

# DA CRISE DA REPRESENTAÇÃO À RECONSIDERAÇÃO DA *MÍMESIS*: REFRAÇÕES DA DITADURA MILITAR EM *ZERO* E *A FESTA*

Júlia de MELLO\*

- **RESUMO:** Quando publicados, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, publicado em 1975, e *A festa* de Ivan Ângelo, publicado em 1976, foram obras de grande repercussão, figurando entre as listas de romances mais vendidos, em razão da temática e da forma. Ficaram conhecidos como romances “da ditadura militar”, o que acabou travando uma ligação direta entre texto e contexto de que emergiram. Sempre fora cara a relação entre “literatura”, “realidade”, “verdade”, “sujeito”, “*mimesis*” e “ficção”. Esse relacionamento se transformou, ao longo do tempo, dentro de um paradigma do pensamento ocidental – que foi se consolidando, com variações – essencialmente metafísico ou substancialista e que entra em crise na virada para o século XX. Aqui tomamos por hipótese que *Zero* e *A festa*, antes de serem romances “da ditadura militar brasileira de 1964”, são legatários de tal crise do final do século XIX. Isso significa que ambos possuem outra relação, indireta, com o real que evocam. Propomos essa hipótese por meio da contextualização dos conceitos de “Crise da Representação” (PELLEGRINI, 2007; 2009) e de Reconsideração da *mimesis* (LIMA, 2014). *Zero* e *A festa* são romances emersos da conjuntura ditatorial e possuem sua forma intensificada por ela, mas de origem anterior.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance pós-64. *Zero*. *A festa*. Crise da Representação. *Mimesis*.

## O real como poliedro: catalisação e refração literárias da ditadura militar<sup>1</sup>

*Zero*<sup>2</sup> foi escrito durante nove anos. Seu primeiro título foi *A inauguração da morte*. Depois, *Zero* (imagem numérica que sugere o campo semântico do começo

---

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) - mellodeju@gmail.com

<sup>1</sup> Este trabalho resulta em síntese do que foi desenvolvido na dissertação intitulada “O real como poliedro: a *mimesis* em *Zero* e *A festa*”, com financiamento pela CAPES-DS (processo:1692060).

<sup>2</sup> Todas as informações sobre a história e publicação desse livro, nesta seção, foram retiradas de

e do fim, do nada, da miséria – humana -, do círculo sem saída). O romance estava pronto em 1973, mas Ignácio de Loyola Brandão demorou para encontrar uma editora que o publicasse. Treze não o quiseram pelo tema que evoca (a ditadura militar que acontecia no Brasil desde 1964) e por sua forma (caótica, fragmentária demais). Dada a dificuldade, a obra acabou sendo publicada primeiro na Itália, pela editora Feltrinelli, em 1974. No ano seguinte, 1975, a editora Brasília/Rio comprou os direitos de edição do romance no Brasil e o levou a público. Em 1976, *Zero* vence o prêmio de “melhor ficção” pela Fundação Cultura do Distrito Federal. No mesmo ano da premiação, foi censurado (por atentar contra a moral e os bons costumes) e só voltou a circular em 1979, durante a abertura política. Foi um romance de grande repercussão: figurou durante bastante tempo na lista dos livros mais vendidos e, depois de voltar à circulação, foi ainda mais vendido por ter sido um dos livros proibidos, além de ter sido traduzido para, aproximadamente, oito idiomas diferentes.

*A festa*<sup>3</sup> foi publicado em 1976, ano em que *Zero* foi vetado. Romance de estreia de Ivan Ângelo, foi escrito de 1963 a 1964 e reescrito a partir de 1972-1973, evocando ao enredo um fundo de semelhanças com as circunstâncias que abrangiam o golpe militar. Antes, seria um livro de contos até sua metade e, no último capítulo, os conflitos das personagens de cada conto terminariam de se desenrolar em uma festa, mas a reescrita e a tematização da ditadura alteraram tudo. Em 1975, editoras também se recusaram a publicá-lo por medo da censura até que, em 1976, a Vertente (de menor inserção e circulação) o editou. Embora tenha sido o primeiro romance do autor, ganhou o prêmio Jabuti e também figurou na lista dos romances mais vendidos à época. Foi traduzido para, aproximadamente, três idiomas.

*Zero* é uma narrativa de várias narrativas paralelas que, em alguns momentos, podem vir a se entrecruzar ou não. *A festa* é, como o próprio subtítulo explica, um romance de contos, que seriam independentes não fosse o fato de os contos se retomarem, além de os últimos dois capítulos amarrarem as histórias anteriores e lhes darem desfecho. *Zero* sugere, pelos pontos de vista de suas várias personagens, perspectivas plurais de uma cidade grande sob um governo militar repressivo e ângulos distintos do cotidiano das pessoas que a vivem: a experiência de cada um é uma face da vida naquela cidade sob aquele regime, uma maneira de apreendê-los – cidade e regime - e refratá-los. *A festa* é a narrativa do passado das personagens, da formação e constituição de sujeitos que, em um dado momento, se encontram, em 31 de março de 1970, em Belo Horizonte, em uma festa de aniversário, que não é narrada e que ocorre enquanto, na praça da Estação, acontece um incidente com

---

Brandão (2010; 2014) e Cadernos de Literatura Brasileira (11, 2001).

<sup>3</sup> Todas as informações sobre a história e publicação deste livro, nesta seção, foram retiradas de Ângelo (2011) e Ricciardi (2014).

flagelados vindos do Nordeste fugidos da fome e da seca em busca de melhores condições de vida na região mais rica do país.

O enredo de *Zero* é constituído de várias cenas intercaladas que, se ordenadas tematicamente, conformam sequências; fragmentos de episódios interpostos podem ser agrupados em fios narrativos organizados tematicamente, a transcorrerem paralelamente, embora não cronologicamente e em espaços diferentes da cidade, em um tempo não explicitado. José é o protagonista (apesar de as vozes dele, de Rosa, do narrador, dos demais personagens, mesmo que secundários, tenham a mesma importância em cada recorte cênico). *Pari passu* com os *frames* de José, se passam os dos demais personagens e as tomadas – de perspectivas diferentes - da sociedade. Enquanto transcorrem os episódios, as cenas envolvendo cada uma das personagens e o modo como catalisam e refratam o real que apreendem, outros quadros, às vezes puramente descritivos, da sociedade em que estão imersas, vão se interpondo no entrecruzamento (ou não) das narrativas que transcorrem concomitantemente. Essa escolha estrutural apresenta diversos ângulos (político, econômico, social, cultural, etc.) da cidade e seus grupos sociais. *Zero* conforma realidade de muitas faces, poliédrica.

Já *A festa* está composta por nove narrativas. Os sete primeiros contos do romance - seis histórias da vida privada de personagens e uma de um incidente sócio-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 narrada, senão pelo que aparece tangencialmente no discurso de algumas personagens, de modo que só se sabe o que se passou na comemoração e no acontecimento a ela simultâneo por meio das versões dos fatos que são oferecidos pelos indivíduos que os vivenciaram de suas perspectivas subjetivamente constituídas. Os sete primeiros contos possuem, cada um, seu personagem principal, tempo (que se alterna entre o passado e o presente dos envolvidos na festa e no incidente) e espaço (que oscila entre uma determinação geográfica certa e a circunscrição do espaço doméstico, muito embora, em um dado momento do romance se esclareça que tudo se passa em alguns endereços de Belo Horizonte). Os dois últimos contos revelam o momento em que todos os personagens cruzam seus destinos e os modos de percepção em relação ao que ocorre na festa e no incidente, modos esses que configuram uma realidade poliédrica, feita das catalizações e refrações do real resultantes das apreensões que cada personagem, a partir de sua história e formação sócio-ideológica, faz do mundo.

*Zero* e *A festa* são constituídos, cada um, de um mundo, de personagens, de ações, de tempo(s), de espaço(s) e lugares fictícios. Ainda que Ignácio de Loyola Brandão tenha dito que tudo o que está em seu romance seja verdade, porque construído tendo-se como ponto de partida panfletos, folhetos, propagandas, notícias censuradas de quando trabalhava no *Última Hora*, trechos de música, títulos de filmes, anúncios de *outdoor*; imagens... diversos materiais e informações coletados

em seu dia a dia; ainda que o romance sugira, na caracterização espaçotemporal, a tematização da cidade de São Paulo em torno da década de 1970, indiciando lugares, acontecimentos e pessoas socialmente conhecidos; mesmo que o romance de Ivan Ângelo se passe na Belo Horizonte de 30 e 31 de março de 1970, também mencionando endereços conhecidos; mesmo ainda que o autor mineiro considere seu romance como discutidor das impossibilidades brasileiras durante o regime militar, um romance que visava problematizar a violência como algo inerente ao brasileiro e não apenas localizado naquele momento; apesar de tudo isso, esses enredos, ao tomarem do mundo suas referências e internalizá-las na economia de suas obras por um processo de ficcionalização, não passam de uma natureza outra, que se assemelha com seu quadro de referências, mas dele também se diferencia, devolvendo-nos uma realidade outra, interna às obras, que, se diferenciando do real de que toma elementos, o coloca em questão.

A problemática que ora se impõe é a de que os enredos das obras de que falamos e suas respectivas composições ficcionais acabaram preteridos, pela crítica, em detrimento de uma interpretação deles como narrativas “da ditadura militar”, ou seja, como se seus textos resultassem diretamente de seus contextos. E não poderia, mesmo, 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, contudo, por ser esse tipo de literatura (“da ditadura” ou “pós-64”), há muitos outros elementos, como veremos adiante, envolvidos nessa vinculação constituída indiretamente em relação ao real nela indiciado porque permeada de mediações, o que leva essa ligação, por isso, a ultrapassar as puras circunstâncias históricas.

Não se pretende, aqui, desvincular essas obras de seus contextos de criação e recepção, senão que recontextualizá-las também dentro da tradição literária. Recontextualização a ser feita com base no que existe em suas narrativas e partindo-se das mediações entre elas e o mundo que indiretamente mencionam e/ou evocam. A despeito de a crítica literária à época da publicação dos romances e a atual afirmar, em modalizações diversas, tais criações literárias como formalmente experimentais devido ao contexto de que emergem, transpondo-se as características do período diretamente ao texto, intenta-se, aqui, rever a relação dessas obras com o real de modo a reconsiderar o que escapou a uma leitura que toma a relação entre literatura e ditadura como imitação desta por aquela, pois essas composições não retratam o contexto ditatorial diretamente, mas indiretamente o tangenciam. Nesse

sentido, consideramos que as produções literárias em questão possuem a estética que as estrutura não apenas e exclusivamente em razão da conjuntura que evocam, mas, sobretudo, em razão do que a “crise da representação” (PELLEGRINI, 2007, p. 146-148; 2009, p. 23-26) e a “crise dessa crise” (PELLEGRINI, 2007, p. 138-140; 147-154) ou a “reconsideração da *mimesis*” (LIMA, 2014, p. 25-27) proporcionaram, sob o influxo um movimento filosófico maior. Movimento esse que, em termos de literatura, significou aceder à noção relativizadora do real, posto que este é catalisado subjetivamente e refratado por sujeitos fraturados (LIMA, 2014, p. 25), por meio da linguagem, tornando-se, o real, inacessível, em certo sentido, senão que se tem contato, apenas, com suas versões multifacetadas.

### **A “crise da representação” e a “reconsideração da *mimesis*”: intermediações entre romance e realidade**

Segundo Jacyntho Lins Brandão (2005, p.26;82), o romance é um gênero inventado por volta do século I ou II d.C., na Grécia Antiga, sendo da literatura grega um gênero próprio, essencialmente narrativo e ficcional. É um gênero que por se configurar culturalmente como ficção, sempre foi a contraface de todas as espécies de discursos verdadeiros. Além de ficcional, o teórico (BRANDÃO, 2005, p.15-18) considera o romance um fenômeno que diz algo sobre o humano; que, em meio às aparências do mundo, as apresenta discursivamente. Está na constituição do romance, enquanto gênero, a percepção e o (re)conhecimento das circunstancialidades que nos cercam, bem como as representações que delas fazemos, ou seja, a “mimese”. É desde o seu surgimento, portanto, que o romance se configura como um gênero essencialmente ficcional, *mimesis* da circunstancialidade da vida.

Culturalmente e por tradição, conforme explica Tânia Pellegrini (2009, p. 14-17), a civilização ocidental, não sem oscilações, esteve atravessada pelo apego a uma verdade ordenadora do mundo. De uma perspectiva costalimeana (LIMA, 2009), essa “verdade” é socialmente construída e imposta como forma de controle a manter o poder das classes dominantes. Da axiologia e das regras impostas pela classe hegemônica de cada época, institui-se, em seu tempo e espaço determinados, o seu modo de compreender o mundo e a sociedade como a “verdade” explicativa e ordenadora da realidade. Então institucionaliza-se o que Luiz Costa Lima (2009) denominou, em obra homônima, “Controle do Imaginário”.

O controle e seus mecanismos atuam para manter a verdade hegemônica, uniformizando o pensar e o imaginar de sua sociedade. Isso, em termos artísticos e literários, significa que o resultante do pensamento ou imaginário é impelido a reproduzir, imitar e confirmar - no âmbito da criação e da recepção - o que foi previamente institucionalizado e oficializado pela classe dominante. Consequentemente, tudo o que contrariar a verdade momentaneamente ordenadora de sua sociedade é falso e fadado à desconsideração e deslegitimação social,

ficando às margens da sociedade e sua cultura. O Controle do Imaginário e seus mecanismos, fazem, portanto, desacreditar o texto que, ficcional (“falsificador do real”), se distancia da verdade hegemônica (explicativa e ordenadora do mundo e da sociedade), levando-o a completa ausência de público leitor. O romance, por exemplo, essencialmente ficcional, sempre esteve, no Ocidente, às margens da sociedade e da arte literária, até sua afirmação entre os séculos XVII e XVIII (quando passa a integrar como gênero o que se chamava de “Literatura”), porque não reproduzia ou imitava, na *mimesis* da circunstancialidade da vida, tal “Verdade” (COSTA LIMA *apud* BASTOS, 2010, pp.381-382).

O controle sobre o qual fala Costa Lima (2009, p.78), não só interfere na construção das obras como uma atuação política de efeitos estéticos, mas atrasa a consolidação e legitimação do romance por sua essência ficcional. Não havendo o reconhecimento da ficção como ficção, o público não apenas passou a suspeitar dela, como manteve seu interesse apenas pelo que era apresentado como aparência da realidade (LIMA, 2009, p.198). Estando a ficção vetada da literatura, era necessário que o romancista tentasse se desvencilhar da suspeita e do veto ao ficcional. Isso só pôde ser feito com um disfarce: fugindo da incômoda alternativa “verdade ou falsidade grosseira” (LIMA, 2009, p. 197-198) por meio de um trabalho formal do texto que nega a ficção afirmando-a, de maneira a burlar os mecanismos de controle (LIMA, 2009, p. 258). O romance só consegue se afirmar na modernidade histórica, segundo Luiz Costa Lima (2009, p.197-198), no século XVII com *Dom Quixote*. Depois, no século XVIII, com os romancistas ingleses, quando materializa a burla, o drible do controle. Assim, por meio dos mais diversos recursos – estético-linguísticos - disfarça-se o desafio a ordem imposta, dominante, porque narra-se algo como se tivesse havido, dando ao irreal a impressão de realidade (LIMA, 2009, p.230;248).

O controle marginalizou a ficção – consequentemente, o romance - e privilegiou apenas a literatura que imitava a verdade da classe de poder, privilegiando-se, então, o que se assemelhava a ela e vetando-se o que dela se diferenciava. Enquanto impõe-se o veto ao ficcional, o apego cultural à “verdade” corrompe a noção de *mimesis*, que desde Aristóteles<sup>4</sup> já incluía o que desviava daquela “verdade”. Luiz Costa Lima (2014, p. 26) explica que o que se entendeu pela concepção antiga de *mimesis*, grega e aristotélica, fazia se considerar o artístico e/ou literário como equivalente às

---

<sup>4</sup> Desde os tempos aristotélicos (como o que ocorre em Píndaro ou em *As bacantes*, de Eurípedes), desde sua incidência inicial, “a *mimesis* 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 *mimesis* como imitação, como cópia da realidade, em virtude da predominância do vetor da semelhança no campo pré-conceitual, ou seja, grego, da *mimesis* e, por isso, ela foi reduzida e corrompida a uma acepção que diz somente da correspondência com uma matéria-fonte (LIMA, 2014, p. 214).

propriedades da *physis*, como semelhante a natureza, dependendo necessariamente dela, da realidade que enredava. Tal concepção orgânica da *mimesis* se fundava no primado da semelhança, ou seja, a obra de arte, a literatura, deveria funcionar sob a dominância ou exclusividade de um processo de assemelhar, de tornar o artístico e/ou literário homólogo à natureza, ao cosmo harmonioso da natureza e tudo que dele dessemelhasse deveria ser neutralizado ou anulado, mas não desconsiderado, apesar da tradição dos estudos artístico-literários ter reduzido a discussão ao vetor da semelhança. Tal redução, conforme Costa Lima (2014, p. 217), acabou responsável pela corrupção da tradução latina do termo *mimesis* para *imitatio*, demarcando o sentido do primeiro como mera imitação. Depois, com o cartesianismo, o sujeito solar autocentrado - centralizador do mundo e suas representações - faz dessa relação não apenas semelhança, mas cópia idêntica, geométrica, matemática, da “verdade absoluta” imanente às coisas. Essa sequência de corrupções relegou a *mimesis* ao ostracismo.

Em resposta, teorias posteriores optaram por declarar a falência do cartesianismo, a morte do sujeito e da representação, a crise da “verdade”. Outras discussões, que nós preferimos, repercutem a ideia de que talvez não houvesse uma única verdade soberana e ordenadora da realidade do mundo a que tudo deve assemelhar-se. Na virada para o século XX, conforme Pellegrini (2007, pp.146-148; 2009, p. 23-26), questionamentos sobre esses conceitos vão se sucedendo e colocando em questão o modo de apreensão do mundo: o questionamento da razão; o desencanto com o projeto iluminista; o desfazimento da especificidade da experiência material como determinante para a relação sujeito-mundo; as modificações no conceito e na percepção do tempo e do espaço; a descoberta científica de que o conhecimento se dá, também, pela impressão, pela sensação, pela volição; o surgimento das teorias freudianas do inconsciente; a crítica filosófica à concepção da realidade como algo estável, concreto, cognoscível e sua atualização como algo dinâmico, em constante mudança, atomizada na mente e dependente da subjetividade do ponto de vista. Todo esse conjunto de mudanças perturba e transforma o que a tradição vinha entendendo por *mimesis* (como semelhança), sujeito (solar, autocentrado, centralizador das representações), “verdade” (absoluta e ordenadora da natureza) e realidade (redução da verdade dominante).

A crise da representação é a crise de uma tradição de compreensões – substancialistas, metafísicas – e a transformação dos modos pelos quais o Ocidente (eurocentricamente) concebia os conceitos de “Sujeito”, de “Realidade”, de “Verdade”, de “*Mimesis*” e de “Literatura”. Essa crise culmina, na consciência de que a realidade é o que o “sujeito fraturado” (LIMA, 2014, p.25) com base em sua história de vida e formação sócio-cultural, catalisa e prisma do mundo. O que não resulta em uma verdade única, absoluta e universal, porque sujeitos têm formações diferentes e, portanto, serão diferentes suas refrações do real. O controle se dá na medida em que se obriga a pensar e a representar a partir da verdade dominante,

o que não elimina as verdades subjetivamente constituídas nas fraturas de cada indivíduo. E se a literatura é feita por um sujeito-fraturado-autor que catalisa, que prisma e que refrange o real por meio da seleção, combinação e suspensão ficcionais (ISER, 2013) e, por sua vez, que constrói sujeitos e vozes internas à realidade narrativa, esses sujeitos e vozes internos também prismam, catalisam e refrangem o real ficcional em suas fraturas, assim como o leitor, ao receber a ficção, catalisa, prisma e refrange o interno no externo e este naquele a partir de suas fraturas. O mundo, portanto, não passa das versões subjetivamente construídas pelas posições que cada sujeito assume, não sendo regido por uma única verdade hegemônica e ordenadora da realidade, mas por várias, de acordo com cada apreensão que cada sujeito (criador, ficcional ou receptor), conforme a sua história, cultura e a sua formação ideológica, faz do real (ou do real ficcional). Esse conjunto de (trans) formações resulta no que Luiz Costa Lima (2014, p. 24-28; 209-233) chamou de “reconsideração da *mimesis*” (a retirada dela do ostracismo a que foi relegada e a reconstituição de seu sentido, desfazendo a corrupção do termo em *imitatio*).

Segundo Luiz Costa Lima (2014, p. 26-27), enlaçando-se à atmosfera da realidade, sem dela depender, a *mimesis* reconsiderada combina **apresentação** (produção de algo não derivado do ou visível no mundo) com a **representação** (não representativa de algo anterior) enquanto efeito produzido no e pelo sujeito agente, criador ou receptor da obra. A *mimesis* reconsiderada “é a emergência da diferença sob um horizonte de semelhanças” (LIMA, 2014, p. 251). Desse modo, 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 (ISER, 2013), o que ocorre por meio do vetor da representação por semelhança combinado com o que a criação da realidade interna, pela ficção, difere do que é semelhante ao mundo real, perspectivizando-o por sua apresentação como uma outra natureza. Assim, o fenômeno mimético só se concretiza, mesmo, pela emergência do diferente no semelhante. Em termos de recepção, tal fenômeno acontece através do efeito que o diferente, na perspectivização do semelhante, causa ao leitor. Materialmente, tanto na criação quanto na recepção, isso transcorre em concomitância com configuração do ficcional, pelo trabalho estético a evidenciar a diferença (interna à obra) sobre o fundo de semelhanças com o real.

Contemporaneamente, a materialização estética se formaliza por meio do que chamamos, com base na proposta teórica de Pellegrini (2007), de Estética da Refração. Trata-se de modulação do “realismo refratado”, de Pellegrini (2007; 2009), para a reconsideração da *mimesis*, de Costa Lima (2014), por entendermos, a partir de nossa perspectiva teórico-metodológica, que o conjunto de técnicas estéticas é recurso a ser utilizado para se construir o texto ficcional e promover o efeito mimético, não se confundindo com a *mimesis* propriamente dita.

Uma vez que não se copia, imita ou interpreta o real ficcionalmente, mas ele é mediado, prismado, catalisado e refrangido nas fraturas do sujeito autor que, na

*mimesis* do real, diverge ficcionalmente com a criação de tempos, de espaços e de sujeitos personagens os quais, em suas fraturas, mimetizam a realidade interna da obra, esse processo se dá, esteticamente, na contemporaneidade, por meio de um conjunto, um arcabouço de técnicas estético-representacionais - um paideuma das estéticas empreendidas ao longo da história da literatura ocidental para evocar, citar, mencionar, indiretamente, a pluralidade de percepções e compreensões da realidade mediada e refratada na criação e na recepção.

Em suma: o romance, desde sua invenção, uma narrativa ficcional, *mimesis* da circunstancialidade da vida, ficou, por essas duas características, à margem do que se considerava literatura, considerado um gênero menor, relegado ao mero deleite. A ficcionalidade se afastava e afastava o leitor dos valores ordenadores da sociedade impostos por um discurso monológico da classe hegemônica constituinte, constituído e constitutivo da verdade explicativa de determinada sociedade e cultura. Por isso, sobre o romance recaía o controle do imaginário que vetava o que se diferenciava desses valores e dessa “verdade”, admitindo, apenas, aquilo que artisticamente reproduzisse, pelo vetor da semelhança, aquela realidade. Culturalmente e por tradição, desde a Grécia, valorizou-se mais a semelhança, muito embora até Aristóteles tenha chamado alguma atenção para a diferença. O romance assim permaneceu, enquanto a *mimesis* por semelhança corrompeu-se à *imitatio*, assim retomada pelo Renascimento, depois transformando-se em cópia matemático-geométrica do real. Só no final do século XIX, com a crise do pensamento hegemônico da época, da razão, da ciência, adentra-se em uma crise maior, da metafísica, das explicações substancialistas, quando se coloca em xeque exatamente a noção de verdade e, conseqüentemente, de sujeito, de realidade e de *mimesis*. Constatando-se que o sujeito (autor, leitor, personagem, narrador) 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 a *mimesis*; que ele, sujeito, é 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 é produtor de verdades e, ainda que haja uma hegemônica, ela não é a 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. A realidade, então, 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. Sendo o sujeito fraturado e produtor de verdades, não é mais *mainstream* a obra cuja *mimesis* é obrigada a reproduzir, por semelhança, o real, mas, não apenas admite-se como também naturaliza-se a liberdade para a ficção, que incorpora (não apenas na criação e na recepção, mas à realidade interna que constitui) as metamorfoses oriundas da crise maior de que falamos. Incorporação essa que faz coincidir a

multiplicidade do ponto de vista subjetivamente constituído com a multiplicidade estética do que chamamos, a partir da teoria de Pellegrini (2017, pp. 138-139; 2009, 26-34), como Estética da Refração.

### **A ditadura refratada: *Zero* (a ficção ausente de um centro) e *A festa* (a ficção de centro ausente)<sup>5</sup>**

Entendemos que *Zero* (BRANDÃO, 1986) e que *A festa* (ÂNGELO, 1978) são romances legatários da crise do racionalismo, do sujeito autocentrado, legatários também da recompreensão da relação entre literatura, realidade, verdade e *mimesis*. Eles são herdeiros da transformação desses conceitos, de uma nova compreensão do mundo, de sua história, de suas sociedades e de suas culturas, através de seus sujeitos fraturados catalisadores do real a prismarem-no, refratando-o decomposto em pontos de vistas, modos de ver determinados pela história e pela formação das fissuras individuais, conformando verdades-múltiplas-faces do poliedro que é o real. Embora tematizem em sua linguagem toda a problemática decorrente do processo de revisão daqueles paradigmas, assim o fazendo por meio de um arcabouço estético-técnico bastante semelhante; apesar de serem obras em que está engendrada toda a problemática teórica descrita por meio de quase as mesmas técnicas-estéticas, o resultado formal dos dois romances, ainda assim, é diferente.

Em *Zero*, tempo e espaço são delimitados na primeira página: “Num país da América Latíndia, amanhã” (BRANDÃO, 1986, p. 9). O espaço - catalisado e refratado pelo autor -, além do jogo com “América Latina”, resultando da seleção e da 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 ditatoriais, joga também com a história dessa América, originalmente indígena, cuja consolidação se deu por movimentos de expulsão e apagamento do índio pela Europa e depois pelos próprios latino-americanos, como, no tempo da narrativa, metaforicamente, o imperialismo norte-americano teria feito com os latino-americanos. No entanto, “América Latíndia”, sendo produto - mimético, no sentido costalimeano-iseriano - da seleção e da 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, uma vez que o espaço aparece atravessado por diversas marcas referenciais que evocam o Brasil e, especificamente, a cidade de São Paulo: uma cidade-país, metáfora de um

---

<sup>5</sup> Todos os exemplos do que afirmamos, com trechos citados das obras *Zero* e *A festa* estão em Oliveira (2019).

continente, que, contudo, não é Brasil, São Paulo, tampouco a América Latina, mas uma realidade ficcional, que pela diferença com o que lhe serviu de referencial, a ele se acrescenta. Já o tempo, “amanhã”, é narrado no presente. Narra-se o presente do amanhã, o presente do futuro. Este, uma evocação do período da ditadura brasileira pela (re)criação da atmosfera sócio-político-econômica e pela sugestão de acontecimentos e de figuras históricas, descolando-os de sua origem fática e tornando-os elementos de uma construção ficcional. Sugestões que suscitam a circunscrição do tempo do romance no entorno da década de 1970, do lapso temporal correspondente ao período de chumbo do regime brasileiro, havendo alguns fatos semelhantes, mas diferentes pelo processo ficcionalizante. De todo modo, trata-se de um recorte temporal extenso, mas que, ficcionalmente ou narrativamente, é uma unidade atomizada nos fios narrativos cujos fragmentos vão se interrompendo em sua sucessão que não é linear ou cronológica. Apesar dessa apresentação geral de espaço e tempo da narrativa, cada fragmento é espaçotemporalmente independente, porque são episódios, recortes, quadros, cenas – de vivências subjetivas (internas à narrativa), concomitantes, do cotidiano de diversos lugares (públicos e domésticos) da cidade-país (cidade grande em modernização), 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.

De igual modo, em *A festa* há um espaço geral, Belo Horizonte, que, como em *Zero*, é um produto mimético da seleção e da combinação de aspectos referenciais da cidade na década de 1970 (especificamente na madrugada de 30 para 31 de março 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 e tempo referenciais. Sendo, porém, um romance de contos, cada um que o constitui tem seu espaço e tempo independentes do todo da narrativa, ora objetivamente ora subjetivamente demarcados. O espaço romanesco, como em *Zero*, é bastante dinâmico, sempre outro, sempre muda e alterna entre o espaço público ou doméstico, às vezes de conto para conto, às vezes dentro do mesmo conto. A cidade é sempre outra em cada vivência 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 diferente em cada conto: é cronológico e linear em uns e anacrônico em outros, sendo o todo romanesco uma anacronia. Todos os contos, até os dois últimos, 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 do romance, e adiantam cenas futuras do romance. A tomada do passado esclarece a história da formação enquanto sujeito de cada personagem e, por conseguinte, seus comportamentos, ações e modos de ver no presente ou futuro. Se considerarmos que o oitavo e o nono contos narram

o antes da festa e o depois da festa, respectivamente, 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*, ou seja, 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 romance é diverso em espaços e, 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 do(s) tempo(s) ficcional(is).

Tempo e espaço, nos romances, resultam do modo como são percebidos, de diversos ângulos, por sujeitos fraturados internos à obra (criados por um sujeito fraturado autor). Em *Zero*, há uma sociedade fraturada formada por sujeitos igualmente 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. É um romance que dispõe, cinematograficamente, cenas e *flashes* da vida de diversas pessoas que experienciam um ambiente urbano em crescimento, sob um governo nacionalista, repressivo, autoritário, ditatorial-militar, vivenciando (cada qual a partir de sua história e constituição enquanto sujeito) seus desdobramentos e consequências. Trata-se de romance que se constitui da seleção pictórica de momentos ordinários da vida (privada e coletiva), 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. 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 modos de ver, versões, aparências, facetas daquela sociedade, de seu regime político, naquele tempo e espaço determinados. *Zero* está construído pelo contraste de perspectivas. Às vezes, um mesmo sujeito – porque fraturado - concorda com coisas opostas. Os discursos se alternam, nos fragmentos, entre primeira e terceira pessoas: os sujeitos do romance têm seus episódios vividos na sociedade américo-latíndia, narrados ou 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. O narrador de *Zero* é uma das vozes dominantes no romance, mediando a narrativa dos fragmentos, comentando e explicando o que narra e o que é narrado pela sua voz e das outras personagens em notas de rodapé, com bom humor e ironia. Ele parece tudo saber e até pode ter tudo visto (ao menos dá a sua versão dos fatos), mas não interfere ou participa dos acontecimentos diretamente,

não é um personagem e os personagens do romance não podem escutá-lo. Seu interlocutor é o leitor.

Também *A festa* se estrutura pelo contraste de perspectivas, da relatividade da (auto)compreensão dos sujeitos e dos fatos da narrativa. 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, descentrando-se o monologismo narrativo. A realidade poliédrica de Belo Horizonte, nos dias 30 e 31 de março de 1970, é produto do modo como cada indivíduo, através de sua história, desenvolvida ao longo do romance, apreende os acontecimentos da Praça da Estação e da festa de aniversário: as histórias que antecipam os dois últimos contos servem para mostrar, metonimicamente, por um episódio, um problema, um fato vivido (no passado ou um pouco antes da festa) 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, oferecendo dela as suas versões, de acordo com suas vivências e experiências socioculturais. O modo de ver a realidade, os problemas, a vida e os demais sujeitos com quem se convive varia com a formação, com a história de cada indivíduo, definindo seu comportamento no ecossistema social, o que influi no comportamento da coletividade (e vice-versa) na medida da interação social. Nesse sentido, o narrador de *A festa* 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. Mais do que isso, ele é um narrador-personagem-autor de *A festa*, escreveu o romance que o leitor tem em mãos, sendo o catalisador e prisma principal (depois de Ivan Ângelo) 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 – do narrador-autor que descrevem personagens, circunstâncias que os envolvem e até os dilemas da própria escrita desse romance.

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 nas obras de que estamos falando. *Zero e A festa*, 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 em um paideuma de técnicas estético-representacionais a serem recicladas de infinitos modos na estrutura romanesca, sendo exemplares do que entendemos por “Estética da refração”. A forma desses romances é possível após os dois fenômenos de que falamos, quando, principalmente com as vanguardas, se passou a pensar a *mimesis* do mundo a partir das várias possibilidades de vê-lo: impressionista, expressionista, cubista, futurista, dadaísta, surrealista, etc. Desde então, as técnicas-estéticas 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 influências cubistas, futuristas, surrealistas, realistas, naturalistas, românticas, concretistas, *Zero* e *A festa* utilizam, em sua estrutura, os mais diversos recursos estéticos para materializar as múltiplas perspectivas ou maneiras de se perceber o mundo pelo olhar de cada sujeito. Os romances relativizam a “verdade” dos fatos e proporcionam modos diferentes de ver o real por meio da fragmentação, da incorporação de outros gêneros textuais/discursivos e suas formas, da intertextualidade, do dialogismo, de citações e colagens, do cinematografismo, da composição em camadas que produz sentido por acumulação, de alterações tipográficas, do trabalho diferenciado da pontuação, da linguagem telegráfica, variações de registro e oralização da escrita, da alternância dos focos, discursos e planos narrativos, da metalinguagem.

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 obras de uma proximidade formal distante, pois são compostos pelos mesmos recursos estéticos, mas sob uma estrutura diferente. Em outras palavras, as mesmas técnicas estéticas resultam em estruturas bastante distintas. *Zero* é uma narrativa de narrativas paralelas e, por isso, é ausente de um centro. *A festa* é uma narrativa de narrativas centrípetas, que convergem todas para um centro, a festa de aniversário não narrada, portanto, para um centro ausente.

A obra de Loyola Brandão é composta por muitos fios narrativos paralelos e emaranhados que narram a catalisação subjetiva do real, de que resulta suas versões-refrações. É uma narrativa fragmentada. Seus fragmentos se alternam e se interpõem dando forma a episódios da vida individual (de cada personagem) de grupos sociais (os Comuns, os Sermoneiros, o Boqueirão, a Família da trepada unida) e de temas coletivos (migração, miséria, desemprego, fome, violência, prosperidade econômica, consumismo e indústria cultural, imperialismo norte-americano, desenvolvimento urbano e industrialização, desenvolvimento técnico-científico, política ditatorial). Esses fragmentos, portanto, podem ser organizados em fios narrativos que agrupam sequências de cenas de personagens, grupos de personagens ou da coletividade e

que correm paralelamente, às vezes se entrecruzando, não havendo um centro, um núcleo dramático para o qual converjam as cenas e fios narrados. Embora a história de José seja preponderante sobre as outras, nenhum dos fios narrativos converge para a história dele, senão que se desenvolvem paralelamente.

Já em *A festa*, o escritor-narrador confessa que o livro é fruto de um fracasso porque “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-narrador, o livro acaba existindo sem a parte do meio. Sobre isso, ele desabafa dizendo que acabou compondo algo como “um pão sem miolo” (ÂNGELO, 1978, p.170), pois 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 minimamente dizem dela por meio de alguns *flashes* e cenas. Tem-se, portanto, contos que convergem para o mesmo núcleo, a festa de aniversário. Eles têm seu valor independente, como textos completos, mas, em conjunto, formam uma narrativa maior e mais ampla do que as questões que levantam sozinhos.

## **Últimas Refrações**

Assim como a problemática existente entre “literatura”, “romance”, “ficção”, “realidade”, “verdade”, “sujeito” e “*mimesis*” precede a existência de *Zero* e *A festa*, estes configuram-se como são porque legatários da crise da representação e da reconsideração da *mimesis*, que atualizam o sentido daqueles conceitos, alterando-se o modo de compreender a relação entre autor, obra e mundo, o que reflete diretamente em sua elaboração estética.

Esta relação, aliás, também é cara aos romances em questão pelas temáticas que atravessam as fraturas de seus autores e as realidades internas de seus enredos. 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 e delimitados por seu tempo, mas o evocam, ficcionalmente, na *mimesis* de seus enredos. Ao indicarem questões (tomadas da época da escritura e ficcionalizadas) como a desigualdade social, a violência, a migração e o preconceito migratório, a seca, o sertão, o cangaço, o coronelismo, a questão agrária e do latifúndio, o desemprego, a fome, a prosperidade econômica, o imperialismo norte-americano, o consumismo, a indústria cultural, o crescimento urbano, a industrialização, a modernização técnico-científica, a repressão político-ditatorial, o preconceito político, a hipocrisia burguesa, as mais diversas formas de preconceito, o conflito geracional e o conservadorismo, o divórcio, a homoafetividade, a alienação parental, o divórcio a velhice e a morte,

não circunscrevem apenas seu tempo porque a ditadura militar de 1964 sintetiza e evidencia o que está subsumido em uma narrativa maior, tão antiga e tão atual, do brasileiro e da desfaçatez humana.

MELLO, J. de. From the crisis of representation to the reconsideration of mimesis: refractions of brazilian dictatorship in *Zero* and *A festa*. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 83-99, 2020.

■ **ABSTRACT:** *When Zero (1975, Ignácio de Loyola Brandão) and A festa (1976, Ivan Ângelo) were published, they had a great repercussion, figuring among the lists of best-selling novels of that time because of their thematic and form. The way they became known as “dictatorship novels” consolidated a direct relationship between their text and the context from which they emerged. The interrelation connecting literature, reality, truth, subject, mimesis, and fiction has always been highly estimated. This interrelation has developed itself, over time, inside a Western thought paradigm – which was cemented, not without variations – essentially metaphysical or substantialist and which went into crisis at the turn of the 20<sup>th</sup> century. Here our hypothesis is that Zero and A festa, before being considered “1964 Brazilian dictatorship novels”, are legatees of such crisis from the end of the 19<sup>th</sup> century. It means that both novels have an indirect relation with the reality they evoke. We propose this hypothesis through the contextualization of concepts as “The Crisis of Representation” (PELLEGRINI, 2007; 2009) and the “Reconsideration of Mimesis” (LIMA, 2014). Zero and A festa are, therefore, novels that emerged from the Brazilian dictatorship conjuncture and which have had their form intensified by it, having a previous origin.*

■ **KEYWORDS:** *Post-dictatorship Novel. Zero; A festa. Crisis of Representation. Mimesis.*

## REFERÊNCIAS

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](https://www.youtube.com/watch?v=_goXR5EnPKI). Acesso em: 19 jan. 2018.

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>. Acesso em: 19 jan. 2018.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Clube do Livro, 1986.

BRANDÃO, Jacintho Lins. **A invenção do romance:** narrativa e mimese no romance grego. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

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

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

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e Modernidade:** formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mimesis:** desafio ao pensamento. Florianópolis: EdUFSC, 2014.

\_\_\_\_\_. **O controle do imaginário e a afirmação do romance:** Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Júlia de Mello Silva. **O real como poliedro: a mimesis em Zero e A festa.** 22 fev 2019. 176 fls. Dissertação (mestrado em Estudos de Literatura), PPGLit, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://bit.ly/ORealcomoPoliedro>. Acesso em: 20 maio 2019.

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>. Acesso 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>. Acesso em: 15 nov. 2017.

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>. Acesso em: 22 fev. 2018.

