação que é sempre violenta (porque é a violência a mediadora entre José e o mundo) e que se mistura aos dramas e ações de outros personagens, a outros discursos (DALCASTAGNÈ, 1996, p.69), resultando em uma composição, segundo Dalcastagnè (1996, p.70), “surrealista, onde o absurdo da ficção ressalta a insensatez do real”. Além disso, em *Zero*, misturam-se imagens, desenhos, recortes de jornal, transmissões de rádio, influência da televisão, numa estrutura que é, essencialmente fragmentária, assim como seu estilo e dicção: *Zero* é a radicalização do processo de narrar (DALCASTAGNÈ, 1996, pp.67-68;71-72;75).

Sobre *A festa*, Regina Dalcastagnè (1996, p. 61) diz que no romance estão contrapostos o nordestino que foge da miséria e o deslumbramento da classe média com o milagre econômico, por meio da fragmentação discursiva, do diálogo constante com o jornalismo, da conservação da independência de uma multiplicidade de vozes e pontos de vista. A independência das vozes se materializa na forma como os episódios que compõem o enredo podem ser lidos, também de maneira independente, como contos, pedaços de vida (imagens do cotidiano) dos que vão à festa e dos que vivem, paralelamente, na praça, outro acontecimento, um incêndio em um dos vagões do trem que trouxe os nordestinos à cidade de Belo Horizonte (DALCASTAGNÈ, 1996, pp.61-62). O drama dos nordestinos evoca uma voz popular, os convidados da festa materializam a hipocrisia, o jogo de máscaras, a encenação dos que frequentam “os salões”, enquanto a polícia atua com a truculência arbitrária do regime ditatorial conectando a festa à praça (DALCASTAGNÈ, 1996, p.66). Trata-se, segundo a pesquisadora, de um romance estruturado por fragmentos que conformam vozes, linguagens e estilos diferentes, em diálogo, narrando a história de um mal-estar que envolve várias gerações que se encontram no dia 30 de março de 1970 (DALCASTAGNÈ, 1996, p.67).

Em *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*, publicado no mesmo ano em que veio a público o livro de Regina Dalcastagnè (1996), Tânia Pellegrini tem por mote metodológico de pesquisa a tentativa de responder às perguntas “como foi a produção da literatura brasileira dos anos 70?” (PELLEGRINI, 1996, p.06) e “no Brasil, dentro do controvertido espaço cultural da década de 70, cortada por ventos tão adversos, como se fez a travessia do romance?” (PELLEGRINI, 1996, p.10). Para tanto, a professora analisa três romances do período em questão (*Incidente em Antares*-1971, *Zero*-1975 e *O que é isso companheiro?*-1979), como metonímias de três momentos da produção ficcional da década de 1970, com características próprias e específicas.

Pellegrini (1996, pp.21-22; p.24) defende, a partir disso, a tese de que o caráter eminentemente político da narrativa do período talvez inaugure gênero novo que traz outras modalidades de linguagem, considerando toda uma tradição dentro da qual se inserem. Prosa atrelada às circunstâncias históricas, as recria, (re)definindo o momento de modo único no plano linguístico-ficcional, no corpo de seu enredo, independentemente se apresentam maior ou menor grau de elaboração formal, pois este é apenas um dos elementos que possibilitarão avaliá-la, já que resistir documentando, divulgar conteúdos, era prioridade estratégica em detrimento de preocupar-se com o trabalho da linguagem (PELLEGRINI, 1996, pp.21-22; p.24).

O fato é que, segundo Pellegrini (1996, p.17), a arte, de modo amplo e, especificamente, a literatura tem por pressuposto um mecanismo de “apreensão, de conhecimento, de transformação e criação de realidade” que possibilita colocar em prática certa “função crítica” que esse tipo de atividade nos oferece. Nesse sentido, conforme Pellegrini (1996, p.08) explica, é inerente a tais atividades seu “caráter duplo”, i.e., de “expressão da realidade” e “de criação de uma realidade que não existe fora da obra ou antes dela, mas precisamente dentro dela apenas”. Por esse ângulo, a cada realidade, conforme o que está dito em *Gavetas Vazias* (PELLEGRINI, 1996, p.21), corresponde uma linguagem própria que sustenta estrutura e procedimentos de escrita próprios, em uma relação de alguma correspondência entre texto e contexto. Isso porque, conforme explica a professora, a linguagem sempre se relaciona com o e se refere ao mundo, sendo a literatura ficção “não apenas como criação de uma certa imagem do real (nunca independente e original), mas também como produção de uma determinada realidade material (o texto) que provoca, por sua vez, determinados efeitos sociais e ideológicos” (PELLEGRINI, 1996 p.23). Efeitos esses derivados “da recusa à noção de obra como unidade, como totalidade completa, auto-suficiente e perfeitamente acabada, pois ela resulta do conflito e da contradição de vários processos reais superpostos, que não se anulam dentro dela, a não ser em condições imaginárias” (PELLEGRINI, 1996 p.23). A literatura – com seu processo de (re)criação de mundos e formas – não é reflexo do real, mas princípio constitutivo dele, não se estabelecendo entre eles uma relação causal, senão que outra relação, de reciprocidade, dialética (PELLEGRINI, 1996, p.23).

A partir dessa concepção, Tânia Pellegrini (1996, pp.27-28) define a produção ficcional da década de 1970 – em diálogo com Arrigucci (2009) - como essencialmente alegórica porque (re)cria o real por meio de pedaços do mundo ficcional, i.e., “só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado” (PELLEGRINI, 1996 p.27). Nesse sentido, infere-se que as partes do mundo ficcional, escritas por meio de técnicas que estilhaçam inclusive a própria linguagem, aludem ao caos em que se encontra o mundo referencial, resistindo, criticando e suplementando a circulação de notícias e informações impedida pela censura.

Assim, dentro desse quadro, *Zero* compõe esse “painel alegórico do estado de violação e degradação do país” da metade da década de 1970 (PELLEGRINI, 1996, p.30). *Zero* é composto por “traços formais inusitados (...) os quais traduzem esteticamente seu momento histórico-cultural” (PELLEGRINI, 1996, p.128). Trata-se de um “experimento ficcional” (PELLEGRINI, 1996, p. 128) de extrema complexidade, caleidoscópico, labiríntico, um

quebra-cabeça cujas partes “se juntam num todo (in)coerente, (des)harmonioso, (in)verossímil, sem esconder sua característica fundamental: a fragmentação, o estilhaçamento, a pulverização” (PELLEGRINI, 1996, p.129). Por meio de um eixo-narrativo simples, *Zero*, nas palavras de Pellegrini (1996, p.131), “irrompe explodindo fragmentos do país violento, como algo de realmente novo”, representando, no dilaceramento da forma, a violência da repressão, da modernização e do tipo de capitalismo que se consolidava no país, inovação que rompe, definitivamente, segundo ela, com o Pacto Realista (PELLEGRINI, 1996, p.131). “Romance revolucionário” (PELLEGRINI, 1996, p.166) em que se experiencia, por meio de um trabalho linguístico diferente, um jeito novo de articular literatura e sociedade.

Tânia Pellegrini (1996, p.132-164) faz uma extensa descrição de *Zero*, caracterizando, minuciosamente, a extensão do horizonte que os signos, símbolos, metáforas, eufemismos, delineiam, remetendo não apenas à repressão, ao regime ditatorial, ao milagre econômico, à tortura, à luta armada, mas também à violência generalizada, ao consumismo, à fragmentação e à despersonalização do sujeito, à reificação do homem e das relações interpessoais, à indústria cultural, à ascensão dos meios de comunicação em massa, à burocratização da sociedade, ao imperialismo (político, cultural e ideológico), à corrida espacial, num jogo entre aspectos externos influenciadores da conjuntura interna do país e aspectos (políticos, econômicos, culturais e sociais) internos a ele. Principalmente, não deixa de ressaltar – em consonância com Dalcastagnè (1996) - como a miséria é seu pano de fundo e como o romance em questão contrapõe, de modo especial, ao discurso da modernização do país, o discurso da desigualdade social, das classes populares, da pobreza, da fome (PELLEGRINI, 1996, pp.140-142). Tânia Pellegrini (1996, pp.128-134) enfatiza o universo claustrofóbico, agônico e sem saída em que transcorrem as ações nas quais estão envolvidos personagens passivos, abúlicos e alienados, títeres de um jogo que inverte o que é normal e o que é anormal, deformando a realidade para que se aceite a deformidade da/na vida, o que, em termos formais, se manifesta no romance, também, por meio do elemento insólito, absurdo.

Mas a marca do texto, segundo Pellegrini (1996, pp. 164-167), é a fragmentação, visível desde a sintaxe do texto, de uma linguagem de “fluxos curtos” até no modo como os fragmentos de texto e os textos que enformam estão distribuídos nas páginas, na utilização dos recursos gráficos, no emprego de desenhos, na influência concretista, no emprego de técnicas cinematográficas, na colagem, na presença de outras linguagens diferentes da propriamente literária, na ironia, no grotesco, etc. Segundo Pellegrini (1996, pp.164-169), a fragmentação estética, linguística e discursiva, assim como todo o conjunto de técnicas utilizadas na

(re)criação daquele universo ficcional, expressa não apenas a impossibilidade de narrar e de viver o narrado, mas também um questionamento da realidade como forma de resistir a ela.

De maneira geral, como se pode perceber, mesmo esta crítica acadêmica, que, situada na redemocratização, começa a depurar o que ocorreu, não deixa de ressaltar, unanimemente, a relação direta ou alegórica entre realidade e literatura, sendo o experimentalismo formal (sobretudo o fragmentarismo) de *Zero* e *A festa* consequência da conjuntura das obras. Alguns o tomam como algo inovador ou renovador do romance (Candido, Franco, Pellegrini). Outros desdobram esse caráter experimental da tradição da literatura e do romance como uma forma de recriá-la, questioná-la ou romper com ela (Santiago, Candido, Franco, Pellegrini). Destaquemos, ainda, a tematização, por parte dessa crítica, da influência jornalística/cinematográfica sobre a forma romanesca e sobre sua tendência à referencialidade como fundamento da construção desses romances (Candido, Silverman, Franco, Dalcastagnè). A crítica evidencia, também, a multiplicidade de pontos de vista que recaem sobre o real de que emergem (Dalcastagnè, Franco, Silverman). Um conjunto de análises não deixa de chamar a atenção para o caráter documental, de registro histórico, ou para o engajamento político – para o tom crítico e de denúncia - dessas obras, firmando uma estreita relação com a realidade e com a representação ficcional (neonaturalista, realista, alegórica, etc.) da verdade, da História (Dalcastagnè, Pellegrini, Franco, Silverman, Candido). De todo modo, percebe-se a prevalência da perspectiva que justifica o texto pelo contexto de que emerge. Mesmo aqueles que tangenciam a relação desses romances com a tradição anterior não consideram as razões por que essa relação se estabelece, problematizando seus desdobramentos na concepção do gênero romanesco. Tudo isso não destoia do que a crítica mais recente nos apresenta em relação aos romances em análise.

1.5- *Zero* e *A festa* no horizonte da crítica acadêmica: dos anos 2000 ao tempo presente

Nos anos 2000, ao menos quinze anos depois do final do regime ou vinte após o fim do período de chumbo, momento de maior decantação do que houve, Alcmeno Bastos publicou *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. A tônica de seu trabalho foi analisar o uso ficcional da “matéria de extração histórica” (BASTOS, 2000, p.13) referente aos anos 1960 e 1970 em trinta e cinco romances brasileiros no período recortado, sem intentar inventariar a ficção brasileira pós-64, mas oferecer “um conjunto de retratos da ficção brasileira produzida nos anos 70/80, tendo como elemento unificador o aproveitamento de matéria de extração histórica” (BASTOS, 2000, p.14). Bastos (2000, pp.11-13) avaliou, portanto, a

maneira pela qual a história se materializa no plano ficcional, em que medida alguns elementos da narrativa são ou não reais (com marcas registradas – nomes próprios, de lugares, datas, etc. – retiradas da realidade histórica do momento), como a substância referencial da história se comporta como entidade ficcional (produto de uma invenção), e de que forma essa matéria e esses elementos são tratados ou aproveitados nas soluções narrativas da porção romanesca selecionada. Ressalte-se que, para Bastos (2000, p.13), não interessa valorar a melhor ou a pior solução narrativa para o aproveitamento da “matéria de extração histórica”, ou seja, o valor literário não é maior ou menor em razão do trato que se deu para os elementos históricos no plano narrativo.

Nossa leitura sobre a obra de Bastos (2000) nos leva a inferir que professor trata de romances em que o trabalho com o componente histórico ou tem importância fundamental na construção narrativa, integrando-a de modo a ser tal substância histórica a movimentá-la, ou tem importância secundária na mesma construção. Além disso, Bastos (2000) parece, ainda, mensurar os textos que tendem para o trabalho mais documental (se distanciando da prosa ficcional literária) ou para o trabalho mais literário de um conteúdo mais ficcional, se afastando do trabalho com o dado empírico da sociedade em que se vive. No conjunto de retratos da ficção brasileira a partir da análise dos trinta e cinco romances, Bastos (2000) elenca, conforme o que anotamos, uma série de linhas de força temáticas e de soluções formais em relação à manipulação da matéria histórica as quais conformam categorias de romance: romance puramente político, romance antecipatório (distópico), romance alusivo (alegórico), romance histórico, romance fantástico (insólito), romance memorialístico, romances paródicos, romances metanarrativos, etc.

Na obra de crítica em questão, entre os trinta e cinco romances analisados, não consta um estudo sobre *Zero*. No entanto, *A festa* é o único romance para o qual o professor Alcmeno Bastos dedicou um capítulo exclusivo. Segundo Bastos (2000, p.209), “*A festa* (1976), de Ivan Ângelo, é um romance merecedor de um estudo à parte. Não se enquadra em nenhuma das linhas de força temáticas de que lançamos mão para a análise da ficção brasileira interessada na matéria de extração histórica”. O crítico aponta para o nivelamento e a fusão que o romance promove do que é verídico e do que é inventado, da esfera histórica/documental e da esfera ficcional, como sendo “o traço mais marcante da composição narrativa de *A festa*” (BASTOS, 2000, p. 210). Trata-se de “um romance com estrutura sofisticada” (BASTOS, 2000, p.212), cujo relato tem natureza autorreflexiva, o que faz da obra um romance que não é apenas político, embora o peso da matéria de extração histórica seja considerável, conforme o que diz o professor (BASTOS, 2000, pp.212-213). Bastos (2000, p.215) considera que, de maneira geral,

A festa não aproveita a matéria de extração histórica por meio de referências explícitas ou diretas a fatos e pessoas “de procedência verídica”, senão que capta o clima do período, documentando-o indiretamente.

Nos mesmos anos 2000, Inez Fornari publica *O romance como possibilidade de ruptura ideológica – A festa, de Ivan Ângelo*. Trata-se de texto crítico que, em linhas gerais, explica que a polidiscursividade constitutiva do romance rompe com o romance tradicional monológico em que predominava apenas um olhar ideológico. Ao contrário, na crítica em questão, defende-se que vozes dominantes e dominadas apresentam seus olhares ideologicamente diferentes sobre a realidade fático-ficcional e, conseqüentemente, fático-referencial, i.e., histórica.

Fornari (2000, pp.13-26) propõe seu estudo de *A festa* a partir do pressuposto de que a literatura, de maneira geral, é fruto de um momento histórico específico e expressa suas contradições (políticas, econômicas, sociais, culturais, etc.). Contradições que, segundo ela, carregam manifestações de interesses divergentes, sobretudo em se tratando de uma sociedade de classes, de modo que, o romance, então, em seus temas e estrutura, se perfaz como texto-síntese das diversas perspectivas ideológicas que atravessavam os sujeitos discursivos do período em que foi escrito. Por essa perspectiva, a pesquisadora (FORNARI, 2000, pp. 47-82), sem ignorar que a arte e, conseqüentemente, a literatura, são, também, ideológicas e falando em “movimento de ideologias” em lugar do termo ideologia (por entender que as ideologias são dinâmicas, estão constantemente se refazendo e mudando), diz que as obras literárias – e, neste caso, o romance – são campos ideológicos que expressam tal movimento de acordo com o momento histórico que o constitui. Sob um ponto de vista mais moderno (porque, tradicionalmente, prevaleceu a representação e a crítica monodiscursiva como “solução” às contradições que existem no mundo empírico), Fornari (2000, pp. 83-100) diz que a presença de discursos diferentes na composição de *A festa* é exemplar de como um único discurso não consegue abarcar a totalidade social. Daí a inovação do romance: a polifonia e a “inter/politextualidade” rompem com a ideologia predominante do momento por meio de vozes e consciências diversificadas sobre o real.

Por isso a pesquisadora (FORNARI, 2000, pp. 131-182) diz (e essa é sua tese) que *A festa* é um romance de ruptura ideológica: porque as várias vozes, de sujeitos diferentes, transmitem ideologias diferentes, as quais oferecem ao leitor uma visão ampla do momento histórico por meio de uma estética – do fragmentário, do inacabado e do descontínuo; da dispersão focal; da montagem e da colagem – que rompe com a concepção clássica do gênero, o que, para a autora, é a grande inovação que o romance promove, revolucionariamente, no trabalho dos temas e das formas. E aquela visão ampla permitiria ao leitor questionar-se e

questionar a sua realidade de maneira crítica, rompendo com os discursos ideológicos que o cercam: polifonia, polidiscursividade e “inter/politextualidade” – que trabalham, na constituição do enredo, também, a polissemia – conformam um conhecimento a respeito da complexidade do mundo moderno e da natureza ambígua e dialógica do homem, de cada voz que, embora trabalhadas num plano que é ficção, tem sua diversidade originada no mundo do qual emergem.

Em 2008, Lizandro Calegari defendeu sua tese de doutoramento intitulada *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*, cuja hipótese é que a fragmentação formal, em obras como *Zero*, *A festa*, *Reflexos do baile* (Antônio Callado) e *Quatro-olhos* (Renato Pompeu), ocorre em virtude do momento histórico durante o qual foram escritas (CALEGARI, 2008, p. 14). Calegari (2008, p.78) defende que os romances selecionados em seu *corpus*, metonímias da produção ficcional pós-64, tem sua estrutura fragmentária porque “assimilam as estruturas da sociedade moderna, capitalista, alienante e autoritária”, colocando em xeque a concepção de romance tradicional. Segundo ele (CALEGARI, 2008, p. 60), as obras que abordaram a ditadura militar, seus acontecimentos históricos, políticos, sociais e econômicos, não o fizeram apenas no plano temático, mas, principalmente, no estético, determinando novas formas de expressão artística. Assim, também a linguagem incorporou violência, repressão, modernização, divisões social e do sujeito, etc., de modo que a desordem do período acabou manifesta, também, na estruturação da ficção pós-64, resultando, majoritariamente, na fragmentação formal desses textos (CALEGARI, 2008, p.60).

A partir de Hegel, Lukács e Goldmann, passando por Bakhtin, Kristeva e Barthes, e depois por Auerbach, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Adorno e Benjamin, Calegari (2008, pp. 20-89) traceja: o imbricamento entre romance, história e sociedade, desde seus primórdios, por meio dos três primeiros teóricos (2008,pp.20-31); as transformações por que passou essa relação – e o próprio gênero – até a configuração do que ele chama de romance moderno, por meio dos outros três teóricos seguintes (2008,pp.31-41); e como, a este último romance, é inerente a fragmentação, de acordo com a perspectiva dos seis últimos teóricos mencionados (2008,pp.41-52). Sob um viés marcadamente sociológico, confronta totalidade e harmonia (do romance tradicional) com fragmentação, contradição e desordem (próprias ao romance moderno); as leis internas próprias à estética configuradora do universo romanesco moderno – tais como a pluralidade vocal ideologicamente diversificada de acordo com lugares sociais e históricos de que emergem, dialogismo e multiplicidade de pontos de vista, carnavalização, intertextualidade, subjetivação espaço-temporal, desaparecimento ou omissão

do narrador, hibridismo de gêneros, esgarçamento da lógica da causalidade, etc. - e modalidades externas reais de que refletem as primeiras; e demonstra que linguagem e estrutura da obra refletem, na história narrada, a História que lhe fundamenta. O “romance moderno”, segundo o autor, portanto, exprime a modernidade (desordenada e caótica) por meio de recursos linguístico-discursivos de mesma característica, preponderando-se a fragmentação entre os demais.

Por essa perspectiva, o romance de Ignácio de Loyola Brandão caracteriza-se por ser “o romance mais radical dos anos 70”, segundo o autor (CALEGARI, 2008, p.110) - concordando com Renato Franco (1998). Conforme Calegari (2008, pp.109-156), trata-se de um texto violento, agônico, que tematiza a conjuntura e circunstâncias (social, individual, econômica, política, cultural, etc.) de uma sociedade em desenvolvimento, temas esses que estão manifestos no enredo também por meio de sua forma, i.e., sua linguagem que remete à dos meios de comunicação em massa, sua estrutura que incorpora técnicas cinematográficas, seu experimentalismo que dá espaço para imagens integrarem a narrativa, o trabalho com a pontuação e com a oralização da escrita, tudo isso leva à fragmentação da narrativa, gerando sensação de claustrofobia e opressão, a mesma que atravessa o cotidiano do regime ditatorial. Na tese de doutoramento, se considera que *Zero* é um romance essencialmente carnavalizado (sob uma perspectiva bakhtiniana): sua sátira, sua veia parodística, o elemento cômico quase sempre grotesco, se dão por meio do trabalho do elemento popular como crítica ao dominante, ao elitista. O carnavalesco reúne discursos opostos num mesmo paradigma, de modo que não apenas o popular critica o dominante, mas a obscenidade põe em xeque o discurso da moral e dos bons costumes, como o misticismo faz com o discurso religioso. Marcado pela polifonia, no espaço da linguagem de *Zero* estão contrapostos, contrastados e em diálogo o olhar dominante e o dominado sobre a sociedade e o mundo.

Já *A festa*, segundo Calegari (2008, p. 16), é o romance que melhor representa a combinação entre “aguda percepção crítica da sociedade” e elaboração formal do texto: sua riqueza em recursos formais representam a desordem da complexidade histórico-discursiva do momento ditatorial. Assim, de acordo com o pesquisador (CALEGARI, 2008, pp. 156-202), no romance predominam a multiplicidade de vozes sociais as quais constroem, no plano do enredo, diferentes visões – ideológicas – sobre os mesmos fatos narrados e, conseqüentemente, essas vozes, niveladas no mesmo plano narrativo, coletivamente constroem e denunciam diferentes facetas do regime ditatorial que as circunda por meio da contraposição entre os diversos fragmentos que dão forma à narrativa. Dessa maneira, conforme o pesquisador, vários temas e assuntos permeiam a construção do romance a partir de um processo de sedimentação de

acontecimentos em diferentes épocas do século XX, cujos personagens se encontram e protagonizam os dois acontecimentos centrais de *A festa*. Criticando, portanto, outras épocas e suas arbitrariedades – a que cada um dos sete primeiros episódios/fragmentos correspondem -, critica-se o discricionarismo do presente que envolve tais acontecimentos principais. Impedindo interpretações decisivas ou conclusivas sobre os fatos narrados, a fragmentação do texto coincide com a fragmentação do contexto, desestruturado, caótico e também sem respostas decisivas ou conclusivas.

Assim, as obras que compõem o *corpus* de pesquisa de Calegari (2008, pp. 291-301), segundo ele, são fragmentos de um período histórico, compostos por outros fragmentos os quais, ainda que articulados entre si, não se submetem a um todo, à representação de um universo que é totalidade, porque a ditadura militar e a modernização são fenômenos tão complexos que não podem ser apreendidos em sua integralidade. A fragmentação estaria, portanto, na desintegração do sujeito, na representação da violência, na desarticulação da sociedade, na polifonia, enquanto resultado da representação de um processo histórico calcado na desordem, na relativização de valores em razão das múltiplas perspectivas. As várias vozes e estilos levam à necessidade de se buscar novas formas de expressão adequadas para tematizar tudo isso.

Karl Eric Schollhammer, em 2009, publicou livro intitulado *Ficção brasileira contemporânea*. Nele, o crítico (SCHOLLHAMMER, 2009, pp. 08-13) promove investigação a respeito do que é e de como se caracteriza essa produção ficcional recente, tendo por hipótese que ela recupera um certo realismo – o qual tem urgência em se relacionar com a realidade histórica presente -, reformulando-o e readequando-o à expressão dessa realidade contemporânea, de que se tem consciência não ser possível captar na sua presente especificidade. Assim esse “novo” realismo da literatura ficcional brasileira contemporânea só pode ser entendido a partir da consciência dessa impossibilidade (SCHOLLHAMMER, 2009, pp.14-15). Este é o desafio que se impõe: reinventar o realismo para lidar com os problemas do país por meio da literatura, abordando questões sensíveis como a violência, a corrupção e a miséria, sob uma perspectiva que mistura abordagem subjetivista (pessoal, íntimo, psicológico, existencial) e objetivista, fática, da realidade (histórica e social) exterior ao sujeito (SCHOLLHAMMER, 2009, pp.15-19).

Ainda conforme Schollhammer (2009, pp.21-23), é por meio da consolidação e da expansão da prosa de ficção urbana que se pode delinear tal reinvenção do realismo, bem como o surgimento e assentamento dessa ficção brasileira contemporânea, o que demanda uma outra maneira de se relacionar com a fatura histórica, diferente do que fizeram as gerações passadas.

E é a partir da década de 1960 que se pode falar desse processo de reinvenção, consolidação e expansão, combinado com “a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.22), marcando o início de uma prosa de ficção alinhada à realidade social das grandes cidades.

O compromisso temático com uma crítica social e política contra o autoritarismo em sentido amplo, i.e., não apenas do regime militar, mas também, da industrialização da sociedade e das relações de que dela fazem parte, do liberalismo globalizado, do capitalismo selvagem, segundo Schollhammer (2009, pp.23-28), materializou-se nessa literatura urbana moderna, originária da literatura contemporânea mais recente, por meio de estilos diferentes: fantástico ou alegórico (onde inclui *A festa*), memorialista, autobiográfico, romance-reportagem (e outros hibridismos de gênero), textos experimentais, “escrita mais psicológica que configura uma subjetividade em crise” (SCHOLLHAMMER, 2009, pp. 26-27) – onde inclui *Zero* – e a “prosa brutalista” (batizada por Alfredo Bosi¹² e com a qual *Zero* guarda certo vínculo). Abandonou-se as grandes questões universais e utópicas, os temas nacionais clássicos, as discussões críticas do otimismo futurista, em prol de uma prosa essencialmente política que, por meio do realismo “reinventado”, “reproposto”, em busca de novas formas (SCHOLLHAMMER, 2009, 22-24). É, portanto, a geração, principalmente, de 1970 que traz à tona um novo realismo urbano, o qual evidencia novas opções estilísticas a partir da tematização da nova realidade urbana que se firmava, violenta em todos os seus aspectos (SCHOLLHAMMER, 2009, 27-28). Assim, o que marca ou define a prosa ficcional contemporânea dos anos 1990-2000, seu objeto de investigação, seria “o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.36).

Na revista eletrônica *Pessoa*, Eloésio Paulo tem uma coluna de resenhas de romances brasileiros, dentre as quais figuram textos sobre *Zero* e *A festa*. Em relação ao primeiro, Paulo (2013¹) diz que nenhum romancista do pós-golpe retratou, de maneira tão contundente, os anos de chumbo da ditadura militar como Ignácio de Loyola Brandão o fez. De acordo com o crítico, “a forma do romance é tão representativa quanto seu conteúdo e, por sinal, homóloga a ele” (PAULO, 2013¹), o que explica afirmando que “o autor construiu uma narrativa caótica e impura, e exatamente por isso *Zero* é uma das obras que melhor representam as possibilidades e limitações da cultura brasileira sob o regime dos generais” (PAULO, 2013¹). Destaca, ainda, que o romance traz “referências explícitas ao momento histórico, especialmente algumas

¹² Cf. BOSI, 2002, pp.253-254;1994,pp.434-435.

descrições minuciosas da tortura praticada nos quartéis” (PAULO, 2013¹), num tom de forte denúncia. Já sobre *A festa*, Paulo (2013²) diz que se trata de romance que “merece figurar, qualquer que seja o critério de avaliação, na lista dos melhores romances escritos sob a ditadura militar” (PAULO, 2013²). Muito pouco conhecida, proporcionalmente à sua importância, Paulo (2013²) considera que *A festa* “dá forma a todos os impasses políticos e estéticos dos anos 1970” e salienta que “a originalidade de Ivan Ângelo se deve à escolha do caminho mais difícil: mostrar o quanto os fatos são discutíveis, já que têm sua representação moldada pela polifonia dos interesses e das decisões pessoais equívocas” (PAULO, 2013²), o que, segundo ele, justifica sua figuração dentre os melhores romances do período. No entanto, em 2014, Eloésio Paulo publica *Loucura e ideologia em dois romances dos anos 1970*, que, em relação às resenhas, representa uma mudança crítica de olhar no que concerne à relação do romance pós-64 com sua forma e seu contexto. Por meio de um estudo comparativo entre *Confissões de Ralfo* (Sérgio Sant’Anna), e *Quatro-olhos* (Renato Tapajós), analisa de que modo ideologia e loucura se relacionam no plano da forma romanesca (alegórica no texto de Tapajós e de sátira menipeia no de Sant’Anna). Paulo (2014, pp.23-38) demonstra, durante um capítulo inteiro, como o discurso da crítica fala, em uníssono, sobre o romance pós-64 a partir de três aspectos comuns: “a fragmentação, a alegoria e a referência constante aos problemas político-ideológicos” (PAULO, 2014, p.38), destacando que, dificilmente, a relação entre literatura brasileira e o regime militar não se dá em função das circunstâncias políticas, da contingência histórica, o que, segundo ele, é prejuízo “para o *status* de objeto estético conferido às obras literárias” (PAULO, 2014, p.23), ponto de vista significativo em relação ao que estamos vendo neste capítulo.

Também em 2014, no artigo *(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964*, Ettore Finazzi-Agrò (2014, pp. 02-04) argumenta que só por meio da literatura é possível dizer, a respeito da repressão, aquilo que a História não conseguiu: os gestos nefandos, o interdito (presente na defasagem e/ou no intervalo entre duas versões contrastantes sobre o mesmo acontecimento), o abjeto. Nesse sentido, a violência dita pelo discurso literário é denúncia e é abordada de forma mais contundente do que em outros discursos (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p.02). Para o autor (FINAZZI-AGRÒ, 2014., p.03), os textos históricos não dão conta de dizer sobre “a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança dos sobreviventes”. Assim, em prosa ou em poesia, só a literatura poderia levar à comoção ou à compaixão pelo “inexplicável da violência” como uma maneira de resistir e se opor à política repressiva (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p.05). Elegendo, portanto, a obra de Renato Tapajós, *Armadilhas para Lamartine*, como exemplo de

dizer o indizível através da literatura, Finazzi-Agró (2014, p.08) considera que muitas obras pós-golpe também o fizeram, ora de modo direto (como nos textos autobiográficos, de testemunho, memorialísticos), ora de maneira indireta e paradoxal (irônica, como o caso de *A festa*), obras muito diferentes, mas uníssonas na tônica da denúncia e da crítica, em diversos registros, das mazelas da ditadura e dos equívocos cometidos por aqueles que se opuseram a ela. Por essa perspectiva, os romances publicados no auge da repressão militar permitem reviver a violência da repressão e a atuação resistente da luta, diferentemente dos textos posteriores, os quais configuram uma reformulação do trauma (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p.08).

Marcos Napolitano, em 2016, no encalço dessa discussão do limiar entre literatura e História, publicou artigo *Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar*. O autor (2016, pp. 230-232), tentando discutir o papel da literatura brasileira, especificamente das narrativas que sintetizaram os dilemas da violência, derrota política e da resistência no contexto do regime militar, tem por hipótese que a literatura “transforma a matéria histórica em expressões formais” (NAPOLITANO, 2016, p.231), formando-se entre os polos realidade histórica e palavra estética “uma consciência pretensamente totalizante ou explicitamente fraturada” (NAPOLITANO, 2016, p.231) sobre tais dilemas, sendo estas consciências formas com que artistas lidaram com a violência, com o autoritarismo, com a derrota política ou com a resistência ao regime militar (NAPOLITANO,2016, p.232). Ou seja, da reflexão sobre a derrota da esquerda intelectualizada à busca sobre uma nova expressão que diz o mundo de maneira oblíqua, fragmentada e enviesada, se deu o movimento da consciência literária do escritor, do intelectual e, em alguns casos, do narrador, na literatura da ditadura.

Para Napolitano (2016, pp. 232-235) *Pessach, a travessia* (Carlos Heitor Cony) e *Quarup* (Antônio Callado) seriam duas maneiras paradigmáticas de representar – por meio de soluções estéticas, construções narrativas e posicionamentos diferentes –, sob a perspectiva da “consciência pretensamente totalizante”, os dilemas já mencionados, de um ponto de vista reflexivo, mas otimista. No entanto, os anos 1970, conforme Napolitano (2016, pp. 235-236), representam uma mudança, desde a publicação dos dois livros, no modo de ver o intelectual na sociedade, de maneira que à crise de sua imagem corresponde a crise do romance e a ascensão da “consciência explicitamente fraturada”: a imagem do intelectual que, nos anos 1960, era a da derrota ante a repressão, passa a combativa desta, enquanto resistência cultural, perfazendo-se outra maneira, aguerrida, no plano da forma e da expressão, de lidar com os problemas da violência, da repressão, do autoritarismo, da crise do papel do intelectual e da literatura na sociedade, e da resistência no contexto do regime militar. Enquanto em *Quarup* e *Pessach*

encontrou-se solução coerente e totalizante para lidar com aquela realidade, isso não acontecerá em *Reflexos do Baile, Bar Don Juan, Zero e A festa*, que manifestaram consciência difusa e fragmentada da realidade, segundo Napolitano (NAPOLITANO, 2016, pp. 236-237).

Em *Zero*, sob a perspectiva do crítico (NAPOLITANO, 2016, p. 237), a consciência fraturada se dá na medida em que “a crise de valores políticos e da estrutura formal da narrativa, se radicaliza na linguagem crua, temperada com cenários e personagens alegorizados, que se rende à narrativa da violência direta como única matéria possível a ser moldada pelo narrador”. Além disso, a convivência entre povo e intelectualidade e entre intelectuais de lugares diferentes se dá de maneira violenta, desestruturando a linguagem (NAPOLITANO, 2016, p. 237). Já em *A festa*, o trabalho com a montagem, a abordagem cinematográfica e o diálogo com o jornalismo dinamizaram a relação com o real, dando forma à consciência fraturada por meio de uma sobrevisão em relação ao mundo, a qual se sobreporia à crise da consciência, sem incorrer em mero subjetivismo lírico (NAPOLITANO, 2016, 237).

Seguindo essa tendência, Eurídice Figueiredo, em meados de 2017, publicou *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, em que o próprio título significativamente já aponta seu caminho de discussão. Figueiredo (2017, pp. 13-40) explica a importância de toda a literatura que tematiza a ditadura militar em razão de certa tradição do esquecimento que paira sobre a sociedade brasileira. Como alguns críticos disseram, anteriormente, sobre a “função” da literatura de dizer o que a imprensa, à época, não podia dizer, hoje, na perspectiva de Figueiredo, a literatura teria a mesma função “vicária” de não deixar que as pessoas se esqueçam o que foi e como foi nossa ditadura militar. Assim, contra uma “pulsão arquiviolítica” (FIGUEIREDO, 2017, p.28), contra o esquecimento e a amnésia, corolários da Lei da Anistia e marca da sociedade brasileira, a professora tentou, em sua pesquisa, problematizar o(s) modo(s) como a literatura transmutou “elementos relacionados ao trauma em ‘experiência estética compartilhada’” (FIGUEIREDO, 2017, p.13). Daí o papel da literatura como arquivo: na ausência da memória, o arquivo ao menos guarda para resguardar-se do esquecimento e, na falta de arquivos, a literatura cumpre o papel deles suplementarmente, funcionando tal e qual como fonte, inclusive, de consulta e pesquisa (FIGUEIREDO, 2017, p.28).

Na direção do que argumenta Agrò (2014), Figueiredo (2017, pp. 41-47) chama a atenção para o fato de que só a literatura pode “recriar” ou “evocar” o que se viveu ou experienciou no período da repressão. No entanto, as escritas sobre a ditadura, de maneira geral, e, especificamente, a literatura não se dão, ao longo do tempo, da mesma maneira, pois houve uma “depuração da percepção dos afetos envolvidos nesse processo de elaboração do trauma” (FIGUEIREDO, 2017, p.47). Por isso, metodologicamente, ela (FIGUEIREDO, 2017, pp.46-

49) dividiu essa produção em três momentos (de 1964 a 1979, de 1980 a 2000 e dos anos 2000 até 2017, quando publicou sua pesquisa). Eurídice Figueiredo (2017, pp. 47-48) considera que no primeiro recorte temporal “a tônica é ora prospectiva e utópica, ora distópica diante do fracasso dos projetos revolucionários” (FIGUEIREDO, 2017, p.47), sendo *Quarup e Pessach, a travessia* exemplos do primeiro caso e *Zero* exemplo de romance distópico, fragmentário, tal qual *A festa*; já no segundo intervalo de tempo, as obras são marcadas pelo autobiografismo, constituindo, majoritariamente, relatos de ex-presos políticos exilados, de recém-saídos da prisão ou da clandestinidade (FIGUEIREDO, 2017, p.48); e o último período é caracterizado como sendo “retrospectivo”, porque a construção ficcional se dá a partir ou através do passado de pessoas reais ou fictícias sob a forma romanesca que promove a “transmutação” do vivido pelo literário, o qual informa percepção mais depurada em relação ao regime militar (FIGUEIREDO, 2017, pp.48-49). É, no entanto, consensual, pelo olhar de Figueiredo (2017, p.48), que tanto a literatura escrita durante os anos imediatos ao golpe quanto a literatura que ainda se publica sobre o tema focalizam a opressão a repressão e a censura.

Figueiredo (2017, p.47) julga que *Zero* é uma narrativa mais coesa “que o estilhaçado *A festa*” e talvez por isso dispenda páginas de seu trabalho com a análise do primeiro romance em detrimento do segundo. A pesquisadora (FIGUEIREDO, 2017, p.59) considera que o romance de Loyola é vanguardista e de leitura árdua, debochador dos ditadores e dos comunistas por meio de uma sátira de “humor cáustico”, fragmentário e composto por “historietas bastante disparatadas”, não sendo realista e às vezes tendendo ao *nonsense*, sob uma linguagem que “beira o escatológico”. Repleto de “elementos gráficos” que possibilitam o efeito “caótico e delirante” da narrativa, o romance se estruturaria, conforme a professora, por meio de uma “estética do videoclipe”, se aproximando ora do desenho animado, ora da história em quadrinhos (FIGUEIREDO, 2017, p.60).

Percebe-se, enfim, como se estende, ainda aos dias de hoje, a análise que circunscreve a construção da prosa ficcional romanesca de *Zero* e *A festa* ao retrato da conjuntura de seu período de publicação. Ora como forma de denúncia, questionamento, registro, documento, arquivo (Bastos, Fornari, Shollhammer, Paulo, Napolitano, Figueiredo); ora como contraface da referencialidade, alegórico, distópico (Napolitano, Shollhammer, Figueiredo); ora como veículo do que a História não foi capaz de adverbializar (Finazzi-Agró, Napolitano, Figueiredo); ora inauguradora de uma nova consciência narrativa de uma nova estética, de um trabalho formal original ou reinventado (Fornari, Calegari, Shollhammer); ou como herdeira da influência do cinema e do jornal (Calegari, Napolitano); como polifônica, de múltiplos pontos de vista, intertextual (Fornari, Calegari); como rompimento com a / questionamento da tradição

literária e romanesca (Fornari, Calegari, Shollhammer). De todas as formas, é unânime o vínculo que se estabelece entre texto – seu caráter experimental, fragmentário – e contexto – de modernização, desenvolvimento, de novo estágio do capitalismo, autoritário, violento, etc –, o modo como a forma dialoga com a realidade no plano da ficção como se esta, por meio de uma estética experimental, refletisse, copiasse, imitasse as circunstâncias espaço-temporais sócio-históricas. Não se problematiza a origem do trabalho estético, porque este é, muitas vezes tido como algo inovador ou, simplesmente, algo que retoma a tradição. Não se pensa as especificidades do enredo dos romances, tidos apenas como imitação, cópia ou reflexo de um modelo sócio-político preexistente. Não se problematiza a relação entre História, Ficção e Literatura, como se uma funcionasse tranquilamente integrando a outra. Dessas negativas, surge o desenvolvimento do presente trabalho.

1.6- A monofonia da crítica

Esse amplo panorama apresentado sobre o que já se disse e sobre o que se tem dito a respeito de *Zero, A festa*, sua forma romanesca, sua relação com seu contexto ou o modo como tais obras representam o real é importante para ressaltar como essas questões estão inevitavelmente imbricadas na análise desse romance pós-64 e para fixar a relevância deste trabalho que ora se desenrola. É perceptível como o discurso da crítica, de maneira geral, ressalta o experimentalismo das formas que estruturam as obras e a relação dessas estruturas com a conjuntura de que emergem. De tal panorama, observamos que as vozes críticas que descrevemos, imediatas à publicação dos romances ou recentes, têm em comum o fato de defender estreita relação entre os romances de que falamos e seus contextos: dizem que o modo como se configuram – fragmentados, experimentais – se deve às circunstâncias do momento – ditadura militar, modernização e industrialização do país, capitalismo pós-industrial.

Fundamentam essas concordâncias por meio de argumentos de diferentes vieses. Uma grande parte dessas vozes ressalta a forma dos romances como inovadora, original e devida a uma “nova consciência narrativa”. Outra cota das mesmas vozes diz que a forma se deve a um reaproveitamento das ondas ficcionais anteriores. Uma média amostragem diz sobre o rompimento com ou o questionamento dessa tradição anterior, do romance e da literatura. Um grupo delas concorda sobre a diversidade de material, de gêneros textuais/discursivos, que foram incorporados pela forma romanesca. Outro conjunto problematizou os romances por seu aspecto metalinguístico, reflexivo de sua própria fatura. Porção da crítica ressaltou a influência da linguagem cinematográfica sobre a estruturação dos romances. Fração dessas vozes críticas

discutiu esses romances a partir de sua relação com o jornalismo e sua peculiaridade de dizer o fato verdadeiro, de documentar o ocorrido, de testemunhar, influenciando também na composição formal dos romances. Parte das vozes realçou a multiplicidade de pontos de vista, o dialogismo e a intertextualidade como maneira mais completa de falar do real de que emergem. Alguns críticos mais recentes são consonantes que a literatura pós-golpe e apenas ela pode dizer o que a História não disse, funcionando como memória e/ou como arquivo. Outras vozes evidenciaram a potência combativa dessas obras como denúncia das arbitrariedades ditatoriais, como resposta que protesta contra o regime militar. Um segmento chama a atenção para a tematização da urbanização e da violência também com certa originalidade. Tudo isso serviu como problematização do que esses romances possuem de ficção e pelo que enredam de factual, de histórico, de realidade, o que resultou em tentativas de nomear, de alguma maneira, essa relação representacional, fazendo surgir termos como alegoria, distopia, realismo, neonaturalismo, “literatura mimética”, etc.

No entanto, como disse Paulo (2014, p.23), é raro que o romance pós-64 seja analisado de maneira não restrita à história, à política, i.e., análise estr(e)itamente feita a partir do que a estética faz assemelhar com o real, o que é um prejuízo, em se tratando de uma obra literária. Pellegrini (1996, p.23), esboça um bom caminho para começar a pensar essas obras a partir do que, sobre o fundo de semelhança, se faz diferença, ao dizer que a literatura é ficção “não apenas como criação de uma certa imagem do real (nunca independente e original), mas também como produção de uma determinada realidade material (o texto) (...)”, já que a experimentação formal de que tanto se falou estrutura uma realidade que, com elementos semelhantes, é outra que perspectiviza ou suspende ou coloca em questão sua matriz. Mas a autora não vai além na discussão dessa questão (não na obra que vimos anteriormente) e segue sua análise como todas as outras, pensando o romance pós-64 na chave da alegoria (uma questão cara e problemática para a literatura, que nos parece ter a ver com a intensificação na diferença em detrimento da semelhança, o que não nos parece ser o caso de *Zero*, tampouco de *A festa*, sendo isso ponto para outras discussões).

Esse panorama exaustivo, portanto, teve duas funções: a primeira de demonstrar como a crítica se repete, em uma remodulação discursiva em *looping*, dos anos 1970 aos dias de hoje, retomando o que já se disse com raras inovações; a segunda, para definir que, circunstancial, i.e., restrita, cada crítica, ao que estava disponível em seu tempo, em nenhum momento se fez um movimento retrospectivo de evidenciar a raiz das caracterizações que atribuíram às obras analisadas (do nosso ponto de vista, a crise da representação do final do século XIX). Embora algumas das vozes críticas que analisamos se aproximem de questões como representação,

“realismo”, narrativa “mimética”, reutilização da / questionamento da / rompimento com a tradição estética precedente, inovação, renovação, multiplicidade de formas, multiplicidade de vozes e pontos de vista, metalinguagem / metaliteratura, as fronteiras com a história, etc., não se aprofunda a discussão evidenciando-se o porquê de tudo isso, quando e como se desenvolve, se se transformou, não se traz à baila o que é isso que se caracteriza e o que significa para além da ideia de que o contexto ou a linguagem são explicações suficientes.

Por isso falamos da necessidade de e da ausência de uma crítica teoricamente orientada, que pense essas questões para além do que lhe é circunstancial. *Zero e A festa* resultam de uma relação peculiar com o real porque legatários da crise da representação do final do século XIX, que torna o romance – desde sua origem, essencialmente ficcional, atido ao corriqueiro da rotina, que se (trans)forma a partir do contato e contaminação com outros gêneros e, sobretudo, um gênero ao qual é central a questão da *mimesis* – menos controlado porque centrífuga do monologismo hegemônico que, relativizando a ideia de verdade, incorpora à compreensão do gênero, por consequência, a consciência de uma *mimesis* também relativizada (que não representa apenas semelhança, mas produz e apresenta diferenças com o real, produzida por sujeitos que, catalisadores e prismas afetivo da representação, materializam a condicionalidade do ponto de vista). De onde resulta uma estética da refração, plural nas técnicas representacionais.

Falamos, enfim, da necessidade de uma crítica teoricamente orientada que divirja dessas vozes uníssonas que, embora variem na forma de falar sobre nossos romances-objeto, embora modalizem suas explicações e análises, apontando até algumas características que a crítica anterior não havia percebido, ainda assim dizem, em essência, quase a mesma coisa. Mais do mesmo, parecem ecoar, cumulativamente, os críticos que as precederam.

**CAPÍTULO 2 –
DA CRISE DA REPRESENTAÇÃO
À RECONSIDERAÇÃO DA *MÍMESIS*:
TEORIZAÇÕES SOBRE O ROMANCE**

2.1- Um prelúdio à teoria

Partamos de uma assertiva simples: *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) possuem, cada qual, seu enredo. Cada um se constitui de um mundo fictício, de personagens fictícias, de ações fictícias, de espaços e lugares fictícios, de tempo também fictício. Ainda que Ignácio de Loyola Brandão tenha dito, como vimos na introdução ao primeiro capítulo, que tudo em *Zero* (BRANDÃO, 1986) seja verdade porque o material de que é feito fora coletado na rua, no jornal, no cotidiano e porque faz menções a bairros da cidade de São Paulo (embora anuncie, na narrativa, que esta se passa num país da América Latíndia, sem mencionar a grande metrópole); mesmo que *A festa* (ÂNGELO, 1978) se passe na cidade de Belo Horizonte em 1970, como explicitado na narração dos fatos, também localizando os acontecimentos em endereços reais da cidade; ainda assim, as ações narradas nesses romances integram construções ficcionais.

A questão é que seus enredos e respectivas composições ficcionais ficaram preteridos, pela crítica, em detrimento de uma – uníssona – interpretação dos mesmos enquanto narrativas “da ditadura militar”. Ora, não poderia ser diferente no que concerne a um posicionamento político da crítica imediata à sua publicação: havia uma necessidade de que as leituras feitas desses textos fossem altamente combativas e resistentes ao regime autoritário vigente. No entanto, uma visão para além da narrativa deixou de lado a narrativa em si, sem que ambas coincidissem, em um acordo, circunscritas nos limites que lhes cabem. O preço disso foi que o rótulo de “romances da ditadura militar” ou de “romances pós-64”, mais do que definir seu contexto de produção, travou um vínculo direto entre literatura e real, entre literatura e mundo de que emerge, quando, em verdade, por ser esse tipo de literatura (da ditadura ou pós-64), há muitos outros elementos envolvidos nessa relação – como pretendemos demonstrar – constituída indiretamente em relação ao real nela indiciado porque permeada de mediações, o que leva essa relação, por isso, a ultrapassar as puras circunstâncias históricas.

Não se pretende, em momento algum deste trabalho, desvincular esses romances de seus contextos, senão que recontextualizá-los também dentro da tradição literária, recontextualização a ser feita a partir do que existe em suas narrativas e a partir das mediações entre elas e o mundo que indiretamente mencionam e/ou evocam. Trata-se de rever sua relação com o real de modo a reconsiderar o que escapou a uma leitura da imitação ou do reflexo, pois, como se disse anteriormente e como se verá de agora em diante, “realismo”/representação/*mimesis* estão absolutamente imbricados na discussão do gênero romanescos e, especificamente, no que culturalmente se chamou de “romance pós-64”. Trata-se, enfim, de reler esses romances, *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978),

justificando sua existência por meio da crise da representação do final do século XIX (PELLEGRINI, 2007;2009), da reconsideração da *mimesis* (LIMA, 2003;2014) e de seus desdobramentos estético-filosóficos, sobretudo a ideia de Representação Refratada ou Estética da Refração.

Consideramos que o contexto materialmente histórico durante o qual foram escritos influi, sim, em sua composição, depois de passado pelo prisma de discursos vários, de origens sócio-ideológico-culturalmente diferentes, subjetivados em diversas versões, perspectivas, pontos de vista, modos de vê-lo e entendê-lo. Trata-se, portanto, de romances que não retratam aquele contexto diretamente, senão que indiretamente o tangenciam, por meio de mediações tantas que relativizam e pluralizam sua *mimesis*.

Para tanto, antes de entrarmos na discussão propriamente dita, enfrentemos e solucionemos uma questão metodológica. Este trabalho, por sua orientação epistemológica, diferencia recurso estético, i.e., a técnica que proporciona o efeito mimético, do efeito em si. Consideramos, baseando-nos no que diz Luiz Costa Lima (2003; 2006;2009; 2014), que o texto literário – especificamente, o romance – sempre guardou uma relação indireta com o real, na medida que o evoca e, a partir dessa evocação, o transforma em um universo outro, ficcional, que, embora mencione o real, não é seu reflexo ou cópia, mas uma outra natureza que a ele se acrescenta, perspectivizando-o, fazendo-o ser visto de outro modo. A essa relação, efeito do trabalho estético, chamamos *mimesis* e ela é atemporal. O trabalho estético, porém, é variável, de acordo com a técnica empreendida (descritivista, cubista, surrealista, etc.) que também varia de época para época. Por isso, entendemos que o termo “realismo”, para falar do efeito, é inadequado porque se confunde com um conjunto de técnicas datadas a possibilitar, cada uma a seu modo, o efeito da *mimesis*. Realismo do século XIX, Realismo de 1930, Realismo mágico, Realismo feroz (CANDIDO,1989, p.211), (Hiper)Realismo brutalista (BOSI, 2002, pp.253-254;1994,pp.434-435), Realismo grotesco (NUNES, 1983, p.65), etc., são técnicas diferentes que proporcionam, pelo trabalho da linguagem, o que estamos entendendo por *mimesis*. Dito isso, passemos à construção de nosso suporte teórico para esta e outras afirmações.

2.2- Proteiformidade romanesca e centralidade da *mimesis*: uma teoria do romance, o romance em teoria

Em quase todos os estudos sobre a forma romanesca, utilizou-se das palavras de Ian Watt em sua obra *A ascensão do romance* (publicada pela primeira vez em 1957) para demarcar, no século XVIII, o aparecimento do romance, sobretudo com Richardson (mas,

secundariamente, com Defoe e Fielding), e para explicar a centralidade da questão do “realismo”¹³ para a forma romanesca por ser, segundo o autor, sua característica mais fundamental.

Embora o texto se chame “A ascensão do romance”, indicando que abordará o processo de consolidação do gênero, Watt (2010, p. 322) diz que os romancistas do início do século XVIII, Defoe, Richardson e Fielding, têm a importância histórica de ter contribuído fundamentalmente para a criação do romance, forma literária que é predominante após esse período. De maneira geral, ainda citando o autor (WATT, 2010, p.09), parte-se do pressuposto de que as condições da época eram favoráveis à criação do romance, do ponto de vista literário e social (deste, principalmente), condições as quais teriam corroborado, inclusive, para que o gênero romanesco desenvolvesse características próprias e diferentes de toda a produção literária anterior, características essas que começam a aparecer de modo mais sistemático na prosa daqueles três romancistas citados.

Além de demarcar a criação do romance na Inglaterra do início do século XVIII – com Defoe, Richardson e Fielding – como um gênero originalmente moderno, Ian Watt (2010, p.10) também aponta que historiadores do romance “consideraram o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior”. Diferenciando, então, esse “realismo” de que falam os historiadores, um realismo de sentido amplo, do realismo da escola literária típica do século XIX, define-o como qualquer retrato de “todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam à determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p.11). Por isso, segundo o autor, o romance traz uma questão de maneira mais aguda que qualquer outra forma literária: “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 2010, p. 11).

Para tratar dessa questão do “realismo”, Watt (2010, pp.12-33) traça um paralelo entre a tradição filosófica do pensamento realista (iniciada, principalmente, por Descartes) e aquele “realismo” fundamental do romance, bem como entre a maneira como as características primordiais deste último estiveram influenciadas pelas do primeiro. Watt explica que o pioneirismo de Defoe, Richardson e Fielding (mais do segundo do que dos outros) teria sido, portanto, o trabalho dos preceitos daquilo que, por analogia ao realismo filosófico, ele chamou, em literatura – nas narrativas literárias –, de “realismo formal” (WATT, 2010, pp.12-13; 35-36).

¹³ Estamos utilizando o termo “realismo”, entre aspas, por o considerarmos, como dissemos, inadequado, preferindo-se, quando se trata do efeito que o texto literário possui, *mimesis*.

Esse “realismo formal” nada mais é que o método narrativo, paralelo ao e em diálogo com o realismo filosófico, que, convencionalmente, denomina o conjunto de procedimentos narrativos típicos do romance; é a expressão narrativa da premissa mais genérica do romance de que ele “constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT, 2010, p.34). Considerando que o estilo narrativo específico do gênero romanesco, segundo o autor (WATT, 2010, p.33), se dê por meio da “soma das técnicas literárias através das quais o romance imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico em sua tentativa de investigar e relatar a verdade”, Watt (2010, p.35) diz que a expressão de uma “visão circunstancial da vida” é a característica do romance, gênero que, por meio de seu “realismo formal”, permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num determinado contexto espaçotemporal do que outras formas literárias.

Esse “realismo formal” rompe com a tradição (neo)clássica anterior sobretudo por meio da rejeição dos universais e focaliza o retrato da experiência individual, particular, a qual é sempre única e nova (WATT, 2010, p.13). Daí a ênfase na novidade, também própria do gênero romanesco, que influenciou em seu estado “amorfo” (WATT, 2010, p.14), sem regras e normas determinantes da forma típica dos gêneros literários anteriores: “a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo” (WATT, 2010, p.14), porque daria mais liberdade para o enfoque na experiência individual única e nova. Não foram apenas convenções formais evitadas no romance: a recusa dos universais característicos da tradição (neo)clássica – e a ênfase no individualismo – leva, também, à recusa dos valores coletivos e, portanto, dos enredos tradicionais, evitando-se certa extração dos enredos da mitologia, da História ou demais fontes literárias do passado (WATT, 2010, p. 14). Tornar-se-ia, então, prática geral do romance, “o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou baseados parcialmente em algum incidente contemporâneo” (WATT, 2010, p.15) que envolvesse “pessoas específicas em circunstâncias específicas” (WATT, 2010, p. 16), ambas tão particularizadas quanto a experiência subjetiva.

Tanto no campo filosófico quanto no campo literário, ou no modo como as mudanças trazidas por aquele estão implicadas neste, observa-se que o rompimento com a tradição (neo)clássica leva: (1) à individualização, à abordagem particularizante do indivíduo/personagem, do tempo e do espaço (WATT, 2010, pp.19-22); (2) a uma mudança na concepção do tempo: uma relação causal substitui o valor do acaso, do destino, das coincidências, e recusa a atemporalidade típicos das narrativas anteriores, tornando a narrativa

mais coesa (WATT, 2010, pp.22-27); (3) a uma mudança na concepção do espaço a qual consiste no fato de que ele deixa de ser vago (como na prosa anterior) e se torna mais definido, mais específico, mais verossímil (WATT, 2010, pp. 27-29); (4) às problematizações semânticas entre as palavras e os objetos reais que elas representam ou entre a capacidade de particularização dos objetos pelas palavras que os representam, o que intensificou o trato referencial da linguagem no romance, tornando-a exaustivamente descritivista em detrimento da concentração elegante da linguagem (WATT, 2010, pp. 29-32).

Todas essas mudanças atuaram, na produção romanesca, sob o objetivo da elaboração do que deveria ser “um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT,2010, p.29), o que só poderia se dar por meio mesmo do “realismo formal”, denominador comum do gênero romanesco, de maneira geral, cujos efetivos realizadores teriam sido os primeiros romancistas do século XVIII. Para Ian Watt (2010, p.322), as obras desses primeiros romancistas ingleses em questão conformariam três possibilidades ou imagens da forma romanesca, de acordo com sua prática do “realismo formal”: a que enfatiza a ação, o episódio, a verossimilhança; a que enfatiza a personagem; a que enfatiza o enredo. Assim, a diferença na aplicação do “realismo formal” entre Defoe, Richardson e Fielding, num brevíssimo resumo, é uma diferença de ênfase. O primeiro trabalha o método sobre, principalmente, as ações, sobre a causalidade entre elas, sobre a verossimilhança. O segundo, sobre as personagens, materializando melhor a ideologia individualista da época, particularizando mais a experiência da realidade, assim como o tempo e o espaço que a envolvem. O terceiro, sobre o enredo.

O texto de Ian Watt (2010) é interessante na medida de sua percepção de que o “realismo”, em sentido amplo, é característica central do romance. No entanto, ao falar de um “realismo em sentido amplo”, que tematiza a experiência humana, está a dizer de um efeito das artes, em geral, que, na literatura, se dá de modo muito específico, e que entendemos como *mimesis*, como representação e apresentação do real. Este “realismo” realmente é caro ao romance, mas não é o que o diferencia das demais formas literárias, uma vez que cada uma tem suas especificidades no trato da linguagem para gerar o mesmo efeito. Watt (2010), ademais, confunde *mimesis* com estética ao dizer que o realismo não está na espécie de vida apresentada, mas na maneira como se a apresenta, pois a maneira é que tem a ver com o trabalho da forma e da linguagem, com o modo como se apresenta, não o “realismo em sentido amplo” de que fala. Aliás, se refere ao “realismo formal” como método, procedimento narrativo, o que diz respeito à técnica, embora fale, concomitantemente, do efeito, do “realismo em sentido amplo”, que tem a ver com a *mimesis*, com a representação e a apresentação do real. Quando tenta explicar seu

“realismo formal”, traçando um paralelo com o realismo filosófico de Descartes, Locke e Thomas Riedl, circunscreve sua perspectiva a uma filosofia que limita a própria ideia anterior de “realismo em sentido amplo”. Além de ser uma epistemologia limitada quanto à sua concepção de sujeito (cartesiano), de tempo (causal) e de espaço (como aquilo que é descritível a nível dos olhos), é também limitada no modo como resolve, optando pela referencialidade excessiva, a questão da linguagem. Sobre a relação entre obra e realidade, refere-se a ela como uma relação de imitação, desconsiderando as mediações envolvidas nesse processo; diz que o estilo do romance consiste num conjunto de técnicas literárias através das quais o romance imita a vida em sua tentativa de investigar e relatar a verdade, sem problematizar o conceito de verdade para o século XVIII e para o romance de modo geral. É pertinente, porém, a ênfase do discurso do gênero na experiência individual, embora não se problematize sua dimensão controlada pela axiologia (com valor de verdade) da classe hegemônica. Watt (2010) coloca o romance do século XVIII como uma criação sem igual precedente, divisor de águas, sem considerar seu caráter proteiforme ou metamórfico. Além do que, demarcar o surgimento do romance no século XVIII, com os romancistas ingleses é demasiado elitista porque canônico, porque desconsidera toda uma tradição romanesca anterior paralela ao cânone e desvalorizada em relação a ele¹⁴. Todas essas problematizações da teoria de Watt (2010) resumem as discussões por que passaremos ao pensarmos a relação entre literatura, romance e *mimesis*, e, portanto, se elucidarão, de agora em diante, passando a sustentar nossa (hipó)tese em relação a nossos objetos.

Contraopondo-se, então, a *Ascensão do romance* (WATT,2010), foi publicado, em 2005, *A invenção do romance* (BRANDÃO,2005). Nessa obra, Jacyntho Lins Brandão situa a invenção do romance na Grécia, sendo dela, de sua literatura, um gênero próprio (BRANDÃO, 2005, p.12). Para se aceitar essa proposição, há, segundo o autor, que se despir de alguns preconceitos: o primeiro, deixar de considerar, como tradicionalmente se fez, o romance antigo como um gênero inferior, decadentista e desconexo da literatura do passado; o segundo, não atribuir ao romance antigo, como se fez durante todo esse tempo, certa dívida com a “grande literatura” (BRANDÃO, 2005, pp.12-13). Brandão ressalta, a despeito disso, que não pretende salvar o romance grego, mas tampouco desclassificá-lo: “evitando os riscos da denegação, tomo-o apenas como um fenômeno que, nem mais nem menos que qualquer fenômeno dessa ordem, diz algo sobre o humano” (BRANDÃO, 2005, p.15).

¹⁴ Caso do romance grego antigo, do romance medieval, de cavalaria, do romance picaresco, do romance renascentista, do romance barroco, etc. (Cf. BAKHTIN, 2010, pp.211-362; BRANDÃO, 2005, pp.12-13).

Segundo Brandão (2005, pp.15-16), do mundo, nos restam suas aparências e é em meio a elas que, não apenas nos movimentamos, como também é em meio a elas que o romance foi concebido, originalmente na Grécia. Assim, ao estudo do romance, em geral, interessa saber como se estruturam essas aparências, como “se aparentam”, no discurso, constituindo nossa realidade (BRANDÃO, 2005, p.16). É, portanto, essencial ao estudo do romance a investigação acerca dos processos de representação (BRANDÃO, 2005, p.16). Desde a Grécia, estar diante do mundo, perceber seus objetos, reconhecê-los, sempre despertou o desejo de compreender os processos envolvidos nessa percepção e reconhecimento; de compreender o desejo da representação, desperto desde Homero (BRANDÃO, 2005, p.18). Investigar, então, os processos de representação envolvidos na constituição do romance grego é estudar aquilo que ele tem de mais grego e o que o gerou: é exatamente “esse prazer entranhado da mimese”¹⁵ (BRANDÃO, 2005, p.18) que o autor diz ser a marca genuína do romance grego.

Tendo isso explicado, Brandão (2005, pp. 24-26), imediatamente, chama a atenção para o fato de o surgimento **do romance** e do **termo “romance”** serem temporalmente muito distintos. **O termo** aparece na Idade Média para denominar as narrativas (modernas e populares) escritas em romances – línguas românicas, línguas vulgares –, em contraposição à literatura escrita em latim, clássica e culta. Assim, os romances escritos em romances, os “romances de cavalaria, romances picarescos e outros marcam a oposição a uma literatura culta escrita em latim. Logo, o gênero, nessa perspectiva, seria o oposto dos gêneros clássicos (...)” (BRANDÃO, 2005, p.24). Esses romances escritos em romances, ainda, além de ser narrativos (escritos em prosa ou em verso), eram ficção que servia ao divertimento e, assim, eram “o outro de todas as espécies de discursos verdadeiros, como as crônicas históricas, as narrativas sagradas e as hagiografias” (BRANDÃO, 2005, p.26). Embora o **termo “romance”** tenha surgido só na Idade Média denominando as narrativas ficcionais, escritas em romances, línguas românicas vulgares, que assumiam tanto a forma em prosa ou em verso, **o gênero romance** foi inventado, aproximadamente, no século I ou II d.C, talvez por Cáriton de Afrodísias ou Xenofonte de Éfeso, como narrativa ficcional em prosa (BRANDÃO, 2005, p.26;82). No entanto, o que há mesmo de concreto “é um corpus que pode ser datado a partir da época referida e se apresenta com as feições próprias de um gênero novo” (BRANDÃO, 2005, pp. 82-83).

Desde então, o romance como gênero se constitui, conforme Brandão (2005, p.66;78) a partir de um jogo entre o antigo e o novo, não tendo, o novo, nada a ver com lograr originalidade (corruptela ideológica romântica), mas com certa competição criada com o antigo. É na

¹⁵ “Mimese” é a tradução, para o português, do termo grego “*mimesis*”. Optamos, ao longo deste trabalho, por “*mimesis*”, por ter por fundamento epistemológico maior para esse assunto a obra de Luiz Costa Lima (2003;2014).

dinâmica entre novo e antigo que se dá o romance e, sendo o novo a diferença em relação ao antigo, é o novo o que surpreende no romance por levá-lo a assumir, constantemente, novas feições. Outro traço tão característico do romance quanto a “mimese”, portanto, é sua “capacidade proteica de transformação” (BRANDÃO, 2005, p.78). E, como a transformação é um traço fundamental caracterizador do gênero, ele pouco terá de original e dificilmente será possível dizer sua origem (BRANDÃO, 2005, p.78).

O termo “originalidade” vem de origem e o romance não tem origem, explica o professor (BRANDÃO, 2005, pp.77-79). O romance é um gênero inventado, i.e., como qualquer produto poético, é fabricado (BRANDÃO, 2005, pp. 82-83). Ele não nasce do nada, “mas a partir de determinadas estratégias discursivas que tornam romaneada toda matéria que aborda” (BRANDÃO, 2005, p.83). A invenção do romance se dá, pouco a pouco, por meio de processos de “deslocamentos e contaminações” (BRANDÃO, 2005, p.164) de outros gêneros e discursos, i.e., por meio da incorporação de temas e técnicas de outros gêneros e discursos tornando-os romanescos, “num autêntico processo gramatofágico” (BRANDÃO, 2005, p.160). Este, aliás, é outra característica básica do romance, desde a Grécia: o dialogismo com outros gêneros ou discursos, a assimilação e a transformação deles dentro da dicção romanescas, o que Brandão (2005, p.131) nomeou de “gramatofagia”. O romance é um gênero em constante formação, um gênero de outros gêneros e/ou até a negação do próprio sentido de gênero já que não se fecha num conjunto restrito e perene de características (BRANDÃO, 2005, p.141).

Não sendo possível constatar um inventor específico e nem datar exatamente a invenção do romance, o que se pode afirmar com tranquilidade é, segundo Brandão (2005, p.162), a existência de um *corpus* bem delimitado a partir dos séculos I e II d.C., cujas obras possuem algumas características comuns que auxiliam numa caracterização genérica do gênero como um todo. A “categoria”, contudo, “romance grego” não é homogênea; dentro dela há diversas espécies com diferenças temáticas e de estilo. A partir disso, o autor empreende análise de diferenças e semelhanças entre cada espécie desse romance, diferenças e semelhanças entre cada procedimento narrativo, a partir do estatuto do narrador, do narrado e da própria narrativa.

No que concerne às semelhanças entre os romances gregos, i.e., às características genericamente comuns, Jacyntho Lins Brandão (2005, pp. 93-156) atesta a complexidade do narrador, demonstrando como este, assumindo diversas posições e discursos, colabora/interfere na “mimese” do romance grego. Além disso, sendo o romance grego um gênero em prosa e ficcional, define o narrado como sendo antigráfico – o romance é antigrafia na medida em que grafia seria a pintura, um recorte estanque de um momento, e o romance a ultrapassa porque não apenas trabalha com elementos visuais, mas registra, num esquema narrativo, seu

movimento, a sequência das ações, suas concatenações (BRANDÃO, 2005, pp.199-201) – e marcado pela diferença, i.e., o romance é sempre diferente porque realiza, ficcionalmente, a particularização: sua função, no caso grego, sendo puramente a de fruição estética, pelo prazer no modo como o narrado se constrói ao longo do enredo no decorrer do qual se narram ações movidas pelo acaso que preside a vida de cada um, o romance é o domínio do particular e é por narrar essa “vida de cada um” que ele se especializa dentro de sua antigrafia (BRANDÃO, 2005, pp.201-203). Já a narrativa, enquanto questão fulcral do romance grego, é definida como aquela que gera representação de si mesma, i.e., representa as absorções dos outros gêneros e, ao fazê-lo, gera uma “mimese” do próprio processo mimético, se constituindo desconectada do que estaria por trás do representado, na medida em que se abandona o objeto mimetizado, empreendendo-se, de forma espetacular, não apenas a ficionalização do mundo, mas também de seu próprio processo ficcionalizante ou a “mimese” da própria “mimese” (BRANDÃO, 2005, pp.207-208;215-216;243-244;252-259). Tal característica revela, desde já, a inclinação metalinguística, em maior ou menor grau, da narrativa do romance, acarretando, por conseguinte, um certo apego ao trabalho da forma.

É notória a importância do estudo empreendido por Brandão (2005) na medida de sua contraposição às proposições de Ian Watt (2010). Ambos consideram ser central, na constituição/construção do romance, o “realismo” em sentido amplo / a “mimese”, i.e., a relação com a realidade (ou com as aparências desta). Ao contrário do que disse Ian Watt (2010), segundo Brandão (2005), o romance foi inventado na Grécia como um gênero essencialmente ficcional, com fim puro de fruição estética e divertimento, sem ser possível afirmar seu inventor e nem datar sua invenção. Desde então, assume um caráter proteiforme, metamórfico, de gênero em constante (trans)formação, que se desenvolve sob a dinâmica do novo e do antigo. Por isso, diferentemente de Watt (2010), Brandão (2005) diz que o romance tem pouco de “original”, no sentido corrompido romântico. Também em dissonância com Watt (2010), Brandão (2005) considera que o romance não surge de repente, mas por um movimento constante de deslocamentos e contaminações de outros gêneros, dado seu caráter gramatofágico. Brandão (2005) pontua outros aspectos tão importantes quanto esses para se entender a constituição do romance como gênero e o modo como sua história incide sobre o que se fala (ou não se fala) sobre o romance hoje: certa complexidade assumida pelo narrador, o caráter antigráfico e certa essência metalinguística, além de circunscrever o narrado à circunstancialidade da vida de cada um. Mas é a “mimese” o que o romance grego tem de mais central e essencial: estruturar as aparências do real em seu discurso e, muitas vezes, a tematização desse processo. Assim, desde as origens gregas, o romance lida com essas características e suas problemáticas. Observemos,

porém, que se o romance está em constante (trans)formação, também o estão suas demais características originárias. Portanto, é diferente, ao longo do tempo, o modo como o gênero incorpora e se relaciona com outros gêneros textuais e discursivos, mudando-se os gêneros com que se relaciona. É diferente, na evolução do gênero, o funcionamento da dinâmica do novo e o antigo, sob a qual também se difere o próprio modo de o gênero se (trans)formar. Os modos de se dar forma à narrativa se complexificam, com o passar do tempo, desenvolvendo-se multidirecionalmente as maneiras de se conceber o narrador, o narrado e a narrativa. Muda-se, na progressão do tempo, a finalidade do romance, que vai, aos poucos deixando de ser mero divertimento e assumindo uma função de perspectivização e questionamento do real com que, indiretamente, se relaciona, bem como de si mesmo, de sua própria tradição. A maneira como o romance se relaciona com a ficção também é diferente em cada época. Dado seu caráter proteiforme, a maneira com que se entende sua relação com a realidade, tecnicamente falando, também se atualiza.

Bakhtin (2010, pp.397-399) já dizia que o romance é, fundamentalmente, um gênero inacabado (por se constituir em constante evolução) e um gênero que parodia os outros gêneros (literários e extraliterários, discursivos), integrando-os à sua construção, reinterpretando-os, refazendo-os em sua própria composição – a estilização paródica de outros gêneros e estilos é, segundo ele, marca essencial do romance. Em contato com outros gêneros ou à medida que é contemporâneo deles, absorve-os e, do mesmo modo, os “romanciza”, influenciando em suas estruturas (BAKHTIN, 2010, pp.400-401). Também para o linguista, sendo o romance o único gênero em constante evolução, “por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (BAKHTIN, 2010, p.400).

Sendo, desde sempre, um gênero que estabelece relações com outros gêneros, um gênero proteiforme/metamórfico, o romance nem sempre foi “pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal” como é hoje¹⁶ (BAKHTIN, 2010, p.73). Houve um longo trajeto (histórico-evolutivo) social, político e linguístico para que assim fosse. Trajeto que envolve a superação de um monolinguismo e de um monologismo discursivo construídos e impostos pelas classes dominantes, atendendo aos seus interesses para a manutenção de seu poder.

Conforme Bakhtin (2010, p.200), enquanto o romance antigo, grego, assimilava apenas gratuitamente outros gêneros e estilos e os incorporava em sua estrutura ou enquanto o romance

¹⁶ Bakhtin escreveu sua Teoria do Romance desde os anos 1930, tendo a publicado completamente nos anos 1960. Assim, consideramos que quando ele diz sobre o modo como o romance é “hoje”, está em questão um lapso temporal que pode ser, de certo modo, estendido até os dias atuais, uma vez que está a falar do romance do século XX, já herdeiro do que viremos a falar como crise da representação.

medieval parodiava esses gêneros e estilos, deslocando-os de seus contextos e atualizando-os em seu próprio contexto, no gênero romanesco, nada mais se fez do que neutralizá-los em uma única e mesma ideologia e linguagem. O fato de reaproveitar outros gêneros – literários e discursivos – em sua estrutura o tornava apenas uma enciclopédia de gêneros (pluriestilístico), por isso, apenas embrionariamente plurilíngue, mas não plenamente plurilíngue (BAKHTIN, 2010, p.200). O romance grego, aliás, já era sensível às “falas”, às linguagens da época, aos múltiplos dialetos literários gregos, mas a consciência criadora realizava-se, monologicamente, nas línguas puras e fechadas sobre si próprias (BAKHTIN, 2010, p.404).

O romance, no entanto, como é moderna e contemporaneamente, pressupõe, consoante o autor (BAKHTIN, 2010, p.164), a materialização, em sua estrutura, de uma consciência de diversidade discursiva de força centrífuga, descentralizadora dos valores e concepções dominantes, i.e., da noção monológica e monolíngue como instrumento de dominação e subjugação político-ideológica de grupos sociais diversos da classe de poder; consciência de uma diversidade discursiva que contorne ou burle a ideia de que a língua é única e só pode materializar um único pensamento ideológico relativo a uma única cultura (política, religiosa, etc.), unindo o povo pela etiqueta da identidade nacional, com a finalidade de fazer permanecer a hegemonia da classe de poder. O romance, como é moderna e contemporaneamente, presume que o discurso humano se afasta do mito do monologismo e do monolinguismo, da ideia de que uma língua única é a forma absoluta e verdadeira do pensamento. Afastamento esse, segundo Bakhtin (2010, p.164), o qual só pode se dar na proporção em que passa a integrar a construção romanesca o que se chamou de plurilinguismo, integração que ocorre em condições sócio-históricas bem definidas, as quais possibilitam a consolidação de uma outra maneira de percepção linguístico-discursiva. É apenas quando a cultura nacional perde seu aspecto fechado e independente e/ou com a burla dos discursos – autoritários – do poder que se poderá perceber a estratificação da língua, suas variedades sociais e ideológicas, de acordo com a pluralidade de lugares sociais e ideológicos que existem em uma sociedade (BAKHTIN, 2010, pp.166-167). Somente então se revelará a pluriformidade das línguas/da cultura e sua diversidade de vozes.

A atualização moderna/contemporânea do romance, portanto, se dá quando ele é construído, principalmente, plurilíngue e plurivocal. Ou seja, quando sua linguagem se estrutura como um sistema plural de vozes elocutórias de linguagens sociais diferentes entre si, organizadas artisticamente em diálogo, na medida da tensão entre suas divergências; quando a linguagem romanesca é concebida como um arcabouço plural de estratos linguísticos diversos – sociais, profissionais, institucionais, de geração, de gênero, de gênero textuais –, como uma variedade de línguas e discursos sempre atravessados e constituídos pelo discurso de outrem

(BAKHTIN, 2010, pp.74-76). É imprescindível, enfim, ao gênero romanesco certa orquestração de um desmascaramento socioideológico das línguas e discursos, é uma necessidade mostrá-los e experimentá-los, revelar e experienciar o que eles dizem e o modo como dizem, sua visão de mundo e fundamento, sua axiologia, as parcelas do real a que remetem e a maneira como o fazem, as informações que carregam sobre uma determinada época, geração ou indivíduo: trata-se de um processo de conhecimento da realidade pela linguagem e pelo olhar do(s) outro(s) (BAKHTIN, 2010, p.162).

É a partir do século XVII, portanto, com *Dom Quixote*, que o romance incorpora, em sua estilística, conforme Bakhtin (2010, p.384), um conflito entre as tendências centralizadoras (unificadoras) e descentralizadoras (estratificantes) das línguas, encontrando-se no limiar entre a linguagem literária, a literariedade das belas-letas, e o estado tensionado e dialogizante dos estratos linguísticos. É, no entanto, a partir do século XIX que se passa a observar a predominância do segundo em relação à tentativa de elevar as apropriações romanescas ao nível beletrístico (BAKHTIN,2010, pp. 203-204). Desde então, é fundamental que a estrutura romanesca seja uma combinação de estilos, um sistema de línguas constituído por uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente e elocutórias de vozes de lugares socioideológicos diferentes (BAKHTIN, 2010, p. 74-75).

Em outras palavras, a base da estrutura romanesca moderna e contemporânea é, segundo Bakhtin (2010, p.76), a estratificação linguística, na qual está engendrada uma pluralidade social de linguagens e vozes que divergem entre si, que se inter-relacionam em uma correspondência cujos polos se encontram, constantemente, em estado de tensão. É prerrogativa desse romance um “plurilinguismo dialogizado cujas vozes são multidiscursivas” (BAKHTIN, 2010, p.83). E essas linguagens e vozes socioideologicamente diferentes nada mais são do que pontos de vista, maneiras de apreender e entender o mundo, estruturadas a partir de outras vozes discursivas que formam a perspectiva do real de cada sujeito enunciativo: tratam-se de maneiras de enunciar o real que são formadas por outras vozes e discursos que, divergindo entre si, se complementam; que se opõem umas às outras, se esclarecem mutuamente (BAKHTIN, 2010, pp.98-99). Tais perspectivas, estratos que enformam concepções ideologicamente diversas sobre o real, são materializadas em discursos corporificados em estilos diferentes, são organizadas dentro da composição romanesca de modo a configurar um sistema literário original (BAKHTIN, 2010, pp. 104-105). O gênero romanesco, no entanto, não é um arcabouço linguístico-discursivo pura e simplesmente, línguas e discursos não estão jogados dentro de sua estrutura sem critérios: o romance é um híbrido literariamente e intencionalmente organizado que resulta em uma representação literária da linguagem (BAKHTIN, 2010, p.162).

A partir disso, Bakhtin (2010,p.138) defende que, se o que há de mais essencial no romance é a enunciação e os discursos nele engendrados, os quais carregam em si significações sociais e forças dispersivas plurilíngues, então, o problema central da estilística romanesca é a questão da representação literária do discurso de outrem, a questão a respeito da imagética da linguagem que carrega em sua constituição pluralidades, ou seja, o modo como a enunciação discursiva se constitui de discursos outros de lugares ideológicos diversos e o modo como diferentes estratos de enunciações discursivas – atravessadas por discursos de outros, de lugares ideológicos diferentes – se inter-relacionam dentro do romance, fazendo de cada discurso que o compõe plural por si e plural na constituição do todo romanesco.

Percebe-se que Brandão (2005) e Bakhtin (2010) dialogam em alguns aspectos, a começar pelo consenso sobre uma essência metalinguística do romance: enquanto Brandão (2005) diz ser característica do romance grego certa representação de seu processo representacional, para Bakhtin (2010), o que há de fundamental no gênero é a representação da linguagem – enquanto arcabouço plural dos mais diversos estratos linguísticos e sempre constituída pela história (individual e coletiva) de cada voz elocutória que é sempre atravessada por uma pluralidade discursiva. Ambos consideram o romance um gênero dinâmico, em constante (trans)formação, bem como um gênero que se faz a partir da incorporação da forma ou da dicção de outros gêneros. Importante é a dimensão subjetiva que Bakhtin (2010) atribui à linguagem, na medida em que a descreve como um sistema plural de vozes elocutórias de linguagens e discursos plurais, de lugares socioideológicos (bem como história e formação) diversos, em diálogo tensionado por suas diferenças, uma vez que essa concepção ressalta a diversidade de pontos de vistas a falar sobre o real de perspectivas diferentes. Tão importante ainda é a ideia de que isso começa a ser problematizado durante a modernidade histórica (século XVII), mas só começa a ser resolvido a partir do século XIX, período em que situaremos o que se chamará de crise da representação.

Luiz Costa Lima (2009, p.177) chama atenção para uma particularidade dessa teoria bakhtiniana pela qual acabamos de passar: Bakhtin (2010, p.411) diz que o romance é um gênero do presente em contraposição à epopeia, diz que é “um gênero acabado de maneira absoluta e muito perfeita, cujo traço constitutivo é a relação do mundo por ela representado no passado absoluto das origens e dos fastígios nacionais” (BAKHTIN,2010, p.407). Esse passado absoluto, para Bakhtin (2010, p.407), “é uma categoria (hierarquia) de valores específicos”, é idealizado e tem um caráter oficial: todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes organizam-se, nesse passado absoluto e distante, dentro de uma categoria axiológica, enquanto o romance estaria ligado a elementos eternamente vivos da palavra e do

pensamento não oficiais, os quais são circunstanciais porque facilmente suscetíveis à mudança (BAKHTIN, 2010, p.411).

O que Luiz Costa Lima (LCL) ressalta a esse respeito é que o teórico russo foi importante ao perceber que esse passado absoluto épico, ao se instalar na memória dos homens e lá ser preservado, assume função de preservação e legitimação do *status quo*: “à linguagem refinada dos épicos correspondia a intemporalidade pretendida pelo poder político. O passado absoluto estendia seus usos e costumes para que amoldassem o presente, visto como tão transitório quanto incerto é o futuro” (LIMA, 2009, p.177).

Por essa perspectiva, enquanto os gêneros literários, ao longo da tradição, se mantiveram como épico, lírico e dramático, relegando à toda e qualquer prosa produzida desde a Antiguidade Clássica até o Renascimento um lugar secundário, de gênero baixo, o romance não teve condição de protagonizar enquanto gênero pareado aos gêneros clássicos. Conforme o que explica Costa Lima, enquanto o poder foi capaz de cultivar, na épica, aquela imagem estável do mundo, o romance não pôde se desenvolver, porque, por ele, só há uma visão do mundo que se dá a partir do cotidiano e este, i.e., a circunstancialidade da vida, era objeto de representação apenas nos gêneros baixos: “Era aí na ‘cultura criadora do riso do povo comum’, na sátira romana, nos diálogos socráticos, nos diálogos de Luciano, na sátira menipeia que Bakhtin encontrava os ‘autênticos predecessores do romance’” (LIMA, 2009, p.177).

Costa Lima também ressalta outro aspecto importante que decorre da teoria bakhtiniana que ora comentamos. Trata-se do fato de que o plurilinguismo não apenas se opõe à “cultura fechada” que explicamos, como também promove uma “reviravolta epistêmica” porque o signo deixa de declarar uma verdade imanente, inerente à sua referência, e, já não remetendo a coisa alguma, se torna a própria coisa: o plurilinguismo, além de promover a interação entre a diversidade de línguas e falas geradas nessas línguas, permite que o “signo-enquanto-sentido” engendre sua própria significação, i.e., que ele se torne produtivo, uma vez que, não imitando ou remetendo a algo, produz um outro algo semelhante, mas um tanto diferente da referência que antes supunha (LIMA, 2009, p.175), nos termos de sua proposição sobre a *mimesis*.

Mas *O controle do imaginário & a afirmação do romance* (LIMA, 2009) nos importa também por demonstrar como o desenvolvimento do gênero romanesco e sua consolidação na cena literária, somente na modernidade histórica, se deu *pari passu* com certa transição da aceitação do/submissão ao controle do imaginário para a burla desse controle (por meio de recursos diferentes), rompendo, de dentro do próprio romance, com o veto ao ficcional, sendo esta a marca do romance moderno. Enquanto o romance anterior à modernidade se (trans)formou dentro dos limites representacionais das normas e dos costumes dominantes de

cada momento, o romance moderno é aquele que coloca em xeque tais normas e costumes, não sendo apenas ficção mais restrita ao divertimento, mas ficção que assume um compromisso de questionar as representações sociais evocadas no plano da prosa ficcional.

De maneira bastante didática, Costa Lima (*apud* BASTOS, 2010, pp.380-381) explica a questão do controle:

Cada grupo humano, seja profissional ou de uma camada de classe, tem seus valores. Assim como não há sociedade sem leis, não há sociedade sem diferenciação de valores. Digamos: a camada de classe A detém o poder. Como ela fará para preservar seus valores? A proibição da prática contrária é antipática e contraproducente. É preferível que ela tenha mecanismos de preservação de seus valores. Tais mecanismos, tecnicamente, os mecanismos de controle, funcionam como uma espada invisível que oscila sobre a cabeça dos agentes. (Aquilo que classicamente se chamava “espada de Dâmocles”). Assim, por exemplo, não era conveniente que o pintor renascentista pintasse uma virgem Maria com os lábios muito grossos pois isso conotava sensualidade. Não se tratava de proibi-lo, mas apenas de tornar conhecidos os mecanismos de preservação dos valores dominantes.

Quando se diz sobre um controle do imaginário, portanto, se diz, segundo Costa Lima (2009, p.78), sobre uma atuação política sobre as obras que tem consequências e efeitos estéticos sobre elas. Esse controle interfere na construção das obras e atrasa a consolidação e legitimação do romance na cena literária (LIMA, 2009, p.78).

O controle do imaginário se dá, sobretudo, culturalmente, em razão de uma tradição que, de maneira direta ou indireta, sempre teve de lidar com a busca pela verdade explicativa e ordenadora do mundo e da vida em sociedade. É claro que, em cada época, em cada sociedade e em cada circunstância, a determinação do que é ou não verdadeiro passa, invariavelmente, pelo crivo da ideologia dominante. É na modernidade histórica, no entanto, que isso se torna mais forte; é durante esse período que o controle do imaginário, na maior parte das vezes, é fundamentado, segundo Costa Lima (2009, p.84), em certa “concepção substancialista da verdade”.

Conforme o que o autor (LIMA, 2009, pp.194-195;209) explica, o controle do imaginário se dá, na abertura da modernidade (não que antes ele não fosse assim), fundamentado em uma base moral-religiosa. Depois, de maneira gradativa, sobretudo a partir do século XVII, à medida que o interesse intelectual vai atuando por meio das ciências experimentais, o controle passa a ter preceitos de ordem científica – “a falibilidade dos órgãos dos sentidos, a verdade como substância a ser reconhecida, a objetividade do conhecimento, a primordialidade da cadeia causal, a inferioridade da imaginação ante os *percepta*” (LIMA, 2009, p.194), ao passo que teorias como a de Bacon e a de Descartes apareciam. Ressalte-se que o paradigma científico não assume o lugar do controle ético-religioso, senão que este ainda subsiste apesar da preponderância daquele ao qual se acrescenta.

Mas, entre a efetivação do controle, caracterizado como instrumento político, e uma afirmação metafísica da verdade, há a interposição de uma rede de operadores, de mecanismos que atuam em prol da efetividade fiscalizadora, ou admitem, dentro de seus limites, ser driblados relativizando a atividade de fiscalização, a depender dos interesses da ideologia dominante (LIMA, 2009, p.84). Isso porque tais mecanismos de controle “respaldam os valores que, em certa sociedade, não se devem contrariar” (LIMA, 2009, p. 155). Ao fazê-lo, revela-se sua dinâmica a qual “reduz o produto máximo do imaginário, a obra de arte, ao que reproduz ou confirma o previamente dado” (LIMA,2009, p.155). Ou seja: os mecanismos do controle, sendo suporte para a manutenção dos valores de um determinado grupo social hegemônico em uma dada sociedade em uma época específica, fazem com que aquilo que é produto do imaginário – o produto mimético-ficcional – apenas reproduza e confirme tais valores para que não sejam contrariados.

Assim o fazem reforçando, consoante o que explica Luiz Costa Lima (2009, p.155), o trabalho da memória em detrimento da evocação. Considerando que a memória funciona retendo/conservando cenas do passado (LIMA, 2009, p.135), mantendo o *status quo*, e que a imaginação é evocativa, sendo a evocação produtiva na medida em que funciona concebendo, livremente, cenas alternativas ao passado memorizado (LIMA, 2009, p.140), os mecanismos do controle preferem a segurança da cena acabada e certa à incerteza e imprecisão de um processo que “deixa de procurar restaurar o passado, desviando-se dele e tematizando o que, a partir do resto guardado na memória coletiva ou privada, é passível de ser desdobrado com aquele resto” (LIMA, 2009, p.141). Isso porque, na evocação, quando algo, um resto, da memória coletiva ou privada é entendido como referência, ele é absorvido e transformado, resultando em um produto mimético; a *mimesis*, aliás, é produto da evocação imaginativa (LIMA, 2009, p.141).

O que resulta da *mimesis* (que resulta da imaginação evocativa) pode contestar os valores dominantes desde que se resguarde da censura, i.e., com a condição de que faça, apenas, oscilar a espada de Dâmocles mencionada: aí está a relação direta que há entre *mimesis* e controle – “basta que o produto daquela não reproduza o padrão que se lhe mostra como guia para que esse produto se sujeite a ser controlado” (*apud* BASTOS, 2010, p.382). É sob essa dinâmica que se dá a afirmação, legitimação e consolidação do romance na modernidade histórica.

O controle e seus mecanismos atuam sempre implicitamente na manutenção dos valores culturais da classe dominante, uma vez que “não há sociedade sem regras, e onde há regras há controle” (LIMA, 2009, p.21). Ele se dá, portanto, a partir da axiologia e das regras impostas

pela classe hegemônica. Imposição que oficializa e institui, em seu tempo e espaço, o seu modo de compreender o mundo e a sociedade como a verdade explicativa e ordenadora da realidade. A partir dessa verdade, o controle e seus mecanismos atuam para mantê-la, determinando uma uniformização do pensar e do imaginar que, dependendo das condições de governabilidade do grupo dominante, se infringidos, podem acarretar consequências punitivas. Ou seja: em termos artísticos e literários, aquilo que resulta do pensamento ou do imaginário fica restrito a reproduzir e confirmar – no âmbito da criação e da recepção – o que foi previamente institucionalizado e oficializado pela classe dominante. Consequência imediata do controle é, portanto, definir que tudo aquilo que contrarie a verdade momentaneamente ordenadora é falso, vetando-se tudo resultar em alguma modificação do previamente dado. O controle e seus mecanismos fazem desacreditar o texto que, ficcional (nos termos vigilantes, “falsificador do real”), se distancia da verdade (explicativa e ordenadora do mundo e da sociedade) dominante, levando-o a completa ausência de público leitor.

O controle do imaginário, segundo Luiz Costa Lima (2009, p. 182;187), tem duas faces, uma positiva e outra negativa. Esta é a que configura o controle e a eficiência de sua vigilância desde os interesses dos que comandam a sociedade, resumindo-se em uma dinâmica de (des)igualdade, já que os mecanismos de controle auxiliam na manutenção do poder de quem domina, enquanto os grupos dominados tentam reagir propugnando um não-controle (o que não passa de outro modo de controle) para diminuir a desigualdade existente (LIMA, 2009, p.182). Há, por outro lado, uma contraface positiva: “a necessidade de explicitar-se mais concreta e nitidamente o plano de referência do mundo empírico” (LIMA, 2009, p.187), levando a uma delimitação do que haveria de ser, portanto, o ficcional, já que a imaginação era tida como o que, não sendo factual, falsifica a realidade e se distancia da verdade, justificando-se o veto impingido pelo controle (LIMA, 2009, p.187).

Explicitando-se o que haveria de ser campo do mundo empírico, facilitar-se-ia a afirmação do que seria ficcional, o qual, delimitado, estaria vetado pelo controle, porque distante da verdade, do plano de referência do mundo. Assim estando vetado, era necessário que o romancista tentasse se desvencilhar da suspeita e do veto ao ficcional e isso só pôde ser feito com um disfarce: fingindo que reforçava a ideia de que o romance é uma espécie de história, fugindo da incômoda alternativa “verdade ou falsidade grosseira” (LIMA, 2009, pp. 197-198). Não havendo o reconhecimento da ficção como ficção, mesmo o público não apenas suspeitava dela, como mantinha seu interesse apenas pelo que apresentava enquanto aparência de realidade (LIMA, 2009, p.198). Daí o ficcionista ter que trabalhar o texto de modo a levar o leitor a crer ou fazer de conta crer no caráter histórico do narrado, pois, só assim, tendo como

premissa uma verdade que se afirma em fatos e coisas, ele teria sentido e despertaria interesse (LIMA, 2009, p.198).

Toma-se, então, a ficção, conforme LCL, como aquilo que se dá com a transgressão do real por um irreal que violenta o suposto lastro factual com que se identifica a realidade, violação que ocorre porque, narrando algo como se tivesse havido, dá ao irreal a impressão de realidade (LIMA, 2009, p. 230). Ao fazê-lo, afirma-se pela ficção literária um compromisso que engendra certa “análise espectral de valores de uma sociedade e a exposição de seus ardis” (LIMA, 2009, p.230), adquirindo, a literatura, uma função crítica e é esta função que expõe a obra à possibilidade de ser neutralizada pelos mecanismos de controle.

Daí se falar que *Dom Quixote* “é o primeiro romance moderno, sendo os produtos franceses e ingleses posteriores menos seus descendentes literais do que o produto da interação da narrativa cervantina com as problemáticas sócio-históricas específicas daqueles países” (LIMA, 2009, p.214). Sobretudo porque a monomania quixotesca deixa transparecer a diversidade e a contradição da vida espanhola da época, enganando o controle (LIMA, 2009, p.220). Melhor explicando, *Quixote*, segundo Costa Lima (2009, p.221) se origina de um paradoxo: contrariando o distanciamento épico bakhitiniano, que aborda um passado certo e acabado, tematiza “cenas da realidade imediata, prosaica e contingente” (LIMA, 2009, p.221), as quais são, concomitantemente, guiadas pela fantasia distante da mente. Não se utilizando do recurso do distanciamento épico, as situações do cotidiano vividas pelo personagem principal fazem com que este entre em choque com as normas vigentes (LIMA, 2009, p.224). Ocorre que a loucura, declarando verdades desconfortantes, dribla as instituições censórias da época (por consequência, o controle), as quais nada fazem em relação à obra por sua defesa pela insanidade alucinatoria do protagonista; a concessão, porém, que a ordem faz ao louco se volta contra ela em forma de denúncia, fazendo com que a narrativa da loucura seja uma ficção permitida e legítima. Por conseguinte, torna-se importante um cuidado específico com certo princípio de estruturação da obra por seu auxílio no engodo do controle, como o trabalho com “a burla, a sátira, a ironia, a crítica de gêneros e práticas que se esgotam no riso” (LIMA, 2009, p.227) em *Quixote*. Por meio da burla, da ironia, da sátira, etc., i.e., de um certo trabalho estético, que se disfarça o desafio à ordem imposta (LIMA, 2009, p.248). Não deixando claro os planos de seu texto – nada apegados à tradição literária de sua época –, Cervantes usa do decoro e da verossimilhança em sua linguagem, mascarando e revelando o que não podia ser dito, para conseguir dizê-lo (LIMA, 2009, p. 243). Mais além, por meio de uma sátira parodística dos gêneros em vigência – o romance pastoril, o romance de cavalaria e da picaresca – Cervantes obtém um gênero outro, um gênero romanesco diferente (LIMA, 2009, p.231-234), que,

aprovado pelas autoridades burladas, rompe com a ilusão de que o que se lê é verdade por meio da aparência de um texto que serviria apenas à diversão (LIMA, 2009, p.251). Cervantes desvia-se de toda a verossimilhança imposta pelo controle e indica meios para o exercício da ficção pela burla, pela sátira, pela crítica, pela loucura (LIMA, 2009, p.251).

Tendo, então, compreendido que *Dom Quixote*, vindo à público na Espanha do século XVII, é o primeiro romance moderno porque, principalmente, inaugura a possibilidade de se driblar o veto ao ficcional, Costa Lima (2009, p.251) se pergunta sobre o motivo de a afirmação do romance se dar apenas na França e na Inglaterra do século XVIII. Ele explica que, embora *Dom Quixote* tenha encontrado uma possibilidade de burlar o controle, a Contrarreforma e todas as suas arbitrariedades favoreceram os escritos submissos, tendo sido bastante hostil à ficção (LIMA, 2009, p.252) e, conseqüentemente, ao romance, gênero bastardo, que circulava à margem dos gêneros clássicos. Assim, a produção herdeira de Cervantes desaparece por várias décadas, o Calvinismo, ainda, amplia suas forças controladoras, restando aos romancistas enfatizar o trabalho da articulação dos fatos em detrimento da ênfase nos próprios fatos que comporão os enredos: é o trabalho formal que negará a ficção afirmando-a, de maneira a burlar os mecanismos de controle, até a época de Cervantes, predominantemente ético-religiosos e, dele em diante, científicos (LIMA, 2009, p.258).

Assim, no início do século XVIII, embora sob o controle preponderante de um pensamento científico, ainda que este aparente ser uma mera continuidade do pensamento antificcionalizante, essa perspectiva científica permite uma brecha ao ficcional, exatamente em razão ao apego ao factual: a necessidade de uma justificativa, por meio de um lastro material submisso e submetido ao tratamento científico, coloca de lado a justificativa por uma interpretação alegórica (porque ético-religiosa), de modo que, agora, algo que tenha acontecido é um fato e o fato é sempre verossímil (LIMA, 2009, p.201;209). Verossímil no sentido de que ele se desenvolve em torno de um conector que articula o que se narra com o plano da realidade (LIMA, 2009, p.228). A obra, concordando com valores socialmente legitimados pelas instituições dominantes, dá azo para que o controle seja exercido, o que significa que o controle se dá exatamente naquilo que se entende por tal conector articulador do narrado com o real (LIMA, 2009, p.228). Nesse sentido, a questão do controle tem a ver com o grau do que se afirma e/ou se nega, porque o controle se impõe em graus de repressão a fim de evitar conflitos entre o que se narra e os valores sociais de que emerge o narrado (LIMA, 2009, p.229). Disso decorre a manutenção, no século XVIII, da preocupação – antirromanesca - do romancista em conceber não exatamente uma ficção, “mas documentos, testemunhos diretos do real” (LIMA, 2009, p.310), o que ainda dificulta a afirmação do romance, já que o gênero se nega porque

“não inventa nada, apresenta o real em estado bruto” (LIMA, 2009, p.310). O romance, porém, em virtude da brecha científica, ainda assim logrará sua afirmação, no século XVIII, conseguindo abrandar a oposição dos últimos séculos contra ele, por meio do trabalho da expressão subjetiva (LIMA, 2009, p.335). Trabalho esse empreendido por seus escritores e manifesto na composição formal (em confissões autobiográficas, romances epistolares, etc.), que dará ao leitor a impressão de confiabilidade do que se lê, enganando a sensação de ficcionalidade (LIMA, 2009, p.335). Além do trabalho da subjetividade, o labor da linguagem para resultar em um efeito de historicidade, i.e., o desenrolar de um tempo histórico do enredo, também alimenta a impressão de que a obra estaria fundamentada em uma “verdade temporal” (LIMA, 2009, p.310).

Para Luiz Costa Lima (2009, pp. 310-312), nas circunstâncias de predominância de uma ciência que começava a se delinear, sobretudo, com Descartes, e principalmente na França e na Inglaterra (grandes centros não regidos pelas instituições contrarreformistas), a hostilidade contra o romance (ainda assim tido, nessas sociedades, como atentatório da moral e da verdade histórica) condizia com a expressão de sujeitos individualizados, com valores e linguagens diversos “submetidos à exigência de reiterar valores e procedimentos de linguagem que a sociedade instituída considerava como verdadeiros e apropriados” (LIMA, 2009, p.312), de acordo com as instituições reconhecidas (a Igreja, a Coroa e suas ramificações), com o grupo social dominante, sob a ameaça do choque com as normas de vigilância em vigência.

No entanto, ao retomar Bakhtin, LCL considera que o romance se moderniza, se afirma, quando, ao burlar mais efetivamente o veto ao ficcional, passa a ser construído de modo plurilíngue, dando a impressão de maior correspondência da elaboração ficcional com a facticidade do mundo (LIMA, 2009, pp.311-312). Sendo, então, o romance concebido como plurilíngue, de maneira que essa diversidade linguística (que inclui os dialetos territoriais, sociais, profissionais) se interpenetre, se choque e se interconstitua, a dinâmica determinante da modernidade no romance faz com que haja um abismo entre “a aporia de um tempo antificcional, supostamente fiel à história, isto é, à verdade do sucedido” (LIMA, 2009, p.312) – a uma única visão unificada de mundo partilhada, como aporia, em uma sociedade – e a heterogeneidade de línguas, de expressões individuais de sujeitos que falam da zona de contato com os acontecimentos inconclusos do presente (e, conseqüentemente, do futuro), sobre o contingencial, o cotidiano, a própria ordem do dia, o que começa a delinear uma outra imagem do indivíduo no romance (LIMA, 2009, p.312).

Aos romancistas franceses e ingleses, portanto, ante as brechas da ciência e da política, foi possível lidar, novamente, com a burla ao controle por meio da manipulação formal do texto,

que fingia acatar as exigências do controle e, de dentro delas, as descumpria. É o caso, segundo Costa Lima (2009, pp.253-322), de Defoe e Choderlos de Laclos que, utilizando-se, em suas obras, dos recursos e das formas jornalística, testemunhal, (auto)biográfica, diarística, epistolar, proporcionaram aos seus relatos assentar-se em bases aparentemente verídicas uma vez que se tratam de formas e recursos que têm por fundamento a documentalidade. Esta, estando na base dos enredos, justifica-os pela matéria em que se apoiam ou pela matéria que transformam, de fato, em ato ficcional (prenunciando-se o que virá a ser o realismo programático). Dando aos textos a aparência de historicidade, mantendo sua aparência de verdade, oferece-se ao leitor a sensação da segurança de veracidade. Finge-se respeitar o controle, estimulando o interesse do leitor que deixa de se preocupar com a possibilidade da ficcionalidade, descomprometendo-se com a vigência dos códigos e valores dominantes. Aos poucos, então, vai se flexibilizando a necessidade do cumprimento do compromisso de veracidade. E, com a barganha com as normas estabelecidas, o produto da vigilância, de mera reprodução passa, definitivamente, à invenção.

Até então, os romancistas eram a comprovação de que a legitimação do romance dependia de uma barganha com o controle institucional e com a disposição do leitor (LIMA, 2009, p.328). É, no entanto, Sterne que, descontinuando essa tradição, denuncia novos horizontes para o romance (LIMA, 2009, pp.323-356). Isso porque ele coloca em xeque os valores da historicidade e da documentalidade, i.e. da ideia de verdade, na mesma proporção que a aparência de facticidade passa a questionar o próprio controle. Questionamentos que, novamente, são materializados pelo trabalho da forma, pela ausência de linearidade, pela dinâmica textual digressivo-progressiva, pela descontinuidade, não colocando em questão apenas a tradição do romance, mas também os princípios do pensamento metafísico apegado à concepção de um mundo orgânico regido por uma verdade embasada pela documentalidade. A forma questiona, criticamente, esse pensamento, por suas características não típicas da cultura documental. E os recursos narrativos responsáveis por essa ruptura possibilitam à narrativa ter diminuída a influência ou a interferência dos valores socialmente dominantes sobre o imaginário e, conseqüentemente, sobre o romance. Naturaliza-se e neutraliza-se o controle pelo questionamento da forma, que passa a internalizar, esteticamente, o próprio controle e seus mecanismos. Essa mudança de paradigma é o fundamento de um momento, que chamaremos, adiante, de crise da representação, em que a criação literária e a experiência estética estarão afetadas por uma nova consciência narrativa decorrente, sobretudo, dessa incorporação do controle, que perde a preponderância científica e metafísica exatamente em razão de uma espécie de crise da verdade que afeta o sujeito, sua autocompreensão enquanto indivíduo no

mundo e a compreensão do mundo e seus novos mecanismos – integrados – mercadológicos de controle.

A existência histórica de uma verdade explicativa e ordenadora da sociedade, propugnada pela classe dominante para se manter no poder, era paradigma para as instâncias que controlam seu cumprimento como verdade universal, responsáveis por promover de modo tácito a internalização dessa verdade pela sociedade que a ela, por tradição e cultura, se apegava como explicativa e ordenadora de sua realidade. Isso influi no curso do desenvolvimento das artes, da literatura e, especificamente, do romance que, num primeiro momento, não podia se consolidar porque, representando a vida em sua circunstancialidade, não afeito ao passado absoluto e à memória, não fazia a manutenção do *status quo* pela reprodução do real segundo a verdade da classe hegemônica. Além disso, o romance não podia se afirmar porque, essencialmente ficcional, era feito de matéria discursiva que não dizia o real, mas uma outra natureza que dele se distanciava. O romance apenas se afirma (na modernidade histórica) quando da passagem do estado em que um controle do imaginário regula o que pode ser verdadeiro ou falso em uma sociedade para a consciência de que é possível burlar esse controle, por meio do trabalho da linguagem, e liberar o direito de conformar, via um discurso falseador do real, um outro modo de vê-lo pela outra natureza à qual ele dá forma. Em outras palavras, passa-se à consciência de que é possível, por meio do trabalho estético, burlar o controle e a necessidade de dizer a verdade do grupo social dominante e liberar o ficcional, por conseguinte, trazendo à tona a noção de que a ideia de verdade é não apenas circunstancial, porque variável espaço-temporalmente, mas também relativa, porque subjetiva. Essa consciência vai sendo adquirida na medida em que vai, pouco a pouco, sendo relativizada a normatividade dos mecanismos de controle. O que permite seu questionamento pelo romance que o incorpora como estrutura, naturalizando-o e, por isso, neutralizando-o, o que passa a significar, também, um questionamento da própria forma do romance tradicional. Ambos os questionamentos passam a possíveis por uma mudança na relação – social e individual – que se tem com a ideia de verdade, o que, por consequência, leva à alteração do modo como o sujeito se autocompreende enquanto sujeito no mundo, em relação ao seu sistema social de valores e ao modo como se relaciona, individualmente, com eles. Em resumo, por meio do trabalho estético, a afirmação do romance se dá, em uma passagem em três níveis, da submissão do romancista ao controle do imaginário (na abertura da modernidade) para a burla desse controle (nos séculos XVII, com *Dom Quixote*, e XVIII, com os romances ingleses e franceses), e da burla do controle para, posteriormente, um questionamento desse romance que se afirmara e consequente

automatização/absorção/naturalização como maneira de se questionar o controle (a exemplo de Sterne).

Por ora, basta-nos concluir esta seção afirmando o romance como um gênero ao qual é cara a questão da *mimesis*, i.e., de sua relação com o real e com o ficcional, como vimos em Watt (2010), dentro das limitações de sua teoria, e em Brandão (2005), Bakhtin (2010) e LCL (2009). Como sua *mimesis* sempre se deu a partir da circunstancialidade da vida, do cotidiano, e não de um passado – épico –, como vimos em Watt (2010), Brandão (2005), Bakhtin (2010) e Costa Lima (2009), o romance esteve à margem do que se considerou Literatura, como um gênero menor, até a modernidade histórica, momento em que, como disse Luiz Costa Lima (2009), começa a se afirmar. Afirmação que se dá, sobretudo, por um processo de descentralização linguístico-ideológico que mantinha o poder das classes dominantes, antes mantido pela transformação de seus valores e interesses em verdade unívoca que, por tradição, o povo acostumou a incorporar e a buscar, verdade que, portanto, controlava o imaginário e vetava a ficção por esta falsear ou se distanciar do real, i.e., da verdade da classe hegemônica imposta como imaginário geral, como disseram Bakhtin (2010) e LCL (2009). Assim, o que antes era um gênero inferior, controlado, monológico, restrito à reprodução de uma verdade de interesses políticos, ficcionalmente inibido, dado ao divertimento e à fruição, de acordo com Brandão (2005), Bakhtin (2010) e Costa Lima (2009), vai se transformando ao longo do tempo, por seu caráter proteiforme e gramatofágico, metamorfoseando suas características e adquirindo novas, até que a partir de sua afirmação começa a ter, no plano da linguagem, a problematização de seu monologismo, a burlar o controle pelo trabalho da forma, até internalizá-lo, a questioná-los, questionando a verdade pela ficção ao ponto de, com o que se chamará de crise da representação, passar a um autoquestionamento que coloca, de vez, em xeque a verdade que monologicamente o constitui pelo descentramento da linguagem entendida como estratificada, plural e subjetivamente constituída, assim como as vozes e os pontos de vista sobre o real que ela enforma.

2.3- A crise da representação e a reconsideração da *mimesis*: intermediações entre romance e realidade

Em *Critical terms of literary study* (1995)¹⁷ – editado por Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin –, W.J.T. Mitchell ficou responsável pela apresentação do verbete que abria essa

¹⁷ E todas as citações – diretas e/ou indiretas - que fizemos desse texto serão traduções nossas.

espécie de “dicionário de termos literários”: o vocábulo “representação”. Segundo Mitchell (1995, p.11), trata-se de palavra que sempre teve um papel central na compreensão do que vem a ser “literatura” e que, desde a Antiguidade Clássica, é um conceito fundacional da Estética e da Semiótica. A longa tradição de explicar a literatura e demais artes em termos de representação¹⁸, contudo, sempre foi atravessada por certo desconforto em relação a essa noção (MITCHELL, 1995, p.14).

Apesar disso, Mitchell (1995, p.12) esboça uma explicação bem genérica do termo, dizendo que a representação é sempre, de algo ou alguém, por meio de algo ou alguém, para alguém e, ressalte-se, só se pode representar coisas ou pessoas apenas para pessoas. Mas, há ainda uma quarta dimensão dessa relação que também precisa ser considerada, aquela em que a representação é concebida por alguém (MITCHELL, 1995, p.12). Sendo, portanto, a representação sempre relativa a algo ou alguém, por meio de algo ou alguém; sendo, ainda, concebida por alguém e para outrem; ela se dá numa relação quadrilateral em que há dois eixos diagonais, o da representação e o da comunicação (MITCHELL, 1995, p.12). No quadrilátero, dois vértices – o meio pelo qual se dá a representação e o objeto representado – se conectam pelo eixo da representação, do mesmo modo que aquele que concebe a representação (seu emissor, artista criador, escritor) se conecta com quem a recebe (receptor, espectador, leitor) pelo eixo da comunicação (MITCHELL, 1995, p.12). O entrecruzar desses eixos-conectores dos quatro vértices da relação quadrilateral aponta para um dos problemas que decorre do conceito de que estamos falando: o da interpretação (MITCHELL, 1995, p.12).

Mitchell (1995, p.13), então, salienta que “representação” é algo bem mais complexo que essas simples relações, porque, às vezes, por ela algo pode significar todo um grupo de outras coisas (que podem vir a significar uma série de outras coisas, sucessivamente), dado que o signo de representação nunca ocorre isolado de toda uma rede de outros signos, porque ele só tem sentido se contextualizado em um campo semântico determinado que não é apenas linguístico, mas também político, social, cultural, etc. (MITCHELL, 1995, p.13). Quando algo significa alguma coisa para alguém, essa significação só ocorre em virtude de uma espécie de acordo social, o qual, uma vez combinado, não precisa ser reiterado em cada ocasião (MITCHELL, 1995, p.13).

Além disso, segundo Mitchell (1995, p.15) há que se considerar que, em todas as sociedades, sobre a representação, recaem proibições e restrições de ordem ideológica (estatais, políticas, etc.). Aceita-se o modelo da relação quadrilateral a partir da qual se dá a

¹⁸ Mitchell também se refere à representação pelo que estamos entendendo genericamente por *mimesis*.

representação, mas, em geral, há sempre restrições e/ou proibições que recaem sobre um ou mais vértices, tentando, de algum modo, modificá-los para atender a um determinado grupo de valores (MITCHELL, 1995, p.15). O acordo social que nutre a representação, em cada época, institucionalizou, de diferentes maneiras, certos tabus contra a representação, por exemplo, do sexo, do nu, da violência ou daquilo que contrariasse a palavra divina (MITCHELL, 1995, p.15). E isso tem relação com o fato de que a representação de pessoas e eventos nunca pode ser completamente divorciada de questões políticas e ideológicas (MITCHELL, 1995, p.15). A representação, aliás, é precisamente o lugar onde, mais propriamente, essas questões se imbricam e se tornam mais propensas a adentrar o literário (MITCHELL, 1995, p.15). Daí Mitchell (1995, p.15) considerar que, “se a literatura é ‘a representação da vida’, então representação é exatamente o lugar onde ‘a vida’, em toda sua complexidade social e individual/subjetiva, adentra a obra literária”¹⁹.

Embora Mitchell fale em termos bem simplificados das relações envolvidas na representação, sua espécie de conceptualização do verbete por suas variáveis funciona como um preâmbulo ao que pretendemos discutir e aplicar à evolução do romance. É relevante seu cuidado em pensar a representação no âmbito da criação e da recepção, além de problematizar a relação entre linguagem e realidade, porque, como veremos com C. Lima (2014), tal relação se dá, em cada esfera (de criação e recepção), por meio de suas especificidades, que não alteram o resultado do fenômeno, mas sua relação com o sujeito (autor ou leitor, porque Mitchell não considera que o representado também pode ser um sujeito produtor e receptor de representações). A plurissemantização de um signo, bem como sua produção de sentido a partir de uma rede sócio-histórica, na qual está imerso, o contextualizando linguisticamente, politicamente, socialmente, culturalmente, etc., faz da representação algo também sócio-histórico-culturalmente situado e controlado, como delineiam Pellegrini (2007;2009) e LCL (2003;2014;2009), porque os modos como se compreende o mundo e dele se apropria nas representações que dele se faz dependem de construções compartilhadas em uma sociedade para a produção de sentido.

É nessa direção, então, que Tânia Pellegrini (2007; 2009) caminha ao falar sobre um “realismo”²⁰ que capta as relações entre os indivíduos e a sociedade, o que não se dá pelo simples registro ou documentação e depende de formas de percepção diversas, materializadas ao longo da história literária até hoje sob diversas estéticas (PELLEGRINI, 2007, p.138).

¹⁹ “If literature is a ‘representation of life’, then representation is exactly the place where ‘life’, in all its social and subjective complexity, gets into the literary work” (MITCHELL, 1995, p.15).

²⁰ Estamos utilizando o termo “realismo”, entre aspas, por o considerarmos, como dissemos (cf. nota nº11), inadequado.

Assim, para além do sentido restrito à escola realista do século XIX (PELLEGRINI, 2009, pp. 13-14), fala-se de um “realismo” que “continua vivo e atuante nas formas narrativas contemporâneas, assumindo as mais diferentes roupagens e possibilidades de expressão” (2009, p.12; 2007, p.138). Nesse sentido, embora com uma mesma intenção constante – a representação, a *mimesis* – esse “realismo”, proteiforme como o gênero romanesco²¹, se dá, tecnicamente sob possibilidades estéticas várias “graças a sua persistente capacidade de transmutar-se, travestir-se, transformar-se” (PELLEGRINI, 2009, p.13). Tendo, portanto, em seu fundo o que se entende por representação, demonstra que essa ânsia representacional, sendo própria do que se entende por literatura, se manifesta, em cada época e por meio de cada autor, sob formas, sob estéticas diferentes que perspectivizam o mundo hostil (PELLEGRINI, 2009, p.13).

Quando fala em um “realismo” que perpassa toda a literatura, captando as relações entre indivíduo e sociedade, com diversas roupagens e possibilidades de expressão, i.e., materializando-se por meio de diversas técnicas estéticas, em cada época e por meio de cada autor, Pellegrini, sem explicitar, o assume como *mimesis*, que, sendo fundamento e fundação da literatura, é materializada esteticamente por meio de técnicas diversas empreendidas no trabalho da linguagem. As diferentes técnicas, ao longo do tempo e variando-se o autor, estiveram constantemente captando as relações entre indivíduo e sociedade e perspectivizando-as por meio das construções ficcionais que enformam. Assim, Pellegrini divide esse “realismo” de que fala em efeito e técnica: um efeito constante (*mimesis*) gerado por técnicas (estéticas) diferentes.

Para Pellegrini, então, o “realismo”, sendo mais do que a redução propositiva clássico-programática do século XIX, atravessa toda a história literária, sendo compreendido/entendido/conceituado, contemporaneamente, como refração do real: “opera, ao longo da história, uma refração da realidade e não uma ‘cópia’, ‘imitação’ ou ‘interpretação’ dela” (PELLEGRINI, 2009, pp.13-14), cuja materialização estética na literatura moderna/contemporânea se dá pelo que chama de “realismo refratado”, um conjunto, um arcabouço, de técnicas estético-representacionais que convivem, concomitantemente, no texto literário; um realismo que se constitui como uma espécie de “paideuma” das estéticas empreendidas ao longo da história da literatura ocidental para evocar, indiretamente, a realidade histórica, social, cultural e política (PELLEGRINI, 2007 pp.138-139).

²¹ E ela também diz, como Watt (2010, pp.10-11) e Brandão (2010, pp.15-18), que esse “realismo” é central no romance (PELLEGRINI, 2007, p.142; 2009, pp.13-14).

Essa compreensão contemporânea do fenômeno mimético-representacional e sua materialização sob a forma do “realismo refratado” só é possível após o que se chamou de “crise da representação realista do final do século XIX”. A melhor forma de compreender o que foi tal crise e sua extensão é defini-la, a partir do que já vimos anteriormente com Bakhtin (2010) e LCL (2009), como parte de uma crise maior, da verdade, da metafísica, a partir da qual se vai construindo a consciência de que o mundo não tinha a organicidade harmônica contida nessas explicações substancialistas sobre ele próprio e que, ao contrário, tais explicações eram extremamente relativas porquanto variavam sua época, suas fontes, fundamentações e, conseqüentemente, suas representações, o que afetava não apenas a ideia de sujeito e sua relação com a realidade, mas a concepção de literatura, de estética, implicando o reconhecimento, via representação, de um real relativizado.

Descrevendo genericamente a mudança, Pellegrini (2009, pp.14-17) explica que culturalmente e por tradição, a civilização ocidental, entre altos e baixos oscilatórios, sempre esteve, até o final do século XIX, marcada pelo apego a uma verdade ordenadora do mundo. Isso foi radicalizado a tal ponto, sobretudo dos séculos XVIII ao XIX – como vimos com LCL (2009) –, que fundamentou a crença literária de que seria possível conceber uma representação fiel da realidade, embora tal crença já configurasse certo incômodo mesmo para os primeiros realistas clássicos (PELLEGRINI, 2009, p.15). Estes, aliás, apesar de tal crença, não renunciavam ao ato ficcional propriamente dito, senão que intentavam fazer crer que remetiam a uma única realidade/verdade verificável (PELLEGRINI, 2009, p.16).

No que concerne à prosa e, especificamente, à tradição romanesca, até os séculos XVIII e XIX, dizia-se que o romance repetia – fazia ecoar – a noção de representação enquanto correspondência, por semelhança, a um modelo, imitação da natureza, de um mundo orgânico e homogêneo, correspondência geométrica e precisa das propriedades objetivas de um fenômeno, cujos fatos transcorridos se conectam sendo causas e conseqüências uns dos outros, dando à sua sequência uma noção de totalidade transcorrida em um espaço inteiro e estático. É só com a problematização desse modo tradicional de representar que se começa a tentar entender e conceber o efeito representacional e sua relatividade. Apenas quando se questiona a organicidade e homogeneidade da representação do real e se entende que este não é acessível, sendo representáveis, somente, as maneiras de percebê-lo, é que se pode falar na compreensão moderna de tal efeito. Mudança que corresponde à crise da representação e à recompreensão, reconsideração da *mimesis* (LIMA, 2014) de que viremos a falar adiante.

Em termos bastante simplistas, o problema da crise da representação do século XIX adveio de discussões que propunham não existir uma única verdade soberana e ordenadora da

organicidade da realidade do mundo. Na virada para o século XX, segundo Pellegrini (2007, pp.146-148; 2009, p.23-26), com o questionamento da razão (o mais importante de todos os instrumentos de investigação iluminista do mundo); com o desencanto com o projeto iluminista; com o gradativo desaparecimento da especificidade da experiência material como determinante para a relação sujeito-mundo; com as modificações no conceito e na percepção do tempo e do espaço; com a descoberta empírica de que o conhecimento também pode vir da impressão, da sensação, da volição; com a revelação das forças do inconsciente pelas teorias freudianas; com a crítica, por parte da filosofia, à concepção de realidade estável, concreta, cognoscível, e sua atualização como algo dinâmico, em constante mudança, localizada na mente e dependente da subjetividade do ponto de vista; com o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e produção de cultura; todo esse conjunto de mudanças perturba o regime tradicional da representação em vigor até o momento, colocando-o em crise. Esgota-se a concepção clássica de representação, que se atualiza, passando a exigir outra postura do escritor (que perde a segurança objetiva da interpretação do mundo e da criação artística) e novas poéticas ou modos expressivos, i.e., novas formas para se trabalhar os textos literários, novas estéticas: “instaura-se, aí, a crise da representação, cuja expressão aguda são as vanguardas” (PELLEGRINI, 2007, p.146).

Assim, questionando e recusando a base teórica sobre a qual se deram as práticas literárias anteriores, desde as vanguardas artísticas europeias concebem-se novas possibilidades estéticas de representação, outros caminhos que, não excluindo a realidade (porque isso é impossível), apenas consideram suas refrações (PELLEGRINI, 2009, p.29). A mudança exigia aquisições estilísticas que correspondessem à relativização da ideia de realidade enquanto regida por uma verdade – descentralizando o monologismo de que fala Bakhtin (2010) e freando o controle à proporção que se libera a ficção, como disse LCL (2009) –, daí o monólogo interior e/ou o fluxo da consciência, a fragmentação, a colagem, a montagem e recursos outros que têm por representáveis as tensões e ambivalências da consciência humana (PELLEGRINI, 2007, p.146).

Com as tendências vanguardistas, o “realismo” passou a ser estigmatizado, passou-se a certo preconceito com as narrativas “miméticas”, “representacionais”, como se isso fosse sinônimo de “atraso estético” e “conservadorismo político” (PELLEGRINI, 2007, p.137; 2009, p.12). Por isso, nesse momento, conforme Pellegrini (2007, pp.138;147-154), muitos optaram (sobretudo as teorias neoformalistas do século XX) por, com a crise da representação, decretar a morte do “realismo” e da própria representação, como melhor explicará LCL (2014). No entanto, parece que, ao contrário de ter levado à morte o “realismo”, a propalada crise o fez

ressurgir, sob o influxo das vanguardas, tendo seu sentido atualizado para refração do real, materializado esteticamente pelo que chama de realismo refratado (PELLEGRINI, 2009, pp.26-34). É nesse sentido que Pellegrini (2007, pp.138-140;147-154) fala que a contemporaneidade estaria marcada pela “crise da crise da representação”, porque considera que “a crise da crise” seria a crise da ideia de que não há representação, referência, e, ao contrário, a retomada do “realismo”, sob nova roupagem, refratado, o que dialoga com o que LCL (2014) chamará de reconsideração da *mimesis*.

A pesquisadora chama a atenção, porém, para o fato de que o “realismo” sobre o qual ela fala, esse enquanto refração, ter sua importância ancorada na eleição da “realidade física e social” como “a base do pensamento, da cultura e da literatura”, de modo que, ao definir a relação entre indivíduo e sociedade como essencial, torna-se uma categoria fundamental de análise da literatura universal a qualquer época, discordando em absoluto da possibilidade de que cultura e literatura estejam voltadas apenas para si mesmas ou de que nada se representa além de seus próprios textos (PELLEGRINI, 2009, pp.17-18). Por essa perspectiva, o “realismo” de Pellegrini (2009, pp.19-20) ganha um sentido trans-histórico e sociocultural uma vez que é a partir das construções culturais compartilhadas socialmente que se torna possível o acabamento à produção de sentido do objeto literário cuja elaboração ficcional evoca as imagens mentais – socioculturalmente compartilhadas e determinadas historicamente – que o antecedem, que o são pré-existentes, como sugeriu Mitchell (1995) em seu preâmbulo.

Posto que a arte, de maneira geral, e a literatura, especificamente, dependem das construções culturais socialmente compartilhadas pela sociedade, como um todo, e das construções específicas de cada grupo – social, ideológico, econômico, político, etc. – constituinte dessa mesma sociedade, é inevitável que as representações artístico-literárias as evoquem ficcionalmente, que estejam refratadas na ficção. Assim, “os modos de percepção e compreensão do mundo social, que sustentam a representação, são determinados pelas formas sociais e culturais a que pertencem” (PELLEGRINI, 2009, p.21). Deste modo, a representação, efetivada pelo “realismo”, por sua dimensão mimética, não podendo ser apenas reduzida ao que o “realismo” teria de “referencial”, é evocação, citação, menção a percepções e compreensões da história e da sociedade, incidentais à e refratadas na ficção (PELLEGRINI, 2009, p.21).

Por esse motivo, segundo Pellegrini (2007, pp.141-142; 2009, p.22), não se pode ter a pretensão de encontrar realidades sociais do mundo empírico refletidos diretamente na arte e/ou na literatura porque elas passam por processos de mediações, de refrações, de que resultam sempre modificadas quando de sua incorporação à estrutura ficcional, o que envolve, inclusive, questões subjetivamente ideológicas e políticas. A mediação, de que depende a produção do

efeito representacional, determinando que arte e literatura não sejam simples reflexo do real, descreve um processo ativo que, não tendo por princípio a reconciliação de opostos (real e obra), interfere ao mesmo tempo nas duas coisas, numa relação que há de ser sempre uma via de mão dupla (PELLEGRINI, 2009, p.22).

Daí Pellegrini (2007, p. 148; 2009, pp.32-33) conceber o “realismo”, via R. Williams, como um modo parcial, particular, subjetivo de (re)construir artisticamente/literariamente a relação entre indivíduo e sociedade, i.e., as diversas situações dos sujeitos no mundo, em seus aspectos íntimos/pessoais, assim como coletivos, dependendo, para tanto, das maneiras com as quais se maneja a apreensão das formas dessas relações e das formas de percepção das mesmas, mutáveis ao longo do tempo porque, base da representação, são histórico, social e culturalmente determinados. Conseqüentemente, conforme a situação e/ou o objeto que se representa, há um modo de composição que organiza a representação e lhe dá forma esteticamente, em cada autor e em cada época.

A tese de Pellegrini (2007, p.149), portanto, de que o “realismo” persiste e é proteiforme se sustenta na medida de sua concepção enquanto postura (ou seja, enquanto representação; enquanto comportamento/conduta de refratar o real por meio do contato indireto com ele porque sempre mediado, o que envolve subjetividades, pontos de vista, ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc; enquanto performado e performático em termos de literatura) e método (métodos específicos, técnicas estético-representacionais que dão forma à refração na composição, meios pelos quais o real é evocado – indiretamente – à construção ficcional). Para Pellegrini (2009, p.33), o “realismo” é comportamento/conduta (postura) de representar as questões sociais e particulares por meios (métodos, técnicas estético-representacionais) diversos, é efeito constante e forma variável.

Como se pode observar, o fato é que, desde o nascimento da literatura, esteve em questão seu relacionamento com o mundo, com o indivíduo, com a sociedade, com as diversas (inter)relações que os constituem – mundo, indivíduo, sociedade e suas especificidades em cada época. É fato também que essa relação entre a literatura, o mundo, o indivíduo e a sociedade, de *mimesis* passou a (corrompeu-se em) *imitatio*, depois foi relegada ao ostracismo até que teve sua morte decretada, por algumas linhas de pensamento artístico-filosóficas, junto com a morte do sujeito, porque só existe o fenômeno mimético porque há sujeito e, tendo este sua morte decretada, põe-se fim, igualmente, à *mimesis*. Outra questão circunscreve esse percurso. Tendo sido a escola realista o último suspiro da existência do sujeito e da *mimesis*, daí em diante, ao decretar-se, pelos movimentos pós-mallarmaicos, o fim do realismo, decretou-se o fim da *mimesis*, da representação, da referência, etc. Ou seja, inúmeros termos surgiram,

corromperam-se e confundiram-se para tratar de um mesmo fenômeno (mais especificamente, de seu esgotamento): o mimético, próprio das artes em geral e, por conseguinte, da literatura. Daí, portanto, ter se demarcado a “crise da representação”. Por isso, Tânia Pellegrini (2007; 2009), ao propor o resgate desse fenômeno por discordar de seu fim, institui a “crise da crise da representação” para dizer que nem sujeito, nem *mimesis*, nem representação, nem referência estiveram mortos.

Nossa opinião, porém, embora absolutamente concordante com a proposta da teorizadora da literatura, relê o termo “crise da representação” de uma outra forma, consoante à proposta de Pellegrini, mas descartando a necessidade de se falar em “crise da crise”. Isso porque entendemos o termo “crise” como um estágio passageiro, intermediário, que carrega a transformação de algo, uma mudança. Queremos dizer que crise não é morte, nem fim, mas modificação, alteração, metamorfose. É certo que a crise, às vezes, pode levar algo à extinção. Mas, nesse “levar a”, existe um processo. E o processo pelo qual passou o fenômeno mimético – pós-Mallarmé ou na virada do século XIX para o XX – não o extinguiu, senão que o transformou, pela transformação na maneira de compreender sua existência. Melhor dizendo, colocando-o em questão, levou à alteração do modo de sua concepção e, de igual modo, levou a uma nova compreensão do sujeito. Assim, entendemos que a “crise da representação” não é o fim da representação, da referência, da *mimesis*. Trata-se, apenas, de um processo – transicional – que leva, sobretudo desde as vanguardas e ondas ficcionais posteriores, à transformação do que se entende por representação, referência e *mimesis*. Por isso considerarmos ser desnecessário falar em “crise da crise”, porque o efeito mimético-representacional nunca deixou de acontecer na (inter)relação entre literatura, mundo, indivíduo e sociedade. A “crise da representação”, portanto, foi um processo de questionamento e mudança, de transformação, resultante em uma outra concepção do que se entende por *mimesis*, o que inovou consideravelmente as técnicas estético-representacionais empreendidas na criação literária e, conseqüentemente, a experiência estética do leitor.

Mais precisamente, a crise da representação corresponde à crise de uma tradição – essencialmente metafísica – e à transformação dos modos pelos quais o Ocidente, eurocentricamente, concebia os conceitos “Literatura”, “Sujeito” e “*Mimesis*”. Essa crise culmina, i.e., tem seu ponto de virada, seu clímax, na consciência resultante da percepção/constatação de que o sujeito autocentrado e centralizador das representações correspondentes à verdade do mundo não é tão solar quanto propugnava o mito de Descartes, mas, desde sempre, esteve fraturado e suas representações resultantes das posições que assume diante do que a sociedade, histórica e culturalmente situada, entende sobre aquilo que se

depreende do efeito subjetivamente gerado pela leitura literária. É o que demonstra a obra de Luiz Costa Lima, especialmente *Mímesis e modernidade* (publicada pela primeira vez em 1980) que teve sua abordagem ampliada e aprofundada em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000, data da primeira edição).

Para Costa Lima (2014, p.27), a *mímesis*, antes de ser um fenômeno estritamente literário, é um fenômeno “existente” (ele opta pelo neologismo para evitar confusões e relações com a vertente existencialista da filosofia). Com isso, LCL (2003, pp.85-89) quer dizer que a *mímesis* ocorre em todo momento em nosso cotidiano. O sujeito, enquanto inserto em um círculo profissional, em uma camada social, enquanto pertencente a uma determinada classe social, enquanto frequentador de grupos sociais com que tem afinidades (e, tendo-as, marca suas diferenças em relação ao que não lhe é afeito), enquanto integrante de uma cultura e de uma sociedade, está atravessado por diversas redes de símbolos constitutivas dos diversos lugares ideológicos aos quais se vincula. Atuando em meio a essas redes de símbolos como um animal simbólico, atua, por conseguinte, em meio a representações geradas a partir dessas redes. O indivíduo, portanto, cotidianamente tem de lidar com uma rede de representações dentro das quais está sujeito a e pratica classificações sociais, estabelecendo formas de relacionamentos diversos, de acordo com os lugares ideológicos em que atua. Toda a sociedade, deste modo, está permeada de sistemas de representações. Essa *mímesis* do cotidiano caracteriza-se por ser passiva, i.e., “nos grupos, nas coletividades, nas aglomerações, nas multidões, a *mímesis* é fundamentalmente imitativa” (LIMA, 2014, p.48), funciona, via linguagem, estabelecendo, apenas semelhanças com os padrões reconhecidos e modelantes daquela determinada sociedade e culturas/costumes que a permeiam. Ocorre, porém, que, na obra de arte, no campo artístico e especificamente poético, a *mímesis* é ativa, o que significa que não é imitativa, mas produtivamente produtora de diferença em relação a tais padrões, conforme o que se verá de agora em diante.

LCL (2014, p.26) explica que a concepção antiga de *mímesis*, principalmente a grega e precipuamente a aristotélica, fazia-se considerar o artístico e/ou o literário como equivalente às propriedades da *physis*, como semelhante a natureza, dependendo necessariamente dela, i.e., da realidade. Tal concepção orgânica da *mímesis*, então, se fundava no primado da semelhança, ou seja, a obra de arte, por consequência, a literatura, deveria funcionar sob a dominância ou a exclusividade de um processo de assemelhar, de tornar o artístico e/ou o literário homólogo à natureza, ao cosmo harmonioso da natureza: daí a preponderância do vetor da semelhança sobre o da diferença (aquilo que, para os gregos, é dessemelhante, na obra artístico literária, da natureza), o qual deveria estar ou anulado ou submetido àquele (LIMA, 2014, p.26).

Assim, o que vigorava, sobretudo entre os gregos, é que era constitutivo do *mímema* (da obra artística/literária, do produto da *mímesis*) uma evidente dominância, em sua construção, do vetor da semelhança, do criado por analogia (LIMA, 2014, p.217). Aparecia, porém, o vetor da diferença apenas em casos excepcionais e, ainda assim, submetido à semelhança, excepcionais, aliás, ignoradas pela tradição que tudo leu sob a chave do vetor da semelhança (LIMA, 2014, p.217). Chave essa que, conforme LCL (2014, p.217), acabou sendo responsável pela corrupção da tradução latina do termo “*mímesis*” para “*imitativo*”, reduzindo seu sentido à mera imitação, o que ecoou por todo o Renascimento e acabou por incomodar os pensadores, levando ao descaso do conceito pelos mesmos na abertura da modernidade histórica, ainda que, já em Aristóteles, fosse possível constatar que o conceito de *mímesis* não coincidia com tal simples redução. Exatamente porque a tradição do pensamento ocidental reduziu o conceito de *mímesis* à simples semelhança – corrompida em imitação desde a tradução latina retomada no Renascimento –, culminando a corruptela no pensamento moderno, a mesma tradição do mesmo pensamento passou a considerar a *mímesis* um traste (LIMA, 2014, p.221).

Em paralelo, sob os ecos do pensamento grego clássico, reverberados por todo o Ocidente desde o ocaso do Império Romano por causa da influência da cristianização, a ideia de “verdade” ganha um corpo cada vez mais substancialista que se incrusta ou se inscreve nas coisas-em-si tornando-se a elas imanente e norteadora de todo pensamento, de modo a, conseqüentemente, ser o parâmetro opositor da ficção (LIMA, 2014, p.269), conforme o que vimos falando sobre o controle do imaginário (LIMA, 2009). Segundo Costa Lima (2014, p.57), quando da abertura da modernidade histórica, a noção substancialista da “verdade” e do mundo se afirma e se concretiza com a substituição, cartesiana, da fé pela razão, relegando à *mímesis*, já sob a corruptela do nome *imitatio*, o ostracismo. A razão, novo princípio de orientação, potência cognoscitiva humana, único meio de se alcançar o conhecimento, atestava a incompetência do alcance da imitação que, tolerada pela fé (nos limites do controle religioso), estaria, agora, banida por um pensamento que, centralizador da razão e do sujeito que pensa, proporcionalmente recusava a ideia da semelhança (LIMA, 2014, pp.57-58).

O sujeito solar cartesiano, um sujeito que modela e comanda suas representações, emana não uma representação semelhante, senão que idêntica, precisa, de modo que a *imitatio* passa a ser, em seu ostracismo, mero auxiliar retórico a serviço de uma representação geométrica e matemática da certeza, da verdade das coisas (LIMA, 2014, p.67). Trata-se de uma nova certeza que não mais se define pela fé, pela crença na palavra revelada, mas pela fria capacidade demonstrada na objetividade e precisão da linguagem correta, o que impedia a possibilidade da semelhança (LIMA, 2014, p.67). O que é semelhante não é igual e, portanto, porque impreciso,

é inseguro: a possibilidade de uso das impressões resultantes dos sentidos e o uso da imaginação (de seus fingimentos e invenções) ameaçam a segurança objetiva do mundo, ameaçam a certeza de ser, uma coisa, “verdadeira” (LIMA, 2014, p.67). Aquilo que não pode ser medido pela (verdade da) razão nem pelo conhecimento sequer existe, daí a máxima cartesiana “penso, logo existo” (LIMA, 2014, p.67). Contrapondo-se, então, à *mimesis* antiga, a representação cartesiana se dá pela dessacralização da natureza, significando uma “equivalência estabelecida, idealmente de modo geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva, i.e., capaz de reproduzi-la e, por isso, de tecnicamente dominá-la” (LIMA, 2014, p.74).

Luiz Costa Lima (2014, p.69) ressalta, porém, que mesmo a teoria cartesiana do sujeito não apenas abria uma brecha para a possibilidade de que o *cogito* não fosse tão absoluto assim, como já supunha que seu sujeito tivesse algumas fissuras ou partições internas, i.e., que fosse um sujeito dividido em ser perfeito, mas falível; infinito (enquanto desejo) e finito (na realidade fática). Assim, mesmo o sujeito solar, autocentrado, comandante de suas representações idênticas ao mundo por meio da razão, princípio organizador da existência, já aparecia, na teoria cartesiana, de certo modo, constituído sobre uma base de “tensão e fratura” (LIMA, 2014, p.69).

Transcorria, portanto, em primeiro plano, na modernidade histórica, uma concepção de representação e sujeito que, desde Descartes, Kant, Schopenhauer a Nietzsche, cada vez mais se rarefazia até sua completa anulação ou morte (em prol da determinação da autonomia da arte). Enquanto isso, em segundo plano, existia e funcionava outra concepção, a do sujeito fraturado, que, de Descartes a Nietzsche, se viu cada vez mais fraturado, nem rarefeito e nem extinto, demonstrando-se a urgência de uma outra concepção do sujeito que integrasse à noção de realidade as subjetividades e o engendramento a elas dos filtros históricos, sociais e ideológicos envolvidos em sua percepção, i.e., na percepção do real.

Na proposta costalimeana de recuperar a *mimesis* do ostracismo, repondo-a no lugar da morte do sujeito, da desreferencialização da arte e da literatura (pilares da autotelia da arte), “a *mimesis*, em vez de afastar sujeito e representações, termina por configurá-los” (LIMA, 2014, p.110). Como, desde Descartes, concebe-se, em segundo plano, um sujeito fraturado que incide nas e tangencia as representações pelos efeitos produzidos pela imaginação do artista, atualizados pelo sujeito receptor, “o objeto de arte tornou-se o meio por excelência para a comprovação do sujeito fraturado e do efeito de suas representações” (LIMA, 2014, p.113). Assim, a “morte do homem” só pode significar algo, se seu sentido anunciar o abandono da concepção solar e centralizadora do sujeito e sua metamorfose para a compreensão do sujeito enquanto fraturado (LIMA, 2014, p.204). Do mesmo modo, se falará em uma *mimesis* que, não

sendo originária de um real prévio, tampouco imitação idêntica e sequer captação da estrutura do real (de acordo com a tradição hegeliana), recuperada e reformulada, sai do ostracismo, via conceitos kantianos²², não podendo ser confundida com irrealização ou escape da realidade (LIMA, 2014, p.110). Tem-se, de Kant a Nietzsche uma dessubstancialização da *mimesis* na modernidade e sua culturalização a partir de sua reproposição costalimeana (LIMA, 2014, p.161).

Luiz Costa Lima retira a *mimesis* do ostracismo a que foi relegada e reconstitui seu sentido original, desfazendo a corrupção do termo em *imitatio*. A questão é que como o pensamento cartesiano foi marca constituinte da modernidade (sobretudo em função da propulsão que possibilitou ao pensamento científico), este acabou sendo incorporado à mentalidade – tradicional - do período. Prova disso é como foi essência apoteótica do realismo programático do século XIX, reforçando, na crítica sociológica (que se estende aos dias de hoje, inclusive), a ideia de que o realismo (corruptela cartesiana ideológica da *imitatio*) é cópia idêntica e precisa da realidade nas artes e na literatura, independentemente da técnica estético-representacional empreendida na elaboração pictórica ou textual. Por isso, inclusive, Tânia Pellegrini (2007;2009) fala em “realismo” (como *mimesis*), retomando o termo do século XIX, que retoma e adapta a seu contexto a acepção corrompida, *imitatio*, embora Pellegrini reproponha o “realismo” numa acepção diferente da adulterada, por vezes se aproximando do que aqui propõe LCL.

A reconsideração da *mimesis* por Costa Lima, então, só é possível pela reproposição de todos os elementos envolvidos neste fenômeno, a começar pelos componentes “sujeito” e “representação”. LCL (2014, p.25) explica que aquele sujeito cheio de fissuras, que existia em segundo plano principalmente desde a teoria cartesiana, é trazido à evidência do primeiro plano enquanto Sujeito Fraturado que, não sendo centralizador e solar, constitui-se a partir das posições que assume no e diante do mundo; posições essas variáveis e não necessariamente harmônicas com suas outras posições. Trata-se de um sujeito que adquire identidade por meio das diversas posições – versáteis – que assume “no interior dos conflitos de interesses e na assimetria de propósitos de grupos sociais” (LIMA, 2014, p.25). Por esse motivo, tal

²² Foi com a revisão da Terceira Crítica de Kant que LCL pôde começar a vislumbrar os motivos pelos quais a *mimesis*, embora no ostracismo, continuava funcionando, em segundo plano, não mais aos moldes antigos, tampouco como *imitatio*, menos ainda como fenômeno reprodutor geométrico do mundo, mas de maneira um tanto diferente. Pela revisão da Terceira Crítica, a do juízo reflexivo, se delineiam alguns dos pilares que sustentarão a reproposição costalimeana da *mimesis*: é por meio dela que se constata que a imaginação, no que concerne à experiência estética, é produtora e não está submissa às regras de processamento do entendimento (como na Primeira Crítica, do juízo determinante); que essa imaginação funciona por meio da apresentação e é ela que garante a atividade produtora da imaginação, portanto, da atividade criadora; que se alcança a noção de “representação-efeito” enquanto resposta à apresentação, afetiva e subjetivamente atualizada; que se entende como e por que a experiência estética supõe a predominância do vetor da diferença sobre o da semelhança no fenômeno representacional; que se percebe o quanto, desde Descartes, aumentam as fraturas do sujeito.

reconsideração do fenômeno mimético tem seu ponto de partida fora das incitações da realidade, ao contrário de toda tradição anterior, fazendo da *mimesis* não totalmente dependente da realidade, mas daquela identidade subjetiva de seu agente (LIMA, 2014, pp.26-27). Isso porque, enlaçando-se à atmosfera da realidade sem dela depender, a *mimesis* reconsiderada combina a apresentação (produção de algo não derivado do ou visível no mundo) com a representação (não representativa de algo anterior) enquanto efeito produzido no sujeito agente, criador ou receptor da obra (LIMA, 2014, pp.26-27).

A representação, agora, nada mais é que uma resposta subjetiva provocada no agente, criador ou receptor; ela assume o caráter de efeito (LIMA, 2014, pp.114-115). Daí se falar em representação-efeito: ressaltando o efeito sobre o receptor em vez de ressaltar o aspecto das coisas que se veem (típica da ideia ordinária de representação), ela acentua “a imagem como dado da imaginação” (LIMA, 2014, p.115). Esta, a imaginação, funcionando precipuamente pela faculdade da apresentação, não é mais reprodutiva, mas produtora, não reproduz mais objetos senão que, mecanismo da *mimesis* de produção, faz com que ela pouco deva ao mundo porque cria situações de mundo, criação que, no âmbito da recepção, é uma flagrante transgressão do horizonte de expectativas do receptor, horizonte que funciona como meio orientador da representação na *mimesis* de representação (LIMA, 2014, pp.111;128;226;230).

Não tendo compromisso com a reprodução de objetos, a representação-efeito, segundo Costa Lima (2014, pp. 54;147-148), é aquela que se atualiza em um sujeito, no sujeito fraturado, ou seja: a obra de arte, seu enunciado, sua cena pictórica, seu texto, está permeada de vazios deixados pela imaginação produtora, vazios que são os lugares de efeitos a ser atualizados/suplementados pelo receptor; este, o receptor, trabalha com os vazios, portanto, por meio da representação-efeito que, não sendo apenas a resposta ou a ressonância afetiva motivada pela estrutura da obra, é a transformação subjetivamente deformante, a metamorfose do que emigrou da realidade por meio da faculdade de apresentação da imaginação produtora. Apresentação e representação, portanto, estão interligadas e imbricadas em um sujeito fraturado que não unifica e comanda suas representações porque as recebe e apresenta, suplementa e produz (LIMA, 2014, p.204).

E, ressalte-se, a mesma dinâmica se dá na criação/produção da obra pelo sujeito-fraturado-criador, uma vez que, independentemente de criação ou recepção, ambas estão imbricadas no sujeito em cujas fraturas toda apresentação tem um caráter representativo e toda representação-efeito, por seu efeito, pela necessidade de suplementação de vazios, é também produtiva e apresentativa: entrelaçam-se a produção da obra (não apenas se constituindo de aspectos da realidade selecionados, na obra algo além é produzido, i.e., cria-se algo que, de

antemão, não estava na realidade) e a representação que provoca (LIMA, 2014, p.199). O sujeito-criador, por suas fraturas, responde aos estímulos do real, i.e., dele se apropria, subjetivamente, na constituição da obra, de modo a não apenas representá-lo, mas (re)criá-lo por sua imaginação produtora, configurando, a partir dele, uma outra natureza que com ele se assemelha, mas dele difere pelo que a ele se acrescenta.

Nesse sentido, a obra não apenas representa, mas apresenta ou produz cenas, uma vez que a representação pressupõe a apresentação das cenas que, portanto, não se encerram na pura descrição, já que, pela apresentação, produzem um outro/um novo objeto, uma “outra natureza” que apenas se projeta sobre restos ou parcelas da realidade (LIMA, 2014, p.197). Esta pouco tem a ver com o que consta da obra, embora sem suas parcelas ou sem seus restos não exista obra alguma (LIMA, 2014, p.197). Por outra perspectiva, a obra, não sendo, então, pura descrição porque ocorre sob o fenômeno da *mimesis*, não pode ser reduzida à pura expressão do sujeito, conquanto não deixe de conter posições desse sujeito que se dão, na obra, por meio da apresentação/da produção e não são fixas, pois, “fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume” (LIMA, 2014, p.197). Assim é que, na *mimesis*, o sujeito se presentifica por meio de suas posições, de maneira mediata, indiretamente (LIMA, 2014, pp.205-206). Trata-se, portanto, de um sujeito que lida com os restos de realidade do mundo na realidade da ficção dessa maneira – indireta – pois desconhece a verdade como substância (tal como conhecia o sujeito do *cogito*) (LIMA, 2014, p.241).

É preciso pensar que esse sujeito fraturado de que fala Costa Lima - que representa e apresenta o real (i.e., que toma dele elementos e os internaliza na obra, reconfigurando-os na constituição de uma outra natureza – que perspectiviza o real) no âmbito da criação e que pela representação-efeito se apropria dessa perspectivização pela apropriação subjetiva dessa outra natureza em sua elaboração cognitiva, no âmbito da recepção – pode vir a ser também fraturado internamente na obra. A representação e a apresentação criadoras resultam na constituição de uma outra natureza de que fazem parte, no caso da prosa ficcional e, especificamente, do romance, paisagens e sujeitos (personagens e narradores) em ação no transcurso temporal. E esses sujeitos, internalizados com suas fraturas e resultantes das fraturas do autor, percebem a realidade interna da obra a partir de suas fraturas, por meio das quais catalisam e prismam essa realidade interna também produzindo-a e apresentando-a, para além de representá-la à medida que com ela interage e dela se apropria – discursivamente. Assim como o autor prisma e catalisa o real – pela seleção de elementos do mundo e sua recombinação na constituição da outra natureza, ficcional, e na constituição dos sujeitos que viverão essa outra realidade da obra, de igual modo, os sujeitos (personagens e narradores), nas suas individualidades constituídas, se

apropriam da realidade em que estão imersos, prismando-a e catalisando-a, oferecendo dela e a partir dela suas versões.

Assim, para LCL (2014, pp.257-258), a representação, não sendo “uma segunda cena”, cópia ou estrutura de uma primeira, é o efeito de uma correspondência, engendrado por uma imagem em um sujeito-fragmentado, i.e., atualizado nele. A representação, não sendo eminentemente reprodutora das coisas, dos fatos do mundo fático, mas, principalmente, apresentativa, é impeditiva do trabalho apenas do vetor da semelhança para a reconstituição da *mimesis*. Poder-se-ia dizer, de modo bem simplificador, que ela, a *mimesis*, “supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra” (LIMA, 2014, p.24). Nesse sentido, ela seria apenas “produtora de semelhança” (LIMA, 2014, p.25). Não obstante a ideia de correspondência seja uma fatalidade (porque tende a ofuscar, embaçar, atrapalhar uma visão um tanto mais nítida do que se encontra na obra) e uma necessidade – pois, sem a identificação de alguma semelhança com o mundo das coisas (ou com algumas coisas do mundo), não é possível compreender a obra (LIMA, 2014, p.162) –, a *mimesis* reconsiderada é a “emergência da diferença sob um horizonte de semelhanças” (LIMA, 2014, p.251).

Se a *mimesis*, em termos de criação, se dá por meio da seleção e recombinação dos elementos do mundo externo à obra para a constituição do ficcional a partir do vetor da representação por semelhança, combinado com o que a criação da realidade interna, pela ficção, difere do que é semelhante ao mundo, perspectivizando-o por sua apresentação como uma outra natureza, o fenômeno mimético só se concretiza, mesmo, pela emergência do diferente no semelhante. E, sobretudo em termos de recepção, pelo efeito que o diferente, na perspectivização do semelhante, causa ao leitor. O que, materialmente, se dá, concomitante à configuração do ficcional, pelo trabalho estético a evidenciar a diferença sobre o fundo de semelhanças. É o que, na obra, difere do mundo das coisas e das coisas do mundo que gera a representação-efeito; a diferença permite tal nitidez em relação ao que há na obra, posto que o que é igual gera só constatação e situação, enquanto o que é diferente, criado, apresentado, a partir do que é ordinariamente representado, é o que permite ao leitor se reposicionar diante do mundo das coisas e das coisas do mundo. A obra, segundo LCL (2014, pp.223-224), enquanto análoga ao cosmos harmonioso, reduzida à pura semelhança com a realidade sócio-histórica, gera, apenas, “efeitos culinários” já que o reconhecimento da semelhança só causa deleite; ao contrário, a não submissão da diferença à semelhança tira da zona de conforto.

A ideia de semelhança, portanto, não sendo mais réplica, cópia, imitação, é “correspondência entre uma matéria-fonte e a semantização proposta pelo texto” (LIMA, 2014,

p.211). Portanto, a obra é não mais tomada como “produto de uma analogia harmônica com uma cena pré-pictórica para estabelecer-se como transformação que o libera da aparência” (LIMA, 2014, p.218). Assim é que, paralelamente à correspondência, a *mímesis* também implica uma produção (criação, apresentação) de diferença e, desde os tempos aristotélicos (como o que ocorre em Píndaro ou em As bacantes de Eurípedes), desde sua incidência inicial, “a *mímesis* aparecia como um fenômeno complexo em que diferenças eram produzidas em coordenação com a busca de estabelecer semelhanças” (LIMA, 2014, p.212). Foi a corrupção do termo que reduziu seu entendimento à pura semelhança. A modernidade histórica acabou reforçando a ideia da *mímesis* como imitação, como cópia da realidade, em virtude da predominância do vetor da semelhança no campo pré-conceitual, i.e., grego, da *mímesis* e, por isso, ela foi reduzida e corrompida a uma acepção que diz somente da correspondência com uma matéria-fonte (LIMA, 2014, p.214). É, porém, em razão do predomínio da semelhança que, à reconsideração da *mímesis*, é imprescindível ressaltar a tensão que constitui o fenômeno, entre os vetores da semelhança e da diferença (LIMA, 2014, p.214). Importa, contudo, não apenas a tensão, entendida nos termos de uma relação opositiva (semelhança *versus* diferença), mas também a fusão desses vetores, de modo que a diferença que transtorna o semelhante atue entre suas margens, entre-lugar constituído pelas semelhanças que enformam o horizonte de expectativas do leitor (LIMA, 2014, pp. 221-222).

Nesse sentido, “as semelhanças são constituídas a partir de um horizonte sociocultural” (LIMA, 2014, p.47). E a diferença só vem a ser percebida a partir de um quadro, de um horizonte, de semelhanças de que se diferencia (LIMA, 2014, p.47). A *mímesis*, sendo comandada pelo vetor da diferença, sempre mantém um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com objetos, coisas, pessoas, concretos que constituem o mundo, mas “com o que tem significado em uma sociedade”, com o modo como essa sociedade compreende seu mundo (LIMA, 2014, p.46). Desde *Mímesis e modernidade*, o teórico da literatura já propugnava o fundo sócio-histórico-cultural do fenômeno da *mímesis* ao considerar que, se ela é, primeiro, um fenômeno existencial típico das ações sociais, a atividade literária, enquanto produção simbólica, é próxima da ação social, é uma forma especial (de acordo com o que viemos descrevendo) de representação social (LIMA, 2003, pp.91-92).

A experiência estética, consoante à teoria de LCL (2014, p.150), se dá pelo predomínio da diferença. Assim, o receptor, ao identificar semelhanças, na obra, com o que ele julga ser o mundo, de acordo com a rede de classificações da sociedade e dos grupos sociais aos quais pertence, se imiscui na construção, não natural, desse universo de semelhanças que dá fundo à obra e vivencia a exposição, a partir desse fundo, de uma diferença (da obra em relação ao

mundo), diferença que não pode ser contatada diretamente, mas apenas de maneira interposta, na divergência da semelhança esperada, posto que, sem a expectativa de uma semelhança, não há produção de diferença (LIMA, 2014,p.277).

De acordo com isso, é determinante na *mimesis* reconsiderada que, a partir do entendimento das “formas de classificação da sociedade” por Durkheim e Mauss, a produção da diferença se dê, pela ótica de Costa Lima (2014, p.47), em relação a um fundo de semelhanças constituído simbolicamente com base nos eventos e valores que orientam uma conduta social. A partir dessa dinâmica da produção de diferença e por causa dela, a obra se firma como “outra natureza”, diferente do mundo, elaborada e/ou recebida num alicerce de parâmetros próprios de uma coletividade (LIMA, 2014, p.47). Independentemente se no âmbito da criação ou da produção, independentemente se parte de um indivíduo criador ou receptor, na *mimesis* costalimeana, sempre uma coletividade se faz ouvir (LIMA, 2014, p.47). Assim, “o efeito, mesmo que individual, não é dissociável de uma ambiência sócio-histórica” (LIMA,2014, p.258). Ambiência que é o arcabouço dos parâmetros configuradores e individualizadores do efeito que se dá por motivações pessoalizadas (LIMA, 2014, p.258). Uma relação paradoxal com a realidade, todavia, atravessa o que se está reconceituando como *mimesis*: independente dessa realidade (porque produtora, apresentativa) por sua própria impulsão, dela se aproxima e se alimenta porque é por meio dos parâmetros sócio-histórico-culturais contidos em horizontes de expectativas que mostra a realidade diferida, recriada, atualizada (LIMA, 2014, p.110).

Importante frisar, dentro dessa reconceitualização, que, por mais que a obra tenda ao abstrato, haverá, sempre, restos de realidade, de coisas da realidade: “a *mimesis* não é um fenômeno de preservação do figurativo, algo pois que o arabesco se contrapõe, e sim a figuração de uma diferença sobre uma correspondência culturalmente motivada” (LIMA, 2014, p.162). A dinâmica de produção de diferença sobre um fundo de semelhanças “não supõe os limites da natureza ou a reprodução, ainda que estilizada, de uma figuratividade conhecida. Supõe, sim, a possibilidade de sentido a constituir, pelo desenvolvimento de um horizonte cultural de expectativas” (LIMA, 2014, pp. 162-163). O não figurativo, portanto, não é sinônimo de amimético (LIMA, 2014, pp.161-162). Ou seja, ao horizonte de expectativas não cabe converter o não figurativo em figurativo, mas pode caber auxiliar na identificação de semelhanças onde predominam diferenças, preparar o olhar do receptor para a diversidade própria às possibilidades de composição (LIMA, 2014, pp.161-162). A obra se constitui a partir do que emigra da realidade e a predominância da diferença não significa privação dessa realidade,

senão que sua transformação (LIMA, 2014, pp. 147-148). É, então, sócio-historicamente que, em uma obra, ou num conjunto delas, a *mimesis* ressalta a diferença (LIMA, 2014, p.258).

O traço de atuação mais evidente dessa *mimesis* é a verossimilhança (LIMA, 2014, p.49). Esta é o que imediatamente resulta do arranjo organizado da seleção do que é semelhante ao mundo, de acordo com as crenças e conhecimentos sócio-histórico-culturalmente situados compartilhados por sujeitos de determinado grupo social de uma sociedade (LIMA, 2014, p.53). Embora a verossimilhança seja, portanto, a responsável por organizar, para que a *mimesis* ocorra, o fundo de semelhanças, i.e., o quadro de expectativas que é constituído pela socialização do verossímil, artisticamente, a *mimesis* só alcança sua meta pelo realce do vetor perturbador da verossimilhança, a diferença (LIMA, 2014, p.53). Mas a verossimilhança importa tanto para a produção quanto para a recepção da obra, porque, nela, o verossímil, não se confundindo com o que as crenças e conhecimentos sócio-histórico-culturalmente situados tomam por verdadeiro, está em contato com ele, de modo que a ficção, por meio das imagens constituintes da imaginação produtora perspectiviza o que se julga verdadeiro, coloca-o em questão (LIMA, 2014, p.52).

Dá se dizer que a *mimesis* também tem uma relação paradoxal com a verdade: para que o fenômeno mimético ocorra, só é necessário algum resto do que se toma (o sujeito – criador e/ou receptor –, o grupo social e a sociedade a que pertence) por verdade, ou seja, ter alguma semelhança com o que o sujeito – criador e/ou receptor –, o grupo social e a sociedade a que pertence tem por verdade, para que sobre esse resto se crie a diferença, o questionamento dessa crença (LIMA, 2014, p.52). Por isso, com a reconsideração da *mimesis*, aquela prenoção de verdade (advinda dos gregos e reverberada pela tradição do pensamento ocidental até quase o fim da modernidade) “como substância, como reconhecimento de algo naturalmente inscrito na ordem das coisas, sofre um abalo catastrófico” (LIMA, 2014, p.233). Mas a *mimesis* que, não sendo aquela, clássica ou corrompida, que desvela a verdade modelada pela suposta organicidade do mundo, não mais ligada à concepção do mundo como cosmo harmonioso, “tanto contém ecos do mundo das coisas – a representação-efeito – como a ele se acrescenta” (LIMA, 2014, p.233). Ela apresenta/produz “verdades”, pontos de vistas, a partir do que o sujeito, o grupo social e a sociedade a que pertence têm, cultural e ideologicamente, por suas “verdades” (LIMA, 2014, p.233). “A verdade”, então, deixa de ser tida como “imaneente às coisas”, “transcendental ao mundo” ou “estável” e passa a ser compreendida como plural e sociocultural, sendo a partir dela que se dá a organização empreendida pela verossimilhança (LIMA, 2014, p. 277). O que, agora, se compreende acerca das verdades se alicerça em valores socialmente assentados (LIMA, 2014, p.274).

Internamente, a obra, na produção – ficcional – da diferença, por meio de seus catalisadores e prismas subjetivos sócio-histórico-culturalmente formados, situados e determinados, produz/apresenta “verdades”, pontos de vistas plurais e diversos, de acordo com o que os indivíduos, os grupos sociais em que circulam e a sociedade a que pertencem acreditam. A relativização da ideia de verdade, pela constituição da outra natureza, evidencia a potencialidade do sujeito (personagens e narradores, no caso da prosa) como construtores de versões e facetas – plurais e diversas – da realidade interna de acordo com sua história de formação subjetiva e socioculturalmente compartilhada.

Entende-se que, a partir de tudo isso, a ficção, genericamente compreendida, passe à “uma perspectivização da verdade, historicamente configurada” (LIMA, 2014, p.275). Tome-se a ficção, em termos gerais, por aquilo que se dá na produção de diferença, colocando em questão a prática de verdades atualizada pelos valores sócio-histórico-culturais (LIMA, 2014, p.275). *Mimesis* e Ficção, não sendo a mesma coisa – desde os gregos, a ideia de *mimesis* e *fictio (plasma)* não eram equivalentes (LIMA, 2006, p.208) –, funcionam, juntas, numa dinâmica que leva a “espessura da linguagem” literária e seu correlato sensível-codificado do mundo fenomênico (LIMA, 2006, p.350)²³ à produção de sentido. Mais especificamente, a imaginação (produtora, ativa, apresentativa) é que articula *mimesis* e ficção, colocando sua dinâmica em funcionamento (LIMA, 2006, p.209). O fenômeno mimético é aquele que possibilita a (re)construção do mundo sócio-histórico a partir do texto (LIMA, 2006, p.205), i.e., possibilita a conexão do texto aos valores, usos e costumes da sociedade que o engendra – no ato de recepção e/ou criação (LIMA, 2006, p.210). A ficção é um dos atos discursivos constituintes da modalidade discursiva literária (LIMA, 2006, p.210); a ficção, meio em que atua a imaginação produtora, supõe, sempre, uma *mimesis* em ação (LIMA, 2006, p.211).

Mimesis e *fictio* não se confundem. Esta é um dos princípios constitutivos da modalidade discursiva literária e, por ela, finge-se, sem o propósito de enganar, mas é só por meio daquela que a elaboração ficcional se conecta ao conjunto de valores de uma determinada comunidade ou sociedade (LIMA, 2006, p.243). A ficção assume dimensões precisas, i.e., produz sentido, por meio da *mimesis*, aquela passa a esta sem que tal passagem seja aleatória, mas orientada de acordo com os horizontes de expectativa sócio-histórico-culturalmente

²³LCL (2006, p.350) entende por espessura de linguagem “aquela cuja composição nem se dirige a uma rede de conceitos ou que se destaca a partir do momento em que essa direção já não se mostra suficiente, nem se contenta com o automatismo de seu uso corrente [diário, cotidiano]”. Essa linguagem apresenta o correlato sensível-codificado do mundo fenomênico que é dito “codificado simplesmente porque a linguagem verbal (como a musical) supõe um código, i.e., sua expressividade se cumpre ao lado de sua possibilidade de redundância; e sensível porque o destaque do produto verbal não depende da formulação de conceitos. (...) o correlato sensível capta o sensível de um modo que se contrapõe à estrita conexão lógica” (LIMA, 2006, p.350).

constituídos (LIMA,2006, p.243). É a *mímesis* enquanto via de mão dupla que exerce esse papel pela produção de diferença num horizonte de semelhança. E essa passagem não se dá subitamente. É a partir de Wolfgang Iser que Luiz Costa Lima (2006, pp.278-291) delinea esse percurso: serve-se dos “atos de fingir” proposto por Iser para demonstrá-lo via *mímesis*.

Para Iser (2013, p.31), o ficcional poético, i.e., literário, se constitui a partir de elementos do real, sem que se esgote na pura descrição desses elementos, pois o componente fictício é a preparação de um imaginário. É que o imaginário, em literatura, “se concretiza e se torna eficaz apenas através do fictício” (ISER, 2013, p.52), que, estruturando a modalidade discursiva literária, se daria por meio de atos de fingir. Estes, ao repetir e manter um mínimo de realidade no texto ficcional, transformando-a em signo, permitem que o imaginário se configure e funcione como efeito do que é referenciado do mundo sócio-histórico (ISER,2013, p.32).

A realidade, sendo repetida no fingir e transformada em signo, é transgredida, tem sua essência e princípio rompidos, porque o ato de fingir é mesmo uma transgressão de limites que, a partir do mínimo de realidade, dá forma, determina, dá atributo de realidade ao imaginário (ISER, 2013, p.33). Essa transgressão de limites, própria do ato de fingir, se dá, segundo Iser (2013, p.33), em duas vias: pela irrealização da realidade e pela realização do imaginário: “na conversão da realidade da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização do imaginário”. Desse duplo movimento transgressor do ato de fingir, resulta que se possibilita à ficção reformular o mundo, proporcionar uma compreensão do mundo reformulado e propiciar sua experiência, o que autonomiza o ficcional, tornando-o independente do mundo externo à obra (ISER, 2013, p.34), ponto de que discorda da teoria costalimeana. Mas o fato é que o fictício do texto literário ficcional, de acordo com Iser (2013, p.34), se compõe de, ao menos, três atos de fingir diferentes cujas funções em interação realizam certa mediação entre o imaginário e o real.

O primeiro deles é o ato de “seleção”, por meio do qual se coletam elementos dos sistemas contextuais preexistentes à construção ficcional, elementos os quais serão acolhidos pelo texto, desvinculando-se dos contextos, cenários e sentidos originários, mas adquirindo a função de manter o mínimo de realidade que determinará o imaginário, realizando-o (ISER, 2013, p.35). O segundo ato de fingir é a “combinação”. Esta se dá à proporção que cria relacionamentos intratextuais entre os elementos selecionados no primeiro ato, relacionamentos que ganham certa dimensão fática, embora tal facticidade advenha da própria combinação intratextual, i.e., o relacionamento entre os elementos resulta em fatos ficcionais (ISER, 2013, p.38). O relacionamento entre os elementos selecionados promove a articulação de convenções,

normas, valores; cria espaços semânticos, campos de referência intratextuais; cria relações entre personagens; ressignifica os elementos pré-selecionados, transforma o designativo em figurativo (ISER, 2013, pp.38-41), irrealizando o mundo externo à obra. Por fim, o último ato de fingir é o da “autoindicação” ou desnudamento da ficcionalidade. Neste momento, o produto do ato anterior é colocado entre parênteses, i.e., suspende-se a realidade interna da obra a partir da seleção e da combinação para ressaltar que ela não é real, mas é como se o fosse, evidencia-se o mundo emergente do texto ficcional como se fosse o real, embora não o seja (ISER, 2013, pp. 43-46).

Em suma, segundo Iser (2013), o mundo interno à obra, num primeiro momento, repete o externo (referência do mundo anteriormente mencionado). Essa repetição se dá a partir de um processo em que se selecionam e decompõem sistemas contextuais preexistentes à ficção (externo à obra). Os elementos do real selecionados serão acolhidos pelo texto, desvinculando-se da realidade, para se combinar entre si intratextualmente, dando concretude ao mundo ficcional. O que antes, no plano factual, sócio-histórico, tinha significado estritamente lexical e função apenas designativa, agora integra um esquema de relações semânticas mais amplo e metafórico, cuja função passa a ser figurativa. O leitor, em contato com tal construção, reconhece-a – em razão de convenções determinadas e historicamente variadas – enquanto estruturação de um discurso encenado, o que possibilita a percepção do mundo artificial como se fosse o real.

O fato é que, para Luiz Costa Lima (2006), embora os “atos de fingir” iserianos sejam constitutivos da construção ficcional própria da modalidade discursiva literária, eles autonomizam a ficção, que se torna autotélica e fechada em si mesma, servindo-se de referência para si nos limites de sua construção ensimesmada. E isso ocorre, segundo LCL (2006, p.291) porque Iser desconsidera a *mimesis* a qual cumpriria a conexão com os valores sócio-histórico-culturais de uma determinada comunidade ou sociedade, dentro da composição do horizonte de expectativas do leitor ou criador da obra: “a *mimesis* fixa a ancoragem do ato ficcional no interior de um quadro de usos e valores e, portanto, de referências vigentes em uma certa sociedade” (LIMA, 2006, p.291).

Em suma, o conceito de *mimesis* foi compreendido ao longo do tempo de diversas formas. Da Grécia Antiga à corrupção latina do termo, retomada pelo Renascimento e ecoada até a modernidade histórica que a relega ao ostracismo, com suas variações, a *mimesis* foi compreendida a partir de um pensamento essencialmente substancialista ou metafísico, porque, sendo ela semelhança, imitação ou cópia do real, a obra seria reflexo direto do modo como cada época era coagida a entender o real, o que se dava sob a preponderância da ideia de que a

realidade era explicada por uma verdade correspondente ao que a classe dominante dissesse que era verdade e realidade, controlando-se o imaginário e impedindo que a ficção aflorasse nessa perspectiva. Esse sujeito, portanto, estava vinculado à reprodução da realidade sob a explicação – cogente – verdadeira que a classe dominante o impingia e a *mimesis*, entendida sob a prevalência do vetor da semelhança, estava, portanto, restrita a isso. Quando, porém, começou-se a perceber que essa representação não dava conta do real, começou-se a propugnar o fim e a morte da representação e do sujeito que representava. Adquirindo a consciência de que a realidade não era apenas aquilo que a classe dominante dizia, o sujeito, posicionando-se diante das coisas do mundo conforme seus interesses nem sempre harmônicos entre si, por suas fraturas, começa a se dar conta de que o real não era apenas aquilo que lhe era externo, mas também o modo como se apropriava e se posicionava diante dele, que é sempre sócio-histórico-culturalmente motivado. Assim, sujeito e representação não estariam mortos, senão que reconceituados. A partir disso, LCL propõe sua reconsideração da *mimesis* que propugna uma mudança no modo como se compreende sujeito e representação, não estando eles acabados. Sua reconsideração, portanto, toma a *mimesis* não apenas como representação semelhante ao real, uma vez que o sujeito a ele se acresce em suas apropriações e posicionamentos. Portanto, toma-se a *mimesis* como fenômeno que, a partir do fundo de semelhanças com o real, dele difere, ou, que não apenas representa o real, mas também o apresenta, configurando-se uma “outra natureza”, ficcional, que o perspectiviza. O que não pode se dar sem passar pelo catalisador e prisma do criador e do leitor, por sua história e formação social e ideológica. Assim, uma vez que cada sujeito, como prisma e catalisador do real, o toma de um ponto de vista, não há mais uma verdade monológica que define o real, senão que este se torna poliédrico, constituído por uma infinidade de versões. O que em termos literários se dá na criação da obra, em sua recepção, porque o leitor a compreende a partir de seu prisma / filtro e, internamente, no modo como cada sujeito e personagem se relacionam com a realidade interna da obra.

2.4- Pequena volta – revisão para uma crítica teoricamente orientada

O romance é inventado na Grécia como uma narrativa essencialmente ficcional, *mimesis* da circunstancialidade da vida. Por isso, ficou à margem do que se considerava literatura, servindo ao mero deleite. Dava forma às suas ficções por meio do contato e incorporação de outros gêneros textuais e discursivos, de um certo modo, representando, também, seu próprio processo representacional. Era ficção cuja forma, constantemente inacabada, estava sempre se (re)fazendo, em contato com outros gêneros textuais e discursivos, incorporando novas

características. No entanto, também por ser essencialmente ficcional, acabou não sendo considerado um gênero literário, porque a ficcionalidade se afastava e afastava o leitor dos valores ordenadores da sociedade, i.e., aqueles impostos por um discurso monológico pela classe hegemônica como a verdade explicativa da realidade. Sobre o romance, portanto, recaía um controle do imaginário: a circunstancialidade da vida que representava deveria reproduzir os valores e a verdade dominante para ter alguma mínima credibilidade, o que vetava sua característica essencial: a ficção. A *mímesis*, desde a Grécia era entendida pela predominância do vetor da semelhança, porque, sob esse controle, não podia ser compreendida a partir do que se diferencia, a partir do que tinha de ficção. Assim, o romance estava fadado a um duplo controle: porque toda a literatura estava subjugada pela compreensão da *mímesis* como semelhança, inibindo o que tinha de diferente e ficcional, e porque, representando a circunstancialidade da vida, não poderia ter outro valor senão o de literatura menor. O romance assim permaneceu, enquanto a *mímesis* por semelhança corrompeu-se à *imitatio*, assim retomada pelo Renascimento, depois, transformando-se em cópia matemático-geométrica do real. Isso significa que, até esse último momento da *mímesis*, o romance esteve sob o jugo de um controle do imaginário, que não podia representar nada que destoasse dos valores e da verdade, do modo de explicar e ordenar o mundo, da classe de poder, o que vetava completamente sua compreensão pelo que havia de ficcional, de diferente do fundo de semelhanças dominante. No entanto, no final do século XIX, com a crise do pensamento hegemônico da época, da razão, da ciência, adentra-se uma crise maior, da metafísica, das explicações substancialistas.

Desde a Antiguidade Clássica, a compreensão do mundo pelo sujeito esteve atrelada ao alcance de uma verdade que explicasse tanto o mundo como o sujeito enquanto parte dele junto de outros indivíduos. Até a virada para o século XX, esteve em disputa qual verdade preponderaria à proporção que mudava a classe hegemônica (nobreza, clero, burguesia, etc.). Ainda assim, enquanto houve essa disputa, as explicações estiveram circunscritas a uma descrição harmoniosa e equilibrada das relações entre o indivíduo e o mundo, entre o indivíduo e os demais indivíduos com que tem de conviver. À cultura da modernidade até o final do século XIX, predominou, sobre todo e qualquer tipo de pensamento, arraigando-se na cultura do período, um pensamento orientado pela filosofia descartiana que propugnava um sujeito guiado pela razão, cuja relação com o mundo era matemática e geometricamente direcionada pela verdade – emanada pelo sujeito solar centralizador de suas representações – que o delineava como um cosmo orgânico, harmonioso, teleológico, que funcionava por meio de uma dinâmica causalista. Todos esses valores serão questionados na transição do século XIX para o XX,

refletindo, diretamente, no modo como se compreende a relação do sujeito (antes solar) com o mundo (antes orgânico, harmonioso, teleológico, causalista, metafísico), o que, em termos artístico-literários, notadamente em termos de narrativa ficcional, corresponde à crise da representação: se o pensamento dominante entra em crise, alterando-se o entendimento geral sobre o modo como sujeito e mundo se relacionam, conseqüentemente, mudam-se as representações advindas desse entendimento. E, se esse entendimento é fundamental para o romance, sua mudança trará modificações ao modo de se conceber o gênero, na medida da propensão deste à proteiformidade.

Aquela compreensão, cartesiana, dessa relação se imiscuía na ideia de que *mimesis* era imitação e, portanto, de que a literatura era reflexo da realidade, i.e., do discurso monológico dominante. Sendo tal realidade orgânica, harmoniosa, etc., a narrativa, como sua imitação, tendia, em absoluto, para uma linearidade que desse conta dessa representação geométrica do mundo. Quando, porém, se coloca todos os valores dominantes em questão, todo esse pensamento entra em crise e, conseqüentemente, a maneira de se conceber literatura e narrativa ficcional, já que a relação sujeito-mundo deixa de ser percebida como uma representação precisamente matemática. Em meio a esse processo, i.e., paralelamente a ou durante ele, descentraliza-se o monologismo hegemônico pela burla do controle do imaginário que se utilizava do próprio discurso dominante para fundamentar a liberdade de sua ficção (como fizeram Defoe e Choderlos des Laclos, por exemplo). Pela descentralização do monologismo, evidencia-se, aos poucos, a relatividade da ideia de verdade, conseqüentemente – sendo a *mimesis*, até o momento, regida pelo vetor da semelhança com essa verdade – da própria *mimesis* e do sujeito que é seu autor (tanto no âmbito da criação como no da recepção).

Daí se falar em crise da representação e no processo metamórfico, que funcionava em segundo plano, na compreensão de Sujeito e *Mimesis*. Constatando-se que o sujeito é fraturado e capaz de assumir diversas posições ideológico-discursivas não necessariamente coerentes entre si, percebe-se que é por meio desse sujeito que ocorre o efeito representacional, i.e., que é ele, sujeito, o catalisador afetivo de sua relação com o mundo e com o texto (a realidade passa a ser catalisada pela subjetividade das posições plurais e diversificadas assumidas pelo sujeito fraturado). Isso significa que o sujeito, enquanto prisma e catalisador do real, é produtor de “verdades”; ainda que haja uma hegemônica, ela não é única e tampouco universal, mas apenas uma versão do real imposta ao prisma e ao catalisador afetivos de cada indivíduo que em relação a ela se posiciona de maneiras diversas e não necessariamente harmônicas. Ou seja, a realidade é o modo como o sujeito, por sua história, formação (social, ideológica, cultural, etc.) e interesses, catalisa e prisma o real, i.e., o modo como se apropria dele e não apenas aquilo que

lhe era externo, i.e., aquilo que lhe impunham como real. Relativizando-se a noção de verdade, libera-se a ficção pela internalização, naturalização e neutralização do controle na própria linguagem (caso de Sterne), fazendo a *mimesis* ser compreendida, pela dinâmica de seus dois vetores, como produção de diferença sobre um fundo de semelhanças. Assim, sujeito e representação não estariam mortos, senão que reconceituados: o sujeito, fraturado, e a *mimesis*, não apenas semelhança, mas a diferença produzida sobre esse fundo de semelhanças – a recombinação dos elementos do mundo internamente na obra, configurando-se uma outra natureza que perspectiviza o mundo de que se diferencia assemelhando-se.

Isso, em termos de criação literária, resulta em formas de percepção diversas do mundo que, no texto, se manifesta no uso de técnicas estético-representacionais várias. Por isso se diz que, da crise da representação, a expressão aguda são as vanguardas artísticas e sua dinâmica transicional entre inovação e incorporação à tradição. Por isso se fala em “realismo refratado”, que nós preferimos como Estética da Refração ou Representação Refratada (um arcabouço, um paideuma, no sentido poundiano, de técnicas estético-representacionais várias que delineiam diversos modos de perceber ou vir a entender o mundo em suas nuances) como o que marca a narrativa pós-crise da representação ou pós reconsideração da *mimesis*.

Assim, sujeito e *mimesis*, tendo entrado em crise sem ser extintos, passaram por um processo de reconceitualização para que se readequassem a uma nova concepção de mundo e a uma nova maneira de se relacionar com ele. A *mimesis* artística/literária retorna do ostracismo causado por sua corruptela e integra a dinâmica entre ficção e imaginário, assumindo uma função de (re)criação da realidade, das relações que nela existem, dos valores e, sobretudo, da pluralidade e diversidade que a constituem. Não sendo mais pura imitação, não se regendo mais pela simples semelhança com o mundo, é produtiva em relação a ele e a partir dele. Produz diferença, i.e., aquilo que ficcionalmente contrasta com o que existe no mundo, configurando uma outra natureza que o perspectiviza, colocando-o em questão, desautomatizando o modo cotidiano de vê-lo e percebê-lo.

Os romances que analisamos neste trabalho, portanto, legatários dessa mudança na compreensão da *mimesis*, do sujeito, da ideia de verdade e de realidade, escritos e lidos por sujeitos fraturados, constituem-se de personagens e narradores fraturados, que estão em espaços diversos e se relacionam (sujeitos entre eles e com os espaços) sob um tempo anacrônico, que não se dá sob a lógica de causa e efeito, sendo romances, por conseguinte, que encerram diversas versões do real que evocam, o que se dá por meio daquela Estética Refratada, da reciclagem das tendências das ondas ficcionais anteriores ao seu momento de escritura.

**CAPÍTULO 3 – A DITADURA
REFRATADA: AS FICÇÕES
DE ZERO E A FESTA COMO
LEGADO DA CRISE DA
REPRESENTAÇÃO**

3.1- O real como poliedro: catalisação e refração literárias da ditadura militar

O que estamos tentando, desde o início do trabalho, é demonstrar como a crítica literária do período em que *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) foram publicados, assim como a crítica contemporânea, atual, efetuam sua leitura dessas obras entendendo que sua experimentação formal é devida principalmente ao contexto da ditadura militar brasileira de 1964, e que as características da conjuntura ditatorial, segundo essa crítica, se transporiam diretamente para o texto. Além disso, buscamos demonstrar que os romances em questão possuem a estética que os estrutura não apenas e exclusivamente por isso, mas sobretudo em razão do que a crise da representação e a crise dessa crise ou a reconsideração da *mimesis* proporcionaram, a partir de um movimento filosófico maior, o que, em termos de literatura, significou aceder à noção relativizadora do real, posto que este é catalisado subjetivamente e refratado por um sujeito fraturado, por meio da linguagem, o que o torna inacessível, em certo sentido, senão que se tem contato, apenas, com suas versões multifacetadas, tornando-o poliédrico.

Assim, entendemos que *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) são romances legatários da crise do racionalismo, do sujeito autocentrado e da recompreensão do mundo, de sua história, de suas sociedades e culturas, constituídos por uma visão não unilateral da realidade como engendradora de uma verdade única, absoluta e universal que explica seu tempo e espaço pela lógica da causalidade. De que resulta uma concepção de sujeito como alguém constituído de fraturas que o fazem contraditório nas posições que assume, que catalisa e refrata modos particulares de compreender a realidade em que está inserido. Potencializando, então, o ponto de vista, a realidade como produto desse processo aparece decomposta e poliédrica uma vez versada a partir de lugares sociais, culturais, históricos e ideológicos específicos que formaram aquele sujeito determinado que, a partir dela, oferece suas perspectivas não necessariamente coerentes e tampouco lógicas.

Literariamente, a ideia de que se representava o real por imitação, i.e., geometricamente, materializada pelo procedimento narrativo plano que recorria ao monolinguismo, ao monologismo, à monovocalidade, à causalidade, à concepção espacial orgânica e homogênea, à descrição, etc., entra em crise. Começa-se a buscar outras formas de estetizar a ficcionalização, plurais como as várias possibilidades de pontos de vista e perspectivas sobre o real. O que ganha fôlego com os movimentos das vanguardas e culmina, contemporaneamente, num processo de reciclagem das técnicas estético-representacionais da tradição conformando um estado de arte outro por sua concomitância.

Sendo, portanto, o gênero romanesco, desde sua invenção, ficcional, proteiforme, incorporador (da dicção) de outros gêneros textuais e discursivos, e tendo por sua questão central a problemática da representação, com a transformação carregada pela crise já descrita e sua consequência na literatura, o romance inevitavelmente acompanha a mudança, reformando sua estrutura, absorvendo novos gêneros, estéticas, refazendo sua ficcionalidade, reinventando-se, sobretudo por meio dessa reciclagem de técnicas em simultaneidade.

Resta-nos, agora, refletir de que modo *Zero* (BRANDÃO,1986) e *A festa* (ÂNGELO,1978) materializam, na prática, essas transformações. E nossos argumentos, de maneira geral, circunscrevem a seguinte explicação: os elementos básicos estruturantes do seu enredo – personagens, ações, cenas, tempo, espaço, narradores, formas estéticas – constantemente lançam ao leitor complexas versões de uma realidade – ficcional – de várias faces sociais, políticas, econômicas, culturais, ideológicas, etc., no plano temático. O que ganha forma, no plano da estrutura, por meio de um conjunto – também complexo – de estéticas recicladas da tradição literária funcionando concomitantemente. No entanto, cada um dos romances faz isso de maneiras diferentes.

Zero (BRANDÃO, 1986) é um romance complexo. Seu enredo é constituído de várias sequências de cenas, fragmentos de vários episódios que podem ser agrupados em fios narrativos organizados tematicamente, a transcorrerem paralelamente, embora textualmente de maneira interposta, embaralhada. José é o protagonista. *Pari passu* com as cenas, os *frames*, de José, se passam os dos demais personagens e as tomadas (no sentido cinematográfico) da sociedade. José é o personagem principal em torno do qual se constitui esse diverso emaranhado de fios narrativos que ora se entrecruzam, ora não, e que transcorrem de maneira não cronológica em espaços diferentes. Concomitantemente, enquanto transcorrem – em episódios – cenas que envolvem cada um dos personagens, outros quadros, às vezes puramente descritivos, da sociedade em que estão imersos, vão se interpondo no embaralhamento dos demais, por diversos ângulos (político, econômico, social, cultural, etc.). Fios narrativos de episódios em fragmentos interpostos de forma embaralhada, que não convergem para nenhum centro, i.e., a narrativa não tem centro, embora José seja seu personagem principal. Isso ocorre sobretudo porque as vozes de José, do narrador, de Rosa e dos demais personagens (mesmo que secundários) estão igualmente centralizados em grau de importância em cada *frame*.

Cada voz (sujeitos-personagens e sujeito-narrador) a falar nos fragmentos, nos quadros e cada cena perspectivizada resultam em uma versão, uma face, de uma realidade extremamente complexa, dada a complexidade das relações estruturais e estruturantes da sociedade ficcionalizada que evoca, de modo indireto, a sociedade sob o regime militar durante o qual a

obra foi escrita. *Zero* (BRANDÃO, 1986) oferece uma face da economia sob aquele regime, uma face política, outra cultural, outra social, etc., além de seus personagens irem vivendo o cotidiano dessas faces em seus aspectos que graduem entre positivos e negativos. Isso resulta em uma realidade que só pode ser conhecida pelo leitor pelas perspectivas subjetivamente catalisadas e refratadas por cada personagem e narrador. A representação, portanto, não imita uma realidade inteira e estática, senão outra constituída pelo que dizem que ela é, i.e., por suas versões. Personagens e narrador, com diferentes formações histórica, cultural, social e ideológica, vivenciam experiências diversas e não necessariamente coerentes entre si, sendo essas vivências as variáveis responsáveis pela modulação da versão da realidade oferecida ao leitor, que passa a ter que lidar com a relatividade das narrativas sobre o real. E, como tempo e espaço também são variáveis, também favorecem, pela simultaneidade das ações e dos quadros, a constituição de uma realidade de diversas faces. Tudo isso se dá, formalmente, por um conjunto de técnicas estético-representacionais recicladas da tradição literária e rearranjadas no romance, funcionando concomitantemente.

Já *A festa* (ÂNGELO, 1978) é uma narrativa de contos. Seu título e subtítulo, “A festa: romance, contos”, esclarecem sua forma composta de nove narrativas que poderiam ser lidas independentes umas das outras, não fosse a coesão que lhes dão as duas últimas. É, porém, a narrativa não narrada de, como o título já indicia, uma festa de aniversário de um de seus personagens. Os sete primeiros contos do romance – seis narrativas da vida privada de personagens e uma narrativa de um incidente político – convergem para a narrativa do que houve imediatamente antes da festa (oitavo conto) e depois dela (nono conto), sem que tal festa, em si, seja contada, senão pelo que aparece tangencialmente no discurso de alguns personagens, de modo que só se sabe o que aconteceu na comemoração e no acontecimento a ela simultâneos – o incidente com os flagelados na Praça da Estação – por meio das versões dos fatos que são oferecidas pelos indivíduos que os vivenciaram de suas perspectivas subjetivamente constituídas. É, portanto, um romance de nove contos em que os sete primeiros possuem, cada um, seu personagem principal, os quais se somam e se interpõem a outros no oitavo e nono conto, de modo que as personagens são quase igualmente protagonistas – porque o são em relação às suas histórias –, não fosse a festa de aniversário de um dos personagens o centro para o qual convergem todas as narrativas dos demais contos, acontecimento este não narrado senão pelo que disseram dele de pontos de vistas diversos.

Cada um dos contos tem seu espaço específico que ora são determinados geograficamente e ora não, porque às vezes mencionam localidades onde se passam, ora ficam restritos a espaços domésticos, muito embora, em um dado momento da narrativa, se esclareça

que tudo se passa em alguns endereços de Belo Horizonte. No entanto, o tempo em que se passa cada uma dessas narrativas varia entre o passado e o presente da festa. Tempo e espaço, portanto, configuram, no presente, várias faces do real subjetivamente catalisado e refratado pelas personagens e, no passado, a formação desses sujeitos – a partir de seus lugares sociais, culturais, ideológicos – a catalisar e refratar o real. Tudo isso também se dá, como em *Zero* (BRANDÃO, 1986), por meio de um conjunto de técnicas estético-representacionais recicladas da tradição literária as quais, atuando simultaneamente na estruturação da narrativa, trabalham, em segundo plano, a consciência da relatividade do real advinda com a crise, a crise da crise e a reconsideração da *mimesis*.

Deste modo, *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978), embora tematizem em sua linguagem toda a problemática decorrente do processo de revisão dos paradigmas tradicional e culturalmente sustentadores das noções de Verdade, Real e Representação, assim o fazendo por meio de um arcabouço estético-técnico bastante semelhante, são romances um tanto distantes, se avaliarmos as especificidades de suas estruturas que funcionam por meio da ausência de um centro, i.e., de um centro inexistente, no caso de *Zero* (BRANDÃO, 1986), e de um centro existente, mas ausente, no caso de *A festa* (ÂNGELO, 1978). Daí propugnarmos sua proximidade distante, uma vez que, embora sejam obras em que está engendrada toda a problemática teórica descrita por meio de quase as mesmas técnicas estéticas, o resultado formal, ainda assim, é diferente, o que discutiremos a seguir.

3.2- Cronotopia como relativização do real

Vimos, principalmente com Luiz Costa Lima (2003;2014), que a tradição do pensamento sobre as questões da representação e da *mimesis* pensou esse fenômeno, primeiro, à semelhança da natureza, i.e., a obra era, preponderantemente, homóloga às propriedades da *physis*, de seu cosmo harmonioso e aquilo que deles era dessemelhante, no processo mimético-representacional, deveria estar submetido a ou esmaecido pela semelhança. Depois, esse fenômeno acabou tendo seu sentido corrompido e reduzido à mera imitação ou cópia racional, geométrica, matemática, precisa do real, funcionando como tradutora de sua verdade essencial. Vimos também que esses modos de pensar a relação entre literatura e a matéria de que é feita, por ser um tanto simplista, relegou a discussão ao ostracismo, até a culminância das discussões sobre a crise da representação e a importância de se pensar, com Tânia Pellegrini (2007;2009), a importância da crise dessa crise ou, com o próprio LCL (2014), a reconsideração da *mimesis*. Isso porque apenas teria se transformado o modo de compreender e perceber a relação entre

literatura e realidade, não tendo acabado o fenômeno mimético-representacional que é fundação sobre a qual se constrói e se renova a literatura. Transformação essa que se dá pela percepção de que a ideia de realidade constituída por uma verdade, ambas de maneira orgânica e harmoniosa, era problemática na mesma proporção que o real parecia ser relativo. Daí Tânia Pellegrini (2007;2009) falar não em imitação, cópia e semelhança, mas em refrações do real. E daí Costa Lima (2006;2014) falar desse fenômeno (que se transformou e teve sua compreensão modificada) como produção de semelhanças num quadro de diferenças a reconectar a ficção (uma outra natureza – composta pelos “atos de fingir” iserianos) ao mundo, perspectivizando-o.

Tendo incorporado, em sua linguagem e estrutura, toda essa discussão, dadas as suas características – essencialmente ficcional, proteiforme, reaproveitador de gêneros e discursos – o romance modificou cada elemento da narrativa que carrega de acordo com essa outra consciência pós-crise da representação e da reconsideração da *mimesis*. Não sendo, portanto, semelhança, imitação ou cópia do real; e não sendo o real um cosmo harmonioso, uma unidade em equilíbrio, mas refrações, perspectivas, ângulos, subjetivamente determinados na pluralidade individual que integra a sociedade, elementos narrativos como espaço não poderiam mais ser vistos, orgânica e homogeneamente, como unidade em equilíbrio, constante e estático, mas sob a dinâmica das refrações, ângulos e perspectivas. De igual modo, o elemento tempo, não estando subjugado pela harmonia, pela unidade, pelo equilíbrio, não poderia ocorrer mais sob relação lógica de causa e consequência, mas pelos modos como o sujeito o percebe: ora exato, mas também inexato, materialmente e subjetivamente.

Em *Zero* (BRANDÃO, 1986) tempo e espaço são delimitados na primeira página após a epígrafe: “Num país da América Latíndia, amanhã” (BRANDÃO, 1986, p.9). O espaço – catalisado e refratado pelo autor –, que sugere uma brincadeira com “América Latina”, resulta, nos termos de Iser (2013), da seleção e combinação das circunstâncias em que se encontravam os países do Cone Sul, que, durante a produção do romance, em grande número, eram administrados por governos de algum viés ditatorial-militar. Mais do que isso, sugere também uma brincadeira com a história dessa América que é originalmente indígena. Ou seja, uma brincadeira que retoma a história dessa América cuja constituição e consolidação se deu por movimentos constantes de expulsão ou neutralização, de apagamento, do colonizado pelo colonizador, do índio pela Europa, índios depois caçados pelos próprios latino-americanos. O que, metaforicamente, pode ser entendido pela universalização das particularidades já que, à época da escritura do romance, um movimento de modernização – de tom conservador pela própria dicção governamental – continuava a expulsão do que poderia haver de original, sob o

influxo de um movimento liberal mundial, traduzido pelo imperialismo norte-americano e, mais amplamente, pelo contexto da Guerra Fria.

No entanto, “América Latíndia”, sendo produto – mimético no sentido costalimeano – da seleção e combinação de referências histórico-políticas da América Latina, já é a autoindicação de que se falará, da perspectiva do sujeito-autor e dos sujeitos ficcionais (diferentes entre si), de um espaço que é como se fosse tal América, mas é outra, de outra natureza, que inclusive desloca o olhar em relação à que é referência. Isso se complexifica ainda mais na medida em que “América Latíndia” é um país descrito por referências de uma cidade. Melhor explicando, na progressão narrativa, o espaço aparece atravessado por diversas marcas referenciais que evocam o Brasil e, especificamente, a cidade de São Paulo. Sobre ela, a narrativa traz, entre várias outras, referências de lugares como: Várzea do Glicério, Parque Dom Pedro, Teatro Santana, Restaurante Giratório, Hospital das Clínicas, Rua das Flores, Largo, Av. Paulista, Rua Bresser, Rua Maria Antônia, Casa Verde, Vila Prudente, Vila Gumercindo, Jardim Assunção, etc. Além disso, logo no início da narrativa, uma personagem menciona ter andado “São Maulo inteiro” (BRANDÃO, 1986, p.34). O país América Latíndia está metonimizado em uma cidade e esta é metáfora do país, do continente. No entanto, não é Brasil, não é São Paulo, tampouco América Latina, mas uma natureza outra, ficcional, que, pela diferença com o que lhe serviu de referencial, perspectiviza ou coloca em questão essas referências a elas se acrescentando.

O tempo do romance, “amanhã”, é narrado no presente. Narra-se o presente do amanhã, do futuro. No entanto, selecionam-se e combinam-se elementos que evocam um regime ditatorial-militar, repressivo, de tendências ultradireitistas e conservador, como o que ocorria com grande parte dos países da América Latina quando da escritura do romance. Mais especificamente, evoca-se a ditadura brasileira pela (re)criação da atmosfera sócio-político-econômica... E também se evoca a ditadura brasileira pela alusão a acontecimentos e figuras históricas, descolando-os de sua origem fática e tornando-os elementos de uma construção ficcional. Assim se dá, por exemplo, na menção ao Esquadrão Punitivo, cuja descrição coincide com o Esquadrão da Morte (BRANDÃO, 1986, p.116). De igual modo, a descrição do presidente evoca a figura de Médici (BRANDÃO, 1986, p.190) e a descrição fisionômica do Delegado Dores, coincide com a de Fleury (BRANDÃO, 1986, p.202). Da mesma maneira, em uma cena, o torturador diz uma frase dita por Fleury, que ficou muito conhecida: “Eu deixo meu estômago em casa, porque meu estômago não agüenta comunista e eu posso vomitar. De noite, beijo minha mulher e venho trabalhar. De manhã, quando volto, me lavo muito, lavo a

boca, desinfeto, escovo os dentes. Porque falei com comunistas e minha boca ficou contaminada. (...)” (BRANDÃO, 1986, p.255).

Além disso, a menção à vinda de Rockefeller à “América Latíndia” (BRANDÃO, 1986, p.44), a viagem do homem à lua (BRANDÃO, 1986, pp.137-138), entre outros acontecimentos – nacionais e mundiais – suscitam a circunscrição do tempo do romance, aproximadamente, à década de 1970 ou ao lapso temporal correspondente ao período de chumbo do regime brasileiro. De todo modo, trata-se de um recorte temporal extenso, mas que, ficcionalmente ou narrativamente, é um tempo único, atomizado nos fios narrativos cujos fragmentos não se sucedem linear e cronologicamente. É, ainda, um tempo ficcional, um 1970 de outra natureza, em que há alguns fatos semelhantes, mas diferentes, aos de 1970 real. Narra-se o presente do amanhã: o tempo da narrativa, o amanhã, evoca um futuro que, distopicamente, metonimiza, na catalisação e refração do real pelo autor, o presente das circunstâncias da escritura e publicação do romance, de acordo com o lastro referencial que o atravessa.

A América-Latíndia é uma cidade-país (ou o contrário) governada arbitrária e violentamente por militares. Passa por um processo de modernização que traz desenvolvimento urbano, científico, tecnológico. É culturalmente alienada, mas movimentada por produtos oriundos de uma indústria cultural importada dos Estados Unidos que não apenas legitimam o governo, mas instalam um movimento imperialista modificador do comportamento cultural e consumerista da sociedade. É extremamente desigual, cheia de miséria e pobreza que se ampliam com a onda migratória que recebe. É violenta, perigosa; nela, ocorrem assaltos, assassinatos, situações de violência doméstica. Durante a narrativa, esse espaço pode ser visto, portanto, de diversos ângulos e perspectivas; a paisagem muda constantemente, é dinâmica. Não se trata de um espaço estático visto apenas de um mesmo modo o tempo todo.

A “América Latíndia” amanhã, não sendo São Paulo, o Brasil ou a América Latina, mas um espaço outro, ficcional, pode figurar como qualquer lugar com as mesmas características – políticas, econômicas, culturais e sociais – de governos de algum viés ditatorial, sob os mesmos mecanismos, condições e recorte temporal já descritos. A narrativa se dá no presente do amanhã de qualquer lugar sob aquela conjuntura. Mesmo tempo e espaço se especificando em algumas incorporações que a composição ficcional fez do mundo brasileiro, paulistano, vivido nos arredores de 1970, as condições que descrevem essa sociedade continuam valendo para qualquer país, na América Latina ou em outro canto do mundo, em que existam sociedades com as mesmas características.

Zero (BRANDÃO, 1986) não está dividido, tradicionalmente, em capítulos, posto que sua narrativa se encontra esfacelada em fragmentos de texto diversos sobre os quais falaremos

adiante. Importa, agora, dizer que cada fragmento é espaçotemporalmente independente, porque são episódios, recortes, quadros, cenas – do cotidiano da sociedade américo-latíndia na conjuntura social, cultural, econômica e política que começamos a descrever - que se sucedem sem uma conexão imediata, senão pelo corte sincrônico que, na sua independência, estabelecem.

Sendo composto de fragmentos espaçotemporalmente independentes, estes, em geral, ora se passam em diversas localidades – públicas – da cidade ficcional, ora em diversos ambientes domésticos, i.e., privados. Além disso, há episódios que ocorrem em cidades vizinhas (como o caso de Filhoda), ou em lugares inusitados (como o do ritual de Igê-Sha). A cada fragmento, o espaço é sempre outro, porque muda o episódio em transcurso. O tempo dos fragmentos, externamente, é sempre não especificado (não há data e hora em que ocorrem), embora, concomitante, simultâneo ao que ocorre com a personagem principal, ainda que em alguns episódios ele transcorra internamente, no fluxo da consciência ou no monólogo interior de algumas personagens. No entanto, em sua sucessão, os fragmentos se interrompem, suspendendo o transcurso da ação e o tempo do fragmento que transcorria. Por exemplo, na página 257, em “Confidencial”, o presidente da América Latíndia fala com seus ministros e com o chefe da Polícia Política sobre sequestrar diplomatas e culpar os comuns pelo sequestro para enfraquecê-los. Na sequência, um “Pensamento do dia” de José que queria ter certeza que os propósitos de Gê e dos Comuns estavam corretos. Em seguida, “Adeus, adeus” diz sobre o exílio de um pesquisador na França. Depois, em “Volta”, uma frase diz que “depois de uma semana, Gê voltou ao acampamento”. E em “Rosa volta à terra: era a terra” tem-se o fim do Ebó do Capeta. O primeiro fragmento não tem especificações de tempo e espaço. O segundo, sendo um pensamento, transcorre no plano da consciência e o tempo é interno. O terceiro se passa no aeroporto, no embarque do pesquisador para o exílio. No quarto, Gê retorna para o acampamento do fragmento “Treinamento” (BRANDÃO, 1986, p.253). O último fragmento se passa no ambiente do ritual do Ebó. A sequência de fragmentos não é contínua. Eles são independentes em termos de tempo e espaço. Os fragmentos se interrompem à medida que se sucedem e, na interrupção, trocam de espaço enquanto acontecem concomitantemente.

Essas interrupções funcionam em conjunto com uma dinâmica entre *flashbacks* e *flashforwards*, i.e., muitas vezes, fragmentos retomam acontecimentos e pessoas para os explicarem melhor, para que melhor se esclareça o presente; ora adiantam acontecimentos e pessoas que só aparecerão nos fragmentos adiante, como que esclarecendo o que está sendo narrado por meio de algo que ainda o será. Em “O miraculoso”, acontece o atropelamento de uma velha, Igê-Sha, que, sendo socorrida, se lamentava “Demo, capeta, não quer mesmo que

eu tenha o Itá de Xangô. Aaaaaaaaaaaaaa” (BRANDÃO, 1986, p.17). No entanto, até esse momento da narrativa, não se tinha falado em demônios e tampouco no Itá de Xangô. Trata-se de uma antecipação do esclarecimento que virá apenas ao final do romance nos fragmentos “A procura” (BRANDÃO, 1986, p.207) e “A luz do Itá de Xangô” (BRANDÃO, 1986, p.237). Contudo, logo nas primeiras páginas do romance, em “O anel de santa Bárbara” (BRANDÃO, 1986, p.14), fala-se do anel da pedra preta, da pedra de santa Bárbara, que Rosa ganha de seu pai. Assim, “O miraculoso” retoma, indiretamente, “O anel de santa Bárbara”, assim como antecipa uma problemática que virá só depois com “A procura” e “A luz do Itá de Xangô”.

Já *A festa* (ÂNGELO, 1978), como o próprio subtítulo anuncia, é um romance de contos. Nele, portanto, há um espaço geral, Belo Horizonte, que, como em *Zero* (BRANDÃO, 1986), é um produto mimético da seleção e combinação de aspectos referenciais da cidade, explicitamente demarcado na década de 1970, cuja autoindicação é catalisada e refratada pelo sujeito-autor e por seus sujeitos ficcionais (diversos), constituindo-se um espaço que é uma outra natureza a perspectivizar seu espaço-referencial. Sendo, porém, um romance de contos, cada conto que o constitui tem seu espaço e tempo independentes do todo da narrativa.

A festa, centro para o qual toda a narrativa converge, acontece durante a noite do dia 30 e a madrugada do dia 31 de março de 1970, no apartamento do aniversariante, na rua Tupis, na capital mineira. Entretanto, os contos que estruturam o romance se relacionam temporalmente por meio de um jogo entre passado e presente que permite uma maior compreensão das individualidades e subjetividades envolvidas na festa de aniversário, no incidente na Praça da Estação com os flagelados nordestinos no entardecer do dia 30 (um pouco antes da festa) e na investigação policial que enxerga relações entre esses dois fatos.

O fato é que, entre os sete contos iniciais, o primeiro conto se passa na Praça da Estação e narra o incidente com os nordestinos entre os dias 30 e 31 de março de 1970. O segundo, no apartamento de um casal – que comemora Bodas de pérola (30 anos de casados), de um relacionamento, um namoro, que tem início nos anos 1930: considerando o tempo de namoro até o casamento, para que se comemore as Bodas de pérola, o tempo do conto parece circunscrever algo próximo aos anos 1970 – e no quarto de hotel onde a esposa se encontra com um amante. O terceiro narra a passagem à vida adulta de Andrea, dos anos 1950 até 1970, entre Rio de Janeiro e Belo Horizonte, até que se fixa de vez na capital mineira. O quarto conto narra uma complexa relação familiar vivida nos anos 1940, um triângulo entre pai, mãe e filho, mas o espaço é indefinido. O quinto se passa no apartamento de Jorge em algum dia de 1970, em Belo Horizonte, quando ocorrerá uma festa na casa de Roberto Miranda para a qual aquele se prepara. O sexto se passa em um bar na Praça da Estação em 1970, não se sabe o dia, nem o

mês. O sétimo narra preocupações de uma mãe, em relação a seu filho, à modernização cultural e ao engajamento a que ele e sua geração estão expostos, e de um delegado de polícia social, em relação ao futuro de seu povo dada a ameaça da modernização cultural, ambos situados em 1968, mas seu espaço é indefinido. Apenas o primeiro, o terceiro e o sexto contos tiveram um espaço geograficamente demarcado: Belo Horizonte. Quanto aos outros contos, não se sabe exatamente onde eles se situam. Deste modo, cada um dos sete primeiros contos tem suas especificidades espaçotemporais.

Embora o espaço geral do romance seja Belo Horizonte, cada conto possui espaços diferentes que são, ora objetivamente ora subjetivamente, demarcados. Enquanto se tem em “O refúgio”, o espaço bem definido, o apartamento de Jorge, i.e., suas acomodações, uma ambiência privada, um refúgio, em “Bodas de Pérola” já se tem dois espaços diferentes, ambos ambientes privados, mas que se alternam entre o apartamento do casal e o quarto de hotel onde a esposa se encontra com o amante. Em “Andrea”, o conto se dá entre as idas e vindas da personagem do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, mas não há mais nenhuma especificação espacial além dessa, ou seja, a noção de espaço já é mais rarefeita. Já em “Luta de Classes”, o espaço passa de indeterminado, difuso, a determinado: começa-se narrando, paralelamente, a jornada de dois personagens – a hora que saem para trabalhar, se se despedem da esposa, o meio de transporte –, passa-se à caracterização das personagens e termina-se em um bar na Praça da Estação em Belo Horizonte. Em “Corrupção” e em “Preocupações, 1968”, o espaço é completamente indefinido, uma vez que, de maneiras diferentes, seu texto restringe-se ao pensamento e às falas das personagens, exclusivamente, ficando o espaço esmaecido: a ênfase é na caracterização dessas personagens e nas suas perspectivas de seus contextos, de modo que não há necessidade de uma delimitação espacial, além do fato de aquilo que pensam poder ser pensado em qualquer lugar. Há, contudo, contos como “Documentário”, “Antes da festa” e “Depois da festa” que, sendo compostos por fragmentos de texto que enquadram cenas e informações diversas, envolvendo personagens diferentes, em lugares e momentos diferentes, são, portanto, bastante diversos espacialmente.

Considerando-se que o romance é constituído por esses contos, o espaço romanesco é bastante dinâmico, é sempre outro, está sempre mudando, às vezes de conto para conto, às vezes dentro do mesmo conto. O romance não se passa, enfim, no mesmo espaço, ainda que, em geral, o espaço seja Belo Horizonte, porque a cidade é sempre outra em cada situação narrada, ora aparecendo mais, ora menos.

O tempo é tratado com maior complexidade dentro do romance, talvez porque ele seja um dos principais fundamentos de toda a sua estrutura. No entanto, ele também é tratado de

maneiras diferentes, de conto para conto. Em alguns contos, ele aparece bem delimitado e detalhado e, em outros ele, não estando bem demarcado e tampouco detalhado, passa subjetivamente, no plano da consciência das personagens ou de seus discursos. Em “Documentário”, embora cada fragmento esteja composto de um texto diferente (notícia, citações, trechos de depoimento), cada um deles aparece sempre datado:

‘Quanta desgraça, quanta barbárie naqueles sertões, santo Deus!’
(Teodoro Sampaio em ‘O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina’, após
viagem realizada ao Nordeste em 1879) (ÂNGELO, 1978, p.17)

Algo parecido ocorre em “Antes da festa” e “Depois da festa”, que, tendo por referência a festa do dia 30 para o dia 31 de março de 1970, situa os acontecimentos, no caso do primeiro, nas horas antecedentes à comemoração e, no caso do segundo, num futuro sempre marcado como um tempo – curto ou longo – depois da comemoração. Nos demais contos, porém, o tempo varia entre objetiva e subjetivamente delimitado, às vezes expresso apenas pelo ano em que se passa (em alguns casos, aparecendo só no título), às vezes expresso indiretamente por meio de referências históricas, políticas e culturais, às vezes atomizado na consciência das personagens, sem nenhuma referência temporal.

Em alguns contos, o tempo dos fatos é cronológico e linear e o tempo do discurso é relativizado na anisocronia de sua temática. É o caso, por exemplo, de “Andrea”, em que fragmentos de texto narram, cronologicamente, a transição de Andrea, da adolescência à vida adulta, dos anos 1950 a 1970, e seus amores durante esse período: dado o recorte temporal mais longo, é necessário que ocorram resumos, elipses, pausas, os quais se norteiam pelo foco da narrativa que é contar o modo como Andrea lidou, ao longo desse tempo, com seus relacionamentos. Já em “O refúgio”, embora o tempo seja cronológico e linear, se passando desde a hora em que Jorge chega em casa do trabalho até a hora de ir para a festa, não se trata de um conto anisócrono, mas isócrono, já que o corte temporal é menor, de algumas horas, não havendo necessidade de resumos, elipses e pausas: por isso, o texto é bastante descritivo das ações da personagem nesse curto espaço de tempo. Diferente desses dois contos, ainda, é o “Corrupção”, em que se narra os primeiros cinco anos de vida (1941-1945) de Robertinho em uma complexo triângulo familiar com seus pais: embora a passagem do tempo seja cronológica, o texto é fragmentado e, assim sendo, a cada três fragmentos – um do pai, outro da mãe e outro do filho, sempre nessa ordem – corresponde a passagem de um ano, o que faz que a caracterização de um ano dessa relação esteja atomizada em três perspectivas diferentes, que, textualmente, são bem curtas, configurando a cena que o fragmento encerra, uma metonímia do ano por uma perspectiva diferente. Já em “Luta de Classes”, predomina-se a concomitância da narração, em paralelo, de duas jornadas de duas personagens diferentes e, embora o tempo

comece pela manhã e termine no final do expediente, o tempo que começa e termina bem marcado é entremeado por uma divagação caracterizadora das personagens (seus hábitos, famílias, trabalhos, gostos), de modo que a cronologia é entremeada por uma subjetivação do tempo.

Outros contos, diferentemente, são organizados, temporalmente, de modo anacrônico, o que acarreta uma produção de sentido diferente da cronologia que se dá sob a lógica da causa e efeito. Assim, em um conto como “Documentário”, cujos fragmentos resultam de colagens de textos, ora notícias do incidente na praça da estação, ora textos e notícias do passado de Marcionílio e dos flagelados, ora trechos do depoimento de Marcionílio no Dops, há uma pluralidade temporal que constitui o texto, uma vez que o tempo do depoimento não é o mesmo tempo do incidente, que não é o mesmo tempo dos acontecimentos passados, mas a fragmentação do texto do conto que intercala os fragmentos desses três tempos produz sentido pela sedimentação, pela cumulação e sobreposição dos fragmentos, que vão se organizando pelo ato da leitura, embora tudo se dê em torno do incidente. De maneira semelhante, em “Antes da festa”, um conjunto de fragmentos de texto encerram acontecimentos em tempos/horários diferentes em 30 de março de 1970, do amanhecer até o momento em que a festa de aniversário terá início, mas de maneira desorganizada, de modo que a produção de sentido fica sujeita ao mesmo processo de sobreposição dos fragmentos a ser organizados durante a leitura. Quase a mesma coisa parece ocorrer em “Depois da festa”, em que fragmentos de texto narram o desfecho do romance, i.e., o depois da festa de aniversário, tempo que pode ser imediatamente posterior à festa ou num futuro mais distante, mas os fragmentos encontram-se organizados pela ordem de entrada, i.e., de aparecimento das personagens no romance e não pela organização cronológica dos futuros. Algo diferente, no entanto, ocorre em “Bodas de Pérola” em que se tem a anacronia em virtude da divisão do conto em duas partes – fragmentadas – que narram o mesmo problema de pontos de vista diferentes, pelo jogo entre fragmentos de texto que narram o dia anterior e o dia mesmo da comemoração das bodas, no presente, e lembranças de uma promessa feita no início do relacionamento.

Todos os contos, porém, de maneira geral ou em relação ao todo do romance, funcionam num jogo entre *flashbacks* (analepses) e *flashforwards* (prolepses) que retomam o passado para esclarecer informações importantes sobre as origens de personagens, sobre o presente, e adiantam cenas futuras do romance, embora o leitor não saiba que é o futuro do enredo romanesco, tendo a impressão de que é apenas o futuro daquela personagem apontado pelo conto, até o oitavo e nono contos. Se considerarmos que o oitavo e o nono contos narram o antes da festa e o depois da festa, sem que a festa em si tenha sido narrada no romance, o mesmo

jogo entre passado e presente persiste. O conto “Antes da festa” funciona como um *flashback*, i.e., retoma, narrando no presente do acontecimento de cada cena, o que houve antes da comemoração e o “Depois da festa” como um *flashforward*, encerrando o romance com uma visão do futuro, imediato ou distante da festa, de cada personagem.

O índice do romance tem uma importância temporal. Além de anunciar um tema geral em torno do qual cada conto girará, ele vincula os contos a uma determinada época, determinante para o enredo de cada conto. O que chama a atenção nessa vinculação é que os momentos determinantes variam dos anos 30 aos anos 70, o que nos permite a afirmação (prematura, a ser melhor explicada adiante) de que, sendo o tempo geral do romance os dias 30 e 31 de março de 1970, parece que este só é passível de uma compreensão plena, se considerarmos que cada sujeito que o vivencia é fruto de épocas anteriores e que acabam sendo constitutivas desta. Como a *mimesis* de que falamos, com Costa Lima (2014), é uma via de mão dupla, em que se tira do mundo, se configura outra natureza e, de alguma maneira, se interfere no mundo, essa questão temporal é importante, uma vez que parece dizer que somos o que somos também em virtude de uma substância histórica que se transforma sempre e de maneira desigual, de modo que há coisas que persistem.

O romance é diverso em espaços. Nessa pluralidade espacial, em que cada conto possui seu espaço ou uma diversidade deles, observa-se uma perspectiva, um ângulo da conjuntura social, política, econômica, cultural e ideológica de um do tempo ficcional que, na mesma via de mão dupla, é feito do tempo da escritura e refaz esse tempo pela diversidade de olhares que o perspectiviza. Tempo e espaço, portanto, em sua articulação tão plural, oferecem várias faces daquele mundo ficcional, faces essas que (re)criam tempo e espaço referenciais, colocando-os em questão pela diversidade, i.e., a cidade são seus lugares, que são diferentes e diversos entre si, constituídos de histórias objetivas e subjetivas diferentes, não sendo uma unidade espacial em uma unidade de tempo, porque o tempo é feito de outros tempos, o presente só existe em relação ao seu passado e ao seu futuro, e nunca da mesma maneira.

Em ambos os romances, por fim, o transcurso temporal impede a ideia de que as coisas acontecem como causas e consequências umas das outras, sob uma lógica linear e causalista. O modo como os fragmentos se interrompem em *Zero* (BRANDÃO, 1986) e como os contos – e seus fragmentos – se interrompem em *A festa* (ÂNGELO, 1978), sem uma relação lógica de sucessão e continuidade, faz com que, cada um a seu modo, só produza sentido pela sedimentação das informações que trazem e que vão se acumulando e, no acúmulo, produzindo um sentido para o conjunto. A quantidade de cenas que emolduram espaços diferentes, os quais também só produzem sentido em conjunto, impede a noção de que o espaço é uma unidade

harmoniosa e igual, homogênea/inteira e estática. Os espaços se dão à proporção que variam as condições sociais, econômicas, geográficas, etc., sendo cada paisagem uma compreensão diferente do espaço maior que integra. Só por essa leitura, a noção de que se representa, literariamente, um real a que corresponde uma verdade sobre a organicidade do mundo, harmônico, simétrico, igual, cai por terra.

Mais além, não se pode esquecer que o modo como cada sujeito – autor e personagens – apreende sua realidade imediata, indiretamente evocada na ficção a constituir uma natureza outra que perspectivize a referencial, também altera o contato com o real. Nesse sentido, tempo e espaço em *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978), paradoxalmente, independem da realidade que evocam (porque produzem ou apresentam mais que tal realidade, diferenciando-se dela, apesar das semelhanças) e dela se aproximam e se alimentam duplamente: pela catalisação e refração por seu autor e pelos sujeitos que integram a obra em relação à realidade produzida e apresentada ficcionalmente (isso, sem contar que nossa leitura da realidade que apresentam é também uma forma de catalisar e refratar seus temas). É o que agora passaremos a discutir.

3.3- A subjetivação das noções de Verdade e Realidade: personagens, narradores, modos de perceber o real e a representação

Vimos até então – sobretudo com Costa Lima (2003;2014) e Tânia Pellegrini (2007;2009) – que “Sujeito”, bem como toda a complexidade que o forma e relativiza a noção de real (o qual não pode ser acessado senão pelos produtos da catalisação subjetiva da experiência do mundo, refratados, decompostos e recompostos pela interação com outros indivíduos), é, a partir da crise da representação, a categoria responsável por balizar o fenômeno mimético, por suas fraturas, posições que assume, o que depende de sua formação social, cultural e ideológica. Vimos que esse fenômeno passa a ser compreendido, por isso, não mais como algo que ocorre fora do sujeito, exclusivamente pela realidade, porque esta é processada pela formação subjetiva de cada indivíduo. Nesse sentido, a *mímesis* não representa o mundo previamente dado, mas produz algo porque o sujeito ao mundo sempre se acrescenta na mesma via em que o mundo com o sujeito interage, sendo a realidade ficcional um efeito – resultante da catalisação e da refração – que produz uma outra natureza, como disse LCL (2014), nunca idêntica à referência inicial, daí a produção da diferença num horizonte de semelhanças sócio-histórico-culturalmente determinadas.

Com a crise da metafísica, do racionalismo, do positivismo, do pensamento científico e cientificista, descobre-se que o mundo não tinha a organicidade harmônica contida nas explicações substancialistas sobre ele próprio e que o sujeito autocentrado capaz de dominar a verdade – única e universal – que explica o mundo e centralizar suas representações entra em crise. Compreende-se que a experiência material, i.e., objetiva, era apenas uma maneira de contatar o mundo e que o conhecimento sobre ele pode vir da impressão, sensação, volição, do inconsciente subjetivos, não sendo a realidade, portanto, apenas externa ao sujeito, i.e., concreta e cognoscível. Percebe-se, então, o descentramento do sujeito e de suas representações, ambos não conhecedores da verdade do mundo porque este, sendo plural em sua constituição, não possui verdade alguma, senão modos diferentes de ser compreendido determinados sócio-culturalmente. Ou seja: dá-se conta de que o sujeito é fraturado e suas representações resultam das várias posições que assume, dos modos como compreende as coisas, as relações e os fenômenos do mundo, compreensão que sempre varia sócio-histórico-culturalmente. Esse sujeito fraturado, portanto, está sempre a lidar parcial e indiretamente com a realidade em que imerge porque desconhece a verdade como substância (tal qual o sujeito cartesiano). A noção de realidade passa a existir a partir do sujeito e dos diversos modos de vê-la, de apropriar-se dela e expressá-la: o sujeito passa a funcionar como um catalisador da realidade que acessa – condicionado por sua história, educação, formação cultural, lugar social, discursos e ideologias que o atravessam – e como prisma a refratá-la e decompô-la. Essa nova compreensão de sujeito altera o modo de lidar com o sujeito da criação, recepção e da ficção, sendo todos fraturados, catalisadores e prismas da realidade. Falaremos, de agora em diante, dos sujeitos integrantes da obra em relação à realidade produzida e apresentada ficcionalmente em *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978).

Zero (BRANDÃO, 1986) é um romance que evoca de maneira bastante explícita o funcionamento de um Estado sob um regime militar metonimizado numa construção ficcional que evoca seus principais traços, recriando-os numa outra sociedade, a América Latíndia, no futuro. Uma sociedade fraturada, de sujeitos fraturados que catalisam e prismam a realidade ficcional na qual estão imersos e a refrangem, decompondo-a em perspectivas, respondendo a ela também de forma fraturada, uma vez que, imersos no caos, não conseguem percebê-lo como um todo. Os olhares particulares para esse cotidiano sob um regime repressivo ofertam ao leitor pontos de vista da vida sob o regime.

Zero (BRANDÃO, 1986) não é uma narrativa monológica. A partir do que vimos com Bakhtin (2010) e Costa Lima (2009), podemos afirmar que ele descentraliza a perspectiva dominante, centrifuga pontos de vista e vivências distintos do funcionamento da política e da

dominância das classes de poder. É um romance que dispõe, cinematograficamente, cenas e *flashes* da vida de diversas pessoas que experienciam aquela conjuntura, pessoas absortas em um ambiente urbano em crescimento, sob um governo nacionalista, repressivo, autoritário, ditatorial-militar, vivenciando seus desdobramentos e consequências. Trata-se de romance que não possui um enredo propriamente dito, em sentido tradicional, senão que se constitui dessa seleção pictórica de momentos ordinários da vida catalisados pelos olhares do narrador e de diversas personagens de lugares sócio-ideologicamente diferentes sobre sua rotina sob o regime, sobre a interferência da atuação do governo em suas vidas: da polícia repressiva, do mercado capitalista, da indústria cultural, do progresso tecnológico, do desenvolvimento urbano.

Seu enredo, portanto, se constitui de episódios do cotidiano da vida privada de pessoas, de vozes – que atravessam a voz do narrador – pobres, de classe média, do mercado, da polícia, do governo que experimentam todos os dias as consequências e os desdobramentos de uma agenda política conservadora e tecnicista. O romance é feito de histórias, de discursos particulares (de personagens e seus grupos) e de tomadas da sociedade (nesse sentido, textos e discursos da coletividade) imiscuídos, que oferecem versões, aparências, facetas daquela sociedade, de seu regime político, naquele tempo e espaço determinados: a sociedade da América Latíndia, amanhã.

Assim, o enredo de *Zero* (BRANDÃO, 1986) é feito de episódios (particulares) do cotidiano de José, de Átila, da Mexicaninha, de Rosa, Pedro, Astrônomo, Herói, Malevil, El Matador, Carlos Lopes, Gê, Juan o peruano, Bico Doce, Esqueleto, Dona Osvaldina, Frankil, O homem, Igê-Sha, Paulo, Vampiro, Cavallo, Criolo Inglês, Jorge das Calças, Ternurinha, Delegado Dores, Esqueleto, João Bonzinho, de Jatniel, de Carlos Alberto Fernandes e Virgínia, do atirador solitário, dos Comuns, do Boqueirão, da Família, etc., e de episódios (tomadas coletivas) do cotidiano de migrantes, operários, trabalhadores, professores, pesquisadores, da atuação do governo ditatorial, das ações da polícia, da pobreza, da fome, do desemprego, da violência, do desenvolvimento do espaço urbano, do progresso tecnológico e científico, do mercado, da indústria cultural. Todas estas últimas são narrativas que servem de fundo ao cotidiano das histórias das vidas privadas dos américo-latíndios. Há, porém, uma narrativa específica que prepondera sobre as outras. Aquela que diz respeito ao cotidiano de José, personagem principal, exatamente porque seu percurso narrativo atravessa vários outros, porque está envolvido em mais conflitos e porque a quantidade de vezes em que aparece, do começo ao fim do romance, o faz protagonista.

Zero (BRANDÃO, 1986) está construído a partir do contraste de perspectivas. Sujeitos (personagens e narrador) e discursos catalisam e refratam suas versões da realidade em que estão imersos ou de que emergem. Os fragmentos são discursos, falas, e pertencem a uma voz que ora aparece em terceira pessoa, ora em primeira pessoa. Contudo, em ambas as focalizações (em primeira e terceira pessoas), nem sempre se sabe exatamente quem está falando: muitas vezes, o narrador; noutras, os diálogos esclarecem; em alguns casos, a mudança da terceira pessoa do narrador para uma primeira pessoa permite identificar que personagem está falando; em alguns casos, porém, o texto tem a dicção de uma notícia, de uma propaganda, de texto científico, de texto oficial e/ou institucional, etc. Ainda assim, todos os discursos enformam um modo de ver aquela sociedade, que não é o único e verdadeiro, senão uma verdade sobre o real a que se referem, um modo de percebê-lo.

Assim, durante a leitura, depara-se com uma pluralidade muito diversa de ângulos da realidade. Em “Lar” (BRANDÃO, 1986, p.210), entra-se em contato com a realidade américo-latíndia, pela perspectiva da pobreza, da miséria: “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”. Em “Fumando espero” (BRANDÃO, 1986, p.211), porém, tem-se o desenvolvimento urbano, o progresso: “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 (...)”. Neste mesmo fragmento, no entanto, cinco horas depois, uma outra cena se sobrepõe a esta da modernização: “(...) Meninos tocavam tamborins, frigideiras, cuícas, reco-recos, surdos, pandeiro. Passaram por trás de um terreno, desapareceram, ficou o barulho do samba” (BRANDÃO, 1986, p.212). Por outro olhar, noticia-se os avanços da ciência em “A Europa se curva” (BRANDÃO, 1986, p.213) ao se divulgar que saiu do hospital e foi para casa “o sr. Raphael Luiz Junqueira Thomaz, o centésimo homem em nosso país a ter coração transplantado. Depois de quatro meses, ele passa muito bem e é o único transplantado vivo do mundo, atualmente”. De outro ponto de vista, essa mesma sociedade que avança cientificamente, que se desenvolve urbanamente, mas é desigual e pobre, também tem quem esteja absolutamente absorto pela lógica de mercado de um capitalismo avançado que leva ao consumo doentio de coisas desnecessárias ou supérfluas, como o que a ironia do fragmento “Bombardeio” (BRANDÃO, 1986, p.147) materializa:

- ? O senhor quer comprar máquina de escrever com dezessete tipos de letras.
- ? O senhor quer comprar um carro zero quilômetro.
- ? O senhor quer comprar obrigações reajustáveis do tesouro.
- ? O senhor quer fazer um seguro de televisão.

Já por um outro olhar, essa mesma sociedade que se desenvolve e progride espacialmente e cientificamente, mas que tem também, de um lado, muita pobreza e, de outro, um consumismo descontrolado, é também violenta, como se pode ver no fragmento de uma linha “Visão” (BRANDÃO, 1986, p.216) em que se descreve: “era uma briga um chutou a cara do outro e levou um tiro”.

Esses múltiplos pontos de vista sustentam uma realidade que, não sendo mais homogênea, harmoniosa, universal e verdadeira, é multifacetada, poliédrica, composta de diversos modos de apreender os fatos. O que se confirma, também, nas situações que cada sujeito vivencia individualmente e em face à coletividade daquela sociedade. Por isso, há quem concorde com o governo a ponto de pichar a maloca com os dizeres “Viva o governo!” (BRANDÃO, 1986, p.236) e quem piche o barraco com “abaixo o governo” (BRANDÃO, 1986, p.214). Ou, ainda, quem tome os Comuns, pela perspectiva do governo, como criminosos, terroristas, assassinos, que devem ser denunciados para a polícia e presos por ela (BRANDÃO, 1986, p.83), ou quem os tome pela autocompreensão do grupo como “Robin Hoods” a ajudar quem precisa e a combater o mal (BRANDÃO, 1986, p.128).

As apropriações da realidade de lugares sócio-ideológicos diferentes se materializam principalmente nos contrastes entre Rosa e José. Rosa cresceu e se educou num contexto de classe média e se casou com José que era pobre. Ela dizia que ele deveria “arranjar um emprego decente. Dar segurança a tua família” (BRANDÃO, 1986, p.118), ela sonhava com casa própria, com seguro de vida, com um bom emprego para o marido, em ser dona de casa. E José – matador de ratos no cinema, representante comercial, redator de tampinhas da Coca-Cola, responsável por selecionar as aberrações do Boqueirão –, vivendo de subempregos, se perguntava: “? Mas, porra, para que eu quero casa própria ? Por que a gente é obrigado a ter tudo isso ? (...)” (BRANDÃO, 1986, p.132).

Os contrastes, porém, não são assim tão taxativamente duais. Os sujeitos dessa sociedade Américo-Latíndia posicionam-se diante da realidade em que estão imersos, de maneira contraditória, o tempo todo. Às vezes, um mesmo sujeito concorda com duas coisas, na teoria, opostas. Sujeitos fraturados, nas palavras de Costa Lima (2014), se fazem nas posições que assumem diante das situações em que têm de se expressar ou agir, posições essas não necessariamente harmônicas entre si. Assim, há quem piche as paredes da maloca com os dizeres: “O Esquadrão Punitivo vem aí – Bandido não tem mais vez – Abaixo os comunistas – Viva o governo – Abaixo o arrocho salarial (...)” (BRANDÃO, 1986, p.236), ainda que o arrocho salarial faça parte do pacote de propostas governamentais. Igualmente, ainda que José e Rosa não concordassem em quase nada, optam por ficarem juntos, apesar do relacionamento

violento tanto para um quanto para outro. Da mesma forma, José dizia não gostar de trabalho em grupo e acaba trabalhando com os Comuns (BRANDÃO, 1986, p.188). Ou ainda, o Vampiro, que protege os moradores da favela e os ajuda, que faz o bem, é também corrupto, envolvido com tráfico de órgãos (BRANDÃO, 1986, p.226). E também o soldado que, na teoria, defende a pátria e protege sua população, mas faz o mal ao tentar violentar uma menina (BRANDÃO, 1986, p.223).

Esses sujeitos do romance, porém, têm seus episódios vividos na sociedade américo-latíndia, narrados ou por eles próprios, por suas próprias vozes, ou pela voz de um narrador-intruso que não apenas narra a cena, mas a comenta, ora desmentindo o que a personagem disse, ora dando sua opinião sobre o que ela disse ou vivenciou, ora acrescentando informações sobre as circunstâncias dos fatos, ora fazendo tudo isso em relação ao que ele mesmo narra. Assim, o narrador, enquanto sujeito da narrativa, também catalisa e refrata a realidade narrada que ele vivencia enquanto ele mesmo narra. O que complexifica ainda mais a estrutura do romance, pois, se o fragmento é narrado em primeira pessoa, tem-se uma catalisação e refração do real em primeiro grau, processada pelo sujeito-personagem. Mas, quando o narrador é o catalisador e prisma da realidade que ele vivencia enquanto narra, o processamento da realidade ficcional se dá em segundo grau, ficando o leitor refém do que o narrador disse que aconteceu e suscetível aos seus comentários das notas de rodapé que podem contradizer a narrativa que ele próprio fez ou a ela acrescentar informação.

O narrador de *Zero* (BRANDÃO, 1986) é um tanto peculiar. Ele é uma das vozes dominantes no romance, mediando a narrativa dos fragmentos, comentando e explicando o que narra e o que é narrado pela voz das outras personagens em notas de rodapé, com bom humor e ironia. Por exemplo, quando José vai à casa dos pais de Rosa para conhecê-los e o pai explica que eles, a família de Rosa e seus antepassados, são da cidade de Filhoda mesmo e lá moram “há 150 anos, quero dizer, a minha família está aqui há muitos e muitos anos, sou do Rotary, do Lions, da Associação Comercial, do Tênis, do Náutico, tenho casas alugadas (1), organizamos festas de caridade” (BRANDÃO, 1986, p.75): o “(1)” marca a nota de rodapé em que o narrador contradiz a fala da personagem dizendo que:

(1) A realidade da família de Rosa é outra. O pai, morreu há muitos anos e a viúva se mudou e se casou com um turco-italiano ateu dono de um bar. A cidade cresceu para o lado do bar, ali se tornou bairro classe média, o bar virou restaurante frequentado. O turco-italiano comprou duas lojas de tecidos, abriu uma Kibelanche, ganhou a concessão de hamburguers no colégio / onde explorava os estudantes/, conseguiu ser admitido no Tênis. Depois disso, ele se tornou católico, respeitado e com crédito na praça” (BRANDÃO, 1986, p.75).

Pelo comentário do narrador, podemos perceber duas coisas. Primeiro, o sujeito fragmentário pai de Rosa que aparentemente diz ser (ou posiciona-se como sendo) algo que talvez não seja. Segundo, que há duas versões da história da família de Rosa: a que o pai conta e a que o narrador conta, cabendo ao leitor decidir em qual acreditar, sem ter em nenhum momento a certeza de qual é mesmo a verdadeira. E esse jogo permeia todo o romance. Por isso estamos falando que, após a crise da representação, alterando-se o modo como se compreende o que é ou como é ser Sujeito no mundo, altera-se a relação do indivíduo com a realidade e, conseqüentemente, as representações que ele faz dela, tornando-as, sempre, relativas, porque a catalisa, refrata e decompõe por seu prisma que é sua história, sua cultura, sua formação, ainda que essas informações de fundo não estejam explicitadas objetivamente no texto da narrativa.

De todo modo, trata-se de um narrador que aparenta tudo saber e que pode ter tudo visto (pelo menos oferece sua versão dos fatos de que discorda da narração), mas que não interfere no transcorrer das cenas e de suas ações, não sendo, portanto, um personagem do enredo. Aliás, ele não interage com as personagens. Ainda que interrompa a narrativa com comentários como “José, alguma coisa acontece no mundo e você não sabe o que é” (BRANDÃO, 1986, p.46), José não pode ouvi-lo e, obviamente, não lhe responde. No máximo, o narrador expressa seus sentimentos em relação aos fatos: “José não toma atitude, porque não quer. O mal dele é não se definir, é deixar atravessar, é não gritar. Tenho raiva de José” (BRANDÃO, 1986, p.83). Sua relação é única e exclusivamente com o leitor, havendo, inclusive, interação entre eles como em “Vocês se lembram daquele vaivém de Rosa a respeito das histórias de Filhoda, a cidade dela? Eu não quis contar lá atrás, mas é preciso esclarecer que José ficou em dúvida” (BRANDÃO, 1986, p.100). O narrador tem uma função importante no transcurso dos fragmentos: ele cria o suspense em relação ao que está por vir, prendendo a atenção do leitor, por meio de comentários como “Rosa está quase encontrando José. José está quase encontrando Rosa”, sem que se tivesse explicado, com detalhes, quem era Rosa, antes desse comentário.

Percebe-se, até o momento, que, além de fragmentário, *Zero* (BRANDÃO, 1986) é um romance que narra a opressão na América Latina por perspectivas diferentes, às vezes de um mesmo sujeito, às vezes de diversos sujeitos. As histórias particulares das personagens e as posições que assumem de episódio para episódio, assomadas às tomadas da coletividade (da migração, da miséria, da violência, do progresso tecnológico e científico, do desenvolvimento do espaço urbano, da indústria cultural) oferecem facetas, ângulos, perspectivas, modos de ver o regime. Ao mesmo tempo, as histórias particulares são afetadas pelas coletivas, refratando-as pelos prismas subjetivos, assim como as narrativas coletivas se compõem de cada história particular, catalisando-as no todo. Há, portanto, um conjunto de vozes, mediadas por um

narrador, que vivem, cada uma à sua maneira, as condições da sociedade sob o regime. Vozes de lugares sociais, culturais, econômicos e ideológicos diferentes, que, na tensão das versões ou faces do real que oferecem, posicionam-se em relação às circunstâncias, nem sempre coerentemente. Os contrastes dos pontos de vista que, discursivamente, conformam a realidade poliédrica, explícita ou implicitamente, são determinados sócio-ideológico-culturalmente. O sujeito, em seu discurso, transmite sua experiência, formação e vivência, i.e., sua história pessoal, de seu(s) grupo(s) social(is) naquilo que conta sobre si ou sobre o outro. Daí se ter vozes que defendem o governo, vozes do próprio governo, vozes indiferentes ao governo e vozes contra o governo, assim como vozes indiferentes a determinadas coisas, contra algumas outras coisas e a favor de outras, por exemplo. Descentraliza-se o monologismo dos valores dominantes por meio de, pelos termos de Bakhtin (2010), uma plurivocalidade plurilíngue que possibilita vários ângulos daquela sociedade sob regime ao leitor, o que só é possível por meio da atualização da compreensão de Sujeito, Verdade, Realidade e Representação materializada no conjunto de recursos estético-representacionais legatários das ondas ficcionais posteriores à crise da representação.

Também *A festa* (ÂNGELO, 1978), romance de contos, se estrutura a partir do contraste de perspectivas, da relatividade da (auto)compreensão dos sujeitos e dos fatos. Estes, aliás, são sempre narrados de mais de um ângulo, demonstrando que um acontecimento e um indivíduo podem ser percebidos e entendidos de mais de uma maneira, sem que exista uma verdadeira que o explique em sua plenitude. Talvez *A festa* (ÂNGELO, 1978) seja o romance que, por seu modo de construção, melhor materializa a relatividade da compreensão do real pela catalisação e prisma socioideológico do sujeito, de sua história, porque cada personagem fala de um lugar bem demarcado, sobretudo porque Ivan Ângelo é um grande criador de individualidades.

Assim, de um modo geral, a realidade poliédrica de Belo Horizonte nos dias 30 e 31 de março de 1970 é produto do modo como cada indivíduo, a partir de sua história desenvolvida ao longo do romance, apreende os acontecimentos da Praça da Estação e da festa de aniversário. Melhor explicando, como os sete primeiros contos narram histórias não necessariamente dos dias da festa, mas de um momento (próximo ou distante da festa temporalmente) de formação de cada indivíduo envolvido nos acontecimentos dos últimos dias de março em 1970, a maneira como cada indivíduo lida, se comporta, diante das circunstâncias do momento da vida narrado, resulta da formação que tiveram em seus contextos específicos de vida. O que os personagens e narrador são no presente da festa é produto de suas histórias individuais e das histórias da coletividade em que foram formados.

Nesse sentido, as histórias que antecipam os dois últimos contos servem para mostrar, metonimicamente, por um episódio, um problema, um fato vivido pelas personagens envolvidas na festa, quem elas são, como foram formadas, quais são suas características de modo a se definir as formas como prismam e refratam a realidade. O que, de alguma maneira, faz com que a história individual, a realidade individual, influam nas instâncias coletivas, na convivência comum, no modo de se dividir, cotidianamente, a convivência. Daí se poder dizer que em *A festa* (ÂNGELO, 1978), o lugar social funciona objetivamente como variável que modula a apreensão do real pelo ponto de vista: o modo de ver a realidade, os problemas, a vida, varia com a formação, com a história de cada indivíduo, definindo seu comportamento no ecossistema social, na sociedade, o que influi no comportamento da coletividade na medida da interação social.

Assim, no romance, cada sujeito catalisa e prisma os sujeitos com quem se relaciona porque os vê e vê a si próprio a partir de sua formação e história individual. O primeiro conto é bastante emblemático dessa relação: o modo como se aborda o flagelado e sua situação varia de acordo com o ponto de vista, assim como o modo como cada um se refere a Marcionílio. Isso se verifica, por exemplo, com o jornal *O palmeirense* (ÂNGELO, 1978, p.22) – de Palmeira dos Índios, Alagoas, de março de 1958 –, que narra o saque de um mercado em Arapiraca liderado por Marcionílio, um agitador, subversivo, ex-capanga de coronel e assassino; enquanto o manifesto (ÂNGELO, 1978, pp.23-24) feito na época do saque pela liberdade de Marcionílio o descreve como revolucionário que foi preso tentando ajudar os pobres, esfaimados e penuriosos. Ainda, o jornal *O Estado de S. Paulo* de 25 de março de 1958 registra que “as primeiras levas de retirantes chegaram às capitais do Nordeste, com a repetição dos tristes fatos que marcam a seca. No Mercado de João Pessoa, uma mulher oferecia, domingo, os filhos a quem os quisesse levar” (ÂNGELO, 1978, p.23); enquanto isso, o relatório do Sindicato da Indústria do Açúcar do Estado de Pernambuco sobre as Ligas Camponesas, entregue ao então presidente João Goulart em outubro de 1963, diz que um grupo de camponeses armados ocupou e sitiou um engenho, “Retiram gêneros alimentícios, matam bois, estão munidos de armas longas. (...) Os ocupantes são divididos em grupos, entrincheiram-se, rastejam e utilizam evidentes táticas de guerrilhas”, caracterizando-os como perigosos e ameaçadores (ÂNGELO, 1978, p.24). Mais além, Marcionílio é visto, de acordo com a progressão dos fragmentos, por diversos ângulos: ora como nordestino; depois, ex-capanga do coronel Joaquim Resende; quando declara ter pertencido às Ligas Camponesas, subversivo; ex-cangaceiro; subversivo, líder camponês e ex-cangaceiro (ÂNGELO, 1978, p. 15, 22, 25, 25 e 26, respectivamente).

A mesma dinâmica ocorre na primeira parte do segundo conto, quando o marido dá uma versão da esposa no passado e outra no presente (a partir de seu lugar socioideológico da juventude e da velhice), enquanto, na segunda parte, a esposa dá uma outra versão do marido no presente e outra ainda no passado (também a partir de seu lugar socioideológico do passado e do presente). O terceiro conto, um texto escrito por uma das personagens do romance – um jornalista/escritor – sobre Andrea, oferece uma versão da vida amorosa da moça pela ótica de outrem, que não a dela própria. No quarto conto, três vozes (a de um pai-empresário, de uma mãe-dona de casa e um filho-criança), cada uma enformada em um fragmento de uma época diferente, oferecem versões sobre sua complexa relação familiar: a voz do pai e do menino são mediadas pela do narrador, enquanto a da mãe aparece integralmente em primeira pessoa. No quinto, o narrador descreve as ações de uma personagem, em seu apartamento, após um dia de trabalho, enquanto a própria personagem interrompe a narração com seus pensamentos e monólogos, discursos que revelam sua personalidade e o modo como ele se apropria ou entende a realidade. Já no sexto conto, o narrador intercala frases que descrevem o dia de trabalho e a “vidinha” de Fernando (de classe média) e Ataíde (pobre), até que na última frase eles se encontram, dialogam e brigam. No sétimo conto, dois sujeitos diferentes, uma mãe e um delegado, embora de lugares sociais diferentes, revelam, cada um a seu modo e pelo seu discurso, preocupações semelhantes, conservadoras, ante à juventude, à mudança, à modernização, à renovação de valores. Assim, narrador e personagens falam sobre si e sobre os outros, cada sujeito possui uma versão de si e dos outros a partir de seu ponto de vista que é fruto de sua história e formação, não sendo o único e verdadeiro modo de se autocompreender e compreender os outros. Cada versão, portanto, é uma maneira de ver, sem que haja uma correta ou verdadeira. Cada versão relativiza a *mimesis* no sentido de que não há um discurso certo que corresponda à realidade de modo verdadeiro. Falar da realidade é falar de suas várias faces que podem ser vistas, cada uma, de um modo diferente.

De igual modo, cada sujeito oferece uma versão dos fatos. No primeiro conto, o incidente na Praça da Estação com os flagelados é narrado pela mídia de um modo; pelo depoimento de Marcionílio, de outro; pela linha de investigação da polícia, de outro. A polícia registrou que Marcionílio disse, em depoimento (ÂNGELO, 1978, pp.20-21), que não estavam armados e alega não ser verdade que a ida deles para Belo Horizonte tenha sido calculada, combinada e planejada, que estavam apenas fugindo da seca. Ele ainda afirma desconhecer Carlos Bicalho e Samuel Fareszin (tido também como líder da fuga) e que não sabe se eles se conheciam. Apesar do que diz Marcionílio à polícia, o delegado do DOPS, Humberto Levita, afirma, ao Jornal Correio de Minas Gerais, que os indícios apontam para Samuel e Marcionílio

como responsáveis pelo conflito, sendo o último um subversivo que teria participado das Ligas Camponesas de Francisco Julião (ÂNGELO, 1978, pp.25-26). E a mídia repassa as informações selecionando, modulando e espetacularizando o que disse a polícia: noticiam sempre dizendo “Segundo informações dos órgãos de segurança” (ÂNGELO, 1978, p.26), “... segundo o delegado(...)” (ÂNGELO, 1978, p.25). Durante toda a narrativa do conto, não se tem acesso a uma verdade sobre Marcionílio e sobre o incêndio na Praça da Estação, não se sabe a extensão de suas ações e tampouco se ele de fato era um dos líderes do incêndio, da fuga. Tais circunstâncias são conhecidas por intermédio dos textos que veiculam as informações. Não há um personagem, um narrador, alguma voz que afirme que os fatos se deram de uma forma e não de outra. Só sabemos os discursos transpostos, i.e., o que disseram que o Marcionílio disse ou o que disseram que a polícia disse, sem que isso seja, necessariamente, o que eles disseram de fato, o que relativiza a narrativa dos fatos, descentrando a monologicidade da narrativa.

O mesmo se dá no segundo conto: sua divisão em duas partes, “Marido” e “Mulher”, já indicia o que nele ocorre, i.e., a abordagem do dia anterior e do dia mesmo da comemoração das Bodas de pérola, em meio à retomada dos fatos passados que esclarecem o imbróglio presente, da perspectiva de cada cônjuge enformadas pela respectiva parte do conto. Cada um retoma o passado e esclarece o presente a seu modo, de acordo com seu estágio de vida e maturidade. Em “Andrea”, a problemática gira em torno de o conto ter sido escrito como uma pequena biografia por uma das personagens do romance e apropriado/incorporado pelo narrador do romance no texto de *A festa* (ÂNGELO, 1978), de modo que os fatos da história de Andrea foram selecionados, catalisados e prismados pelo personagem que conta apenas aquilo que é de seu interesse, de sua perspectiva, estabelecendo-se com o leitor um jogo entre o que personagem-biógrafo afirma sobre Andrea e aquilo que, ao final, ele indicia, mas não revela, porque não descobre para o leitor tudo que sabe da história de Andrea, se utilizando de insinuações, sugestões, frases soltas, sobretudo nos três últimos fragmentos do conto. Já em “Corrupção”, três perspectivas diferentes – de um pai, de uma mãe e de um filho – narram essa complexa relação familiar, durante os primeiros cinco anos de vida do menino. Cada um vê esse relacionamento de um modo ou de um ângulo, de acordo com suas histórias e posições nessa relação a catalisar e prisma a realidade que vivem: a mãe, dona de casa, a única que fala por si em seus fragmentos, i.e., em primeira pessoa, estranha o nascimento do filho, a integrar a vida do casal; o pai, um empresário cujo ponto de vista expresso entre fluxos da consciência e diálogos é mediado pelo narrador, em terceira pessoa, rejeita a figura da mulher enquanto mãe e esposa; o filho, durante seus primeiros cinco anos de vida, esboça a preferência pelo pai em seus gestos e balbucios, por meio do narrador, em terceira pessoa. Em “O refúgio”, o narrador,

de sua perspectiva, a partir de seus dilemas e história, conta como se deram os preparativos de Jorge para a festa: ele descreve as ações da personagem enquanto esta se manifesta em monólogo e fluxos da consciência, de modo que o narrador é quem seleciona os fatos e ações a ser narradas, de acordo com o que importa para a economia narrativa em relação ao que terá desdobramentos na festa, enquanto Jorge comenta os fatos que vivencia de sua perspectiva quando o discurso se dá no plano do fluxo da consciência ou do monólogo – há um jogo de perspectivas em dois graus, o do narrador e o da personagem, que se complementam (mas não coincidem) à medida que se acumulam. Em “Luta de Classes”, o próprio narrador, em terceira pessoa, se dá ao trabalho de contrastar, no intercalar de cenas, a rotina de Ataíde (pobre, pintor de paredes) com a de Fernando (classe média, trabalha em escritório), de maneira que o leitor toma contato, sob a ótica do narrador, com dois modos bastante diferentes de viver um dia de trabalho e a vida (trabalho e vida bastante ordinários e iguais a todos os outros), embora o contraste se transforme em harmonia, ironicamente, no momento em que o dia de ambos, de lugares sociais bem diferentes, termina no boteco da Praça da Estação, onde se encontram, se esbarram e brigam. “Preocupações, 1968” está marcado por um movimento contrário em que as apreensões de dois personagens (uma mãe, religiosa, e um delegado, que falam em primeira pessoa e são de lugares sociais diferentes) a respeito da modernização do mundo e de seus valores, são coincidentes porque atravessadas por um conservadorismo tradicionalista que reclama e contesta o progressismo com o qual a sociedade, à época do conto, se afeiçoa, ou seja, dois indivíduos, de histórias e vivências diferentes, experienciam a realidade de maneiras diferentes, catalisando e prismando o real de modos distintos, mas opinam sobre ele de maneira convergente, tendo determinadas opiniões e princípios em comum.

Já o nono conto tem outra peculiaridade. Vários e curtos fragmentos de texto encerram cenas vividas por personagens ou grupo de personagens diferentes no dia 30 de março de 1970, dia da festa e dia em que ocorre o incidente na praça da estação. Nele, vários indivíduos e grupos sociais vivem a ordinariade vida e sua rotina, a seu modo, e se sentem ou não, em seu cotidiano metonimizado naquele dia, afetados pela realidade política, econômica, cultural, social, etc. Vivem o antes da festa e o durante o incidente da praça na particularidade e intimidade de suas vidas, ora sozinhos, ora entre amigos, em suas casas, ora no bar, no trabalho, na livraria, na farmácia, na própria praça. Assim, o nono conto se constitui de pequenos fragmentos narrativos, narrados ou mediados em terceira pessoa, pelo narrador, ou em primeira pessoa, na voz da personagem enfoque da cena, ou ainda, constituindo-se de um simples diálogo entre as personagens. De qualquer modo, essas vozes se apropriam da realidade e referem-se a outras personagens a seu modo, a partir de sua constituição socioideológica.

É o caso, por exemplo, de contrastarmos as versões que cada personagem desse nono conto encerra de Carlos e do que sabem dos fatos transcorridos na Praça da Estação:

Rua Grão Mongol, 174, apartamento 11

20h52m

Samuel ouve a mulher grávida:

- Reviraram a casa toda, procurando não sei o quê. (...) Não sei o que Carlos tem de se meter nessas confusões. É como eu estou dizendo: ele nunca fez nada, mas é muito esquentado, sabe? Mania de discutir, de tomar as dores dos outros.

(...)

- (...) foi alguma coisa lá na Estação, história de uns retirantes que chegaram aí e deu uma confusão com a polícia (...) (ÂNGELO, 1978, p.111).

Farmácia e Drogaria Nossa Senhora do Carmo, rua Grão Mongol.

21h27m

- O doutor Jorge está?

- É ele.

- Ah. O senhor não me conhece. A mulher do Carlos é que pediu para eu telefonar para o senhor.

- Que Carlos?

- Bicalho. A mulher disse que o senhor conhece.

(...)

- Uma confusão lá na estação, negócio de uns nordestinos que chegaram aí. Foi preso como agitador, parece que a situação dele não é boa não. A mulher pensou no senhor, que é amigo dele, para ver se

- Amigo dele nada. Olha, quer saber de uma coisa?: foi até bom para a gente ficar livre dele um pouco. Esse cara torra o saco.

(...) (ÂNGELO, 1978, p.115).

Praça da Estação

21h45m

Samuel conversa com o investigador apelidado Frisante Michelin, que participou da prisão de Carlos Bicalho.

- Olha, aquele rapaz vai entrar pelo cano, viu? Nosso pessoal chegou aqui, já estava dono da situação, quando apareceu esse tal de Carlos e começou a perturbar tudo. A ordem que a gente recebeu foi segurar esses paus-de-arara aqui e embarcar tudo de volta no primeiro trem. Eles nem estavam discutindo, são até gente boa. Aí chegou esse cara, esse Carlos, chegou e disse que não estava direito (...). Coisa de comunista. Aí o pau começou a quebrar (...) (ÂNGELO, 1978, p.123).

Bar e restaurante Lua Nova

20h58m

Luis, que morava na rua atrás da Estação, trouxe a notícia para os do suplemento.

Eu não cheguei perto porque começou a sair tiro e eu nem tenho perna pra correr. Pelo que entendi, o governo ia empregar os retirantes na lavoura de cana e feijão, lá para o oeste de Minas. Não sei por que, resolveram mandar os homens de volta, e aí começou o quebra-pau. No meio deles tem um cara que já andou com Lampião, era cangaceiro, me disseram. (...) (ÂNGELO, 1978, p.125)

Praça da Estação

21h57m

(...)

- Estou aqui desde cedo, perto de sete horas. Tenho documento, olha aqui. Sou pintor. Olha aí meu nome, Ataíde Pimenta.

- Certo, certo. Qual é o galho?

- Eu vi tudo, estou aqui desde cedo. (...) Vai na conversa daquele tira não.

Olha para os lados, cauteloso, e continua:

- Eles já chegaram aqui com estupidez. Eu estava passando, passo aqui todo dia, voltando do serviço. Eles chegaram juntando os flagelados num canto, de qualquer jeito, precisava ver a cara dos coitados, não estavam entendendo nada. Falaram que eles não

podiam parar aqui, que tinham de voltar para a terra deles. Eles explicaram que não tinham dinheiro para voltar e pediram para ficar aqui mesmo. O tenente disse que tinha ordens e não deixou. Aí o moço, deve ser esse Carlos que você estava falando com o investigador, não sei como que apareceu. Conversou com o tenente, saiu para falar com um secretário de não-sei-que-lá, mas não arranjou nada. Aí ele tentou, como se diz explicar aos flagelados que eles tinham de voltar, é um moço bom, viu?, mas acabou escutando tanta miséria que pediu ao povo para ajudar os coitados. Nessas alturas já tinha juntado uma porção de gente por aqui, gente voltando do trabalho, pessoal que vai pegar o subúrbio. Bem, aí esse Carlos, deve ser, explicava que aquele pessoal estava com fome e não podia sair nem para arranjar comida. Estava falando a verdade, eu vi tudo, mas o tenente mandou ele calar a boca. Ah, pra quê. O moço disse que meganha nenhum fazia ele calar a boca e aí o tempo fechou. (...) (ÂNGELO, 1978, p.126).

A mulher de Carlos, Jorge, Frisante Michelin, Luís e Ataíde oferecem versões diferentes sobre Carlos e sobre o ocorrido na Praça da Estação. Cada um, de seu ponto de vista (mediado ou não, oferecido ou não pelo narrador, i.e., em primeira ou terceira pessoa), tenta explicar o que disseram para eles ou o que eles mesmos viram a respeito dos fatos e de Carlos. Em momento algum o leitor sabe qual dessas perspectivas é a “verdadeira”, sobretudo porque cada uma delas integra a narrativa dos fatos com informações diferentes e todas iluminam a versão dos fatos e do sujeito Carlos por um ângulo. Todas elas podem conter equívocos e informações mais certas, embora o leitor nunca tenha acesso a essa triagem. Assim como internamente há uma insegurança na reconstrução de Carlos e do incidente, externamente, no ato da leitura, não é acessível ao leitor a realidade dos fatos, senão suas facetas.

Todo o romance se dá a partir desse jogo de perspectivas e pontos de vista que promovem o descentramento da narrativa pelo rompimento com o monologismo. Inclusive o nono conto que, por meio da mesma estrutura de fragmentos curtos que encerram cenas diversas de cada personagem envolvido na trama, dá a conhecer o desfecho de cada um deles pela sedimentação desses textos que, conjuntamente, conformam o desfecho do romance. Também nesse conto cada personagem se refere ao que houve na festa e a seus partícipes, bem como ao que houve com eles depois dela, de um modo, a partir de seu ponto de vista.

O narrador de *A festa* (ÂNGELO, 1978) figura uma situação especial. Além de ele ser uma voz, igual a todas as outras que integram a narrativa, ele é, também, personagem da narrativa, pertencendo ao grupo dos escritores, “a turma do suplemento” (ÂNGELO, 1978, p.125), interagindo com ele e participando de suas ações, dos encontros no “Bar e Restaurante Lua Nova” às vésperas da festa e concomitantemente aos acontecimentos da Praça da Estação. E, mais do que isso, ele é um narrador-personagem-autor de *A festa*, escreveu o romance que o leitor tem em mãos. Assim, ele é o catalisador e prisma principal por que passaram as personagens e os fatos narrados. E esse narrador não está apenas presente nas mediações discursivas em terceira pessoa. Ele se faz presente, implicitamente, na escolha de cada detalhe

do texto e, explicitamente, nos andaimes do romance que ficaram à mostra na narrativa: em alguns contos, observa-se a presença de notas ou anotações – metalinguísticas – que descrevem personagens, circunstâncias que os envolvem e até os dilemas da própria escrita desse romance. Assim, por exemplo, ao longo do oitavo conto é possível encontrar observações como “Anotação do escritor: Nas ações e observações de Samuel, o verbo deve estar sempre no presente” (ÂNGELO, 1978, p.118). Ou seja, o narrador integra à narrativa seus rascunhos e gralhas, que dela passam a fazer parte.

Assim como *Zero* (BRANDÃO, 1986) é constituído de sujeitos fraturados, nos termos da definição costalimeana, o mesmo se dá em *A festa* (ÂNGELO, 1978). Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), por exemplo, Rosa coaduna sua formação católica rigorosa com a crença em superstições ao ganhar do pai, na infância, um anel de pedra preta que seria seu amuleto da sorte. Ela, garçoneiro ao conhecer José, vivia de pequeno salário e sonhava (dado o contexto familiar em que se formou) em ter casa própria, ter um marido de boa aparência, com seguro de vida, emprego “respeitável” e ser dona de casa. Rosa, porém, se casa com José, manco e pobre, i.e., alguém que de início já não seria o companheiro ideal a realizar seus desejos. Durante o relacionamento com José, vive o conflito entre um superego extremamente conservador, tradicional, e vontades liberais: apegada aos dogmas da igreja, carregada de culpa e pecado, cheia de pudores, defensora da família tradicional, da moral e dos bons costumes, às vezes machista e patriarcal, era também quem queria viver um tanto da vida e suas libertinagens. Um tanto diferente, Andrea, em *A festa* (ÂNGELO, 1978), conforme o personagem-biógrafo do segundo conto, “era católica, de família de classe média, nascida e criada na Tijuca” (ÂNGELO, 1978, p.51) e contava várias versões de si mesma às pessoas, inventava para si personagens, assumia diversas personalidades, dava-se títulos, ora queria parecer devassa, ora moça intocada, intelectual e eficiente, frívola e superficial:

Ela se sabia medíocre e criara para sua própria admiração uma mulher variavelmente fabulosa, linda, louca, heroína, inteligente, amada, infeliz, livre, pura, dramática, inalcançável, fascinante, sensual, desejada, competente, devassa, viciada, boa, jovem. Naquele prolongado delírio egocêntrico ela era incapaz de saber onde começava ou acabaria a interpretação (ÂNGELO, 1978, p.59).

Andrea, como disse o personagem-biógrafo, “não conseguiu ser uma só” (ÂNGELO, 1978, p.60) e Rosa também não. Ambas são exemplos de como as personagens desses romances estão imersas num jogo de posições que assumem no e diante das circunstâncias da vida – por meio dos diversos discursos dos vários grupos sociais a que pertencem – e, a partir delas, constroem sua identidade de tantas fraturas quanto os posicionamentos que tomam em meio aos conflitos de interesses e na desigualdade dos propósitos das comunidades onde circulam.

Assim como na instância de produção e recepção da obra, a *mimesis*, enquanto produção de diferença sobre o fundo de semelhanças, se dá a partir do modo como escritor e leitor processam a realidade que vivem por meio de sua formação social, cultural, ideológica, etc., e a identificam e diferenciam no texto a conformar uma outra natureza não idêntica a um modelo predecessor, exatamente porque no ato da criação e da leitura – uma (re)criação – escritor e leitor perspectivizam a realidade pelo que a ficção dela traz de diferente, i.e., pelo modo como a ficção a conforma como uma realidade que se aproxima do real, mas é outra; assim como esse processo se dá na escrita e na leitura, internamente, na obra, os sujeitos – personagens e narradores – percebem a realidade em que estão insertos, a catalisam e prismam, cada um a seu modo, oferecendo dela suas vivências particulares que configuram apenas uma versão ou face a constituir o poliedro da realidade interna da ficção, que há de ser sempre outra natureza, a depender das subjetividades do indivíduo catalisador e prisma.

É o que tentamos demonstrar ao problematizarmos o modo como narrador e personagens dos romances que ora analisamos, a partir de suas fraturas e posições, subjetivam ou relativizam a noção de verdade ou realidade, ao catalisá-las e prismá-las a partir de suas constituições individuais, tornando-as o modo como cada um percebe o mundo, cada versão conformando uma face do grande e infinito poliedro de pontos de vistas que é a realidade.

3.4- Estética da refração: uma modulação do “realismo refratado” para a reconsideração da *mimesis*

Além da questão da relativização das noções de verdade e realidade – em razão da consciência de que o sujeito de que delas fala, assim o faz de seu ponto de vista, de seu lugar social, a partir de suas fraturas, catalisando, prismando e refratando o real – está a forma como isso se materializa esteticamente na obra, especificamente, no caso deste trabalho, no romance.

É, conforme vimos²⁴, característica central do romance, a *mimesis* – nos termos de LCL (2014), produção de diferença sobre um fundo de semelhança, entendendo-se a diferença enquanto uma outra natureza, produzida a partir do real (catalisado, prismado e refratado pelo autor), que o perspectiviza ficcionalmente. No romance, *mimesis* e ficção se materializam por meio de um trabalho estético em que, no caso do romance, ao longo da história do gênero, sempre esteve em jogo seu caráter metamórfico ou proteiforme que, se utilizando da interação com outros gêneros e discursos, de sua dinamicidade, de seu caráter essencialmente

²⁴ Watt (2010, pp.10-11), Brandão (2010, pp.15-18), Pellegrini (2007, p.142; 2009, pp.13-14).

metalinguístico, produziam o efeito de perspectivizar o real pela outra natureza que constituíam enquanto forma.

Como é da essência do romance a constante (trans)formação, as características do gênero – que definem sua forma – desde seu nascimento (a centralidade da *mimesis* e da ficção, a narratividade, a relação e/ou apropriação de outros gêneros textuais e discursivos, a essência metalinguística) também foram se modificando (no mesmo compasso que outras características surgiam e também seguiam se modificando) à proporção que mudava o modo de se conceber as noções de realidade, verdade e sujeito. Noções essas com direta relação no entendimento do fenômeno literário e, especificamente, do gênero romanesco, dada a importância da questão da representação. Essas noções vão tendo seu sentido aprimorado e modificado e, conseqüentemente, muda-se a forma de se conceber a literatura e o romance. Metamorfoses essas – das noções, do gênero e de suas características – que se dão dentro de um espectro do pensamento cultural instituído, i.e., tradicional, até que ele seja colocado em xeque e culmine em sua crise, i.e., na transformação de suas bases. Transformação essa que recomeça o ciclo de modificações – dos conceitos, do gênero e de suas características – a partir de um outro pensamento cultural.

É o que se dá com o que Tânia Pellegrini (2007;2009) definiu como “crise da representação”. As bases do pensamento ocidental, cultural e tradicionalmente instituídas sobre os pilares de um substancialismo metafísico – que se modificou desde a Antiguidade Clássica até o final do século XIX –, se transformaram, exigindo, no que concerne à literatura, segundo Pellegrini (2007;2009), um reposicionamento do escritor que teria de encontrar novas poéticas ou modos expressivos. Ao escritor, foram necessárias mudanças estilísticas que correspondessem ao processo de catalisação e refração da realidade pelo prisma subjetivo a constituir o poliedro do real, sem perder de vista o sentido sócio-histórico-cultural da relação entre sujeito e mundo a se traduzir literariamente pela *mimesis* que perspectiviza o real pela outra natureza – ficcional – que configura esteticamente. Dada a compreensão do sujeito enquanto catalisador e prisma do real que o refrata e o decompõe, esse processo passou a se dar, portanto, sob diversas técnicas estético-representacionais, na mesma medida em que são plurais os pontos de vista que formam o real poliédrico. Por diversas estéticas evocarem indiretamente a realidade histórica, social, cultural e política, por meio de pontos de vistas diferentes, perspectivizando o real a que remetem pelo processo ficcional de construção de uma outra realidade – interna à narrativa – que menciona a real, mas dela se diferencia, resulta uma

representação refratada, ou melhor, uma Estética Refratada²⁵. O texto literário e, em nosso caso, o romance, passa a um paideuma, no sentido poundiano, de estéticas empreendidas ao longo da história da literatura ocidental, um conjunto ou arcabouço de técnicas estético-representacionais que dá forma aos diversos pontos de vistas que encerram versões do real-interno da obra, da outra natureza, a colocar em questão a realidade mesma.

Zero (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978), como romances do século XX, resultam das inúmeras metamorfoses por que passou o gênero – e suas características – desde sua invenção. São sobretudo legatários de uma importantíssima (trans)formação promovida pela crise da representação e pela reconsideração da *mimesis*, que culmina num paideuma de técnicas estético-representacionais a ser recicladas de infinitos modos na estrutura romanesca. A esse conjunto de técnicas atuando concomitantemente na materialização das (de)composições catalisadas e prismadas pela constituição subjetiva do sujeito, dando forma ao real poliédrico, chamamos “estética da refração”: uma modulação do “realismo refratado”, de Pellegrini (2007;2009), para a reconsideração da *mimesis*, de Luiz Costa Lima (2014)²⁶. *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) são romances, portanto, legatários da crise da representação e exemplares do que entendemos por “Estética da refração” ou por “Representação refratada”. No entanto, usufruem das mesmas técnicas estético-representacionais de modos diferentes, o que resulta em estruturas romanescas diferentes, apesar da semelhança dos recursos estéticos.

Esses romances são fundamentalmente fragmentados. A narrativa de *Zero* (BRANDÃO, 1986) é constituída por uma sucessão de segmentos de texto espaçotemporalmente independentes que encerram cenas do cotidiano das personagens e enquadram tomadas de uma sociedade sob um regime ditatorial-militar por meio de seus discursos e textos que, para além das vozes das personagens, compreendem, enquanto cenas da sociedade, anúncios, notícias, panfletos, propagandas, trechos de música, títulos de filme, proclamações radiofônicas do governo na hora oficial, determinações oficiais por escrito, trechos de depoimentos dados sob tortura, imagens, gráficos, formas geométricas, textos jornalísticos, orações, inscrições de privada, pensamentos do dia, adivinhas, ditados populares, receitas, listas, etc. De pronto, já

²⁵ Dada a perspectiva teórico-metodológica deste trabalho, optamos pela ideia de uma “Estética Refratada”, modalizando o que Tânia Pellegrini (2007;2009) entende como “realismo refratado”, por entendermos, a partir da teoria que ora fundamenta nossa metodologia, que o conjunto de técnicas estético-representacionais é recurso a ser utilizado para se construir o texto ficcional e promover o efeito mimético, não se confundindo, nos termos costalimeanos, com a *mimesis* propriamente dita. E como “realismo”, como vimos, está imiscuído na problemática do que se entende por *mimesis*, achamos por bem a diferenciação.

²⁶ A representação pela refração só comprova, como Pellegrini (2007;2009) já disse, que a questão da *mimesis*, embora espinhosa e perpassando inúmeras problematizações, continua viva e precisa continuar sendo discutida, não pelo viés de seu fim, mas por sua reconsideração, de modo que a análise que fazemos de *Zero* (BRANDÃO,1986) e *A festa* (ÂNGELO,1978) corrobora a proposta de reconsiderá-la.

podemos observar que, além da fragmentação, a incorporação de outros gêneros textuais e discursivos é essencial ao romance. *A festa* (ÂNGELO, 1978) é um romance de contos: sua narrativa se dá por meio da sucessão de nove contos, o que já demonstra que lhe é essencial a divisão do texto, sua fragmentação, e a incorporação de outros gêneros textuais e discursivos. Fragmentado em contos, num primeiro grau, a narrativa de grande parte dos contos é dividida, num segundo grau, em partes e, num terceiro, essas partes se compõem de unidades de textos menores. Alguns fragmentos, ainda, incorporam outros gêneros textuais, como o primeiro conto, que aparece composto por trechos de depoimento dado à polícia, segmentos de livro, letras de música, notícias e reportagens, declarações de pessoas públicas, etc.

Ambos os romances ora explicitam a apropriação e incorporação de outros gêneros textuais, por meio da citação com referência, ora a apropriação e a incorporação desses gêneros se dá por sua ficcionalização no plano narrativo sem mencionar a fonte, i.e., nos termos de Iser (2013) e LCL (2006), seu autor coletou textos da realidade externa, descolando-os dela para compor a realidade interna da narrativa, fazendo-os funcionar internamente, como se estivessem funcionando da realidade, mas de modo diferente, produzindo outra natureza – ficcionalmente – que renova o olhar sobre a realidade de que emergiram. Outras vezes, os gêneros e discursos têm apenas sua forma apropriada, sendo seu conteúdo exclusivamente da ordem da ficção.

“Documentário”, conto de abertura de *A festa* (ÂNGELO, 1978), já em seu título anuncia que assumirá a forma de um documentário. Nesse conto-documentário, misturam-se textos ficcionais, como os trechos do depoimento de Marcionílio de Mattos no DOPS de Belo Horizonte – i.e., com a forma do gênero “depoimento” e as peculiaridades de seu discurso embora com conteúdo inteiramente ficcional –, intercalados a citações e colagens de outros textos (devidamente identificados e referenciados), como trechos de “Asa Branca” (Luís Gonzaga e Humberto Teixeira), trecho de *Cangaceiros e Fanáticos* (Rui Facó), trechos do discurso do presidente Médici no encerramento de reunião do conselho da Sudene de 6 de julho de 1970, etc., ressignificados ficcionalmente para dar sentido à história da personagem Marcionílio e ao incidente na Praça da Estação. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), é possível perceber diversas apropriações ficcionais das dicções e formas de, por exemplo, textos jornalísticos, científicos e propagandísticos. Os títulos dos fragmentos em fonte caixa alta e em negrito (como manchetes), seguidos de seus textos em fonte padrão ou alguns textos de fragmentos divididos em colunas, são herança dos jornais impressos, assim como as notas de rodapé por meio das quais o narrador comenta, explica, ironiza ações da narrativa, são apropriações do texto acadêmico. De igual modo, a maneira como o narrador gera suspense no

prosseguimento de um fragmento para outro em um mesmo fio narrativo é um recurso advindo do discurso propagandístico. Encontram-se inúmeras apropriações e incorporações sem referência: um de seus episódios, por exemplo, é o texto de uma notícia publicada no Correio da Manhã em 2 de setembro de 1970, no entanto, esta fonte está omitida, a notícia figura no meio de um fragmento:

ROSA DÁ UM PRESENTE:

Prêmio Maior Líquido: 200 milhões. 01187.506.º Extração. 9.º Vigésimo. O bilhete compõe-se de 20 vigésimos. Série B. Loteria Federal. Concorrem 2 séries, A e B, de 50.000 bilhetes cada uma, ambas do mesmo plano e decidir-se-ão por um único sorteio no mesmo dia. Não serão pagos

Pensar na linha de Herman Kahn

AMÉRICA DO SUL É UM FAR-WEST

Robert Panero, planejador do Hudson Institute, disse ontem na sua conferência, no Copacabana Palace, que dentro dos países da América do Sul existem três países distintos:

— O país A, ou área urbana (ocupa menos de 5 % da área), com cidades do século XX, e todas as tendências das cidades modernas: gosto de luxo, grandes edifícios, preços acima do mercado de Genebra e até psiquiatras.

— O país B, ou área rural (ocupa menos de 30 % da área), que está saindo do feudalismo e ainda vive em função do país A. Neste país, se uma criança quebra um braço, provavelmente vai crescer com o braço defeituoso, porque ninguém saberá os cuidados que ele precisa.

— O país C é um far-west, outro planeta. O herói da região é o piloto que chega com os jornais. Panero defendeu ontem a tese de que, para que o Brasil possa assumir a liderança do Continente, é fundamental a construção de lagos e barragens no Amazonas. Ele acha, também, que um dos fatores que impedem o melhor desenvolvimento da América Latina é a moral antiga.

— Tudo fica como está. As coisas mudam, a América Latina não. E o regionalismo entra como um fator depreciativo. Na verdade, os países são desconhecidos até de seus cidadãos, porque o turismo interno não existe.

Páginas 13, 14 e 15

os bilhetes premiados que se apresentarem defeituosos ou rasgados. Os prêmios prescrevem 3 meses após a extração. Decreto-Lei nº.204.27 (1) (BRANDÃO, 1986, pp.98-100).

A produção de sentido desses romances fragmentados se dá, de maneira substancial, pelo processo de sedimentação dos fragmentos, das partes, dos contos: à medida que se sobrepõem, cumulativamente, no processo de leitura, constroem seu todo. Os fragmentos, partes e contos encerram os pontos de vistas que catalisam, prismam e refratam o real por sua constituição subjetiva. Materialmente, isso se dá pelo jogo entre os focos narrativos em primeiras e terceiras pessoas, variando-se os sujeitos desses focos e, portanto, a perspectiva. Em “Andrea”, tem-se o personagem-biógrafo como narrador em terceira pessoa, em “Preocupações, 1968”, ao contrário, cada parte do conto corresponde ao foco narrativo em primeira pessoa da mãe de Carlos e do delegado Humberto Levita, em “Luta de Classes”, porém, tem-se a voz do narrador-autor, em terceira pessoa, contando a vida e o dia de trabalho

de Ataíde e Fernando. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986) também há essa dinâmica da alternância de focos, embora ocorra predominância da voz do narrador em terceira pessoa e dos discursos diretos por ele mediados. Na sequência de fragmentos “O que você quer José” (BRANDÃO, 1986, pp.178-179) e “Paciência, impaciência” (BRANDÃO, 1986, pp.179-182), por exemplo, é possível observar, metonimicamente, como funciona a narrativa de *Zero* (BRANDÃO, 1986): no primeiro fragmento, temos o discurso do narrador, em terceira pessoa, seguido de um diálogo entre Gê e José, enquanto no segundo fragmento José fala, em primeira pessoa, sobre a invasão policial na universidade – o romance é inteiro assim, feito do discurso do narrador em terceira pessoa, permeado de diálogos, com a sucessão de discursos em primeira pessoa das personagens (em geral, José, às vezes, Rosa ou Átila).

Ambos os romances, portanto, têm seus fragmentos constituídos por uma pluralidade discursivo-narrativa, i.e., alternam momentos de discurso direto, indireto, indireto livre (fluxos da consciência, monólogos interiores), de acordo com essa dinâmica alternativa de focalização. Isso resulta num trabalho de superposição e interpenetração de planos narrativos em diversos níveis. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), “O giratório” (BRANDÃO, 1986, pp.21-24) tem-se, por exemplo, o plano da consciência de José, o plano do narrador, o plano do diálogo entre José e Átila, que, em níveis diferentes, se alternam e se imiscuem um no outro:

(...)O mexicano passa o dia inteiro sentado num saco de batatas, fumando cigarro (o dono do empório garante que é maconha, pelo cheiro) e mascando folhas, sem cuspir. Nunca falou com José, mas tem um jeito de quem gosta dele. José tem medo. Se não fosse o único lugar da redondeza para tomar café, de manhã, José não entraria ali. (As pessoas, me fazem medo. Penso que alguém vai me agredir. Vivo preparado para me defender. Se alguém levanta o braço, bruscamente, perto de mim, me assusto. Trato bem os outros, mesmo quando não quero tratar, porque acho: ? e se o outro não gosta do meu jeito e parte para cima de mim. Quando chego de noite em casa, espero alguém no corredor, atrás da porta ou alguém deitado na minha cama dizendo que ela não é mais minha.)

José ouvia um pregador. Não tinha ninguém ouvindo, mas ele pregava. Às onze da manhã. Livro na mão, o terno preto sebento, baba na boca, óculos de aros dourados presos com esparadrapo.

? Como é. ? Largou o emprego.

Átila chegando.

. Largaram por mim.

? Porquê.

. Tive que faltar uns dias (...) (BRANDÃO, 1986, pp.22-23).

Como se vê, no fragmento acima, a voz da consciência de José aparece transpassando, entre parênteses, a voz externa do narrador que é interrompida pelo diálogo entre os amigos. De onde se vê que o jogo de focalizações pode ocorrer, algumas vezes, dentro de um mesmo fragmento, fazendo interpenetrar-se níveis ou planos narrativos distintos. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), aliás, não é apenas por meio das focalizações e dos tipos discursivos que os planos se sobrepõem: ele é uma narrativa de narrativas, sendo constituído por linhas

diegéticas maiores – constituídas a partir dessas focalizações, vozes, discursos e tipos discursivos –, camadas a compor o romance: aquela em que se narra o cotidiano das personagens em sua individualidade; o cotidiano das coletividades; a migração; a miséria; a violência; o progresso, o desenvolvimento urbano, científico e tecnológico; a prosperidade econômica, o imperialismo, o consumismo e a indústria cultural; o multiculturalismo religioso; a (arbitrariedade) política. Embora os fragmentos progridam de forma intercalada, é possível reagrupá-los dentro dessas grandes linhas em que focos, tipos de discurso, suportam a subjetivação do real. Em *A festa* (ÂNGELO, 1978), há a mesma dinâmica de focalizações e discursos, assim como a sobreposição dos planos narrativos. Em “O refúgio”, por exemplo, vê-se a interpenetração da voz do narrador com a voz de Jorge e com a consciência de Jorge:

Abriu o armário. Tirou o creme de barbear. Molhou o rosto. Aplicou o creme com a mão direita, frente ao espelho. Sorriu-se.

- Bonitão.

Riu baixo.

-Bobo.

Lavou a mão. Abriu o armário. Tirou o aparelho e uma lâmina nova. Trocou a lâmina do aparelho. Começou a barbear-se.

Hoje Mônica vai ver. Não sei como, mas vai. É claro que não posso perguntar, no meio de todo mundo: Mônica, você me ama? Ou posso? (ÂNGELO, 1978, p.82)

Aqui, igualmente, observa-se o nível do narrador, o nível da personagem e o de sua consciência imiscuídos um no outro. No entanto, para além disso, Jorge e sua história, a subjetividade de Jorge e o modo como ela catalisa e prisma a realidade, delineados em “O refúgio” e aprofundados nos outros contos, definem um plano da narrativa de *A festa* (ÂNGELO, 1978). Cada sujeito, sua história e o modo como subjetivamente rearranja e refrata o real constitui uma camada da narrativa de *A festa* (ÂNGELO, 1978), que, como o narrador-autor diz, é a história “de várias gerações que um dia se encontram no 1970 brasileiro” (ÂNGELO, 1978, p.173), “pessoas, com suas histórias, envolvidas nos fatos e clima de 1970” (ÂNGELO, 1978, p.173), i.e., cada pessoa e o modo como, a partir de sua história, lida com um conjunto de fatos e circunstâncias constitui uma camada do romance que é feito de camadas de subjetividades.

Essa composição em camadas é típica do cinema. E ambos os romances são bastante cinematográficos. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), os fragmentos sucedem de maneira interposta, intercalada. Se tomarmos, por exemplo, as páginas 14 e 15, temos a seguinte sequência de fragmentos: o primeiro narra as influências norte-americanas no gosto musical de José; o segundo narra a paixão de Átila por mulheres de fotos publicitárias; o terceiro traz um diálogo em que Átila convida José para ir conhecer os sermoneiros; o quarto apresenta o momento da infância em que Rosa encontra a pedra preta (a Itá de Xangô); o quinto narra o funcionamento

do toque de recolher instituído pelo governo; o sexto narra o suicídio do dono da pensão de José por causa da pobreza em que vivia; e o sétimo apresenta o faquir que pretende bater o recorde de dias sem comer. Os fragmentos da narrativa, sempre curtos e rápidos, se sucedem sem cumprir a tradicional continuação causal dos fatos. Cada fragmento traz uma cena (um quadro, um *flash*), que, ficando inacabada, é interrompida pela próxima, sem nenhum efeito de transição, i.e., por meio de um corte, de modo que a produção de sentido se dá à medida da progressão da leitura, por meio de um processo de sedimentação dos fragmentos. Toda a narrativa de *Zero* (BRANDÃO, 1986) caracteriza-se por uma justaposição de quadros, cenas e *flashes* sob a dinâmica de cortes, interrupções, retomadas e continuações. A *Zero* (BRANDÃO, 1986) é tão cara a questão do cinema que suas cenas são feitas, mesmo, de som e imagem. Os quadros em que transcorrem as ações, sempre estão permeados de onomatopeias e, até, de sonoplastia e trilha sonora. O fragmento “Drama, quase dramalhão” (BRANDÃO, 1986, p.33), por exemplo, começa com a seguinte marcação: “(Para ser lido ao som do bolero ‘Angústia’)”; em “Amigo desinteressado”, lê-se: “Um dia, Atila sumiu. Deixou os discos, uma dúzia de ovos, o fogareiro, maconha. Nesse dia, da janela, José viu três malandros assaltando um sujeito, batendo nele, enquanto a vitrola tocava El Choclo” (BRANDÃO, 1986, p.49). Já em “Rosa volta à terra: era a terra”, onomatopeias permeiam o texto:

PAM, PAM, PAM, PAM

crooooooooo, crooo, riiiiimrnm

Os barulhos do Metrô aumentavam e diminuía – serras, bate-estacas, tratores, betoneiras, caminhões.

Quando a morena estava em cima da outra, a velha manejou as cordas e Rosa desceu até ficar a três palmos do corpo da menina magra. No teto, os assistentes trabalharam rapidamente arrancando uma parte do telhado. O céu leitoso apareceu. A casa estava no alto de um barranco, inclinada. Através da abertura do teto se via a cidade, os luminosos, o relógio gigante, um anúncio gigante da coca-cola despejando refresco, interminável.

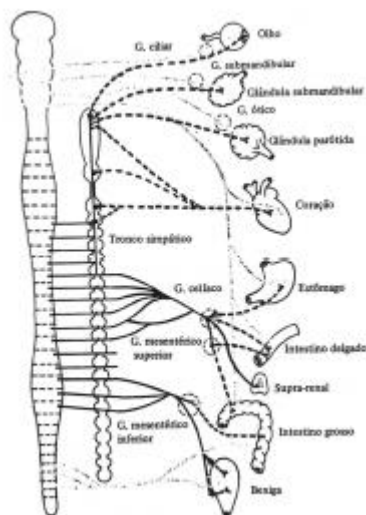
grum, grum, grum, grum, grum, grum

PAM

(...) (BRANDÃO, 1986, p.258)

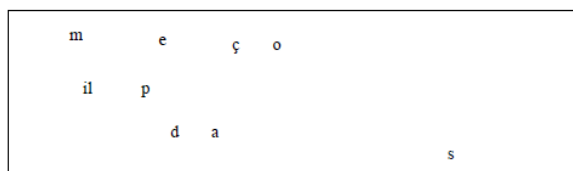
Zero (BRANDÃO, 1986) é um texto cheio de ruídos, como em “As portas”, em que se ouve: “Jag, jag, jii, loocoo, rorocola, baby, baby, love me baby, tak, tag, tak, buzina, buzina, meu amor, eu te amo, eu sou um negro gato, senhor juiz, pare, meu bem, la, luuuun, aí, eu ôoooo, pílulas de vida, do doutor ross, fazem bem ao fígado e a todos nós, xiquitan, bum, bum” (BRANDÃO, 1986, p.17). Além disso, o romance é repleto de gráficos, quadros, desenhos e

imagens. Observa-se uma preocupação em materializar visualmente no texto a narrativa quando, por exemplo, após o fragmento “A lua de mel é uma coisa maravilhosa”, em que se diz que, na cidade do interior, de onde era Rosa, acreditava-se que o marido, se gostasse muito da mulher, seria capaz de vê-la transparente, segue-se a imagem perfilada de uma coluna vertebral a partir da qual se organizam os órgãos humanos que cada parte nervosa de cada vértebra controla, um corpo transparente:



(BRANDÃO, 1986, p.101)

O apego à imagem, no caso de *Zero* (BRANDÃO, 1986), tende, muitas vezes, ao concretismo, fazendo coincidir texto e imagem. É o caso do episódio em que, após uma conversa entre um taxista e um marceneiro, durante uma corrida, em que este contava àquele que ganhava 500 cruzeiros novos e guardava 20 para jogar na bolsa, que o negócio era ter ações de diversas companhias, um marceneiro que tinha seis filhos, trabalhava há vinte e um anos e levantava todos os dias às quatro da manhã para começar a trabalhar às sete, aparece o seguinte quadro:



(BRANDÃO, 1986, p.129)

O quadro não diz respeito apenas à rotina desse sujeito, como também se refere ao estado em que se encontra a sociedade na qual está imerso. A frase se esfacela ao mesmo tempo que diz sobre o esfacelamento.

Em *A festa* (ÂNGELO, 1978), não observamos o apego imagético que há em *Zero* (BRANDÃO, 1986), mas há um detalhe semiótico no último capítulo que chama bastante a atenção. Somente o nono episódio, “Depois da Festa”, tem as páginas todas azuis, nas primeiras edições da Summus/Vertente. Ao que nos parece, o escritor atribui às páginas a cor que

possuíam e possuem até hoje as pastas de inquérito policial e de processo penal (na delegacia e no fórum respectivamente). Isso porque, nos termos do personagem narrador-autor, é um índice de destinos que, narrando o que houve após a festa, narra os desdobramentos da investigação que aparentava querer transferir o caráter subversivo do incidente da praça à festa. É que, como havia integrantes da festa ligados aos acontecimentos, segundo a polícia, subversivos, da Praça da Estação, a organização policial instaurou uma investigação para apurar em que medida aquela festa e todos os seus convidados não eram também subversivos. Todos, então, que estiveram envolvidos em um e/ou outro fato acabam na mira das investigações/construções da polícia e, portanto, têm seu desfecho amarrado nesse inquérito policial/processo penal.

E em *A festa* (ÂNGELO, 1978), o cinematografismo também é latente. Os contos, suas partes e seus fragmentos também se sucedem sem cumprir a tradicional continuação causal dos fatos. Cada conto e/ou parte traz um recorte de algum momento da vida das personagens. Cada fragmento dos contos, das partes, uma cena, um quadro, um *flash*. Recortes, cenas e quadros, não têm continuação, são autônomos, e, nesse sentido, são interrompidos pelos próximos, sem nenhum efeito de transição, i.e., por meio de um corte, de modo que a produção de sentido se dá, à medida da progressão da leitura, por meio de um processo de cumulação das seções. Composição em camadas, toda a narrativa de *A festa* (ÂNGELO, 1978) se dá pela justaposição dos fragmentos das partes, das partes do conto, dos contos do romance e, igualmente, das cenas, quadros, *flashes*, seus cortes, interrupções e retomadas. É o que ocorre, por exemplo, em “Bodas de Pérola”, dividido em duas partes (Marido; Mulher) correspondentes ao ponto de vista de quem fala sobre os mesmos fatos, sendo cada parte composta por oito e cinco fragmentos de texto, respectivamente. Em “Marido”, tem-se a seguinte sequência: o marido reclama dos planos futuros que a esposa faz constantemente; relembra a promessa que fizeram no início do relacionamento; se incomoda com o modo como a esposa lida com a velhice; relembra a primeira relação sexual com a esposa; narra a rotina diária da mulher; analisa ser o melhor momento para colocar algo em prática. Em “Mulher”, a sequência é: Juliana chega em casa das compras, cochila, janta e faz planos para o dia seguinte; conta ao amante sobre as Bodas de pérola e sobre a atual situação de seu relacionamento com o marido; relembra a promessa que fizeram no início do relacionamento; chega em casa das compras e é surpreendida por um presente e por um jantar pelas bodas. Os fragmentos não se continuam, as partes também, fragmentos possuem cenas autônomas, assim como cada parte é uma sequência de cenas autônomas. As cenas e situações apenas possuem o vínculo de girar em torno do problema da promessa. O conto que o antecede é o “Documentário”, a história do incidente na Praça da Estação; o que lhe sucede é a biografia – em fragmentos de cenas – de Andrea. É, mesmo, a

acumulação das cenas dos fragmentos nas partes, das cenas das partes nos contos, do recorte dos contos no romance que dão sentido ao todo.

A produção de sentido também se dá por meio da intertextualidade que permeia ambos os romances, à medida que os fragmentos, partes e contos estão postos em diálogo, com eles próprios e com outros textos. Dada a apropriação de outros gêneros discursivos e textuais, tem-se, tanto em *Zero* (BRANDÃO, 1986) como em *A festa* (ÂNGELO, 1978), textos que se dão por meio de outros textos, citando-os ou colando-os na narrativa. De igual modo, fragmentos, partes, contos, retomam-se, reformulam-se, repetem-se uns nos outros assim como elementos de uns nos outros. Intertextualidade e dialogismo, portanto, estabelecem um jogo com o leitor atento que precisa estar a postos para fazer conexões, a partir do trabalho de citações – internas e externas – dos romances.

Em *A festa* (ÂNGELO, 1978) isso se dá, internamente, quando, pela acumulação, começa-se a observar o modo como, por pequenas menções, os contos se cruzam. Pelas pequenas menções, os contos que, independentemente, são dotados de sentido pleno, estruturados com um começo, meio e fim e que aparentemente não guardam nenhuma ligação entre si, começam a indiciar algumas relações e circunstâncias comuns. “Documentário” narra um incidente ocorrido na Praça da Estação com alguns nordestinos. Em “O refúgio” Jorge, em seu apartamento, lê no jornal O Globo uma notícia sobre a seca que assola a vida de 50 mil nordestinos. Fernando e Ataíde, em “Luta de classes”, se encontram num bar na Praça da Estação, mesmo lugar onde ocorre o incidente. Em “Bodas de Pérola”, sabe-se que Candinho é professor universitário e dá aulas para o amante de Juliana que se chama Carlos. Este é também o nome de um dos envolvidos no incidente do incêndio na Praça da Estação. Enquanto Jorge se arruma para a festa, recebe um telefonema de alguém avisando que um Carlos, seu amigo, tinha sido preso. A mãe conservadoramente preocupada tem um filho, chamado Carlos, estudante da faculdade de ciências econômicas e ativista do movimento estudantil. No penúltimo fragmento de “Andrea”, que se passa em Belo-Horizonte, fala-se da comemoração do aniversário de seu noivo, um pintor herdeiro rico de uma grande firma de importação e exportação, festa durante a qual anunciariam aos amigos (jovens intelectuais) seu noivado e durante a qual transcorre o incidente da Praça da Estação e festa durante a qual se jogou o “jogo da verdade” que comprometeu Andrea. No último fragmento do mesmo conto, sabe-se que há um diário obscuro escrito por um jornalista subversivo narrando detalhes da vida íntima de Andrea. Em “Corrupção”, narra-se os primeiros cinco anos de vida de Roberto, herdeiro de uma empresa de importação e exportação, e o complexo e problemático triângulo que vive com seus pais. “O refúgio” narra os preparativos de Jorge para a festa de Roberto Miranda, preparativos dentre os

quais faz uma lista de piadas e jogos a ser propostos na festa, incluindo aí o jogo da verdade. Nomes e circunstâncias começam a revelar que não são mera coincidência. Todos esses entrecruzamentos se confirmam e ganham esclarecimento e desfecho maiores nos últimos dois contos de *A festa* (ÂNGELO, 1978).

Externamente, essa intertextualidade se dá na apropriação de outros textos que, ressignificados, dão andamento à narrativa dos contos e do romance. Em “Corrupção”, por exemplo, no fragmento “PAI.1944.”, observa-se a contextualização do momento em que Cléber, pai de Roberto, passa ao controle da firma: final da segunda guerra mundial para qual o Brasil partia “com acenar de lenços brancos, v da vitória e lágrimas de mães. A cobra vai fumar. Nossa vitória final é a glória do meu fuzil a ração do meu bernal água do meu cantil por mais terras que eu percorra não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá” (ÂNGELO, 1978, p.69). Nesse trecho que caracteriza o momento em que Roberto nasceu e em que o pai assume a empresa herdada pelo pintor, há a intertextualidade em três graus: primeiro, com a canção do expedicionário, segundo, com a Canção do exílio que foi apropriada pela canção do expedicionário apropriada pelo romance, em terceiro grau. Há, também, em “Andrea”, menções à revista Playboy, Nat King Cole, Lady Chatterley (de Lawrence), Drummond, Guimarães Rosa, etc. Nos fragmentos pertencentes ao narrador-escritor, em “Antes da festa”, há referência a Glauber Rocha, García Márquez, Hitchcock, Robbe-Grillet, Borges, etc.

Zero (BRANDÃO, 1986) centraliza mais a questão da intertextualidade externa porque, como já dissemos, segundo seu autor, ele foi todo feito a partir de outros textos. São inúmeros os trechos de música, filmes, notícias, obras literárias, propagandas, ditados populares, passagens bíblicas, etc., incorporados ao texto da narrativa e ficcionalizados em sua outra natureza. Assim, por exemplo, “A criação de José segundo o Homem” (BRANDÃO, 1986, p.29) é uma retomada e uma ressignificação paródico-críticas da parábola bíblica da criação do mundo, do mesmo modo que “Em lugar da groselha, Gê põe vinho” (BRANDÃO, 1986, p.174) assim o é do episódio bíblico Bodas de Canaã, da mesma forma que Gê e sua história o fazem com a figura e a história de Jesus Cristo. Isso sem considerar as inúmeras citações e menções a cantores, músicas, filmes. Já internamente, os fragmentos parecem, apesar de interpostos por uma desorganização aparente, poder ser agrupados em linhas narrativas maiores: cada história dos indivíduos; cada tomada coletiva da sociedade (a história da migração; da miséria; da violência; do progresso, do desenvolvimento urbano, científico e tecnológico; da prosperidade econômica, do imperialismo, do consumismo e da indústria cultural); e dentro desse reagrupamento os fragmentos dialogam, às vezes se retomando, às vezes se acrescentando, às

vezes se contradizendo e reformulando. É o caso, por exemplo, do grupo de fragmentos que tematizam a migração que, em conjunto, conformam a história da migração em *Zero* (BRANDÃO, 1986): “Mexicanos da fábrica de sabão” (BRANDÃO, 1986, p.12), “Precisam-se” (BRANDÃO, 1986, p.51), “Emigração” (BRANDÃO, 1986, p.82), são casos de fragmentos que enquadram cenas diferentes, mas dialogam tematicamente, demonstrando as dificuldades do imigrante na América Latina, amanhã. Além disso, o narrador tem essa função de fazer os fragmentos dialogarem, retomando-os, comentando-os, oferecendo outra versão dos fatos, como em: “Vocês se lembram daquele vaivém de Rosa a respeito das histórias de Filhoda, a cidade dela? Eu não quis contar lá atrás, mas é preciso esclarecer que José ficou em dúvida. Não sabe se é verdade, se é mentira” (BRANDÃO, 1986, p.100).

À medida que internamente os fragmentos, partes e contos se retomam, se repetem, se reformulam e, por consequência se continuam, auxiliam na construção de sentido, do mesmo modo que, ao incorporarem textos externos e ficcionalizá-los, ressignificando-os no contexto da narrativa, também se amplia a produção de sentido pela perspectivização do real de que vieram.

Como a intertextualidade, também funciona a apropriação das referências reais – e históricas – que, descoladas de seus contextos, passam a constituintes da outra natureza dos romances, i.e., de sua elaboração ficcional, a perspectivizar o real de que foram apropriados. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), por exemplo, como já dissemos, há a menção ao Esquadrão Punitivo, cuja descrição evoca o Esquadrão da Morte: “O Esquadrão deixara de ser a organização clandestina que matava e telefonava para os jornais informando o local. Depois da reportagem no Life tinha sede, carros especiais, uniformes cheios de galões, cromados, botas altas, quepes” (BRANDÃO, 1986, p.116). De igual modo, a descrição do presidente como um senhor “Alto, olhos claros, ar paternal, jeito de avô, bonzinho, voz pausada, tranquila” (BRANDÃO, 1986, p.190), evocando a figura de Médici. Da mesma forma se dá a descrição fisionômica do Delegado Dores, que lembra a de Fleury: “Aquele era o delegado que chefiava o Esquadrão, a Operação Antiterror. Um homem imenso, de ombros largos e olhos azuis de criança” (BRANDÃO, 1986, p.202). Enquanto em *Zero* (BRANDÃO, 1986) essas relações com o presente ou o passado recente da escritura vão sendo trazidas por meio de sugestões e indícios, em *A festa* (ÂNGELO, 1978), embora haja menor quantidade desse tipo de referências históricas, elas são mais objetivas, independentemente da capacidade do leitor de apreendê-las. Por exemplo, em “Corrupção”, atravessam os fragmentos de Cléber menções a Getúlio Vargas, Roosevelt, Góis Monteiro e os integralistas, Prestes, os pré-acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, o nascimento da UDN (União Democrática Nacional) mineira, o surgimento do PTB

(Partido Trabalhista Brasileiro) e do PSD (Partido Social Democrático), a legalização do Partido Comunista, a candidatura de Dutra, os bombardeamentos atômicos no Japão pelos Estados Unidos, etc. Em “Andrea”, quando ela passa a frequentar o grupo de jornalistas e, depois, de intelectuais, por meio de suas conversas, se informa sobre as reformas de base, os centros populares de cultura, a Polop, Jango, JK, etc.

Todas essas referências, descoladas de seu contexto – real – originário, auxiliam na caracterização das personagens e na (re)construção e (re)invenção das realidades internas das obras, daí a *mimesis* como via de mão-dupla, de acordo com Luiz Costa Lima (2014). As relações com essas referências externas (re)cria a ambiência interna dos romances. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), quando se evoca o Esquadrão da Morte, isso se dá em um fragmento no qual narra-se o fechamento do Boqueirão e o procedimento do ficcional “Esquadrão Punitivo” é descrito de forma violenta, arbitrária, sob um tom de absurdo, o que faz perspetivizar e colocar em questão os procedimentos do Esquadrão da Morte real. De igual modo, quando em “Corrupção” se fala sobre o nascimento da UDN, da Segunda Guerra Mundial, de Getúlio Vargas, etc., todas essas referências servem ao conto para a caracterização de Cléber, pai de Roberto, e do contexto em que este último fora criado:

“Nascia a UDN mineira e ele estava lá, ao lado dos liberais. A cidade adulava-o. Com 32 anos, cinco de casado e um filho de quatro, conquistara o direito de aparecer, opinar, influir. A vitória na guerra era certa, Getúlio era incerto, os presos políticos ganhavam anistia, Getúlio tentava acomodar-se à mudança dos ventos, surgiam as siglas, PTB, PSD, o poder fugindo das mãos de Getúlio e ele não sabendo ainda, ou sabendo e legalizando o PC (ÂNGELO, 1978, p.71).

O trabalho de dobradura com a linguagem empreendido pela *mimesis* e pela ficção em relação ao real se dá, inclusive, no plano da metalinguagem. Ambos os romances são extremamente metalinguísticos. *A festa* (ÂNGELO, 1978) por ter um personagem narrador-autor do próprio romance, que narra também o próprio processo de criação do romance e expõe seus andaimes, por si só, já ressalta quanto de metalinguagem ele possui. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), também o narrador que desmente personagens, que comenta e dá suas impressões sobre as ações narrativas, igualmente demarca seu caráter metalinguístico. Em *A festa* (ÂNGELO, 1978), esse recurso pode ser analisado como vertebral ao romance porque é estrutural, é o que organiza o romance da forma como ele foi disposto e, sobre isso, falaremos melhor na próxima seção. Por ora, basta que consideremos que alguns dos sete primeiros contos possuem notas do narrador, abaixo de seus títulos, dando maiores informações sobre eles; e que o sétimo conto está permeado por essas notas, como em “*Incluir em Antes da Festa várias ‘anotações do escritor’ (inclusive esta). São projetos, frases, idéias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações (...)*” (ÂNGELO, 1978, p.117), em que o próprio

personagem narrador-escritor comenta o modo em que ele aparece nos primeiros contos e no “Antes da Festa”, onde insere essa nota. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), a metalinguagem é mais uma técnica estético-representacional empreendida na estruturação do romance. O narrador tem pequenas inserções no texto da narrativa, mas aparece bastante com seus comentários em nota de rodapé. Em uma de suas inserções no corpo da narrativa, no fragmento “Percepção” (BRANDÃO, 1986, p.206), ele pergunta ao leitor: “você repararam que até agora José não levou tiro, não se machucou. Não porque seja um super-herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatacado, desprezado”. Na segunda vez em que narra o momento em que José vê Rosa, aquele pensa que há muito ele a queria e, após o pensamento, segue uma nota de nº “(2)” na qual, no rodapé, o narrador comenta: “Que coincidência, parece coisa de ficção de literatura, de fotonovela” (BRANDÃO, 1986, p.68), exatamente o que ali ora se faz.

A metalinguagem tem, portanto, função estrutural e estruturante em ambos os romances, embora mais na narrativa de *Ângelo* (1978) que na de *Brandão* (1986). Mas, em ambos, ela dá corpo à obra na medida em que é *mímesis* da *mímesis* ou apresentação da representação, já que, em maior grau – caso de *A festa* (ÂNGELO, 1978) – ou menor – caso de *Zero* (BRANDÃO, 1986) –, problematizam sua própria construção, quebrando sua “quarta parede”, para falar em termos teatrais, por exporem a representação como artefato, pela exposição de seus andaimos.

Concomitantemente a todos esses recursos que já enumeramos e ilustramos, ambos os romances possuem trechos bastante descritivistas ou “naturalista”/“realista” (chegando a beirar, algumas vezes, o grotesco e o escatológico), no sentido de ser esta a característica central da escola realista do século XIX. Em *A festa* (ÂNGELO, 1978) nos deparamos frequentemente com passagens como esta, sobre Jorge em seu, apartamento:

Abriu o jornal. Leu a política nacional. Coçou o nariz. Interessou-se por um pronunciamento de Filinto Müller. Coçou o nariz. Enfiou o dedo indicador no nariz. Lia. O dedo descreveu um pequeno movimento semi-circular. Lia. Com o polegar retirou de sob a unha o material colhido no nariz. Lia. Deixou o braço cair ao lado da poltrona, os dois dedos já no trabalho circular de secar a bolinha. Lia. Levantou os olhos do jornal, olhou em volta, procurou um lugar e jogou a bolinha sob a outra poltrona. Voltou a ler. Esfregou o nariz com as costas o dedo indicador. Fungou, experimentando a narina. Procurou outra notícia (ÂNGELO, 1978, p.79).

Em alguns momentos das narrativas, como esse, nenhum detalhe passa despercebido. Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), de igual modo, o tom de enumeração de ações e características persiste nesse fraseado tradicional e, noutro, um tanto diferente. Mais do que descrições como “O disco recomeçou, misturado ao som do vento, de animais, de gritos, de cochar (*sic*) de sapos, buzinas de automóveis, apitos de fábricas, sinos, campainhas, bate-estacas,

motoniveladoras, britadeiras. O som foi aumentando, aquela gente se lançou no chão, rolando, batendo uns nos outros (...)” (BRANDÃO, 1986, p.258), tem-se:

oito da noite / ruas / as portas do estádio, abertas / luzes acesas / o gramado desaparecido, a terra revolvida: reformam a drenagem do gramado / passa um carro / dez minutos depois, outro / escadarias unindo as ruas de baixo e de cima / casas grandes, mansões / fechadas: portas, janelas, portões / ninguém / um preto rega as plantas, o cheiro de terra molhada / uma perua vira a esquina, as rodas chiando / jardim antigo, canteiros de rosas, crisantêlias, margaridas, zínias, bocas-de-leão, buxinhos, globos de luz no meio das flores / empregadas namoram / casas fechadas / placas: 1936 (BRANDÃO, 1986, pp.133-134).

Percebe-se que, nessa descrição, frases curtas separadas por barras encerram fotografias da cidade, de um bairro rico, fotografias verbais dispostas lado a lado, em uma sequência de imagens, acumulando-se umas com as outras. Faz parte do conjunto de técnicas que dão forma aos romances um fraseado sincopado, cubofuturista, uma linguagem ágil, telegráfica que imprime um ritmo mais veloz à leitura, beirando a violência pela transição abrupta entre as frases, entre as cenas, numa dinâmica de interrupções. Em *A festa* (ÂNGELO, 1978), é um recurso não tão frequente quanto em *Zero* (BRANDÃO, 1986), mas ocorre da mesma forma. É o caso de “Luta de classes”, composto de parágrafos de uma frase que se alternam e intercalam, ora enquadrando uma fotografia da vida ou da jornada diária de Ataíde, ora de Fernando:

Ataíde saiu de casa às sete horas da manhã e preocupava-se com a demora do ônibus.

Fernando saiu às onze e meia, chateado da vida, porque tinha um título a pagar.

Ataíde tinha dado um bom beijo em sua mulher, Cremilda de Tal, e prometido que viria direto para casa.

Fernando não beijava sempre sua mulher, era meio distraído (ÂNGELO, 1978, p.89).

É bastante recorrente, também, a variação no registro da linguagem, em ambos os romances. A variação se dá, de acordo com o contexto, da informalidade (às vezes por uma escrita oralizada) à formalidade. Em *A festa* (ÂNGELO, 1978), isso se dá de maneira menos intensa que em *Zero* (BRANDÃO, 1986). Em *A festa* (ÂNGELO, 1978), há mais gírias, mais marcações da fala do mineiro, então, vez ou outra, encontra-se frases como “Uai, é o número do Roberto. Então o homem está é lá. Que coincidência menina” (ÂNGELO, 1978, p.118), “Cê passa aqui?” (ÂNGELO, 1978, p.120), “(...) Eu, para mim, esse cara não é da Secretaria porra nenhuma (...) Aí o pau começou a quebrar, prendemos o cara e mais uns cinco ou seis comunas” (ÂNGELO, 1978, p.123). Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), o registro do narrador quase sempre se dá sob a norma padrão e, nos momentos de diálogos ou fluxos da consciência das personagens, o registro se altera para uma forma coloquial, que tenta se aproximar de um jeito de falar específico: “. Eu queria aumento de salário e aumento a gente só consegue fazendo greve. Mais agora as greves estão proibida, num interessa se a razão tá cos operário eles taca a

polícia e a polícia prende. No último ano nois tentamo fazê greve e ficô muita gente presa perdeu emprego e tudo. (...)” (BRANDÃO, 1986, pp.54-55).

Como se pode ver pela citação acima, retirada de *Zero* (BRANDÃO, 1986), o romance é constituído por um trabalho diferenciado da pontuação que ao longo de toda a narrativa, nos discursos diretos, tem os pontos finais e de interrogação iniciando as frases a que pertencem, como em:

(...)
 . Pode começar.
 ? Como o senhor se chama.
 . José Gonçalves.
 ? Sua profissão?
 . Limpo o cinema.
 (...) (BRANDÃO, 1986, p.16).

Nisso diferem os dois romances, uma vez que *A festa* (ÂNGELO, 1978) segue as regras de pontuação normais. No entanto, eles têm em comum a alternância tipográfica como recurso gráfico. Em ambos, há textos em fonte em itálico, negrito e caixa-alta. Em *A festa* (ÂNGELO, 1978), o uso é bastante diversificado: em alguns casos, demarca a alternância do plano narrativo (como o caso do itálico em “Documentário”, do negrito em “Bodas de Pérola”, do itálico nas notas do escritor em todo romance e especificamente em “Antes da festa”); em outros casos, relaciona-se com a incorporação da estética de outros textos, como o negrito em “Corrupção” e em “Antes da festa”, de uso semelhante ao que se faz no texto jornalístico, como em “Depois da festa” que se apropria da forma do gênero índice; em algumas situações, a alteração tipográfica serve mesmo para dividir o romance em contos e partes (caso de todos os títulos dos contos – em caixa-alta – e do título de suas partes, em negrito). Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), ocorre o mesmo: além de cada título de cada fragmento estar escrito em caixa alta e em negrito, muitas vezes a mudança de fonte indica alternância do plano narrativo e o uso de caixa-alta funciona como um recurso de inserção do narrador ou de um intertexto em meio ao texto da narrativa.

Em *Zero* (BRANDÃO, 1986), ainda, há um elemento único, ausente da narrativa de Ivan Ângelo: concomitante a esse conjunto de técnicas estético-representacionais, observa-se a presença do absurdo e de um certo surrealismo em algumas situações que encena. Todas as narrativas de *Zero* (BRANDÃO, 1986), das vidas particulares e coletiva, estão permeadas de elementos que tematizam, nos exageros do regime ditatorial, o absurdo. O excesso de regras, burocracias; o desenvolvimento urbano desmedido; o consumismo exagerado; o excesso de todas as narrativas anteriores leva a um estado – distópico – de alucinação coletiva, de paranoia geral: os avisos aos navegantes de que não há aviso algum, as determinações sagradas do

governo (de modo geral), ser preso porque não se tem o comprovante de registro dos filhos mesmo que não se tenha filhos, esperar um atendimento médico para seu filho em filas e filas que sempre chegam ao guichê errado até que a criança morre e ainda ser preso pelo fato de ela ter morrido... E o absurdo das situações, gera um sentimento claustrofóbico em relação à existência e ao mundo. Alguns desses elementos que trabalham a absurdez do labirinto ficcional em que vive aquela sociedade, próprios da distopia, pendem para o surrealismo (para o fantástico?). É o caso, por exemplo, dos seres que habitam o Boqueirão, do homem que se comporta como cavalo, da família da trepada unida, do menino com música na barriga, da dentadura gigante que rói edifícios, do homem que esqueceu a bunda no táxi, do astrônomo e o sacrifício ao grande ditador, do túmulo do bandido da rosa amarela e sua proliferação pela cidade, dos sermoneiros, do Ebó do Capeta, etc.

Zero (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) são, portanto, romances legatários da crise da representação pela consciência da relativização do real, então compreendido como poliédrico, multifacetado, sendo cada plano um modo específico de ver o real, que não é o universal e verdadeiro, mas apenas uma versão da realidade. Tal consciência, na literatura e, especificamente, no romance, é materialmente possível pelo trabalho da linguagem, pelo manejo da forma do texto. O trabalho estético cauciona a refração do real pela forma. E essa forma só é possível após a crise da representação, quando, principalmente com as vanguardas, se passou a pensar a representação do mundo por suas infinitas possibilidades e vieses: impressionista, cubista, futurista, surrealista, etc. Desde então, as técnicas estético-representacionais são utilizadas textualmente também em sua pluralidade atemporal, conformando um paideuma reaproveitado e reciclado, em cada obra de um modo diferente, das mais diversas estéticas da tradição literária ocidental, de onde propomos a Estética da Refração.

Zero (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) são romances esteticamente possíveis apenas após o trabalho formal da consciência de que falamos, uma vez que são compostos estéticos das ondas ficcionais tradicionais da história da literatura ocidental. De influências cubistas, futuristas, surrealistas, realistas, naturalistas, românticas, concretistas, utilizam em sua estrutura dos mais diversos recursos estético-representacionais, desde as origens do romance, para materializar as múltiplas perspectivas ou maneiras de se perceber o mundo. O romance relativiza a verdade dos fatos, assim o fazendo por meio de um arcabouço de técnicas que variam entre fragmentação, incorporação de outros gêneros textuais/discursivos e suas formas, intertextualidade, dialogismo, citações, colagens, cinematografismo, alterações tipográficas, trabalho diferenciado da pontuação, linguagem telegráfica, variações de registro e oralização da escrita, alternância dos focos, discursos e planos narrativos, metalinguagem, etc.

3.5- A ditadura refratada: *Zero* (a ficção ausente de centro) e *A festa* (a ficção de centro ausente)

As versões do real – subjetivamente catalisadas e refratadas –, materializadas formalmente por um conjunto de estéticas que dão forma à relativização do real são definidoras das estruturas dos romances que ora analisamos. No entanto, em cada um, isso se dá de um modo diferente. Trata-se de romances de uma proximidade formal distante, pois são compostos pelos mesmos recursos estéticos, mas sob uma estrutura diferente, i.e., as mesmas técnicas estético-representacionais resultam em produtos significativamente diferentes, porque estruturalmente bastante distintos. *Zero* (BRANDÃO, 1986) é uma narrativa de narrativas paralelas e, por isso, é ausente de um centro. *A festa* (ÂNGELO, 1978) é uma narrativa de narrativas centrípetas, que convergem todas para um centro, a festa de aniversário não narrada, portanto, para um centro ausente.

Zero (BRANDÃO, 1986) é composto por muitos fios narrativos paralelos. Eles narram a catalisação subjetiva do real, de que resulta suas versões-refrações, individualmente, por pequenos grupos e coletivamente. Narrativa de fragmentos que se alternam em episódios que enquadram a vida individual das personagens, de alguns grupos de personagens e de temas coletivos, esses fragmentos podem ser organizados em fios narrativos correspondentes ao percurso narrativo de cada personagem, ao percurso narrativo de cada pequeno grupo social que não é narrado individualmente e das grandes matérias coletivas que tematiza. Narrativa de narrativas, o enredo de *Zero* (BRANDÃO, 1986) é feito de sequências de episódios do cotidiano de José, Átila, Rosa, Frankil, Pedro, Astrônomo, Herói, Malevil, El matador, Carlos Lopes, Gê, Igê-Sha, Paulo, Esqueleto, Delegado Dores, Ternurinha; da Família da trepada unida, dos Comuns, dos Sermoneiros, do Boqueirão, dos moradores da Vila Branca; da migração, da miséria, da violência, do progresso, do desenvolvimento urbano, científico e tecnológico, da prosperidade econômica, do imperialismo, do consumismo e da indústria cultural, da (arbitrariedade) política.

Um grupo de fragmentos, por exemplo, narra cenas e episódios da história de José; outro, de Rosa; outro, de Átila, etc., i.e., de histórias individuais, particulares, assim como um grupo de fragmentos narra cenas e episódios da história dos Comuns, da Família da trepada unida, de pequenos núcleos/grupos sociais américo-latíndios. Ainda, alguns grupos de fragmentos são compostos por textos e discursos que descrevem o movimento migratório; outro, por textos e discursos que caracterizam a economia, o consumismo e a indústria cultural; outro, por textos e discursos que tematizam a pobreza, a miséria e a desigualdade social. Cada

grupo de fragmentos, cenas e episódios conforma uma face do real poliédrico que é a América Latíndia, i.e., são versões, modos de ver, perspectivas, ora individuais, ora grupais, ora por meio de matérias coletivas. Cada fio narrativo, suas cenas e episódios conforma versões, aparências, facetas da sociedade américo-latíndia, amanhã. Cada agrupamento desses fragmentos constitui um fio narrativo do enredo de *Zero* (BRANDÃO, 1986), a caminhar paralelamente a outros.

Os fios narrativos constituídos, cada um, por uma sequência de cenas de cada personagem, grupo ou temática coletiva, são independentes e transcorrem paralelamente. Não há um centro, um núcleo dramático para o qual convirjam as cenas narradas, senão que algumas (não todas) se entrecruzam. Embora a história de José seja preponderante sobre as outras, nenhum dos fios narrativos converge para a história dele, senão que se desenvolvem paralelamente. Assim, o romance é feito de fios narrativos que podem vir a se entrecortar em algum momento e, em seguida, seguir seu percurso independente. Por exemplo, enquanto José não havia conhecido Rosa, esta estava presente em fragmentos paralelos aos de José, até o momento em que eles se conheceram e os fios narrativos passaram a se entrecruzar. Assim, concomitantes à história de José, outras histórias vão acontecendo, episodicamente, em cenas e flashes, com alguma presença dele ou não. Há narrativas, como a do exílio forçado de cientistas e intelectuais, que não têm sequer contato com a de José.

Todavia, essas narrativas de temática coletiva possuem um papel importante de contextualizar as demais, de estruturar o cenário no qual as demais narrativas – particulares e de grupos sociais – se desenvolvem. Sobretudo porque tal desenvolvimento se dá a partir delas, i.e., das diversas faces do real poliédrico, dos diversos modos de percebê-lo. Assim, por exemplo, as sequências de cenas e episódios da pobreza, da miséria e da desigualdade social dão fundo para as experiências de vida particulares de José.

O romance de Loyola Brandão (1986) é um emaranhado de sequências de cenas e episódios que têm sua autonomia, que seguem seu curso independentemente, ora encontrando o curso de outras sequências e, com elas, caminhando junto, ora encontrando o curso de outras sequências e, delas, se separando, ora seguindo sempre seu percurso paralelo às demais.

Já no romance de Ângelo (1978), interrompendo os fragmentos que dão sequência à narrativa em “Antes da festa”, há outros fragmentos de texto, correspondentes a notas do escritor, narrador-personagem, sobre diversos assuntos relativos aos dilemas vividos por qualquer escritor enquanto pensa seu próprio trabalho e dilemas que ele, o narrador-personagem-escritor, vive antes e durante a escrita de *A festa* (ÂNGELO, 1978), i.e., deste mesmo romance que analisamos. Algumas dessas notas merecem uma análise mais detida dada a metalinguagem que encerram.

O narrador-personagem, escritor de *A festa* (ÂNGELO, 1978), conta sobre sua dificuldade de conceber um romance e, em sua queixa, perpassa a dificuldade de se afirmar como escritor de literatura em face à indústria cultural, os obstáculos temáticos de se escrever em uma sociedade como a sua e a questão do bloqueio criativo. Ele se pergunta: “*Escrever o que nesta terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que isso é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou um balé-revista infantil?*” (ÂNGELO, 1978, p.107). Em outra nota, o escritor, tentando continuar a problematização e análise de sua dificuldade de começar a escrever qualquer coisa que seja, aprofunda sua reflexão sobre o que o impede:

Hipótese um: medo de crítica e eu disfarço com escrúpulos de escrever um livro inútil. Hipótese dois: o ambiente rarefeito de liberdade me inibe, inibe todo mundo, e escrever virou uma bobagem sem importância. Hipótese três: estou entre deus e o diabo na terra do sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais. Hipótese quatro: sou consciente de estar vivendo num momento de obscurantismo da Literatura, um daqueles períodos estéreis de que a História não guarda nada e sei que é inútil escrever qualquer coisa, participante ou não, que tudo sairá uma bosta e se perderá na noite da História e é melhor não desperdiçar meu tempo. Hipótese cinco: tem muita porra estéril derramada por aí e eu não quero ser mais um punheteiro (ÂNGELO, 1978, p.123).

O medo da crítica, a falta de liberdade, os impasses de se optar por uma escrita engajada ou introspectiva, a desimportância que vem assolando a literatura em face aos interesses mercadológicos, a escrita alienada... tudo isso demonstra já uma consciência do que escrever e como escrever. É como se, diante de todas essas reflexões, só se pudesse escrever mesmo o *A festa* (ÂNGELO, 1978). São reflexões, no entanto, que metalinguisticamente esclarecem o modo como a narrativa em questão foi concebida da forma como foi.

(...) Tenho aqui também, deixa-me ver, alguma coisa que poderia servir eventualmente ao senhor Robbe-Grillet, não?: uma mesma cena é descrita repetidas vezes, com algumas pequenas modificações. Essas modificações é que serão ao mesmo tempo a ação e o assunto da obra, serão “o que se conta”. Como se alguém, remoendo um fato na cabeça, tentasse lembrar-se de detalhes; lembra-se de uns, esquece-se de outros; o conjunto escapa-lhe sempre. Pode-se construir também como se fosse a mesma coisa vista por vários observadores. (...). Outros parágrafos, cada um valendo por si como um texto completo, contarão exatamente o que aconteceu, embora o acontecimento seja um mistério para a personagem, porque ela não vê o conjunto. Toim! (ÂNGELO, 1978, p.124)

Ora, não é mesmo algo bem próximo disso que o escritor faz com *A festa* (ÂNGELO, 1978)? Contos que, em conjunto, convergem para o mesmo núcleo, a festa de aniversário; versões dos fatos dadas por perspectivas diferentes, por vozes diferentes de lugares sociais diferentes e, portanto, variando detalhes, passando por modificações à medida que muda o olhar; fragmentos que encerram cenas e *flashes* dos acontecimentos porque o conjunto sempre

escapa, porque há certa dificuldade em se ver o todo em meio a tantos pontos de vista; os contos que têm seu valor independente, como textos completos, mas que, em conjunto, formam uma narrativa maior e mais ampla do que as questões que levantam individualmente.

O escritor reaparece em “Depois da festa” e, no único fragmento que lhe cabe, dialoga com um dos amigos que leram os originais de *A festa* e naquele momento o devolvem. O escritor começa o diálogo confessando ao amigo que o livro é fruto de um fracasso porque “o livro se dividia originalmente em três livros separados: Antes da Festa, A festa e Depois da Festa” (ÂNGELO, 1978, p.167), mas ficou faltando o miolo, a narrativa da festa. Para o escritor, o livro acaba existindo sem a parte do meio. Sobre isso, sobre a ausência de “A festa”, ele desabafa:

Os truques que o projeto impunha eram o melhor da criação, um bom desafio, mas por outro lado me traziam problemas que aos poucos fui achando insolúveis. Primeiro, ficaria enorme, porque eu não poderia cortar arbitrariamente no tempo como se faz numa narração na terceira pessoa (desconfiou que estava ficando aborrecido e resolveu resumir bem depressa), um corte por exemplo assim: passaram-se duas horas, ou: duas horas mais tarde – entende? E depois eu comecei a achar que ia ficar chato se ficasse grande e não achei jeito de não ficar grande. Parei e o livro que eu fiz está aí como um pão sem miolo (ÂNGELO, 1978, p.170).

Um pão sem miolo: a estrutura do romance gira, mesmo, em torno de seu centro ausente. Os contos, os fatos, as ações, direta ou indiretamente, convergem para a festa. Mediata ou imediatamente existem para fundamentar e sustentar as circunstâncias da festa, que não é narrada. Ou melhor, é narrada obliquamente. Sabe-se o que houve na festa, pelo que alguns contos (como o de “Andrea” ou o “Depois da festa”, por exemplo) minimamente dizem dela. Tem-se dela alguns *flashes* e cenas, mas não um capítulo dedicado exclusivamente a dizer o que se passou nela.

Assim, embora o trabalho estético seja bastante próximo, assim como são próximos os temas que atravessam as narrativas, suas estruturas são bastante diferentes. Um emaranhado de fios e um pão sem miolo, *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) são romances sem centro e com centro faltante, i.e., ausente de centro e de centro ausente.

ÚLTIMAS REFRAÇÕES

Além de formalmente próximos, porque construídos por meio dos mesmos recursos estético-representacionais, mas estruturalmente distantes em razão da ausência de um centro ou do centro ausente, *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) são romances que estão atravessados por temas, discussões, bastante próximos que, mais do que os vincularem ao período ditatorial, coletam do real elementos caracterizadores da sociedade brasileira desde sua formação e, por meio da ficcionalização desses elementos, tornando-os constitutivos da outra natureza de que já falamos, colocam em questão ou perspectivizam, pela *mímesis* costalimeana, o estado dessa sociedade à altura da escrita das obras. Em outras palavras, os romances, escritos em um determinado momento – politicamente marcante na história da sociedade de seus autores, atravessados por suas histórias, formações e contextos –, não estão circunscritos, delimitados, por seu tempo, mas o evocam, ficcionalmente e na *mímesis* de seus enredos, por elementos de uma sociedade tão antiga e tão atual.

Zero (BRANDÃO, 1986), romance de linhas paralelas emaranhadas em camadas, tem seus fios narrativos de tomadas da coletividade, da sociedade, contextualizando os demais (individuais e dos pequenos grupos). São as camadas maiores ou gerais a serem sobrepostas pelas menores ou específicas. Assim, há um grupo de cenas e episódios da migração, fio narrativo que contextualiza o movimento de pessoas que saem de seus países, estados e cidades rumo à América-Latíndia, em busca de uma vida melhor e que acabam explorados, subempregados, vivendo às custas do terçomínimo. Este é o ponto comum entre as narrativas migratórias e as narrativas da miséria, outro fio narrativo coletivo a contextualizar e ambientar as cenas e episódios particulares e de pequenos grupos sociais que, ampliando o espectro de desempregados e subempregados pobres, vítimas da exploração capitalista e da consequente desigualdade social, tematiza, principalmente, todo o tipo de marginalizado, excluído, pobre, miserável, esfaimado, pessoas que lutam diariamente por uma possibilidade, ainda que mínima, de continuar vivendo.

Em contraste, outro fio narrativo reúne fragmentos que encerram cenas e episódios de prosperidade econômica do país, do consumismo e do mercado capitalista, do imperialismo norte-americano, da ingerência do *American way of life* e da indústria cultural. Onipresentes, propagandas, músicas, programas radiofônicos, programas televisivos, filmes desviam o olhar – do leitor, do narrador e das personagens – do que acontece ao redor, diminuindo a capacidade de percepção dos indivíduos e atravessando seus discursos pela insistência de um ruído alienante, que torna o que acontece ao redor indistinguível em meio a tanta informação. Dessa prosperidade econômica, desdobra-se um fio narrativo de fragmentos que enquadram o progresso, o desenvolvimento, o crescimento urbano, a industrialização, a modernização, os

avanços da ciência, da tecnologia. Do contraste desses episódios com os de desigualdade, resulta um grupo de cenas e episódios reunidos sob o fio narrativo da violência: assaltos, assassinatos, relações interpessoais e comportamentos agressivos. Narrativa da brutalidade, da crueldade e da dureza com que o sujeito se traveste, consciente ou inconscientemente, também como uma forma de sobreviver às dificuldades desse universo em progresso.

Síntese dos demais fios narrativos, o fio político-ditatorial reúne cenas e episódios que descrevem a política governamental da sociedade américo-latíndia: o congresso foi fechado, prenderam deputados estaduais e federais, aumentaram o salário dos militares, a polícia foi melhor equipada (BRANDÃO, 1986p.157). As determinações sagradas, divulgadas na televisão, no rádio e por caixas de som espalhadas pela cidade (BRANDÃO, 1986, pp.63;146-147), instituem um toque de recolher (BRANDÃO,1986, p.15), uma lista de nomes permitidos para o registro de novos nascimentos (BRANDÃO, 1986, p.73), estabelecem um pagamento de imposto pela altura dos cidadãos (BRANDÃO, 1986, p.121), regulamentam o número de filhos permitidos pelos casais e criminalizam o aborto (BRANDÃO, 1986, p.160). O presidente discursa na defesa da moral, da família, dos bons costumes e da boa conduta (BRANDÃO, 1986, p.19) e fica instituída uma “organização Católico-Protestante-Espírita-Batista-Crente-Judaica-Mórmon-Adventista, assessora do governo nos assuntos de moralidade” (BRANDÃO, 1986, p.111) para Fiscalização Moral e Cívica. Define-se a perseguição política e o exílio de professores e pesquisadores cujos trabalhos contradizem a orientação ideológica hegemônica (BRANDÃO, 1986, pp.17;41;82). Livros eram proibidos, recolhidos pela polícia e queimados (BRANDÃO, 1986, p.157;277). Institucionalizou-se uma espécie de caça aos Comuns (BRANDÃO, 1986, p.83;100;138). O governo funde os conceitos de criminoso, guerrilheiro, subversivo e Comum, de modo que quem, por exemplo, era só assaltante, automaticamente era todas as outras coisas (BRANDÃO, 1986, p.237). A ordem de caça a todos os subversivos se dava de maneira violenta, resultando em prisão e tortura (BRANDÃO, 1986, pp.255-256;260-266;267-269).

Também permeiam *A festa* (ÂNGELO, 1978) os mesmos temas. Tal romance, sem falar explícita e objetivamente de um regime político ditatorial-militar, muito fala sobre violência, desigualdade social, migração, conservadorismo, indústria cultural, etc., além de outros temas que não estão explicitamente presentes em *Zero* (BRANDÃO, 1986). E Ângelo (2011) nos chama a atenção, como vimos no primeiro capítulo, para o fato de que sua intenção ao evocar esses temas em *A festa*, nos recortes temporais das décadas de 1930,1940,1950,1960 e 1970, era demonstrar que nunca saíram da pauta da história da sociedade brasileira, sendo inerentes à natureza do brasileiro.

“Documentário” tematiza a migração de pessoas, de flagelados, do Norte e do Nordeste para as capitais do Sudeste, em busca de melhores condições de vida, e suas causas. Assim, evoca temas como o trabalho escravo, o latifúndio, a questão agrária e a desigualdade social, o cangaço, o coronelismo, a seca. Também traz a questão do preconceito migratório e a aversão ao pobre, do preconceito político contra o “comunismo”, da violência, repressão e arbitrariedade policial. Em contraposição a esse primeiro conto, “Luta de Classes”, o sexto conto, pelo contraste entre suas personagens, lembra que a desigualdade social e a pobreza não estão apenas no sertão ou são oriundas dele, fazendo parte também do contexto citadino, reforçando-se a ideia de que as condições de vida na cidade, em lugares mais “desenvolvidos”, as oportunidades de emprego, as condições de transporte e habitação não são iguais.

Em “Andrea” e em “O refúgio”, tem-se a figura de dois personagens de classe média-alta, de valores e hábitos frívolos, superficiais e elitistas, procurando viver de aparências, existir de acordo com os padrões exigidos socialmente por sua classe, sem poder se assumir nas suas contradições. Além disso, a figura de Jorge, em “O refúgio”, evoca, transversalmente à narrativa, temas como o machismo, o assédio moral, o preconceito político, a vaidade, o egoísmo e o egocentrismo. E, em “Andrea”, tem-se, ainda, o tema da homoafetividade, da violência sexual, do relacionamento abusivo, da corrupção, hipocrisia, vaidade, egoísmo. Em “Bodas de pérola”, atravessa a narrativa o tema (do medo) da velhice, a (não) adaptação físico-mental à terceira idade e suas potencialidades. Estão em questão a morte, seu tempo, suas causas, razões e condições. Também está em questão o aprendizado da capacidade de se reinventar durante os momentos, as etapas da vida, atendendo às suas especificidades, aceitando suas limitações, para o bem-estar. Problematiza-se o vazio de um relacionamento – violento – de interesses incompatíveis, a violência (física e psicológica) doméstica. Já a narrativa de “Preocupações, 1968” está atravessada por um conflito geracional entre o saudosismo, o apego aos valores tradicionais, a necessidade de manutenção dos valores morais e dos costumes de uma geração, a dificuldade de se lidar com a mudança, com o novo, com o moderno; e a juventude, sua participação social engajada e o movimento estudantil, sua ânsia por mudança, pelo fim do conservadorismo. “Corrupção” tematiza a instituição do casamento, da família e a complexidade de seus relacionamentos, incluindo-se a alienação parental e o divórcio.

Perpassam “Antes da festa” todos esses temas, uma vez que entrecruzam as histórias anteriores. Para além dos temas mencionados, permeia esse conto a questão do fazer literário na década de 1970, o que tangencia as circunstâncias da indústria cultural e do mercado livresco, do processo de criação literária e seus percalços. E, em “Depois da festa”, tem-se, de maneira mais explícita, para além de todos os temas anteriores, o da repressão policial e suas

arbitrariedades. É interessante notar que, em momento algum da narrativa – tampouco nos fragmentos de texto que couberam ao escritor – se menciona um regime político ditatorial-militar. Assim como a festa de aniversário não é narrada, em momento algum se fala de conjuntura política. Os acontecimentos na Praça da Estação e a festa, bem como a tentativa da polícia de se estabelecer um vínculo entre eles, pela coincidência de alguns convidados para o aniversário terem algum envolvimento no incidente ou por simplesmente terem passado por lá, talvez materialize indiretamente o caráter do governo sob o qual viviam aquelas pessoas.

Considerando os escritores, suas histórias, seus horizontes de expectativas, o modo como catalisam e refratam o real – poliédrico – em suas obras e o modo como os sujeitos de sua obra também o fazem, todos os temas dos romances em questão, mais do que circunscritos à ditadura militar, embora potencializados por ela, permeiam toda a história da sociedade brasileira e, alguns, da própria humanidade. Os progressos da tecnologia, os avanços da ciência, as questões de mercado, o desenvolvimento urbano, a seca, o sertão, a desigualdade, a fome, a miséria, a questão agrária e latifundiária, a migração, o desemprego, a violência, a influência norte-americana, a situação da arte e do fazer artístico nesse mundo, a hipocrisia, a dissimulação, a corrupção, o egoísmo, o “doce charme da burguesia”, a velhice e o conflito geracional, as mais diversas formas de preconceito, o machismo, etc., e a política arbitrária ditatorial-militar são faces de uma sociedade com as quais, de uma certa maneira, sempre se teve de lidar, por ser questões estruturais, quando não um tanto universais.

Nesse sentido, não se trata de desconsiderar, é claro, as barbaridades que significou a ditadura militar de 1964. Trata-se de pensar os temas transversais aos romances, caracterizadores da sociedade-ficcional e das relações interpessoais que os constituem. E estes são selecionados do real – catalisado e refratado por seus autores –, que não é circunscrito ao presente da escritura, mas resultado de um processo histórico em que estiveram em jogo tais variáveis temáticas desde o princípio (resguardadas as complexificações porque passaram na medida da complexificação da organização social ao longo do tempo e na ditadura), e trazidos à evidência, bem como exaltados como valores hegemônicos. O fato é que, parece, os temas que cortam os romances, mais do que tomar a ditadura militar brasileira de 1964 como fundo de semelhança para a produção da diferença, ao ser selecionados e combinados intratextualmente e produzir tal diferença, ficcionalmente, i.e., perspectivizando ou fazendo (re)pensar o real de que emergiram, tornam a questão da repressão política mais uma face da violência, do conservadorismo, do liberalismo, do capitalismo, da corrupção, do poder. O ficcional (diferente) ao real (fundo de semelhança) se acrescenta, colocando em questão não apenas essas faces, mas perspectivizando as muitas outras faces de uma sociedade em que o

regime ditatorial-militar é uma caricatura da sociedade que o legitima, de sua formação, de sua história, constituição e características. Por ser concebidos a partir dessa nova dinâmica estabelecida entre sujeito-representação-*mimesis* e, também, por resultar de uma imaginação produtora e produtiva, sendo, então, apresentativos, esses romances ultrapassam o fundo de semelhança com a ditadura militar e suas circunstâncias, acrescentando-se a ela o que, sob o vetor da diferença, faz com que os problemas (re)criados e vividos por seus personagens, não sendo exclusivos da ditadura (i.e., que não estando situados única e exclusivamente em seu período), apesar de intensificados por ela; sendo próprios e constantes de uma complexificação natural da organização social de um país em desenvolvimento, tratando-se de problemas que sempre estiveram na base da sociedade e, sobretudo, da sociedade brasileira; sejam narrativas que, por meio do fundo de semelhanças com a ditadura militar, perspectivizam problemas que nossa sociedade nunca resolveu e que, com a complexificação da sociedade, também tornaram-se cada vez mais complexos, pois diluídos na estrutura mesma que sustenta e organiza essa sociedade.

Zero (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) foram tratados, pela crítica, cada qual a seu modo, como experimentais na proporção do que o contexto – ditatorial, violento, caótico, de modernização, industrialização, desenvolvimento tecnológico – significava no momento em que foram publicados. Assim, tiveram sua forma explicada e justificada pela conjuntura de que emergiram, como uma resposta a ela. E, de fato, explicações, justificativas e resposta têm razão: a ditadura militar intensificou ou enfatizou uma forma de raízes um tanto mais distantes. Essa crítica, contudo, se repete, modalizando o que, de outros modos, já se vinha dizendo de maneira conjuntural. Durante o regime, a circunstancialidade e até uma endogenia da crítica, fechada em seu momento, é significativamente importante porque combativa, em qualquer viés. No entanto, o que se fez desde a redemocratização até hoje – embora igualmente importante para que se faça lembrar o que foram as sombras daquele tempo –, tendo a seu favor a possibilidade de ampliar os espectros da discussão, multiplicar as abordagens e explicações (o que também é um ato de resistência), não o fez, de nosso ponto de vista, ao menos de maneira satisfatória, ecoando mais do mesmo. Ao contrário, este trabalho tentou iluminar outros pontos, possibilitar novos ângulos, refazer o percurso – para que dele não se esqueça – com novos assuntos.

Outro modo de ver, portanto, esses romances, suas formas e sua relação com o real é pensá-los e pensar essas relações pelo que nos parece fundamento para além das explicações atidas às arazoações alcançáveis em cada momento crítico. Razão pela qual tentamos demonstrar, ao longo deste trabalho, que *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978)

são legatários da crise da representação realista do final do século XIX que, inserta em uma crise maior, dos modos metafísicos de se compreender o mundo e suas relações, levou ao romance uma recompreensão, resultado de uma metamorfose de anos de tradição, do que se entende por Sujeito, Verdade, Realidade e Representação. Da necessidade de ir à raiz do problema, o que tentamos por meio de nossa hipótese, propugnamos a presença de uma crítica que, menos apegada às ferramentas do momento, fosse mais teoricamente orientada, o que se dá por esse movimento retrospectivo de tentar entender onde aquele experimentalismo se respalda, se alicerça.

Assim, sendo o romance, desde sua invenção, um gênero essencialmente ficcional, circunscrito à contingência cotidiana, proteiforme, ao qual é central a questão da *mimesis*, com a crise da representação, tem rompido o paradigma tradicional de compreensão da *mimesis* por seu vetor da semelhança, porque atualiza o sentido de Sujeito, refazendo-se, por conseguinte, o que se entende por realidade, graças à consolidação de um movimento que, disfarçadamente, pela burla do controle do imaginário, define o descentramento do monologismo hegemônico e libera, de vez, a possibilidade da ficção. Assim, se, desde, principalmente, os romancistas do início do século XVIII, tentava-se driblar o controle do imaginário, imprimindo ao que se tinha por Verdade (pelos valores e princípios da classe dominante para mantê-la no poder), Ficcionalidade, centrifugando o discurso de poder, é com a virada para o século XX que se consegue, pela crise da representação, atualizar o sentido de Verdade como aquilo contido nos limites do ponto de vista de um Sujeito Fraturado, não havendo uma única verdade universal e ordenadora da sociedade, mas modos de vê-la de acordo com o catalisador e prisma subjetivo de cada indivíduo. Relativizando-se a ideia de verdade, torna-se impossível a compreensão tradicional da *mimesis* por seu vetor da semelhança como imitação, reflexo ou cópia do real, uma vez que este não está dito apenas por um discurso, mas por vários, social e ideologicamente diversos, tendo todos a mesma validade, o que depende, portanto, do modo como cada sujeito, afetivamente, se apropria do real e o refrange, depois de catalisá-lo. Libera-se, portanto, a compreensão da *mimesis* como produção de diferença sobre um fundo de semelhanças, liberando-se, pela diferença, a possibilidade definitiva de ficcionalizar. E cada modo de apropriar-se subjetivamente do real torna-se uma de suas faces, versões de um real cujo sentido atualizado passa a compreendido como poliédrico.

Da consciência das múltiplas possibilidades de se perceber o real, de acordo com cada sujeito, bem como da consciência de que o real não é apenas aquilo que é externo ao sujeito, a literatura passa a ter de atualizar suas técnicas estético-representacionais e a compreensão de como usá-las. Disso resulta o que, a partir da ideia de realismo refratado, chamamos de “Estética

da refração”: um conjunto de técnicas, estéticas, diversas, recicladas da tradição da literatura ocidental e reutilizadas, concomitantemente, nessa prosa pós- crise da representação juntamente com outras possibilidades estéticas.

Zero (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978) têm seus enredos (ausente de um centro e de centro ausente) constituídos temporalmente, fora da lógica causalista; espacialmente, como um espaço múltiplo dinâmico; e a partir de vozes diferentes que encerram modos de ver o mundo diferentes. Essas perspectivas plurais, já não enquadrando apenas o que é externo aos olhos, catalisam e prismam o real, decompondo-o subjetivamente a partir do sujeito do discurso, não havendo uma versão correta ou que prepondere sobre as demais, senão que todas têm o mesmo valor no poliedro que conformam. Tudo isso por meio de um conjunto bastante diverso de técnicas estético-representacionais, que dão seu ar experimental. À constituição desses enredos, porém, precede seus autores, sujeitos fragmentários que catalisam e prismam seu tempo, espaço e sociedade, deles selecionando elementos a compor um fundo de semelhanças com esse tempo, espaço e sociedade e, no entanto, recombinaando esses elementos internamente, constituindo-se uma outra natureza que evoca o real e dele se diferencia pela apresentação de elementos outros que configuram um poliedro único catalisado e refratado pelos sujeitos (personagens e narradores) que o compõem e por quem os lê, preenchendo, a seu modo, suas lacunas a partir da perspectivização do real pela outra natureza.

Assim, *Zero* (BRANDÃO, 1986) e *A festa* (ÂNGELO, 1978), legatários dessa série de recompreensões e transformações, das ondas ficcionais anteriores e posteriores à crise, têm sua forma “experimental” não apenas em razão do contexto de que emergiram, senão que este intensificou o trabalho estético de origem anterior. É claro, isso não muda nada em relação à sua forma: continuam fragmentários, feitos de múltiplas perspectivas, encerrando um real poliédrico que não funciona sob a lógica causalista como um cosmos orgânico e harmonioso. Mas isso muda o modo como esses romances vêm sendo entendidos ao longo dos anos, modifica o modo de explicar sua existência, sem jamais descontextualizá-los da repressão que serviu de intensificador de um trabalho estético precedente.

Ainda, o momento é importante porque é a aplicação particular e peculiar daquilo que constituiu a sociedade brasileira. A violência, a arbitrariedade, a desigualdade, o preconceito, a intolerância, o desrespeito e o não saber conviver na diversidade, o conservadorismo, a fé cega no progresso, no desenvolvimento, no mercado, na ciência e na tecnologia, a corrupção, o egoísmo, a hipocrisia... a ditadura militar sintetiza e evidencia o que está subsumido em uma narrativa maior. Assim, falar da ditadura e suas agruras é um ato vigente de falar sobre o brasileiro e, em certa medida, sobre a desfaçatez humana.

Referências Bibliográficas

- AFFONSO, Wanilton Cardoso. A “festa” de Ivan Ângelo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12-13 de jun 1976. Suplemento da Tribuna, p.02.
- AGUIAR, Flávio. Do taco de sinuca para o sindicato? *Movimento*, Rio de Janeiro, 03 de jan de 1977, p.15.
- AGUIAR, Flávio. O escritor: de amanuense a jornalista. *Movimento*, Rio de Janeiro, 28 jun 1976, p.18.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo, Summus, 1978.
- ÂNGELO, Ivan. *Ivan Ângelo – Móbile (TV Cultura, 2011)*. Youtube, 02 out 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_goXR5EnPKI> Acessado em: 19 jan 2018.
- ANTÔNIO, João. Do zero ao infinito da miséria. *Opinião*, Rio de Janeiro, 29 ago 1975, pp. 21-22.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: *Achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo, Hucitec Editora, 2010.
- BASTOS, Alcmemo. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro, Caetés, 2000.
- BASTOS, Dau. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Loyola, como um trator abrindo estradas – Entrevista (inérita). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 de jun e 01 jul 1979. Suplemento da Tribuna, pp. 03-04.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero* (edição comemorativa 35 anos). São Paulo, Global, 2010.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero ou a inauguração da morte: o livro que desafiou o regime militar (palestra no Sesc Santa Rita)*. Youtube, 04 ago 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L9tPCvdA4bA>> Acessado em: 19 jan 2018.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo, Clube do Livro, 1986.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.

BRASIL, Assis. “Zero”, um romance que não quer ser romance. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set de 1975. Livro – seleção da quinzena, p. 04.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 11, 2001.

CALEGARI, Lizandro. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*. 28 jan 2008. 313 fl. Tese (doutorado em Estudos Literários), PPGL, Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2008.

CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

CESAR, Ana Cristina. Um livro cinematográfico e um filme literário. *Opinião*, Rio de Janeiro, 22 out 1976, pp. 20-21.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Espaço da dor: o regime de 1964 no romance brasileiro*. Brasília, Editora UnB, 1996.

EMEDIATO, Luiz Fernando. O 1970 brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun 1976. Caderno B, p.02.

FIGUEIREDO, Euridice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, jan/jun, n.43, pp. 179-190, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10767/7762>> Acessado em: 20 fev 2018.

FORNARI, Inez. *O romance como possibilidade de ruptura ideológica - A festa, de Ivan Ângelo*. Recife, Bagaço, 2000.

FRANCO, Renato B. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. 16 set 1992. 145 fl. Dissertação (mestrado em Teoria da Literatura), PPGTHL - IEL, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 1992.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *ANOS 70 - Literatura*. Rio de Janeiro, Europa, 1980.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013.

LAFETÁ, João Luiz. Fragmentos da pré-história. *Movimento*, Rio de Janeiro, 08 dez 1975, p.18.

- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. São Paulo, Paz e Terra, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis, EdUFSC, 2014.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MITCHELL, J. W. T. Representation. In: *Critical terms for Literary study*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990, pp.11-22.
- NAPOLITANO, Marcos. Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. *Literatura e Sociedade*, nº23, 2016, pp. 230-243. 2016
- NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: *O livro do seminário: ensaios – Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982*. São Paulo, L R Editores LTDA, 1983.
- PAULO, Eloésio. Repressão, alegoria e fragmentação. In: *Loucura e Ideologia em dois romances dos anos 1970*. São Paulo: Scortecci, 2014.
- PAULO¹, Eloésio. Zero. *Revista Pessoa*. São Paulo, 20 set 2013. Disponível em <<https://www.revistapessoa.com/artigo/1303/zero>> Acessado em: 13 jan 2018.
- PAULO², Eloésio. A festa. *Revista Pessoa*. São Paulo, 28 jun 2013. Disponível em: <<https://www.revistapessoa.com/artigo/1385/a-festa>> Acessado em: 13 jan 2018.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista brasileira de literatura comparada*. Niterói, v.11, n.14, pp. 11-36, 2009. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215>>. Acessado em: 15 nov 2017.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, pp.137-155, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>. Acessado em: 15 nov 2017.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2008.
- PINTO, Aline Magalhães et al. Luiz Costa Lima: história, discurso, vida. *História da historiografia*. Ouro Preto, nº 05, pp. 265-276, 2010. Disponível em:

<<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/100>>. Acessado em: 29 dez 2018.

PINTO, José Nêumane. Zero - A aventura italiana de um herói paulista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jul 1975. Caderno B, p.04.

REALI, Eriilde Melillo. *O duplo signo de Zero*. Rio de Janeiro, Brasília/Rio, 1976.

RICCIARDI, Giovanni. *Biografia e criação literária: o golpe militar de 1964*. Comunicação apresentada no XI Congresso Associação Internacional de Lusitanistas, Cabo Verde, 2014. Disponível em: <<http://www.unicv.edu.cv/images/ail/92Ricciardi.pdf>> Acessado em: 22 fev 2018.

SANTIAGO, Silviano. Alegria, alegria! In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Aguinaldo. A última festa em BH. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 jun 1976, p.30.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.