

Experimentação estética e reflexão política em *A Festa*, de Ivan Ângelo: desmontando a ditadura

Bruno Rodrigues Soares Santos⁽¹⁾ e
Volmir Cardoso Pereira⁽²⁾

Data de submissão: 4/6/2020. Data de aprovação: 13/7/2020.

Resumo – O presente artigo tem por objetivo fazer um estudo sobre a produção literária durante o Regime Militar, mais especificamente em *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, uma vez que o período foi marcado pela repressão política e pelo cerceamento da expressão artística no Brasil. A partir de um levantamento bibliográfico de artigos e teses lançadas com temáticas relacionadas a esse contexto, como Lizandro Calegari (2008) e Tania Pellegrini (1996), faremos uma apresentação do momento histórico - especialmente os anos 1970 - observando a produção literária da época, sobretudo a obra de Ivan Ângelo. Para tanto, utilizaremos recursos de crítica literária e textos que analisam o contexto histórico e social dos “anos de chumbo”, a fim de auxiliar-nos na busca por compreender as relações entre a forma do romance e os aspectos políticos e ideológicos que podem ser aferidos a partir dele.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Ditadura Civil-Militar. *A Festa*. Crítica cultural materialista.

Aesthetic experimentation and political reflection in *A Festa*, by Ivan Ângelo: dismantling the dictatorship

Abstract – This paper aims examine the literary production during the Military Regime, more specifically in *A Festa* (1976), by Ivan Ângelo, since the period was marked by political repression and the restriction of artistic expression in Brazil. From a bibliographic survey of articles and theses launched with related themes, such as Lizandro Calegari (2008) and Tania Pellegrini (1996), we will make a presentation of the historical moment, especially the 1970s, observing the literary production of the time, especially the work of Ivan Ângelo. To this end, we will use resources of literary criticism and texts that analyze the historical and social context of the "lead years", in order to help us in the search to understand the relations between the form of the novel and the political and ideological aspects that can be measured from it.

Keywords: Brazilian literature. Civil-Military Dictatorship. *A Festa*. Materialistic cultural criticism.

Introdução

Se pelos estudos historiográficos mantemos vivas as memórias e o registro factual daquele que foi um dos períodos mais repressivos da história do Brasil, a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), pela literatura temos obras responsáveis por registrar o aspecto humano e o cotidiano desta época, com visíveis manifestações críticas aos governos militares.

A década de 1970, no Brasil, foi um período marcado pela censura e pelo autoritarismo, resultado de um regime repressor, seja no mundo do trabalho, seja no cotidiano ou na cultura. Apesar de o autoritarismo e a censura serem responsáveis pelo cerceamento na produção artística e literária da época, muitos escritores optaram pela criação de um romance-denúncia, capaz de estampar na sua estrutura narrativa as consequências da repressão ditatorial e os seus reflexos na sociedade. Já outros escritores, receosos diante do cenário político e social desse

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras do *Campus* Campo Grande, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Brasil. [*stsburno@gmail.com](mailto:stsburno@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9746-0449>.

² Professor doutor dos cursos de Letras do *Campus* Campo Grande, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Brasil. [*volmircardosop@gmail.com](mailto:volmircardosop@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7581-1890>.

período, acabavam por escrever romances, muitas vezes alienados àquela realidade, sem a preocupação de destacar as mazelas da vida social. Frente a essas posições opostas no processo de criação literária e considerando as contradições colocadas no campo da cultura diante de um regime repressor, Pellegrini (1996, p.5) julga que “os anos 70 colocavam-se então como um atraente enigma a ser identificado.”

Em *A Festa*, romance publicado originalmente em 1976, essa característica é bem presente, assim como a busca por uma construção experimental da narrativa, visando romper com as convenções do romance realista mais tradicional, como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho. Essa preocupação em adotar novos procedimentos técnicos faria com que *A festa* fosse reconhecida como “romance paradigmático da década” (FRANCO, 1998, p.218).

No presente trabalho, busca-se discutir as estratégias narrativas, especialmente a fragmentação narrativa e temporal, e refletir acerca da experiência estética presente na obra e suas implicações políticas, em face do contexto social da época. Nesse sentido, os temas da censura e da repressão são colocados de modo singular, potencializando as implicações políticas da obra literária em seu contexto social e histórico.

Contexto histórico e político em *A Festa*

Lançado pela primeira vez em 1976, o romance *A Festa* conseguiu, de certa forma, driblar a censura da época. Para que tenhamos um panorama desse período caótico da história do país, podemos levar em consideração a explanação de Élio Gaspari (2002, p. 13), quando afirma que “escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional no 5 libertou das amarras da legalidade.”

A partir da decretação do AI-5, em 1968, não só a literatura contemporânea como a cultura brasileira vivenciou um dos processos de transformações radicais provocados pelo Regime de 1964. Passou-se a perseguir artistas e censurar obras, tendo em vista que as criações intelectuais e artísticas da época poderiam tornar-se um foco de agitação, resistência e ameaça à ordem instituída. Sobre a utilização de novos recursos narrativos do período em questão e a necessidade dos artistas de se reinventarem, Tânia Pellegrini acrescenta:

(...) a “travessia” da ficção brasileira do período analisado passa a se fazer cada vez mais ancorada em recursos linguísticos, em experimentalismos formais, em metáforas, símbolos, alusões, alegorias, pois mesmo com a literatura ocupando um lugar privilegiado diante da censura, devido ao seu limitado alcance de público, não pode absolutamente escapar impune ao clima obscurantista que se estabelecera, nem fugir da influência das aceleradas transformações pelas quais passava o país (PELLEGRINI, 1996, p. 23).

Embora o romance sugira, em princípio, uma crítica aos conflitos imediatos do período, às tensões políticas e sociais dos chamados “anos de chumbo”, sua estrutura é composta de diversas referências a outras épocas, a começar por episódios esparsos que remetem o leitor ao século XIX, como por exemplo, em algumas citações de diários, depoimentos e trechos de jornais datados em 1859, 1877 e 1897. Sobre esse processo composicional, Pellegrini (1996, p. 41) comenta que “o fio narrativo que assim envolve os olhos do leitor sugere uma tentativa de ligar os estilhaços das personagens, dilacerados e quase que esmagados pela história do seu tempo, da qual emerge através do texto.”

De início, podemos dizer que o plano diegético se organiza a partir de um núcleo dramático fundamental: uma festa em comemoração ao aniversário do personagem Roberto Miranda, no dia 30 de março de 1971. Nela, pessoas de diferentes camadas sociais se encontram e cada qual, pertencendo a diferentes gerações, esboça os seus problemas pessoais, suas ambições e seu falso moralismo. Um trem com um grupo de oitocentos nordestinos migrantes

chega à cidade. No entanto, o vagão que abrigava os flagelados da seca é obrigado a retornar, sob a escolta da polícia. Os nordestinos pobres são vistos como sujeitos desprezíveis, considerados antes de tudo uma ameaça, um problema indigesto para a ideologia ufanista vigente na época, que buscava exaltar o “progresso” brasileiro. Tamanho é o problema que, com a confusão na praça estação, a polícia se organiza para que os migrantes não se dispersem, isto é, sejam acuados para serem “deportados” para seu lugar de origem:

Os policiais que perceberam aquele grupo organizado no meio do tumulto tentavam reunir companheiros para impedir a fuga. A surpresa do ataque favorecia os nordestinos, pois foi impossível reunir mais que oito ou nove soldados. Tentaram, conter os flagelados com ordens (eles avançavam); depois com tiros para o alto (avançavam); depois com tiros diretos e cassetetes, e foram envolvidos pela multidão, pisados, batidos (ÂNGELO, 1976. p. 16).

Antes mesmo de o trem sair da cidade, inicia-se um incêndio em um dos vagões, desencadeando uma debandada geral dos migrantes. Segundo as autoridades, o incêndio seria um ato subversivo com diversas séries de implicações políticas teria envolvimento com o local em que ocorria a festa, onde segundo os próprios policiais, seria o quartel-general para ações guerrilheiras, justamente na época em que se comemorava o aniversário da “Revolução de 64”. Calegari (2008, p. 156) frisa que o comportamento da população é resultado instantâneo de um regime autoritário, sendo o medo principal motivo para esse silenciamento das personagens:

É um período em que as pessoas se esforçam para se adaptar às circunstâncias culturais emergentes, não obstante estarem afetadas pelas mudanças históricas e sociais, o que se revela nos comportamentos das personagens que se protegem no egoísmo e na amargura das aparências.

Ou seja, não haveria uma fronteira “rigorosa” entre literatura e história, pois “escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.” (RANCIÈRE, 2009, p.58). Importa considerar que o romance assume essa discussão metaficcional ao tematizar a própria criação literária, com debates sobre assuntos teóricos e técnicos do ato de escrever literatura. Passemos, a seguir, a observar como o diálogo da ficção com a história se constitui em uma trama fragmentada e complexa, composta por diversas narrativas entrecruzadas no romance.

Diversos temas são discutidos no romance, desde a vida cotidiana da cidade grande até as questões ligadas ao latifúndio, acompanhado de sua consequente miséria e as demandas dos nordestinos, gerando uma tensão e uma oposição temática entre a cidade e o sertão. Nesse sentido, o discurso da história se encontra com a ficção, pois as personagens expressam um panorama social da época, em que sua singularidade se encontra com os traços típicos geracionais, de classe ou gênero, naquele contexto de repressão. Conforme nos relata Rancière (2009, p. 58), “a ficção definiu modelos de conexão entre apresentações dos fatos e formas de intangibilidade, tornando indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modelos de conexões foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social”.

A fragmentação na estrutura do romance

“Bodas de pérola” é a primeira das seis narrativas que compõem o livro. A trama apresenta as vozes de um homem e uma mulher, que teriam feito um pacto de suicídio para quando chegasse a velhice. É dividida em duas partes: “Marido” e, em seguida, “Esposa”. A primeira parte se utiliza de uma linguagem experimental em uma situação de diálogo, pois não faz o uso de travessão no início das falas, o que transforma as personagens em expressão de uma única voz. Na primeira parte, o diálogo expressa a perspectiva do marido:

Eu sorria, ela sorria menos, a mão quietinha passeando pela nuca; porque é que você riu, nada, fala benzinho, é bobagem, mas fala, estou pensando na primeira vez que te beijei, o que é que tem de engraçado nisso, fala pra mim, é que estou lembrando que você não gostou, você achou, (um pouco ofendida) achei, mas agora não acho mais (ÂNGELO, 1976, p.35).

A segunda parte mostra a visão da esposa com base nos atos do seu marido e na sua visão do mundo, montando uma perspectiva feminina sobre o seu casamento e a passagem do tempo. A utilização do negrito e da voz direta da personagem gera certa introspecção e delimita os diálogos do narrador e da personagem a um só tempo:

- Amanhã, disse ela - você vai mesmo?, disse o rapaz - vou, disse ela, pode ter certeza que vou. - E o professor, disse o rapaz, é preciso tomar cuidado. Ele não liga, disse ela, depois te conto como ele é. E pensou: eu tenho que contar isso para os homens (ÂNGELO, 1976, p. 41, grifo do autor).

Por meio do foco narrativo seletivo múltiplo, é possível que se enxergue o pensamento de um a respeito do outro. Existem dois narradores - marido e mulher - que intitulam as duas partes da narrativa. O diálogo entre a esposa, Juliana, e seu amante, o estudante Carlos Bicalho, é reproduzido de forma a destacar, pela voz da esposa, a percepção sobre o envelhecimento do marido e a falta de perspectivas da vida privada (matrimônio):

- Nós nos casamos muito cedo, disse ela. Eu tinha dezessete anos, ele vinte e um. - Quer dizer que agora ele tem cinquenta e um?, disse o rapaz - É, disse ela. - Parece muito mais velho, disse o rapaz. Poxa, ele tem cara de sessenta, - Não é?, disse ela. Foi a doença dele, depressão (ÂNGELO, 1976, p. 44, grifo do autor).

A segunda narrativa, intitulada “Andrea (garota dos anos 50)”, é narrada em terceira pessoa. O conto se inicia a partir de uma “biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não se sabe ainda se identificará mais adiante” (ÂNGELO, 1976, p. 49). O texto retrata a história de Andrea, uma moça bonita, cidadina, que deixa a cidade do Rio de Janeiro e vai morar na capital mineira, onde trabalha na redação de um jornal local. O que chama a atenção no conto são os modos que se estabelecem entre a personagem, vinda da capital, e a vida provinciana mineira. Com todo o seu carisma, Andrea logo se torna o centro das atenções na redação, fazendo com que o jovem Samuel fique fascinado por ela (depois, será revelado que ele era na verdade seu ex-namorado, Roberto Miranda). A biografia encontrada fazia parte de um livro que estava sendo escrito pelo repórter Samuel sobre Andrea, e que não seria terminado, pois ele morreria nos conflitos envolvendo os flagelados na Praça Estação. Um simples diário recolhido pelos policiais torna-se objeto de escárnio após a morte de Samuel e esse fato demonstra, de certa forma, as consequências sofridas pelos artistas, receosos diante da censura da época:

Não. Ler isso para quê? Os homens olhavam intensamente para ela. (para o caderno? Para as pernas) ajeitou-se na cadeira, tentando puxar a saia para baixo. O escrivão estendeu a mão. - Eu posso ler para a senhorita. É preciso ficar claro se a senhora, senhorita, conhece o documento ou não. (Debochado?) Ela fez depressa um gesto de recusar a mão. - Não. Eu leio (ÂNGELO, 1976, p. 145).

É possível atentar para a técnica de *mise en abyme* na obra, uma vez que Samuel, personagem, também escreve um romance. Com toda essa confusão de autoria, ocorre a sensação de um trabalho inacabado e sempre sujeito a mudanças, característica presente na criação do autor.

A próxima narrativa, “Corrupção”, que narra a infância e a relação familiar do personagem Roberto, possui uma fragmentação mais acentuada que o conto anterior. Conta a história de um casal aparentemente feliz até a chegada do seu primeiro filho, chamado Robertinho - o futuro pintor Roberto Miranda, dono daquela festa de aniversário, em 1971, que intitula o romance. Possuindo vários narradores, os fragmentos que narram a história dessa família são intitulados a partir do protagonista, seguindo o curso dos anos dos acontecimentos, como, por exemplo, “Pai. 1941” ou “Mãe. 1944”. As vozes presentes nessa narrativa diferem uma da outra: a da mãe é marcada pela ideologia do papel subalterno da mulher na época, vista como mãe, esposa e dona de casa. Assim, esse papel feminino é tensionado conforme a mãe

expressa descontentamento com a chegada do filho: “Estou perdendo, já perdi. Sabia que ia dar nisso, que ele ia se meter entre nós dois” (ÂNGELO, 1976, p. 66).

As fragmentações que remetem à voz do pai fazem uma relação intertextual com os ditos políticos da época, hinos, manchetes, contextualizando e relacionando o crescimento econômico do país com o contexto pós-Segunda Guerra, ao mesmo tempo em que, na esfera privada, o pai expressa um sentimento de descaso, tratando a esposa como um objeto e não como um ser humano: “também, nunca vi mãe desnaturada daquele jeito, preguiçosa, de má vontade com o menino” (ÂNGELO, 1976, p. 67). Por fim, a fala fragmentada do filho surge para revelar a crise psicológica produzida entre os pais:

Mãe. 1942.

Estou perdendo, já perdi. Sabia que ia dar nisso, que ele ia se meter entre nós dois [...] agora há esse filho entre nós dois (ÂNGELO, 1976, p.66, grifo do autor).

Filho. 1942

-Dadá.

(Davam-lhe.)

(Aprendia.)

Mamãe xinga. Papai xinga não. (Por isso:) Mamãe feia. Papai feio não.

Mamãe dá papá. (Por isso:) Mamãe boa.

Papai brinca. (Por isso:) Papai meu (ÂNGELO, 1976, p.67, grifo do autor).

Pai. 1944.

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 volte para lá [...] E ele comprou seu primeiro carro, baratinha Chevrolet 41, conversível. “Senta a pua.” (ÂNGELO, 1976, p.70, grifo do autor).

Como se vê, o drama vivido pelo casal em crise com a chegada do filho expressa também como o ressentimento da esfera privada é compensado pela ideologia que afirma a grandeza da pátria ou pela ascensão individual por meio do consumismo (Chevrolet 41).

Intitulada “Refúgio”, a próxima narrativa retrata a volta de Jorge Fernandes para sua casa, após um dia comum de trabalho. Advogado e um “quase escritor”, é uma figura conhecida em sua vida pública, porém o narrador onisciente revela um homem relaxado e ávido quando está sozinho, criando uma “máscara social”. A subjetividade é algo íntimo em que a personagem exprime suas marcas, havendo apenas a sua consciência para vigiá-lo:

Colocou a folha no bolso do paletó. Olhou as roupas espalhadas no quarto.

Que bagunça.

Sapatos, meias, paletó, camisa, vassoura, chinelos, calça.

Ah, Maria arruma. Ninguém está vendo (ÂNGELO, 1976, p.81).

“Luta de Classes” é a penúltima narrativa e, novamente, recorre ao narrador onisciente que parece simpatizar com as personagens. O texto é composto de vários recortes cinematográficos, com textos sucintos e de poucos detalhes, na qual possui uma comparação entre duas personagens principais do conto, Ataíde e Fernando. Intercalando entre momentos da vida de ambos e criando um efeito cômico de competição entre os dois.

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

Fernando não beijava sempre sua mulher, era meio distraído.

Ataíde apurava uns três salários mínimos, mas achava que as coisas iam melhorar.

Fernando dormia até às dez horas e estava ameaçando o patrão: ou aumento ou ciao (ÂNGELO, 1976, p. 89).

Ao observar as características cotidianas das personagens, é fácil notar que ambos são sujeitos provenientes de diferentes classes sociais, sendo Fernando pertencente à pequena burguesia e Ataíde às camadas populares. É justamente aí que as diferenças ficam mais visíveis, pois os mais fracos são as vítimas desse poder repressivo. O autor utiliza sua percepção da

época e estabelece um fio narrativo que liga as relações individuais e a maneira como as personagens enxergam o mundo.

O último episódio das seis narrativas, intitulado “Preocupações, 1968”, é dividido em duas partes. A primeira parte trata-se de um monólogo interior “de uma senhora mãe de um rapaz - Carlos Bicalho” (ÂNGELO, 1976, p. 102). Nela, vemos as aflições de uma mulher em decorrência da participação de seu filho em movimentos políticos contrários ao Regime Militar, entre a década de 1960 e o início da década de 1970. A segunda parte também é um monólogo e consiste na história de um delegado de polícia, um leitor assíduo de Maquiavel, sempre preocupado com a grande ameaça da época: as manifestações de misticismo que partiam tanto da burguesia quanto da classe popular.

Os setes fragmentos que compõem a primeira parte do livro acabam por tematizar o amor jovial e esperançoso dos anos 1930 até a sua total degradação em meados da década de 1960. Os protagonistas de cada conto voltam a aparecer no livro quando retomados na terceira parte do romance, “Depois da festa”, no entanto, sem conferir a eles um desfecho satisfatório em relação ao destino das personagens. As narrativas entrecruzadas e o final aberto configuram-se em mais uma estratégia literária para que o romance gere uma reflexão crítica, sem uma catarse compensatória.

A experimentação no romance e suas implicações políticas

Em geral, podemos afirmar que a obra é dividida em três blocos narrativos. O primeiro é formado por sete narrativas/contos, conforme já apontamos. O segundo bloco do romance, intitulado “Antes da Festa (vítima dos anos 60)”, é formado por fragmentos sintéticos, seguidos de uma indicação de horas e minutos, cujo título em negrito difere de alguns fragmentos que compõem a voz do denominado personagem-escritor.

A terceira e última parte é intitulada “Depois da Festa (índice dos destinos)” e retoma personagens ou características que se assemelham às personagens, seguido da página em que elas se encontram. O uso de diferentes recursos narrativos em *A Festa*, como: travessão, aspas, negrito em determinadas partes da narrativa, os cortes cronológicos, entre outros, geram certa confusão à primeira vista. No entanto, o uso desses recursos não esgota as possibilidades de leitura, pois auxilia na assimilação de ideias que irão surgir ao longo de uma leitura mais aprofundada da obra.

Flora Sussekind, ao estudar as estratégias formais da literatura dos anos 1970, observa que muitos autores minimizaram os efeitos do trabalho com a linguagem e enfatizaram a referencialidade à realidade política e social, recaindo por vezes em uma “síndrome da prisão”:

E o que caracteriza essa síndrome? Como é frequente nas celas das prisões, ora gritos de rebeldia, como os da “arte de protesto”; ora sussurros medrosos como nas alusões e parábolas, [...] de certa maneira, aprisionam a literatura brasileira dos últimos anos: de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagens ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, “a literatura do eu” dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional (SUSSEKIND, 1985, p. 61).

Assim, podemos dizer que Ivan Ângelo conseguiu evitar essa “síndrome da prisão”, na medida em que opta pela fragmentação e pelo caráter metaficcional do romance, colocando o problema da representação em evidência, em vez de apenas projetar um ego confessional ou uma narrativa colada na referencialidade.

Dentre todos os fragmentos que compõem a obra, o que expressa de maneira mais explícita os problemas sociais da época é o intitulado “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, que retrata o confronto dos retirantes nordestinos com os policiais quando o incêndio no vagão do trem acontece. O fragmento (ou conto) é composto por trechos de livros, diários, jornais e depoimentos, cujo assunto principal envolve retratos de descaso com parcelas populacionais ignoradas e a desigualdade social diferente de cada uma delas. Em meio aos depoimentos, aparece, por exemplo, um trecho de “Asa Branca”, de Gonzaga e Humberto Teixeira, e uma

citação retirada do jornal *O Estado de São Paulo*, expressando que o drama da seca e a miséria do Nordeste é algo que persiste há décadas. Essa visão crítica se baseia não somente em virtude dos acontecimentos isolados, mas devido à falta de solução aos problemas que ali permeiam, como a fome, a morte, a violência, a opressão e a migração como último ato de resistência do indivíduo.

Para Paulo Sérgio Pinheiro, os governantes da época “não conseguiram assegurar um dos requisitos básicos da sociedade democrática - o controle da violência” (PINHEIRO, 1991, p. 45-48). Além disso, acrescenta que “para os pobres, miseráveis e indigentes que sempre constituíram a maioria da população podemos falar de um ininterrupto regime de exceção paralelo, sobrevivendo às formas de regime, autoritário ou constitucional.”.

Seguindo esse percurso de raciocínio, pode-se dizer que *A Festa* está de acordo com o objetivo principal do tema. Ivan Ângelo, em um primeiro momento se afasta do sistema para recolher elementos de denúncia social, mais evidente no capítulo intitulado “Documentário (sertão e cidades, 1970)”, em que o autor traz diversos recortes ficcionais de denúncias, depoimentos e reportagens, para depois projetar criticamente em um plano literário, associando esses recortes às histórias das personagens. Nesse sentido, convém lembrar de Eagleton (1976, p 18), quando afirma que:

As obras literárias não são frutos de uma inspiração misteriosa, nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores, [...] essa ideologia da época é, por sua vez produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si num tempo e lugar e determinados; é o mundo como essas relações de classes são sentidas, legitimadas e perpetuadas.

Assim, a representação estética das personagens atingidas pela fome, pela miséria e pela submissão seria um movimento dialético articulado pelo escritor-crítico justamente para retratar com veracidade uma sociedade cujo autoritarismo, na maioria das vezes, costuma passar despercebido. “Documentário (sertão e cidade, 1970)” abre o livro com uma série de recortes. São notícias de jornais:

“Quem estivesse na praça da Estação na madrugada de hoje veria um nordestino moreno, de 53 anos, entrar com uns oitocentos flagelados no trem de madeira que os levaria de volta para o Nordeste.” (Trecho da reportagem que o diário “A Tarde” suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo solicitações da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional) (ÂNGELO, 1978, p.15).

Fragmentos de discursos políticos:

“Aqui vim para ver, com os olhos da minha sensibilidade, a seca deste ano, e vi todo o drama do Nordeste. Vim ver a seca de 70 e vi o sofrimento e a miséria de sempre.” (Emílio Garrastazu Médici, presidente da República, em 6 de junho de 1970) (ÂNGELO, 1978, p.15).

Trechos de depoimentos recolhidos pelo DOPS:

“era um homem bravo que queria recompor o sertão; que ele, depoente, nessa época contava quinze (15) anos e tinha conhecimento para saber muito bem quem era Lampião; que se tivesse de escolher entre Prestes e Lampião como chefe escolheria o último, porque Lampião queria apenas consertar o Sertão e não fazer política.” (Do depoimento de Marcionílio de Mattos no dia 1º de abril de 1970 no DOPS de Belo Horizonte, sobre os distúrbios em que morreram quatro pessoas na praça da Estação) (ÂNGELO, 1978, p.15).

Esses recortes remetem à seca do Nordeste e a vida de Marcionílio de Mattos, personagem principal em um dos polos da narrativa: os acontecimentos na praça da Estação no dia 31 de março de 1970. Nesse sentido, a fragmentação da narrativa acaba por expandir uma visão crítica

e problemática sobre a sociedade brasileira, apontando as construções ideológicas que a formavam.

Considerações finais

Assim, vimos que o romance é composto por diferentes fragmentos que, entrecruzados, permitem ao leitor diferentes perspectivas ideológicas, sendo a festa o núcleo de convergência que entrelaça as narrativas/contos. Essas e outras características, como a multiplicidade de narradores e o caráter inacabado das narrativas entrecruzadas parecem contribuir para que a obra se destaque entre as produções literárias dos anos 1970. Essa incompletude e fragmentação da narrativa produzem uma tensão crítica sobre a história brasileira, incapaz de construir um desfecho ou uma solução fácil para seus conflitos e contradições.

Observamos como o experimentalismo formal se dá por meio da configuração das vozes narrativas, pela fragmentação temporal (uso de prolepses e analepses) e pelo inacabamento das situações dramáticas em que se desenvolvem as personagens. Ivan, assim como outros artistas da época, procurou elaborar sua crítica ao regime vigente não de forma direta e objetiva, como era de se esperar, mas se utilizou da fragmentação da narrativa para explorar associações imprevistas entre as personagens, as épocas citadas e as vozes narrativas:

São narrativas que, de uma forma ou de outra, pretendem fazer explodir as cadeias que prendem o indivíduo a uma sociedade retificada e que fazem disso uma função em si, na medida em que reforçam ao leitor a consciência de pertencer a uma sociedade desse tipo (PELLEGRINI, 1996, p.176-177).

A Festa é uma obra desafiadora para o público leitor afeito aos romances convencionais, pois a narrativa abre mão de contar uma história eivada de denunciismo, típico do romance-reportagem da época. Sobre os limites ideológicos desta literatura de denúncia fácil, Sussekind (1985, p. 87) afirma que:

É sob o signo da afirmação da ficcionalidade, do texto reflexivo, de uma linguagem elíptica e de um humor afiado que se abandona a dicção dominante dessa literatura com síndrome de prisão que se produziu no período pós-64. Uma literatura interessada em resistir, mas cujas armas preferenciais foram semelhantes às do próprio regime autoritário: retratos da nacionalidade ou confissões pessoais (SUSSEKIND, 1985, p.87).

A construção fragmentária e não linear da narrativa expõe um quadro caótico do período ditatorial no Brasil, buscando compreender historicamente a complexidade dos problemas sociais e das múltiplas formas de repressão disseminadas no cotidiano, na ação e no pensamento das personagens.

Referências

ÂNGELO, Ivan. **A Festa**. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **A literatura contra o autoritarismo**: A desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Artes e Letras, UFSM, Santa Maria, 2008.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Antônio Sousa Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do Romance Brasileiro pós-64: A Festa**. São Paulo: UNESP, 1998.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada:** as ilusões armadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias:** ficção e política nos anos 70. São Carlos: EDUFSCar, 1996.

PINHEIRO, P. S. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, Brasil, n. 9, p. 45-56, mai. 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25547>. Acesso em: 15 jun. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. “Se o irrepresentável existe”. In: _____. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SUSSEKIND, Flora. Retratos & egos. In. _____. **Literatura e vida literária:** Polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.42-87.