

EDGARD PEREIRA

ALEGORIA E POLÍTICA NO ROMANCE

A FESTA

DE IVAN ÂNGELO

EDGARD PEREIRA

ALEGORIA E POLÍTICA NO ROMANCE

A FESTA,

DE IVAN ÂNGELO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

1987

Em memória de minha mãe,
Maria do Carmo Pereira dos Reis.

AGRADECIMENTOS:

Carlos Alberto Santarelli
Clóvis Rossi
Consuelo Fortes Santiago
Edmundo Carlos Pereira
Ítalo Mudado
Ivan Ângelo
Lauro Belchior Mendes
Lélia Parreira Duarte
Letícia Malard
Márcio Almeida
Maria Lúcia Dessen
Maria Lúcia Brandão Freire de Mello
Maria Nazaré Soares Fonseca
Sueli Pires de Oliveira
Valmiki Villela Guimarães

SINOPSE

Análise sociocrítica da montagem configuradora da fusão documento / imaginário no romance A Festa, de Ivan Ângelo, focalizado como estrutura significativa das relações enunciação/enunciado, poder/cultura, repressor/reprimido, nas Minas Gerais dos anos 70.

"A liberdade conhece-se pelo seu fulgor.
Trocar a liberdade em liberdades é a moeda corrente
do libertino.

(...)

Pode-se prender um homem e pô-lo a pão
e água. (...)

Mas é impossível tirar-lhe seja que parte for
da liberdade que ele é."

Mário Cesariny

SUMÁRIO

- I. Preliminares/1
 - A. Notas/7

- II. O Ideológico e o Alegórico/8
 - A. As epígrafes: o signo tatuado/9
 - B. "Documentário": o plural em filigramas/11
 - C. Notas/25

- III. O Texto e o Contexto/27
 - A. Olhar a história/30
 - B. Sob o olhar do censor/31
 - C. O olhar jornalístico/40
 - D. Sob o olhar da crítica/41
 - 1. Leitores nacionais/41
 - 2. Leitores estrangeiros/45
 - a. Na França/46
 - b. Nos Estados Unidos/48
 - E. Sob o olhar do pacto romanesco/48
 - F. Notas/52

- IV. As Máscaras do Narrador/57
 - A. O narrador-editor/60
 - 1. O faro melancólico/62
 - 2. A serviço da alegoria/64
 - B. O narrador-cineasta/67
 - 1. Enfoques críticos/70
 - a. O "Filme Literário"/71
 - b. Minuciosa leitura dos movimentos de câmera/72
 - C. O narrador experimental/73
 - D. Notas/79

- V. No Encalço das Minorias/81
 - A. O "Assassino de Mulheres"/84
 - B. "O Centro Triunfante do Desejo de Todos"/94
 - C. Notas/100

VI.	A Festa Conjugal Impossível/102
A.	A cena familiar excluída/108
B.	Juliana e Candinho contra o resto/108
1.	Da nostalgia à violência/109
2.	Da traição à esperança/112
C.	Parênteses (intrusos)/115
D.	De refugiado a assassino/115
E.	Notas/120
VII.	Flashes do Imaginário Social/121
A.	"Luta de Classes"/122
B.	A senhora perplexa/124
C.	Os delírios de um delegado/127
D.	Notas/130
VIII.	Conclusão: Etapas da Construção Alegórica/131
A.	A energia silenciada/132
B.	As alegorias do fogo/133
C.	Resíduos totalitários/135
D.	As tomadas urbanas/136
E.	Confluências alegóricas/138
F.	Conotações desviantes repressivas/138
G.	O estatuto da cidade/139
H.	Notas/140
IX.	Bibliografia/141
X.	Resumê/151

I.

PRELIMINARES

"Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever, que os escritores procuravam esquecer ou não conseguiriam escrever nada".

Fatores diversos determinaram a escolha de A Festa de Ivan Ângelo¹ como objeto de análise. Dentre esses, cabe mencionar o impacto da minha primeira leitura na década de 80, quando se pôde constatar que, mesmo passada a avalanche crítica suscitada à época de seu lançamento, para mim o texto se impunha por si mesmo, enquanto construção de linguagem e desafio.

Vencida a fase de apreciações eufóricas (as reduzidíssimas farpas da crítica não alcançaram o nível da disforia), restava o texto, traduzido então na França (La Fête Inachevée, Paris, Flammarion, 1979) e nos Estados Unidos (The Celebration, New York, Avon-Bard, 1982), suscitando sempre avaliações entusiásticas. Percebeu-se que o percurso inusitado, provocado na esfera de sua recepção, devia-se ao universo de signos e inovações que sua montagem coloca em movimento. Outra circunstância pesava: A Festa constitui a primeira intervenção plena de Ivan Ângelo na literatura brasileira, uma quase estréia. Esta, legendaria, se deu em 1961, com Duas Faces, em que dividia a parceria de edição (não dos contos) com Silviano Santiago.

O desafio se instala muitas vezes na contingência de separar o real do imaginário, por ver os cacos da história vivida se entrelaçarem aos cacos da história lida. O corpo-a-corpo com o texto confunde-se no corpo-a-corpo com a memória que, por sua vez, dialoga com a memória da cidade. No recolher dos dias

e dos anos, reconsiderar - ao percorrer o trajeto proposto pela obra aludida - as marcas de que foi tecida minha descoberta do mundo, entre apreensões e esperanças, sustos, decepções e ameaças. E assumir também com o texto o risco, assim explicitado:

"Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim na quele tempo." (p. 132)

Um tempo em que viver e pensar (imagine-se escrever!) não era brincadeira para ninguém. Reconhecer (não sem amarga interrogação), na trajetória especular da personagem Carlos, os estudantes que fomos, respirando gás lacrimogênio na rua Curitiba e Av. Afonso Pena. Notícias sombrias nos jornais, lanternas esquadrinhando-nos os olhos e o rumo dos nossos passos. Redescobrir a ambigüidade inerente à memória da cidade, construída também de escândalos, lindas panteras e festividades. Sentar de novo às mesas do Stage D'Or e dos bares do Maleta freqüentados por artistas e intelectuais. As coisas e as estratégias com (por) que a gente fazia a cabeça. Alegorias.

Embora recente, a esfera histórico-social referenciada pelo texto de Ivan Ângelo estabelece contigüidade a relatos similares das duas últimas décadas, voltados para a tematização da vida político-social brasileira contemporânea (entre outros, poderia citar Um dia no Rio, de Oswaldo França Júnior, Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, Reflexos do Baile, de Antônio Callado, Cabeça de Papel, de Paulo Francis). Aproxima-se deles, ainda, na multiplicação do número de personagens, "évitant la centralisation des événements sur un seul héros", como assinala Regina Zilberman², fazendo a intriga emergir do choque entre indivíduos, cada um deles simbolizando séries da sociedade nacional.

Relato de denúncia social direta, A Festa opera distintamente os dois níveis do texto romanesco: o da enunciação

(através de um narrador-editor que ordena à distância a matéria, fazendo suas reflexões) e o do enunciado (através da seqüência da história, pretensamente desprovida de traços de um sujeito enunciator).

Entre as vertentes da sociocrítica, situa-se a de Henri Mitterand, que, direcionado para a Semiótica, salienta a idéia de que todo romance oferece ao leitor não apenas o prazer de um relato de ficção, mas também um discurso sobre o mundo³. Pressupõe-se que o autor passa ao leitor, na enunciação, a sua maneira de conceber o modelo em que documenta a existência. No enunciado, o romance supõe um modelo de estrutura e funcionamento de uma sociedade geográfica e historicamente datada (comportamentos e mentalidades, modos e relações de produção, mecanismos de trabalho e comércio, questões de salário, acumulação de riquezas, jogo de instituições, formas e lugares de poder, luta de classes e tendências políticas). Se A Festa pode ser lido como um documento sobre sua época, é necessário levar em conta os perigos que tal leitura acarreta, quando se dá a mesma importância à instância representativa e à instância produtiva. Mitterand afirma:

"Le texte du roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà-là; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social."⁵

O gesto ideológico flui na montagem meticulosa em que o romancista incide a trajetória social das personagens, na ilusão de fornecer uma imagem verossímil de seu ambiente e de seu destino. A própria montagem do relato - por menos contaminada que seja de traços denunciadores de um sujeito - estabelece uma rede de relações com a parcela manifesta do seu "imaginário so-

cial"⁶, muitas vezes um "imaginário de classe"⁷. O espaço urbano-horizontino comporta, na obra focalizada, uma oscilação entre dois núcleos catalisadores de comportamentos e mentalidades específicos, através da dialética que os aproxima e afasta: a Praça da Estação e a festa. Ao seu redor movimentam-se as personagens, enquanto indivíduos e/ou representantes de séries sociais solidárias ou antagônicas.

No caso específico do romance de Ivan Ângelo, escrito numa época de autoritarismo em que o contexto histórico "cria ficção editando a realidade"⁸, esse imaginário fica relegado a um plano secundário, espelhando ainda assim seus juízos, aspirações, anseios e protestos. A tarefa do romancista torna-se algumas vezes especular porque a matéria narrada se encarrega de apontar o destino desta ou daquela personagem (Médici e Filinto Müller, por exemplo), no plano da realidade histórica, vivido pelo leitor.

A intenção de conferir uma dimensão dialógica ao relato, perseguida mais ao nível da enunciação, seja pela polifonia de vozes, seja pela sofisticação de recursos e de perigrafia, não anula a ambigüidade de sentidos instaurada pelo enunciado. O narrador apresenta-se excessivamente contaminado por pistas denotadoras de um componente paradigmático específico (e cíclico na ordem do tempo) - o flagelo da seca nordestina e suas consequências imprevisíveis nas metrópoles industrializadas do Sudeste do país. Em cadeia simultânea, a obra incide numa certa minimização das relações sociais de produção, na medida em que, por exemplo, as empregadas domésticas parecem deter no universo fictício estatuto social privilegiado e autônomo, se comparadas com os operários, actantes quase periféricos.

A seguir, em mapeamento provisório, outros tópicos que se oferecem para a análise com a qual espero contribuir para enriquecer a bibliografia sobre Ivan Ângelo, sem a pretensão de esgotá-los.

Uma discussão preliminar sobre as epígrafes (de Maquiavel, W.H.Auden, Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda), articuladas ao "Documentário", como pistas de leitura, pela relação dialética que estabelecem entre poder e cultura.

Ivan Ângelo propõe uma sùmula dos dias recentes, sem abdicar da reflexão e da crítica. Por força dessa aderência à cena contemporânea, seu texto transmite uma idéia de reportagem de pseudo-ficção. A recorrência à crítica americana torna-se importante e sintomática a esse respeito.

A afinação com a série social contemporânea encontra eco nas experimentações formais (o que levou Flávio Aguiar a considerar, com certa malícia, o livro "um depósito de relíquias de modernidade"⁹) e inovações de perigrafia.

Ficção que a si mesma se questiona, leitura de sua própria leitura, A Festa incide no terreno da metalinguagem, através das "Anotações do escritor", em que se discutem a escrita e o gênero romanesco, na busca de sua redefinição.

O recurso de montagem cinematográfica (habilmente cercado por Ana Cristina César¹⁰), ao eliminar o paternalismo do narrador e convidar o leitor a ler ativamente, instaura múltiplos enfoques e faz do romance o espaço plural em que se entrecruzam ficção, história, ciência, ideologia e política.

A. NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (01) ANGELO, Ivan. A Festa. São Paulo, Vertente Editora Ltda., 1976. (As citações indicam-se apenas pelo número da página entre parênteses).
- (02) ZILBERMAN, Regina. Récit et Réalité Nationale. In: Europe. Paris, (640-641), agosto/setembro/1982.
- (03) MITTERAND, Henri. Le Discours du Roman. Paris, PUF, 1980.
- (04) Idem, ibidem, p. 5.
- (05) Idem, ibidem, p. 7.
- (06) Idem, ibidem, p. 6.
- (07) Idem, ibidem, p. 6.
- (08) MONEGAL, E. Rodriguez. "Writing Fiction under the Censor's Eye", In: World Literature Today, Oklahoma, Norman, Winter, 1979, p. 19-22: "But in countries where censor's are creating fiction by carefully editing reality, fiction has to create the real".
- (09) AGUIAR, Flávio. O escritor: de amanuense a jornalista. Movimento. São Paulo, 14/06/76, p. 16.
- (10) CÉSAR, Ana Cristina. Um livro cinematográfico e um Filme Literário. Opinião. Rio de Janeiro, 22/10/76, p. 20-21.

II.

O IDEOLÓGICO E

O ALEGÓRICO

"Os anos 70 e suas
impossibilidades".

Ivan Ângelo, A Festa

A. AS EPÍGRAFES : O SIGNO TATUADO

"A ironia é um vício secreto na pátria amada".

Paulo Francis, Cabeça de Papel

Ivan Ângelo propõe quatro epígrafes, duas de autores estrangeiros (Maquiavel e W.H.Auden), duas de brasileiros (Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda). O próprio nome deste último estabelece uma relação metonímica com a censura na realidade cultural recente.

Para Compagnon, a epígrafe é a citação por excelência e carrega uma força de tatuagem¹. Enquanto tentam recuperar uma paixão da leitura, fazendo eco desta na escrita, as epígrafes de A Festa, numa operação trivial de intertextualidade, podem funcionar exemplarmente como indicadoras de uma via de acesso ao texto. Mutiladas de seu contexto original, dele mantêm a substância palpável que permanece como "um todo auto-suficiente", na observação de Mikhail Bakhtin². Inseridos em novo contexto, revelam, quando lidas em bloco, um sutil trabalho de leitura do autor. Incidem sobre as relações entre poder e cultura e antecipam posições ideológicas da trama romanesca que envolve dialeticamente elementos do poder (secretários de Estado, assessores, delegados de polícia, etc.) e do mundo cultural (escritores, poetas, pintores, entre outros).

No novo contexto, a sua montagem orgânica desperta o

interesse: as duas primeiras - extraídas de O Príncipe, de Maquiavel e de Herodes, de W.H.Auden - prendem-se diretamente a concepções ligadas ao poder. Busca-se, na passagem de Maquiavel, o legado determinante da ideologia que delega ao poder autoritário o uso do arbítrio, isentando-o de se culpabilizar pelos métodos utilizados. Para que os fins se concretizem - a manutenção dos súditos "unidos e com fé", (p. 9) - não deve temer o príncipe a "qualificação de cruel" (p. 9). O texto de W.H.Auden insinua que o processo de dominação e dirigismo se tem revelado impotente - "nada é realmente eficaz" (p. 9).

As epígrafes de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque envolvem um sujeito de enunciação, ao mesmo tempo que o posicionam diante do sistema particular de signos que seu texto engendra. Como tatuagem, as citações indiciam o sujeito da enunciação e a matéria narrada:

"O tempo é a minha matéria, o tempo presente" (p. 9).

"Olha a voz que me resta" (p. 9).

A nível intertextual, as duas últimas epígrafes solicitam do seu citador, além da postura engajada, que o seu texto seja o espaço e a voz de um contexto extralinguístico, contíguo ao material do repórter. Iluminam a feição parajornalística da obra que se vai ler, inscrita por sua vez no conjunto maior da produção fictícia produzida no Brasil na década de 70. Complementam sua coerência quando atualizam, da perspectiva do compromisso estético, os conflitos (explicitados nas duas primeiras epígrafes) que, mais à frente, o escritor-personagem revela ter sido a sua preocupação:

"Mil novecentos e setenta e todas as suas impossibilidades" (p. 172).

Um contexto traído, camuflado.

B. "DOCUMENTÁRIO" : O PLURAL EM FILIGRANAS

"Para se manter, a alegoria precisa ser plural"³.

" A justaposição de notícias, se não controlada centímetro a centímetro, é, ocasionalmente, mais subversiva que manifestos do terrorismo." Paulo Francis, Cabeça de papel

Penso ter sugerido os traços significativos que as epígrafes revelam e traem da obra: a montagem como estrutura básica, as relações pouco amistosas (mas nem por isso concludentes) entre arte e censura, poder e saber. Enquanto não revela distinção estrutural com o projeto da obra ("Romance: contos" (p. 5) — e à inexistência de prefácio, "Documentário" integra-se organicamente no tecido verbal do relato e, de certa forma, o prenuncia.

O jornal é uma instância fundamental nesse caderno, em que predomina o suporte referencial como objeto de expressão. Penso, a propósito, num comentário de Davi Arrigucci:

"O jornal é sabidamente um mosaico : precisados os fatos, desbastados de tudo o que atrapalhe a forma mais direta possível, autenticados por fatos ou reproduções (certamente, com as costas respaldadas por fartos anúncios), pronto, estaríamos capacitados para fabricar mais uma página"⁴.

Entre inúmeras margens de acesso ao texto de A Festa, "Documentário" oferece pistas preciosas, aflorando, de imediato, suas aderências (aos fenômenos naturais, históricos, econômicos e sociais, à descontinuidade) e suas recusas às falsas totalizações. Primeiro bloco do texto, revela o narrador-editor, aquele que recolhe vários textos e com eles faz sua montagem. Fragmento de análise sócio-econômica ou antropológica, de discursos e pronunciamentos oficiais, recortes de jornais datados e localizados (recortes fictícios se misturam a outros verdadeiros), letra de música popular ("Asa Branca", de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira), documentos notariais, depoimentos prestados à polícia compõem o mosaico. À ausência de uma nota do Editor, a própria montagem funciona como direcionamen-

to da leitura. A montagem, mesmo se apresenta uma vertente da intriga, fala por si mesma.

A colagem de inúmeros discursos de certa forma direciona o leitor para o confronto imaginário-real. Na medida em que muitas citações não resistem à comprovação real, de autonomia camuflada, o leitor sente-se instalado não mais no espaço do real ou do imaginário, mas no espaço do possível. Recentemente, a crítica tem feito justiça a Aristóteles, ao resgatar seu conceito de verossímil como categoria interna da obra (e não verossímil como imitação do real):

"Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário"⁵.

A relação real/ficção parece diluir-se, para dar lugar à relação real/possível, como se a tarefa da ficção consistisse em opor o real não apenas no nível do imaginário, mas no nível do imaginário do imaginário, ou da réplica do imaginário. A citação do possível assume o caráter de um discurso reprimido (discurso subjetivo censurado de um outro reprimido) resgatado pelo narrador-editor.

"O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal"⁶.

A proliferação de textos jornalísticos, o aspecto de mosaico endossam o estatuto escolhido pelo sujeito da enunciação - um misto de repórter e ensaísta, um repórter-escritor e um ensaísta (às vezes satírico, no afã de proceder à montagem de um texto em

que o real seja falado e também se fale).

Uma certa ordenação do material se impõe, para precisar melhor o campo da análise, em que não pesem questões de natureza taxionômicas e de condicionamentos que esta mapeação revela. Os trinta e seis textos que compõem "Documentário" possibilitam o seguinte mapeamento:

I N F O R M E S					Manifesto
culturais	jornalísticos	oficiais	policiais	sindicais	
11	12	7	5	1	1

O projeto se inscreve na obra mais como vasto painel do que como universo de signos, espécie de testemunha de segundo grau da impossibilidade de as consciências assumirem uma visão racional (ou desarmada) da evolução e migração social. Denúncia dos processos de colonização e repressão que direcionam as práticas de dominação de uma cultura sobre outra. Um vasto painel de informações que mimetizam o espaço do colonizador europeu no sentido de esvaziar a cultura indígena. O contexto do outro (o sertanejo) é interpretado segundo padrões intelectualizados e repressivos, na esteira do paradigma cultural da Idade Média. A semântica do verbo ver será explorada no primeiro texto e nos discursos políticos do poder, como adiante se assinala. Com uma única exceção, - a enumeração "dos lugares secos pedindo ajuda ao governo em 1970" (p. 26) - as citações são discursos do outro e se apresentam acopladas a notas (bibliográficas) com ou sem comentários; algumas aventuram-se a fornecer elementos da intriga (as que se articulam com a atuação e o processo policial de Marcionílio de Mattos). O leitor tem acesso clandestino a um depoimento de Marcionílio ao DOPS, o único a veicular

o contexto cultural e a ideologia do sertanejo, por este motivo censurado. As notas exercem apenas aparentemente a função de descompromissar o autor, que se deixa flagrar enquanto editor de textos (indicadores de uma prévia seleção) ou através de expressões ajuizadoras (os distúrbios da Praça da Estação são "graves" ou "dramáticos" (p. 19 e p. 22)). Traços verbais especulares da cultura dominante.

Os informes culturais compreendem fragmentos de obras de ciências sociais e textos literários, enfocando o problema agrário do Nordeste, o fanatismo e o cangaço, produzidos ou publicados a partir de meados do século XIX (Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859, de Robert Avê-Lallemant, de 1859) até meados do século XX (o baião "Asa Branca", de 1952). A letra de "Asa Branca" articula a possibilidade de sobrevivência aos fenômenos naturais e exerce uma função especular em relação ao depoimento de Marcionílio ao sinistro DOPS:

"Quando o verde dos teus óio
Se espraiã na prantação
Eu te asseguro, num chore, não, viu?
Que eu vortarei, viu, meu coração" (p. 21).

"que nesse mesmo ano de 1960 voltou a Alagoas para buscar sua mulher e filha, na cidade de Pombal; que lá encontrou sua mulher amasiada com outro homem, porque o julgava morto" (p. 25).

"Intê mesmo a asa-branca
Bateu asas do sertão" (p. 21).

"que saíram fugindo da seca" (p. 21).

Os informes jornalísticos oscilam entre a veracidade e a ficção:

"é pela estreita viela do desprezo à veracidade que se comunicam a ficção e a autobio-

grafia, fingimento e o relato pessoal, a história e a História"⁷.

Recortes de jornais invadem o espaço do documentário, com a interação do discurso do possível com discursos reais, instaurando a obra como instância de abolição do real e do imaginário (A Festa), ao conjunto maior do relato e da realidade social representada. A primeira citação (antes do "Flash-Back e do "Fim do Flash-Back") se reivindica o direito de ser o eixo motivador das outras, posicionando-se estrategicamente na abertura do "Documentário". Veicula notícias sobre a revolta dos nordestinos na estação ferroviária de Belo Horizonte, a participação do líder camponês Marcionílio de Mattos e seu possível envolvimento com o jornalista Samuel Ferezcin e o estudante Carlos Bicalho. Outras fornecem subsídios sobre o fenômeno agrário, a seca, o fanatismo. Cobrem, ainda, o desenrolar da militância de Marcionílio, seu processo, sua fuga do DOPS e morte. Ressurgem, de antigos jornais ("Diário de Pernambuco", meados do séc. XIX, "O País, do Rio de Janeiro, 1897) referências ao fanatismo, às condições agrárias nordestinas, ao lado de outras mais recentes ("O Estado de São Paulo", 1959, "O Palmeirense", 1958). O trecho do jornal "O Palmeirense", ao comentar o envolvimento de Marcionílio no saque do mercado de Arapiraca, chefiando "13 mil populares", assume posições condenatórias, num discurso nitidamente solidário com a aristocracia rural dominante, realçando que os populares eram

"guiados por agitadores e subversivos que pretendiam aproveitar a fase difícil decorrente da seca e promover agitações e atos de revolta" (p. 22).

Esta coluna de jornal do interior de Alagoas provoca, na produção da montagem, o manifesto da Liga dos Trabalhadores Rurais do

sul de Alagoas de 1960. Em defesa de Marcionílio, diz o manifesto:

"Esse homem, que a imprensa dos latifundiários apresenta como um bandido, é um revolucionário autêntico do Nordeste" (p. 23).

A categoria sertanejo/retirante/flagelado, é adicionada a de invasor. O discurso do jornal "Palmeirense" espelha no "Documentário" a trajetória de Marcionílio sob a ótica das classes dominantes: "foi ele o chefe das desordens, o responsável pela invasão" (p. 22). Outro desdobramento da revolta de camponeses relatada pelo "O Palmeirense" se percebe na produção da montagem: o "relatório do sindicato da Indústria do Açúcar do Estado de Pernambuco sobre as Ligas Camponesas" (p. 24). Seu objetivo é informar sobre a ocupação do Engenho "Coqueiro" por "1500 camponeses armados" (p. 24). O depoimento de Francisco Julião ("Estado de São Paulo", 1959) torna-se o terceiro desdobramento da notícia do saque do mercado de Arapiraca e revela, da parte do sujeito da enunciação, o interesse em fornecer elementos para se perceber a evolução das lutas camponesas no Nordeste:

"É crime falar em sindicato para o camponês" (p. 23).

O depoimento do deputado Francisco Julião é significativo, porque escrito no fogo cruzado das lutas entre os sindicatos organizados pelo PCB e as ligas camponesas.

"[Julião] influenciado pela vitória do movimento de Fidel Castro em Cuba, em 1958, e da Revolução Chinesa, conduzida por Mao Tsé-Tung e liderada pelo movimento camponês, defendia que o campesinato era uma classe com grande potencial revolucionário e que pode-

ria dirigir o movimento sindicalista no Brasil. O PCB, bastante autoritário e muito ligado aos postulados oficiais do marxismo-leninismo, não podia aceitar esta tese, alegando que a classe revolucionária por excelência e, conseqüentemente, destinada a conduzir a revolução socialista era o operariado urbano"⁸.

Os informes oficiais abarcam dois depoimentos de representantes do poder estadual, a certidão de nascimento de Marcionílio e três fragmentos de discurso de Médici, ditador militar em 1970. O sobrenome oficial de Registro Civil que fornece a certidão de nascimento - Francisco Gudin Velho - estabelece duas contigüidades: com o do Presidente de Pernambuco em 1870 (um século antes), autor do segundo fragmento do "Flash-Back", Domingos Velho Cavalcanti e com o legendário Domingos Jorge Velho, cabo-de-guerra paulista que destruiu o Quilombo dos Palmares em fins do século XVII (1695) - marco histórico das lutas por terras no Nordeste⁹. Tanto o tabelião como o presidente de Pernambuco em 1870 pertencem ao contexto cultural letrado do colonizador, reproduzem a linguagem da cultura européia dominante. O outro contexto (o do sertanejo) é do dominado:

"Em regra ele é o rendeiro, agregado, camarada ou que quer que seja: e então sua sorte é quase a do antigo servo da gleba"¹⁰.

Os informes policiais constituem trechos do depoimento de Marcionílio ao DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social) de Belo Horizonte. São trechos mutilados na cadeia sintagmática, incompletos, denunciadores da tortura e da censura da época (1970). As notas entre parênteses localizam e datam os vários depoimentos, acrescentando informações sobre o incidente da Praça da Estação, numa gradação valorativa que não camufla o tom satíri-

co, no mínimo: a primeira o revela como "retirante" (p. 19), a última como "subversivo" (p. 25). A fala de Marcionílio é o reverso da medalha do autoritarismo: sendo o avesso, nem por isso elimina o discurso repressivo: é o seu negativo. A sucessão e monotonia das cadeias sintagmáticas iniciadas pela integrante que remetem ao interrogatório policial latente nas próprias respostas. Todas as questões presentes em outros registros reaparecem, numa fala excessivamente marcada pelo furor revolucionário que resvala, entre uma e outra ressonância afetiva, (como a que faz contraponto à letra de "Asa Branca"), para o relato de sua militância e cai no código mítico:

"que ele, depoente, se tivesse a coragem de João Duque e a esperteza de Virgulino Lampião era isso que faria, dar justiça, terra e trabalho" (p. 20).

Como se vê, a montagem não é neutra: nela, as ideologias aparecem em estado nativo. As de direita assumem de forma explícita suas apreensões e compromissos, funcionando como "fermento de uma ditadura de classe preventiva"¹¹, como assinala Florestan Fernandes, ao analisar a reviravolta por que passou a dominação burguesa no Brasil, que se desloca para causas abstratas e supranacionais (a "defesa da civilização cristã e ocidental", entre outras):

"... as classes e estratos de classe burgueses exploraram em proveito próprio tanto os conflitos sociais intestinos quanto os conflitos com o proletariado, as classes trabalhadoras em geral e as classes marginalizadas ou excluídas"¹².

Nessa direção, posicionam-se, por exemplo, as apreensões do ex-governador do Rio Grande do Norte de que as invasões do interi-

or "por levas de mendigos" (p. 21) fossem manipuladas por "comunistas" que se aproveitariam da situação "para incitar o povo à violência" (p. 21); a constatação do sindicato da Indústria do Açúcar de que os invasores do Engenho "Coqueiro" "utilizam evidentes táticas de guerrilha" (p. 24) não teria outra gênese. A carta de Juvenal Lamartine reescreve especularmente a história de Marcionílio desejada pelo aparelho repressor do Estado:

"Agora, mesmo, estão chegando notícias da invasão de vários lugares do interior por levas de mendigos com saco às costas, reclamando alimento. Por ora estas invasões são pacíficas mas não tarda o momento em que os comunistas se aproveitarão da situação para incitar o povo à violência" (p. 21).

Qualquer tentativa de resolver o problema levada a efeito pelo sertanejo passa a ser vista como mera agitação, ameaça à ordem. Cumpre-se a profecia:

Os nordestinos chegaram em paz a Belo Horizonte, mas os comunistas (o estudante Carlos e o jornalista Samuel) os incitaram à violência: "o grande tumulto estourou" (p.15). (grifos meus).

As ideologias de esquerda, também, encontram eco para sua expressão. Penso no conceito de Marx - ideologia como conjunto de representações que são o reflexo dos processos de vida social¹³. A fala de Marcionílio no inquérito policial desvenda uma complexa rede de interações de atitudes e valores (Coluna Prestes, Lampião, o estudante Carlos Bicalho, o jornalista Samuel Fereszin). A História e a estória, o mito. Lampião funciona para Marcionílio como duplo e espelho; no seu depoimento o exalta:

"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; que entendia consertar o sertão como acabar com os coronéis e dar terra, trabalho e justiça aos pobres" (p. 20).

O percurso geográfico do retirante reedita, de certa forma, o de Lampião desde Pombal, na Bahia, à Fazenda Pão de Açúcar:

"que passaram a servir ao coronel Joaquim Resende, dono da fazenda Pão de Açúcar; que o dito coronel era amigo pessoal do cangaceiro; que Lampião esteve lá várias vezes; que data daí sua amizade pelo citado cangaceiro" (p. 20).

As referências a Lampião e João Duque realçam os aspectos positivos, diluindo os negativos. Mas para Marcionílio, Lampião também é um mito, tal como se apresenta na literatura erudita. Comenta Maria Isaura Pereira de Queirós:

"Pouco a pouco, na literatura, o gênero de vida específico do cangaceiro - historicamente específico - foi sendo negligenciado em favor de qualidades ideais a ele atribuídas: o vingador rústico, o justiceiro, foi sendo transformado por escritores e artistas num contestário, num agitador social"¹⁴.

No imaginário de Marcionílio, Julião, presidente das Ligas Camponesas, funciona como elemento mediador entre o mundo dos favorecidos e o mundo dos destituídos (advogado, apoiado temporariamente pelo PCB, deputado, sua mediação é distante na ótica do retirante):

"que é verdade que pertencem às Ligas Campo

neas de Pernambuco; (...) que de 1960 a 1964 encontrou trabalho mesmo durante as estiagens, por influência das Ligas" (p. 25).

O interesse dado a Francisco Julião no corpo do depoimento de Marcionílio tem, ainda, uma função desmistificadora da ficção, na medida em que engana o leitor e o leva também a duvidar da realidade (fenômeno idêntico ocorre com a transposição de fragmentos de discurso de Médici). A fala do retirante reproduz com precisão os conflitos rurais do Nordeste à época:

"O período 1961/4 foi de agudização das lutas camponesas e das divergências entre as várias tendências, enfraquecendo o movimento, que seria inteiramente desarticulado em 1964"¹⁵.

No discurso provocado de Marcionílio, em que o saber do leitor decorre do querer saber dos policiais do DOPS, a Coluna Prestes, João Duque, Lampião, Julião possuem um caráter alegórico, são cacos da História, como o estudante Carlos e o repórter Samuel.

Em algumas notas, certos resíduos se intrometem, como a que aproxima, com intuito satírico velado, o padre Cícero de Lampião (p. 20):

"A religião católica era ainda usada como veículo de intimidação da população pobre, lembrando que as diferenças sociais eram resultado da vontade de Deus, e que na outra vida seriam recompensados os humildes e obedientes, diga-se, os submissos"¹⁶.

Os laços intertextuais com Os Sertões, de Euclides da Cunha, questionam, no presente, a defasagem entre a modernização das metrópoles do Sudeste e as carências do Nordeste (lito-

ral X sertão).

O ano de 1970, pela triste peculiaridade de ter sido um dos períodos mais autoritários do regime militar, é citado exaustivamente e com intuito alegórico:

"Os anos 70 e suas impossibilidades" (p.172).

Em certa medida, o discurso oficial (do ditador) e o discurso subversivo (do nordestino) reduplicam posições ideológicas opositivas que encontram em A FESTA sua expressão alegórica. O sertão empírico X sertão visitado. Sô o mito os aproxima, para separá-los de novo. O que desvenda, porém, a oposição é a alegoria:

"... a própria História é uma ruína alegórica: ruína enquanto resto das possibilidades possíveis (e, talvez, desejáveis), das quais ela só concretizou uma; nesta concretização, porém, se encontra o índice das outras Histórias possíveis"¹⁷.

Comparem-se, por exemplo, os efeitos alcançados pelo verbo ver no primeiro texto do "Documentário", a rigor, a gênese de todo o conjunto, com o mesmo verbo no discurso do representante máximo do regime de exceção na época.

No primeiro informe jornalístico do "Documentário":

"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. Veria os guardas, soldados e investigadores tangendo-os com energia mas sem violência para dentro dos vagões. E veria que em pouco mais de quarenta minutos estavam todos guardados dentro do trem, esperando a hora da partida" (p. 15).

No discurso de Garrastazu Médici:

"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". (p. 26).

Vi a paisagem árida, as plantações perdidas, os lugarejos mortos. Vi a poeira, o sol, o calor, a inclemência dos homens e do tempo, a desolação" (p. 26).

No jornal censurado (reprimido, portanto alegórico), (p. 26) o objeto do olhar seria a energia do aparato policial (que não se pretendia violento) se exercendo de madrugada sobre um homem que lidera oitocentos flagelados, o objeto do olhar seria a revolta de um contingente humano que não aceita ser manipulado. No discurso oficial, o objeto do olhar confunde-se com a demagogia e as vagas inflexões da retórica. O discurso do presidente é uma paródia da linguagem do vencedor: "vim, vi, venci".

A enumeração dos "lugares secos, pedindo ajuda ao governo em 1970" (p. 20), precede curiosamente o discurso do poder em visita. O corpo-a-corpo da montagem com a topografia é o corpo-a-corpo com a ideologia da topografia. É a única nota desprovida de localização e créditos. A tarefa da montagem, incide em nova relação com a linguagem: confere-lhe dimensão ideológica, preservando sua evidência, sua inocência. Pela sonoridade rústica (cf. p. 26), aguda, pelos valores simbólicos e ideológicos de sua enunciação, os nomes de "lugares secos" cumprem a função metonímica de congelar a suspeita do leitor. É como se os nomes fossem os lugares e essa paradoxal alteridade inanimável a si própria se apresentasse, apropriando-se pouco a pouco do poder discricionário de nomear. Por ser, também, o único índice de um sujeito de enunciação, - ele próprio ausente - faz eco a uma afirmação de Bakhtin que não faz mal ser documentada:

"O autor é o único que sabe, entende e flui em primeiro grau. Só ele é ideológico"¹⁸.

C. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (01) COMPAGNON, Antoine. La Seconde Main: ou le travail de la citation. Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 338.
- (02) BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. 2ª ed., trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1981, p. 145.
- (03) LIMA, Luís Costa. "O conto na modernidade brasileira". In: O Livro do Seminário. São Paulo, L.R. Editores, 1983.
- (04) ARRIGUCCI, JR., Davi. Achados e Perdidos. São Paulo, Polis, 1979, p. 61.
- (05) ARISTÓTELES. Poética. Trad. de Eudoro de Souza. Lisboa, Guimarães, (s.d.), p. 117.
- (06) BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 149.
- (07) SANTIAGO, Silviano. "Prosa Literária Atual no Brasil". In: Revista do Brasil, 1, 1984, p. 52.
- (08) ANDRADE, Manuel Correia de. Lutas Camponesas no Nordeste. São Paulo, Ática, 1986, p. 29.
- (09) IDEM, ibidem, p. 10.
- (10) QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Os Cangaceiros. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 17.
- (11) FERNANDES, Florestan. A Revolução Burguesa no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1976, p. 317.
- (12) IDEM, ibidem, p. 317.
- (13) MARX, Karl. "A ideologia Alemã". In: Marx e Engels: História, Florestan Fernandes (org.). São Paulo, Ática, 1983, p. 182-214.

- (14) Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira, op. cit., p. 17.
- (15) IDEM, ibidem, p. 18.
- (16) ANDRADE, Manuel Correia de. op. cit., p. 31.
- (17) KHOTE, Flávio. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 47.
- (18) BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense - Universitária, 1981, p. 69.

III.

O TEXTO E

O CONTEXTO

"Todos os contos devem ter uma data, explícita ou implícita".

Ivan Ângelo, A Festa

"Pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. O tema dos romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância. Se a sua atividade, tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política?"

Roberto Schwarz, "Cultura e Política, 1964-1969"

O tema que me proponho não se direciona no sentido de relacionar a estrutura funcional com a estrutura da sociedade representada. As relações História/história, bastante explícitas, de certa forma já foram trabalhadas pelo narrador - editor. Os pontos de contato da história escrita com a História vivida, seja na interação das falas de personagens reais e fictícios (Francisco Julião/Garrastazu Médici, o repórter Samuel/o estudante Carlos), seja na forma como se apresentam os sub-títulos na página 11 ("Documentário (sertão e cidade, 1970)", "Bodas de Pérola (amor dos anos 30)", "Andréa (garota dos anos)", etc.) , são manifestos.

O tema proposto abre muitos rumos a seguir. Resta delimitar com mais precisão o próprio tema e os possíveis rumos. Antes, uma constatação de época se impõe. Ou de circuito cultural.

A ficção produzida no Brasil, a partir da década de 70, apresenta, ao lado da vertente autobiográfica (por si mesma tendente ao depoimento), a linha do documentário, estabelecendo estreitas articulações com o texto jornalístico. Flora Sussekind¹ desenvolve uma conexão diacrônica entre esta tendência e a ideologia estética a ela subjacente: a do naturalismo. A articulação Brasil/reportagem declina a continuidade ao "caso clínico" do início do Naturalismo e à "terra" dos anos 30. O que à pri-

do o inventário de obras artísticas silenciadas à época do autoritarismo; trabalho já realizado pelos jornais; mesmo assim o tema é complexo e suscita questões variadas, possibilitando repensar reflexões geradas pela análise da função da censura na ficção de 70 (trabalho realizado principalmente por Flora Sussekind⁶, Silviano Santiago⁷, Roberto Schwarz⁸). O tema será discutido em partes complementares: no plano político, a vigilância efetuada pelo autoritarismo sobre a produção cultural; no terreno social, o controle e supervisão (às vezes supressão) dos meios de comunicação de massas através da Lei de Imprensa (1967) e da Lei de Segurança Nacional (1969); no nível da teoria literária, as barreiras (ou ausência de) entre o discurso ficcional e o do documentário; na esfera do sujeito do enunciado, a relação autor/narrador/personagem; no contexto da recepção, a resenha das apreciações publicadas a que tive acesso.

A. OLHAR A HISTÓRIA

Em 1970, mantêm-se na cena política Emílio Garrastazu Médici, terceiro general a governar o Brasil durante o regime de exceção. A se observar pelos fragmentos do discurso por ele proferido - transcritos no final do "Documentário" - a "noção apologética e sentimentalizável"⁹ de povo constitui a fundamentação teórica de sua intervenção na História.

"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" (p. 26).

Essa noção, aliás, como pretende Roberto Schwarz, dei-

ta raízes no governo João Goulart quando, por ocasião da aliança do PC com a burguesia, começou a tomar corpo a "deformação populista do marxismo"¹⁰.

B. SOB O OLHAR DO CENSOR

"Centenas de políticos, intelectuais e jornalistas, o máximo em insignificância. Basta censurá-los e deixá-los. Sai mais caro e chato prendê-los e torturá-los, porque repercute mal no exterior. Melhor que fiquem enchendo a cara em botequim, malhando o sistema. Eles não nos dão importância, porque não temos importância."

Paulo Francis, Cabeça de Papel

As medidas de exceção implantadas no país - e por enquanto ainda em vigor apesar das pretensões democráticas da Nova República - se consubstanciam a partir da Lei de Imprensa (nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967) e da Lei de Segurança Nacional (de 1969). O artigo 15 da Lei de Imprensa penaliza, com prisão de um a quatro anos, a publicação ou divulgação de "segredo de Estado, notícia ou informação relativa à preparação da defesa interna ou externa" ou de "notícia ou informação sigilosa, de interesse da segurança nacional", com o seguinte adendo: "desde que existia, igualmente, norma ou recomendação prévia de determinado segredo, confidência ou reserva"¹¹.

Essas normas - pela amplitude de conceitos como "defesa interna" e "segurança nacional" - propiciaram a restrição de notícias, entrevistas e comentários sobre abertura política, democratização, atos públicos, situação econômico-financeira e articulações sucessórias, ou qualquer outra notícia (como a da epidemia da meningite no Estado de São Paulo em 1974), que qualquer autoridade recomendasse digna de ser vedada. Foram silenciadas ainda as seguintes informações: críticas às forças armadas, o despacho papal sobre torturas no Brasil, a prisão do jornalista Hélio Fernandes da "Tribuna

da "Imprensa" (1971), a retirada de alguns participantes do Festival Internacional da Canção (1971), a atividade do bispo D. Pedro Casaldáliga, os casos Ana Lúcia (sua morte levanta suspeitas sobre o filho de Alfredo Buzaid, Ministro da Justiça no governo Médici), da menina Fátima Bocaiúva, do menino Carlinhos, da prisão de Lúcio Flávio em Belo Horizonte, do desaparecimento do jornalista Wladimir Herzog, morto no xadrez do DOI-CODI em São Paulo (1975). (Esses fatos foram amplamente divulgados pelos jornais à época e no início da Nova República). O inventário anterior não tem caráter finalizante. Em pronunciamento na Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais (outubro/85), o deputado Sílvio Mitre afirma:

"Os exemplos conseqüentes da repressão foram emergindo do lodo pútrido das gavetas lacradas, e, ainda hoje, são vivos na memória de todos, como o caso Laureano, o caso Coroa-Brastel, o caso da Mandioca, o caso Delfim, o caso Luftfalla, o caso Capemi, o caso BNCC - um rosário de casos em que bilhões de cruzeiros foram usados indevidamente sob a proteção da impunidade triunfante.

Levantamentos feitos das punições impostas pelos governos militares, mormente censurados por vinte anos, indicam que 4.877 pessoas foram demitidas, tiveram seus mandatos cassados ou os direitos políticos suspensos, desde 1964. O número de mortos é de 157 e 10 mil brasileiros conheceram o exílio"¹².

A apropriação de notícias publicadas em "O Estado de São Paulo", relativas ao depoimento de Francisco Julião (conferir "Documentário", página 23) estabelece a intencionalidade subjacente da ficção de reproduzir o ambiente de "investigações rigorosas" a que se sujeitava indiscriminadamente toda a imprensa da época. Em 14 de dezembro de 1968, aquele jornal publica

um editorial, "Instituições em Frangalhos". A Lei de Segurança Nacional é de 1969. Em setembro de 1972, o jornalista Ruy Mesquita Filho endereça o seguinte texto ao Ministro da Justiça:

"Sr. Ministro

Ao tomar conhecimento dessas ordens emanadas por V. S^a, o meu sentimento foi de profunda humilhação e vergonha. Senti vergonha, senhor Ministro, pelo Brasil, degradado (sic) à condição de uma republiqueta de banana, ou de uma Uganda qualquer por um governo que acaba de perder a compostura. Parece incrível que os que decretam hoje o ostracismo forçado dos próprios companheiros da Revolução, que ocuparam ontem os cargos em que se encontram hoje, não cogitem cinco minutos de julgamento da história. O senhor, senhor ministro, deixará de sê-lo um dia. Todos os que estão hoje no poder, dele baixarão um dia, e então, senhor ministro, como aconteceu na Alemanha com Hitler, na Itália de Mussolini ou na Rússia de Stálin, o Brasil ficará sabendo a verdadeira história desse período em que a Revolução de 64 abandonou os rumos traçados pelo seu maior líder, o marechal Castelo Branco, para enveredar pelos rumos de um caudilhismo militar que já está fora de moda, inclusive, nas repúblicas hispano-americanas"¹³.

Qualquer análise da produção ideológica brasileira das décadas de 60 a 80 deve passar por um texto de Roberto Schwarz, escrito no fogo cruzado das contradições da época. Trata-se de "Cultura e Política, 1964-1969", publicado mais tarde em Pai de Família e Outros Estudos¹⁴.

Após o golpe de 64, as relações entre poder e cultura no Brasil revelam estratégias e receios que denotam, por parte da classe dominante, uma postura inicial de sedução inconfessada, desdobrando-se posteriormente numa franca atitude de antago

nismo e liquidação. De 1964 a 1968, a repressão tinha em mira apenas os intelectuais que "havam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados"¹⁵. Apesar da convivência nada amistosa entre cultura e poder, a produção cultural de esquerda continua a ser produzida e consumida pelo próprio grupo que a produz: a direita dominante "preserva" a produção cultural, liquidando o seu contato com a massa operária e camponesa. A partir de 1968, quando o consumidor da "melhor cultura" já constitui massa politicamente perigosa, o regime responde com o enrijecimento, a hegemonia cultural de esquerda passa a constituir ameaça. A classe dominante percebe a necessidade de "liquidar a própria cultura viva do momento"¹⁶. Schwarz retoma as origens dessa hegemonia e ressalta a difusão, antes de 64, de um socialismo "forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes"¹⁷, decorrente da falha estratégica do Partido Comunista, preocupado em efetivar aliança com a burguesia nacional:

"Ora, uma vez consumada esta aliança tornou-se difícil a separação dos bens. Hoje tudo isto parece claro. Não obstante, este complexo deteve a primazia teórica no país, seja em face das teorias psico-sociológicas do 'caráter-nacional', já anacrônicas então, seja em face do nacionalismo simples da modernização, inocente de contradições, seja em face dos simulacros cristãos do marxismo, que traduziam imperialismo e capitalismo em termos de autonomia e heteronomia da pessoa humana, e seja finalmente diante dos marxismos rivais, que batiam incansavelmente na tecla do leninismo clássico, e de hábito se bastavam com a recusa abstrata do compromisso populista"¹⁸.

A constatação de que a produção cultural de esquerda "veio a ser um grande negócio, alterando a fisionomia editorial e artís

tica do Brasil "em poucos" - aliás, hoje um consenso¹⁹ - não deixa de ter sua face perversa. Com os riscos inerentes a qualquer empresa instalada numa sociedade capitalista, as "benesses" que envolvem dialeticamente a criação artística colaboram para configurar um circuito cultural específico, refratário aos camponeses e operários, com a maquiavélica e latente suposição de que o autoritarismo era útil e necessário. O circuito cultural transforma-se em curto circuito: o discurso literário sobre a violência (militar ou social) alimenta-se da própria violência descrita, com a qual mantém sutis relações, como na teoria dos vasos comunicantes. Uma rede de intrincados fios. Flora Sussekind deles se aproxima quando afirma:

"É fácil reconhecer a censura como antagonista e até como co-autora de desvios estilísticos, linguagem alegórica, textos cifrados"²⁰.

Ou quando aborda estratégias de dominação política tão repressivas como a censura: o incentivo e a cooptação.

"Apontá-los, (os efeitos dessa política) sim, causa problemas. Porque nos obriga a reavaliar o rendimento estético-ideológico de muitos dos textos tidos como 'críticos' ou 'de denúncia' à época. Porque nos obriga a perceber a diferença entre 'cacoetes literários antiautoritários' e os textos que incorporam a tensão política à sua própria linguagem, ao invés de apenas descrevê-la de modo mágico ou naturalista"²¹.

Delineadas as pré-condições gerais do tema, retomo o romance de Ivan Ângelo e levanto hipóteses sobre a forma como nele se elaboram as questões sobre esse determinado contexto histórico e cultural.

A violência e repressão que o texto de Ivan Ângelo focaliza ao nível da censura (vejam-se as notas entre parênteses e os textos amputados no "Documentário") articulam-se diretamente à violência e repressão do aparato policial sobre os nordestinos. O nível paradigmático (emprestado à História) serve de fundamentação ao nível sintagmático (revelado pelo texto). A própria amputação das notícias na imprensa declina o uso da censura como significante no texto. Dois exemplos:

"que ele, depoente, foi preso juntamente com outros lavradores, interrogado e solto na Revolução de" (p. 25).

"Segundo informações dos Órgãos de Segurança, o líder camponês e ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos foi morto ontem em tiroteio com agentes de segurança, após empreender espetacular fuga do" (p. 26).

A repressão à imprensa atinge Marcionílio da mesma forma que a repressão à cultura penaliza Samuel e Carlos. Evidentemente, o repórter Samuel e o estudante Carlos funcionam como elementos da cultura que pretendiam levar aos operários e camponeses a sua ideologia. É coerente, se aplicado ao texto de Ivan Ângelo, a análise de Roberto Schwarz. Alguns elementos da trama romanesca ajudam a contornar melhor a questão.

Simultânea à ação da censura na imprensa, a polícia persegue, tortura e mata. A imprensa vê interdito o seu papel de dar fala àqueles que não têm poder de luta contra a dominação autoritária e corrupta. Os retirantes que fugiam às regiões áridas do Nordeste em busca de sobrevivência no Sul, com a ameaça de serem recambiados, se organizam metendo fogo no trem que os levaria de volta e se dispersam pela cidade. Os retirantes vêem interdito o seu sonho de melhores dias.

Em "Antes da Festa" - oitavo caderno do romance - o incidente da Praça da Estação é retomado em suas implicações com

diversos segmentos da sociedade. Carlos, o estudante de Economia, funcionário da secretaria de Bem-Estar Social, é sumariamente preso por tentar defender os retirantes. Samuel, jornalista encarregado da cobertura dos fatos e um dos convidados para a festa de aniversário de Roberto Miranda, ajuda os nordestinos a botar fogo no trem. A polícia o mata, dando início a uma investigação na qual se tenta ver essa ocorrência como parte de uma estratégia subversiva mais complexa.

Censura, violência e repressão desempenham, como se vê, decisivo papel no texto. O relato da festa inexistente, à exceção de fragmentos ao longo dos cadernos e alusões explícitas no último, "Depois da Festa", o único não datado, quase uma tentativa de situar no imaginário o destino das personagens que, na primeira parte ("Documentário, sertão e cidade, 1970"), se apresentavam por demais coladas ao real, ao jornal. Evidencia-se, assim, mais uma vez, não só o imaginário como espelho, mas como decorrência do real.

O ensaísta uruguaio Emir Rodriguez Monegal²² oferece relevantes subsídios para se avaliar as relações ficção/censura na América Latina e no Brasil. Para Monegal, a censura não só impede os escritores de falar livremente, mas os força a alterar a natureza e os propósitos da literatura. A ficção toma a si tarefas que são desempenhadas por outros meios: ventilar opiniões e manter os leitores bem informados. Essa pressão externa de fazer do romance um veículo de notícias afetou profundamente o trabalho de jovens ficcionistas. Para eles, escrever numa sociedade na qual a censura vigiava cada palavra, cada imagem, cada pensamento, onde mesmo um assunto menos político - como sexo, por exemplo, se transformava em político por causa da repressão - era uma experiência que os impedia de lidar com o romance em termos puramente literários, como um artefato ficcional. Eles se tornaram escritores engajados não porque queriam modificar a sociedade, mas porque o simples fato de escrever em sua sociedade

naquela época era uma atividade engajada, quase subversiva. E conclui:

"The fiction of the novel in the western world has been mainly to create imaginary worlds to enhance our experience of the real one. It has not been primarily to document what we see and know. But in countries where censors are creating fiction by carefully editing reality, fiction has to create the real"²³.

Se em A Festa a relação arte/censura é trabalhada ao nível sintagmático, o que nem sempre ocorre no romance reportagem, faz ressurgir as contradições inerentes a tal articulação. Para Silviano Santiago, o romance reportagem

"(...) talvez mantenha um laço mais estreito com a censura e mais afetivo com a literatura, visto que a sua razão-de-ser está no nomear a proibição e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais"²⁴.

A avaliação de Flora Sussekind tende a situar os mais significativos romances da década de 70 numa estética revitalizadora do neo-realismo. Propõe para esta ficção um papel de compensação simbólica em duas obras recentes. Em Tal Brasil, qual romance, a autora escreve:

"Uma história convertida em alegoria, um jornalista que se torna herói, um romance que é sinônimo de reportagem, fazem da literatura brasileira nos anos setenta instrumento muito mais de compensação, do que de corte. Nessa aproximação à objetividade jornalística, nessa heroização do repórter e na alegorização da violência e das contradições que marcam a sociedade brasileira, o romance-re

portagem mais parece um calmante"²⁵.

Em Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos, a autora retoma uma idêntica avaliação quando afirma:

"A imagem predominante tem sido a de uma forma de expressão obrigada a exercer quase que exclusivamente funções compensatórias. Isto é: a dizer o que a censura impedia de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa; a produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura"²⁶.

O romance-reportagem da década de 70, pela sua rarefação do imaginário, paga ideologicamente um pesado tributo pelo seu sucesso de público: preenche, para o leitor que viveu o período (nele sofreu, inclusive), a lacuna estética reclamada pelo seu protesto calado; sacia, para aquele que com o totalitarismo cooptou, por conveniência ou sobrevivência, insuspeitos anseios de remorso; desvenda, para o leitor alienado ou aquele que nasceu após o totalitarismo, a sofisticada aparelhagem repressiva desse período.

Em A Festa, mais do que o repórter alijado pelo AI-5, o que se revela é o escritor alijado pelo decreto, apesar de as evidências insinuarem o contrário. O recurso utilizado por Ivan Ângelo, iniciando seu romance pelo "Documentário", leva o leitor forçosamente a sair da obra para melhor entendê-la. A reflexão sobre a História acompanha a sua reprodução: as anotações do escritor e, com mais ênfase, a concepção de "escritor refratário" (p. 115), a meu ver, o comprovam.

5. O OLHAR JORNALÍSTICO

A sintonia com a realidade histórica no texto de Ivan Ângelo instaura uma escrita questionadora. O contexto político passa a exigir do escritor que ele se converta em intelectual (o responsável - segundo Maurice Blanchot²⁷ - pelas categorias universais de paz, justiça, igualdade, liberdade, etc. ...). É o que Ivan Ângelo sugere, na medida em que hipostasia no repórter Samuel o modelo do intelectual e do próprio escritor (o texto informa que, além de repórter, tinha veleidades literárias) é que, em sua época, o intelectual deveria ser um misto de repórter e escritor.

A linguagem jornalística, pelo seu grau zero de metaforização, tende ao reducionismo na assimilação do discurso do outro. No momento em que o sujeito da enunciação toma partido, o risco do panfletário se manifesta (esse risco pode ser detectável em alguns momentos de "O Refúgio" e de "Preocupações de um delegado de polícia social" pelo transbordamento irônico); no momento em que se silencia, desempenha importante função histórica e antropológica, como subsídio para a escrita futura da História. A História dos vencidos, não a oficial.

O fantasma político habita a ficção do repórter transformado em escritor: seu discurso carrega a ideologia do sujeito que a subscreve. O que se mostra excessivamente jornalístico em "Documentário" dilui-se nas outras partes; nessas, o sujeito da enunciação alegoriza os acontecimentos. O apoio do jornal não é apenas retórico. Ao dar concreção a discursos calados pela História, o editor questiona, através da sátira ou da ironia vigiada, o discurso histórico oficial. O fato de serem discursos apenas fictícios (ou verossímeis) incrimina ainda mais a História. Penso que o caráter de reportagem não elimina o fictício, mas o envolve, como exigência do pacto narrativo. Mostra a fragilidade do domínio ideológico (isto é, o domínio das pré-con

dições da atividade política consciente). O domínio ideológico é frágil na classe dominante, porque para se manter (se proteger), necessita da censura. O domínio ideológico é frágil nas classes destituídas porque se ~~avêem~~ desaparelhadas em termos revolucionários para o confronto com o poder.

D. SOB O OLHAR DA CRÍTICA

O romance A Festa no contexto da recepção crítica preocupada em avaliar as pré-condições que possibilitaram repensar em forma estética a situação do intelectual num país militarizado - estas as fronteiras deste inventário. Do material a que tive acesso (talvez incompleto), acompanho, na ordem cronológica possível, as abordagens voltadas para a sintonia com o referente histórico. A relação completa deste levantamento consta na bibliografia final. As discussões da crítica relacionadas com a construção, estrutura, textos cruzados, processos narrativos, análise de personagens, serão abordadas oportunamente.

1. LEITORES NACIONAIS

Um dos primeiros leitores a se manifestar sobre o texto de Ivan Ângelo, Fritz Teixeira de Salles²⁸ analisa em profundidade o entre-lugar do intelectual brasileiro, cindido entre o contexto que vive e situando-se historicamente em outro. Passa em revista as contradições do intelectual que, ao nível do existencial, teoriza e formula em função dos modelos por ele recebidos. (Embora não especifique nem cite nenhum teórico marxista europeu, seu texto deixa entrever esta contradição do intelectual brasileiro preocupado em transpor para a nossa realidade esquemas de outro contexto e cultura). O intelectual joga com "elementos, valores e fatores de outro contexto, que não é aquele

da realidade emergente"²⁹. Chama a atenção para a construção "tríplica, trifacial", articulada a três estratos: o documentário, o imaginário e o existencial, por sua vez, espelhados no "passado determinante", no "desenvolvimento do processo" e no "conflito atual (1970)", ressaltando que cada uma das três divisões recebe um tratamento semântico peculiar.

Assis Brasil³⁰ assinala ser A Festa "uma obra rica de significado social e expressiva como experiência", "uma obra-prima", em que o autor "constrói o seu mundo artístico, que é dialeticamente o real empírico, e o testemunho que se faz documento". Textualmente:

"Os personagens, todos bem configurados, são vários nesse caleidoscópio da vida brasileira. Embora o perigo do documento se sobrepor à criação, da informação jornalística e fria afogar a dimensão narrativa (ambiente, personagens, ação), a realidade do romance de Ivan Ângelo consegue o distanciamento necessário, a equidistância entre a obra e o fato. Não se torna mais verdadeiro um romance pelo simples acúmulo de informações reais, do dia a dia, acontecimentos do domínio público. A ficção (a poesia) não precisará, necessariamente, justificar o seu compromisso com o real empírico. Ela se faz documento vivo, atuante, mesmo que tenha a seu dispor um mínimo de informação. O resto é suprimido pela sensibilidade do romancista"³¹. (grifos do autor)

Flávio Aguiar³² apresenta uma leitura mais voltada para o aspecto de construção da obra, com fina ironia. Analisa a questão das relações do escritor brasileiro com a sobrevivência ("de amanuense a jornalista"), destacando o aumento de jornalistas que se tornam escritores, "gente que tem menos tempo para castigar o estilo e a vida mais exposta para vê-la como o mosai

co descontínuo de uma página de jornal diário"³³. Focaliza dois movimentos na obra, a metalinguagem e a recomposição linear da narrativa, questionando o segundo movimento:

"...o segundo movimento - o de recompor linearmente a narrativa - mostra que aquela modernidade ainda se atém a um diálogo com seu passado. Nostalgia do alpendre? Talvez. De certa forma, o livro de Ivan Ângelo narra ainda do ponto de vista do alpendre: há 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"³⁴.

A primeira questão, do envolvimento literatura/jornal, é vista por Flávio Aguiar sob o ângulo da sobrevivência, como antes acenei. Caracteriza metaforicamente os espaços de onde narravam os escritores do passado, sentados no alpendre da casa grande da família patriarcal brasileira:

"... havia os que decididamente se sentavam no plano do patriarca, os que ficavam um pouco ao lado, à direita, à esquerda, na frente, nos fundos, nos degraus ou meramente acocorados no terreiro."³⁵

Aguinaldo Silva³⁶ em certo aspecto aproxima-se de Flávio Aguiar, ao afirmar que Ivan Ângelo:

"assume a culpa de sua geração, que se fechou dentro da própria festa, enquanto lá fora a História acontecia."³⁷.

Uma entrevista de I. Ângelo, publicada pelo mesmo jornal da resenha de Aguinaldo Silva - "O Globo"- constitui resposta a intenção de projetar na obra uma espécie de ajuste de contas da

geração literária Complemento. (Este grupo se organizou nos anos 60 em Belo Horizonte; dele faziam parte nomes que hoje são conhecidos nacionalmente nas artes do espetáculo, na poesia, no ensaísmo, nas artes plásticas, na crítica de artes plásticas, no jornalismo, no magistério e no romance: Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant'Anna, Cyro Siqueira, Fernando Gabeira, Frederico Moraes, Luís Carlos Alves, Valmiki Villela Guimarães, Klaus Viana, Ezequiel Neves). Aguinaldo Silva só não cita a geração Complemento:

"... apesar de ser apenas o projeto de um grande romance, A Festa, de Ivan Ângelo, é um dos livros mais importantes produzidos pela geração de escritores que, surgida no início da década de 60, e entregue nos anos seguintes mais ao ofício de sobreviver que ao outro - ainda mais duro - de escrever, descobriu-se repentinamente, já no impasse dos anos 70"³⁸.

Mais adiante, retoma a idéia de senso de culpa de geração:

"Como nos livros do 'poor Scott', temos em A Festa a preocupação evidente de inventariar, de prestar contas, de assumir as culpas de toda uma geração, embora geração não signifique, aqui, 'o conjunto de indivíduos nascidos pela mesma época', mas sim, o grupo de pessoas que, embora de idades diferentes, foram engolfadas, ao mesmo tempo, pela mesma dobra da História"³⁹.

Numa entrevista a "O Globo" (19/08/76), Ivan Ângelo afirma:

"É claro que todo livro tem seus indevassáveis, mas o autor sempre procura guiar a leitura, pelo menos para evitar algum engano

involuntário do leitor, ou mesmo o engano malicioso, de certos leitores, no plano ideológico. Já no nível estético, acho que todas as interpretações são válidas, inclusive as maliciosas. É isso que faz a graça da vida literária. (...).

Apesar dos meus cuidados de guiar a leitura nesses detalhes, houve uma resenha vindo no livro um balanço ou painel do meu grupo literário. Isso é uma malícia ideológica." 40

A resistência de Ivan Ângelo em não aceitar A Festa como balanço da geração da revista Complemento é visível ao longo da entrevista:

"Os problemas do grupo de intelectuais do livro são os de uma geração que viveu todo o clima dos anos 60, que ia iniciar sua produção artística contemporaneamente aos conflitos do fim da década de 60, e não ver isso, misturar isso com a geração de 50/60 é uma pequena distorção ideológica." 41

Onde há bruxas, há fadas, mas esta questão não constitui objetivo deste trabalho. Se o leitor levar em conta as respostas de Ivan Ângelo à "Folha de São Paulo" (20/05/76) - "O livro já estava organizado há algum tempo", ou ao Suplemento Literário do "Minas Gerais" (20/04/85) quando afirma que os "originais primitivos" de A Festa "datam de antes de 64" 42, verá que razões assistem aos dois lados.

2. LEITORES ESTRANGEIROS

Passo em revista apreciações críticas veiculadas pela imprensa francesa e americana, por ocasião do lançamento das traduções de A Festa (La Fete Inachevée, Paris, 1979; The Celebration, Avon-Bard, New York, 1982). Curiosamente, o melhor trabalho, o de E. R. Monegal, é anterior à

tradução americana⁴³. As críticas francesas, geralmente, se referem a La Fête Inachevée e a Les Cas Morel, (O Caso Morel, de Rubem Fonseca) traduzidos e lançados à mesma época; as americanas abordam também outros autores brasileiros (Lygia Fagundes Telles, Márcio Souza, Ignácio de Loyola Brandão).

A. NA FRANÇA

A primeira manifestação da crítica francesa se deve a Albert Bensoussan⁴⁴, num periódico da Editora que empreendeu o lançamento da tradução na França - "Flammarion Actualité" - fevereiro de 1979. A apreciação se refere a Ivan Ângelo e Rubem Fonseca, reconhecendo que nesses dois autores o conteúdo romanesco é constantemente valorizado e contrabalançado por uma pesquisa formal e uma estrutura de textos inteiramente novas e sedutoras. O artigo desenvolve-se, aliás, a partir da constatação de que não se pode ignorar a proliferação de novos talentos, que se articulavam aos nomes de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Gláuber Rocha e Rui Guerra. Albert Bensoussan procede a uma cuidadosa descrição dos processos narrativos, elaborada em função de uma síntese da trama romanesca. Para o crítico, ao redor dos noticiários a respeito do que constitui o problema político maior do Brasil, se orquestram por consequência diversos temas narrativos que constituem por si mesmos pretextos para a evocação das estruturas profundas do país e das relações que daí procedem. Nas notas bibliográficas sobre Ivan Ângelo, que sucedem a apreciação crítica, afirma-se que o romancista brasileiro é jornalista em São Paulo e define nos seus livros sua posição contra as arbitrariedades e a violência do Estado, sem fazer uma literatura política: utiliza um texto poético e violento para falar de seu país⁴⁵.

Gérard de Cortanze⁴⁶ apresenta uma sùmula da história do Brasil desde a declaração da independência por D. Pedro I. (e

a irradiação positivista) até os bastidores da sucessão presidencial ao Marechal Geisel. Destaca as medidas de exceção dos governos militares após 64 (AI-5, criação de organismos contra a subversão, prática de torturas, etc. ...) e se refere à inflação assustadora. Saliêta que o questionamento da realidade e da coisa contemporânea passa sempre por um acabamento bem elaborado do texto. Vê em A Festa um livro amputado, fragmentário, um texto político.

Alice Raillard⁴⁷, em "Le Brésil des Années 70", situa a obra no contexto do regime militar. É a primeira apreciação a desfigurar a heroização de Samuel, com dados do próprio texto:

"Même Samuel, le journaliste qui passe de l'enquête à l'engagement aux côtés des Nordestins et qui finira en prison, n'est qu'un 'garçon plus beau qui laid, plus sensible que malin, qui attend avec auxiète' le moment de se compromettre: Brésil en suspens"⁴⁸.

Alice Raillard conclui seu artigo ponderando que, se os dois textos são testemunhos dos anos 70 e das fendas do desenvolvimento "à americana", não podem ignorar a "tradição" brasileira:

"une réalité obstinée, multiple, violente, souvent difficilement réductible à des schémas théoriques simples"⁴⁹.

Este o reverso da medalha (não mais carnaval ou cavalhadas), após o golpe à democracia e a João Goulart em 1964.

Claude Fell⁵⁰, em artigo publicado por "Le Monde" (em 11 de maio de 1979, p. 25-26) indica o caráter de reportagem do romance, em que a montagem - de peças aparentemente incompatíveis e de outras que se complementam de imediato - forma um conjunto que funciona como um móvel onde se interrogam as obses-

sões, os mitos e os fantasmas do Brasil moderno. Embora curto, o artigo é rico de sugestões (Marcionílio como personagem mítico, a atitude de delação agressiva do autor que se dispõe a arrancar as máscaras e a desmontar o discurso)⁵¹.

B. NOS ESTADOS UNIDOS

Jim Miller⁵², em breve resenha para o "Newsweek" (12 de julho de 1982), afirma (na linha de E. R. Monegal) que o jornalista Ivan Ângelo se voltou para a ficção forçado pelo autoritarismo e pela censura.

Patrick Breslin⁵³ aponta o "boom" da ficção latino-americana e também se refere a Ivan Ângelo como "a journalist turned novelist by censorship"⁵⁴.

Candace Slater⁵⁵ propõe uma descrição e análise da estrutura da obra de três autores (Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo), numa análise da trama romanesca. Afirma que A Festa aponta um dedo-duro da sociedade como um todo. A intelectualidade é pouco melhor que uma força policial reconhecida pelo seu zelo em esmagar inimigos reais ou mais freqüentemente imaginários do Estado.

E. SOB O OLHAR DO PACTO ROMANESCO

Considera-se cada vez mais que a expressão batizada por Lejeune como "pacto autobiográfico"⁵⁶ não se restringe apenas às obras memorialísticas, mas a qualquer forma romanesca. Manifestações tradicionalmente consideradas marginais (entrevistas, posições assumidas pelo autor, correspondência) passam a ser levadas em conta, estabelecidas sua natureza, evidentemente, para subsidiar a noção de que toda forma romanesca pressupõe, via de regra, a criação de um pacto entre autor/narrador/personagem (A = N = P). Para a crítica tradicional, entre

vista quase sempre incidia numa concepção de biografismo imperdoável. Na verdade, ao se expor em público com a mesma assinatura que usa no discurso estético, o autor assassina o sujeito empírico para privilegiar o literário. Por outro lado, é sabido que muitas vezes o escritor escamoteia numa terceira pessoa (ou numa personagem) posturas, atitudes, anseios ou emoções experimentados pelo sujeito empírico que se silencia na projeção. Estas posições, sem dúvida, revitalizam as discussões literárias no atual contexto. Não se trata, evidentemente, de resgatar uma pretensa autobiografia do autor disseminada na sua obra.

Os depoimentos de Ivan Ângelo, esparsos em circuito cultural específico (suplementos literários, cadernos culturais dos grandes jornais) tratam de temas variados (a questão dos intelectuais, problemas específicos de criação, opiniões e interpretações de seus livros, o apelo da mineiridade).

Sobre o papel do intelectual na sociedade afirma:

"Ele (o intelectual) tem de entender os símbolos e os signos embutidos nos acontecimentos, nos discursos, e transformar isso em matéria estética ou filosófica"⁵⁷.

A função social da literatura advém da sua própria natureza mimetizadora do real:

"... não vê na literatura nem um instrumento de transformação da realidade social nem o facilitismo confessional. (...) Encara a literatura como forma de conhecimento, tão válida quanto a sociologia, a antropologia ou outra ciência social"⁵⁸.

Sobre a ficção como ato de linguagem, na linha dos ficcionistas experimentais, assim se exprime:

"Porque é na linguagem que se vai encontrar a mutação na literatura. Todas as histórias já foram contadas. O que varia agora é a maneira de contar, é a organização interna original do texto. E cada organização de texto, cada estrutura de texto, corresponde a uma obra, apenas"⁵⁹.

Na entrevista a "O Globo" de 1976, assim define A Festa:

"É uma discussão, um espanto, um testemunho, um depoimento, uma história, uma indagação sobre o homem brasileiro. É um livro de situação, um livro de questões: o autor se questiona, o texto é um questionar do próprio texto, e a atualidade é também questionada. Ao situar o livro na nossa época, discutindo certos impasses da vida brasileira, corri o risco de o leitor abafar, com a sua ânsia de significados, as proposições literárias, estéticas, melhor dizendo, do livro. Mas isso, se ocorrer, resolve-se com o tempo, ou com uma releitura"⁶⁰.

O "pacto autobiográfico", aplicado ao romance em questão, não ocorre de modo simples. O autor é jornalista, repórter; o narrador é jornalista, editor, escritor; a personagem especular é o escritor das "anotações do escritor" (p. 107). Esta forma explícita aparentemente uma unidade do sujeito da enunciação que não se realiza, porém, sem o concurso de várias instâncias. Esta unidade aparente subsume a fusão de três categorias do mesmo: a consulta das fontes e o esforço da memória manifestam o autor; o esforço da escrita e o domínio da retórica da ficção relevam o narrador; a personagem fornece o modelo.

Pela articulação paradigmática proposta pela trilha do documentário, o romance atesta duas operações hipostáticas entre o autor e Graciliano Ramos, pelo sub-título "Romance : contos" que estabelece uma dialética intertextual com Vidas Se-

cas; entre o narrador e a personagem Samuel Fereszin, o repórter tornado herói pela morte, o repórter que também prepara em sigilo um livro sobre Andréa e sua geração. Ora, se se depõe sobre o que se observou ou pesquisou, o testemunho é uma experiência de quem optou por fazê-la, etapa posterior ao vivido. E como observa Letícia Malard:

"A tudo que se narra subjazem a ideologia, a interpretação pessoal e a seleção consciente ou inconsciente de dados, as distorções da memória"⁶¹.

D. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (01) SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance. Rio de Janeiro, Edições Achiamé, 1984.
- (02) GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro? Rio de Janeiro, Codecri, 1980.
- (03) CALLADO, Antônio. Reflexos do Baile. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- (04) MALARD, Letícia. "Análise Contrastiva de O que é isso, Companheiro, de Fernando Gabeira e Reflexos do Baile, de Antônio Callado". In: O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, UFMG, 1982, p. 82.
- (05) LEJEUNE, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1974.
- (06) SUSSEKIND, Flora. op. cit.; Literatura e Vida Literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- (07) SANTIAGO, Silviano. "Repressão e Censura no Campo das Artes na Década de 70". In: Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 47-55.
- (08) SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-69". In: O Pai de Família e outros estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- (09) Idem, op. cit., p. 65.
- (10) Idem, ibidem, p. 66.
- (11) Cf. ROSSI, Clóvis. Democracia, Constituinte e Imprensa. (Recorte com data imprecisa).
- (12) MITRE, Sílvio. Em nome da verdade. Pronunciamento realiza-

- do na Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, outubro, 1985, p. 17.
- (13) Idem, ibidem, p. 21.
- (14) SCHWARZ, Roberto. op. cit.
- (15) Idem, ibidem, p. 62.
- (16) Idem, ibidem, p. 63.
- (17) Idem, ibidem, p. 63.
- (18) Idem, ibidem, p. 64.
- (19) Idem, ibidem, p. 66.
- (20) SUSSEKIND, Flora. Literatura e Vida Literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 27.
- (21) Idem, ibidem, p. 27.
- (22) MONEGAL, E. Rodriguez. "Writing Fiction under the censor's Eye". In: World Literature Today, Oklahoma, Norman, Winter, 1979, p. 19-22.
- (23) Idem, ibidem, p. 21-22.
- (24) SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 53.
- (25) SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance. Rio de Janeiro, Edições Achiamê, 1984, p. 183.
- (26) SUSSEKIND, Flora. Literatura e Vida Literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 57.
- (27) BLANCHOT, Maurice. Les Intellectuels en Question. Le Monde, Paris, 08/10/83.
- (28) SALLES, Fritz Teixeira de. A Festa de três faces de Ivan Ângelo. O Estado de Minas, Belo Horizonte, 04/08/76.

- (29) Idem, ibidem.
- (30) BRASIL, Assis. A Festa de Ivan Ângelo. Rio de Janeiro, Última Hora / Revista, 03/09/76, p. 3.
- (31) Idem, ibidem.
- (32) AGUIAR, Flávio. O escritor: de amanuense a jornalista. Movimento, São Paulo, 18/06/76, p. 16.
- (33) Idem, ibidem.
- (34) Idem, ibidem.
- (35) Idem, ibidem.
- (36) SILVA, Aguinaldo. A Festa acabou. Seis anos depois, os restos. O Globo, Rio de Janeiro. Em alguns recortes de jornais, enviados por Ivan Ângelo, infelizmente alguns não possuem indicação de data e página.
- (37) Idem, ibidem.
- (38) Idem, ibidem.
- (39) Idem, ibidem.
- (40) ÂNGELO, Ivan. Entrevista. O Globo, Rio de Janeiro, 19/08/76.
- (41) Idem, ibidem.
- (42) ÂNGELO, Ivan. Entrevista. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 20/04/85.
- (43) A crítica de Emir R. Monegal foi publicada em 1977 (cf. nota 22), a tradução do romance A Festa nos Estados Unidos foi publicada em 1982 (tradução de Thomas Colchie, New York, Avon-Bard Books).
- (44) BENSOUSSAN, Albert. Ivan Ângelo e Rubem Fonseca. Flammarion

- Actualité, fevereiro, 1979, p. 10-11.
- (45) Idem, ibidem.
- (46) CORTANZE, Gérard de. Le Brésil sans folclore. Magazine Litteraire, abril, 1979, p. 26-27.
- (47) RAILLARD, Alice. Le Brésil des Années 70. Quinzaine Litteraire, (303) 01/06/79, p. 12.
- (48) Idem, ibidem.
- (49) Idem, ibidem.
- (50) FELL, Claude. Les Mithes et les fantasmes du Brésil moderne. Le Monde, Paris, 11/05/1979, p. 25.
- (51) Idem, ibidem.
- (52) MILLER, Jim. A Barrage from Brazil. Newsweek, 12/07/1982, p. 71-72.
- (53) BRESLIN, Patrick. Brazilian Political Parting. The Washington Post (recorte com data imprecisa).
- (54) Idem, ibidem.
- (55) SLATER, Candace. A Triple Vision of Brazil. Review (32), janeiro/maio, 1984, p. 13-15.
- (56) LEJEUNE, Philippe. Je est un autre. Paris, Seuil, 1980.
- (57) ANGELO, Ivan. Entrevista. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 20/04/85, p. 9.
- (58) Idem, ibidem.
- (59) ANGELO, Ivan. Entrevista. Folha de São Paulo, São Paulo, 20/05/76.
- (60) ANGELO, Ivan. Entrevista. O Globo, Rio de Janeiro, 19/08/76.

(61) MALARD, Letícia. Op. cit.

IV.

AS MÁSCARAS DO NARRADOR

"Antes de mais nada: já ninguém vai no bote dos gêneros literários definidos. Isso não existe. A doença de cada um, a respiração, a audição original. (...) ... o romance é uma antigüidade que não engana ninguém, uma ambigüidade".

Casimiro de Brito, Imitação do Prazer

A posição do eu enunciador no romance A Festa - a festa propriamente dita insinua-se apenas como flashes narrativos - parece caracterizar-se por técnicas de camuflamento. Várias são as formas assumidas para desmascarar o tradicional narrador onisciente (inclusive o recurso da diegese monológica, através de um narrador onipotente, como se observa em "Andrea" e no "Índice remissivo"). Coexistem em "Documentário" posturas que possibilitam indiciar a presença de um Narrador (com letra maiúscula para diferenciá-lo dos outros narradores) que explicitamente mantém relações com outras linguagens. Resulta desse diálogo extradiegético - ficção/ciência, ficção/jornalismo, ficção/cinema, ficção/teatro, ficção/História - o diálogo interdiegético - A Festa/Vidas Secas, A Festa/Curral dos Crucificados - que se articula aos diálogos intradieгéticos.

A multiplicidade de recursos, com ênfase nos jornalísticos e cinematográficos, não tende a abolir a inserção da obra numa espécie narrativa específica, como se lê na página de rosto: "Romance: contos", uma classificação mimetizadora da concepção de Graciliano Ramos em Vidas Secas, como já foi dito.

Como se não bastassem as implicações técnicas da confluência de vários discursos e vozes narrativas, e dos procedimentos jornalísticos e cinematográficos (tendentes a descaracterizar a discursividade da linguagem verbal), o Narrador estabele-

ce outro diálogo, desta vez com o leitor, alertando-o a imaginá-lo "personagem principal da história que está escrevendo" (p. 117), um ser físico e histórico, que adquire vida e realiza seu fazer fora do texto, no real por ele apontado:

"Incluir em Antes da Festa várias 'anotações do escritor' (inclusive está). São projetos, frases, idéias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações. Assim, o escritor seria, junto com Samuel, personagem principal da história que está escrevendo. Personagem involuntário, porque é 'outro autor' - ele mesmo, ou o homem que ele viria a ser, convivendo artificialmente no tempo e no espaço com o homem que ele tinha sido - é 'outro autor' quem junta os pedaços desconexos de suas anotações " (p. 117).

Embora "personagem involuntário", o escritor sobrevive a referentes paradigmáticos decisivos nas ocorrências da praça da Estação: Samuel e Marcionílio, o repórter e o líder dos camponeses. As "anotações" assumem, em "Antes da Festa", funções análogas (ou equivalentes?) ao depoimento de Marcionílio ao DOPS, registrado por esse "outro autor" que "junta pedaços desconexos". A relação de contigüidade escritor/Samuel se estabelece em "Andrea", um manifesto relato-ruína:

"Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe se identificará mais tarde" (p. 49).

Ainda com relação ao texto "Andrea", o escritor, no "Índice remissivo", afirma:

"O autor daquele conto é também uma das pessoas mesquinhas e preconceituadas da sociedade que julga Andrea" (p. 171-172).

O "Índice remissivo" (p. 143-149) documenta as investigações policiais a partir de um caderno contendo relatos eróticos atribuídos a Samuel; sobre esses relatos afirma o pintor Roberto:

"Era um romance. Li uns pedaços, até bonitos"
(p. 190).

A sobrevivência do escritor no texto indicia, através da ancoragem metonímica, a sobrevivência da escrita como documento alegórico de uma determinada facção da História do Brasil. Uma alegoria inscrita no discurso oficial da História brasileira, utilizado de forma crítica no "Documentário", através da montagem de fragmentos de discursos do outro. A sobrevivência desse escritor que "junta pedaços desconexos", (recuperando textos de narradores eliminados/calados pela morte), talvez ilumine, através da alegoria, a possibilidade de sobrevivência do Narrador pós-Moderno, aquele que concorre (e delas se serve) com técnicas específicas de outras linguagens (o jornalismo, o cinema). O Narrador se reivindica procedimentos típicos do jornalista (a categoria edição) e do cineasta (a categoria montagem), sem abdicar, simultaneamente, da reflexão metalingüística por conta do escritor experimental.

A. O NARRADOR - EDITOR

Oscar Tacca, em Las Voces de La Novela¹, cunha a expressão "autor transcriptor" que se ajusta ao que aqui tenho denominado como Narrador-editor. Em sua concepção, esse antigo recurso romanesco surgiu em decorrência da busca de silenciar ou anular o autor. Por trás do recurso, ocultam-se outras questões de maior alcance e implicação estética: a despersonalização, a objetividade, o verossímil. O romance luta com uma de suas dimensões fundamentais: a ficção. O romance e o romanesco entram

em conflito. Na maioria dos romances, a tensão da corda entre autor e narrador faz com que o leitor a perceba: o autor só fala através do narrador, o narrador dissimula juízos e opiniões do autor. Para Tacca, basta que o narrador ceda um pouco para que a corda se distenda e "aparezca la flácida voz del autor"². O recurso do "autor-transcriptor" compreende uma série variada de relatos: desde a forma epistolar dos romances até aquelas em que o autor se apresenta como "mero editor de unos papeles (encontrados en un desván, en un mesón, en una farmacia)"³; desde os que (sem participação do intermediário) tenham sido apenas cópia fiel e cuidadosa, até os que (admitindo uma certa participação) tenham sido traduzidos, compostos ou reescritos pelo transcriptor⁴.

O Narrador-editor, apesar dos esforços em minimizar sua presença, não é um narrador neutro. O leitor é levado a desvendar suas pistas no "Documentário", ao se deparar com sua mediação irônica, através de expressões ajuizadoras, características da ideologia dominante, numa paródia demolidora do que se denuncia:

"Sobe a sessenta o número de fazendas tomadas pelos conselheiristas em toda a região. (Despacho de Salvador para o jornal O País, do Rio de Janeiro, dando testemunho de um 'respeitável cavalheiro vindo das regiões de Canudos', publicado em 30 de janeiro de 1897)" (p. 18).

A gradação avaliadora das expressões usadas para se referir a Marcionílio - "retirante" (p. 19), "subversivo" (p. 25) - é interessante para indiciar a presença/ausência do editor. Os incidentes da Praça da Estação são avaliados como "graves" (p. 19) e "dramáticos" (p. 22).

1. O FARO MELANCÓLICO

Esse editor, em que pese a intencionalidade de jogar presente/passado e a opção pela simultaneidade - indicadas nos títulos cinematográficos "Flash-Back" (p. 16) e "Fim de Flash-Back" (p. 19) - é um Narrador alegórico. Dele o leitor apreende rápidos traços nos parênteses dos fragmentos, sínteses de momentos agudos/fulgurantes da História, ela mesma depositária de ruínas. São fragmentos que, subjacentes à intencionalidade de desvelar (documentar) o fracasso da ocupação imposta à cultura sertaneja, indiciam também a necessidade de embelezar alegoricamente esse fracasso. O enunciador se faz caracterizar pela ambigüidade: um emissor melancólico segundo Walter Benjamin, raivoso enquanto denuncia a ocupação do espaço do sertanejo, mas com faro de investigador melancólico:

"Não é por acaso que em sua descrição do estado de espírito do melancólico Aegidius Albertinus (Dürer) menciona a hidrofobia. Segundo a velha tradição, 'o baço domina o organismo do cão'. Nisso ele se parece com o melancólico. Com a degenerescência do baço, órgão tido por especialmente delicado, o cão perde sua alegria e sucumbe à raiva. Desse ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador"⁵.

Ao final de "Antes da Festa", o escritor se apresenta como jornalista: é o repórter que sai em busca da reportagem, acompanhando a turma do Suplemento para "falar com o líder dos retirantes, Marcionílio" (p. 131):

"Marcionílio estava sendo entrevistado pelo

Samuel Fereszin, do Correio, conhecido nosso.

Ouvimos falar da fome ('Meu pai contou que na grande seca de 87 foram mortos dois bandidos assaltantes e comidos pelo povo em Jacaré dos Homens'.)

da felicidade ('Aquela dona que ali está, dona Lália, está feliz e aliviada porque vendeu a filha de 14 anos, nessa viagem mesmo, a um fazendeiro do sul da Bahia. A filha agora tem onde comer e dormir, melhor do que nós!)

da revolta ('Quando o vento sopra, o capim abaixa; quando o capim pega fogo, queima a mata toda!)

do latifúndio ('Lá? Terra tem muita, dono mesmo tem pouco. Quando ele vê que a chuva não vem, que não vai ter colheita, manda todo empregado embora. E ele tá errado? Tá certo. Errado é ele ser dono de tanta terra'.)" (p. 131).

O leitor/decodificador percebe no editor (possíveis marcas do ofício de repórter) a preocupação de escamotear sua presença, traída pela seleção de textos reveladores da matéria ideológica que pretende denunciar. A forma escolhida para denunciar - a alegoria, enquanto enuncia textos de outros - por si mesma sinaliza uma denúncia contra a invasão das categorias e valores do outro. Existe o cuidado em reproduzir com fidelidade o texto alheio: em respeitar-lhe o próprio vazio, quando se trata de texto da História oficial, denotadora da linguagem da dominação; em transcrever-lhe a perplexidade, quando se trata de texto de sertanejo, denotadora da linguagem do dominado. Os textos vinculados à História ("Documentário") esvaziam o repertório cultural do nordestino e mimetizam o esforço do colonizador em pulverizar, através da codificação verbal, o universo primitivo (selvagem) do colonizado. A nível paradigmático, A Festa reproduz, ainda, o processo de colonização: à festa de aniversário do pintor Roberto comparecem elementos estranhos - invasores do

espaço festivo (que, a rigor, engloba duas instâncias, a do organizador e a dos convidados):

"Um grupo de trinta rapazes armados com longos cacetes de madeira invadiu a festa de aniversário de Roberto em 1971. A porta foi aberta com estrondo de pontapé e os rapazes, de cabelos muito curtos, civis, entraram correndo, atropelando, batendo, gritando" (p. 193).

Fácil identificar a que grupo social pertencem esses rapazes "de cabelos muito curtos"... É clara a identificação com a TFP: a organização urbana de extrema direita, de berrantes e medievais uniformes, de inquisitoriais e violentas atuações.

2. A SERVIÇO DA ALEGORIA

Interrompo por instantes esta investigação sobre o problema do narrador em A Festa para registrar o alcance das observações sobre a alegoria. A expressão é emprestada a Walter Benjamin, em A Origem do Drama Barroco Alemão. Declino da pretensão de operacionalizar os conceitos de Benjamin, em vista do caráter assistemático de que se reveste seu raciocínio. Não posso, contudo, resistir ao fascínio de assinalar certas analogias entre seus conceitos (de ruína, por exemplo) e o projeto narrativo de A Festa (a idéia de esboço, por exemplo).

"Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim, na quele tempo. Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever, que os escritores procuravam esquecer ou não conseguiriam escrever nada" (p. 132). (grifos meus).

Dar a palavra a Benjamin é aceitar a mediação de Flávio Khote, o que faço como discípulo que tenta preservar o cuidado que o texto de Benjamin requer:

"... a alegoria, mas não o símbolo, compreende em si o mito"⁶.

"... a alegoria mostra ao observador a facies hipocratica da história como protagonista petrificada"⁷.

"... o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio"⁸.

"... na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína"⁹.

Como recurso voluntário ou inconsciente, é essa contaminação fragmentária, própria do esboço, que distancia a postura do Narrador das soluções realistas:

"Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na physis bela e sensual o que ela continha de heterônomo, incompleto e despedaçado"¹⁰.

"A ambigüidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria"¹¹.

"... o que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca"¹².

Com mais evidência em "Antes da Festa", a noção de esboço alia-se à ânsia de produzir flashes atentamente elaborados:

"Desde o início, essas obras já estavam predestinadas à destruição crítica, que o tempo sobre elas exerceu. O que dura é o estranho detalhe de suas referências alegóricas:

um objeto de saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas"¹³.

Para Flávio Kothe, a alegoria guarda "sempre o sentido etimológico de dizer o outro: ela é o indício de uma perda"¹⁴.

"Lendo no 'outro' da alegoria o reprimido da História, ela não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores"¹⁵.

"Em sua época de gênese, a obra, sendo o outro, o outro que poderia ter sido e não foi, mostra o sido como mera ruína das potencialidades não concretizadas pela e na História. A obra de arte é, então, a alegoria que mostra a História como ruína. Depois, no tempo da leitura, em relação a seu tempo de gênese, a obra também testemunha o sido, como resto e legado do que foi. Ela é, então, a ruína em que a História aparece como seu outro alegórico-fático"¹⁶.

Retorno à questão do narrador, relacionando-a com a noção de pacto autobiográfico, anteriormente abordada. Além das categorias de equivalência entre Autor/Narrador/Personagem, coloco em cena duas outras personagens: Carlos e Samuel, como ressonâncias e informantes da biografia do Autor - ser físico e social, Ivan Angelo, também (um dia) estudante de Ciências Econômicas e repórter profissional. O estudante Carlos Bicalho e o jornalista Samuel Fereszin são actantes especulares do real empírico do eu enunciador encarregado da tarefa de narrar ruínas. Essa bifurcação de propósitos pode ser detectada, ainda, nos registros do escritor: como repórter, mostra-se sempre dividido ("E eu não tenho a menor chance, enquanto estiver bloqueado por contradições" (p. 112)); como economista, registra a hesitação em usar como epígrafe uma informação estatística sobre a distribuição de renda no Brasil (ver p. 129).

B. O NARRADOR - CINEASTA

O Narrador de A Festa explora recursos que foram revitalizados - a ponto de codificar uma terminologia específica - pelo cinema: tomada panorâmica, close, flash-back, angulação, enquadramento, plano, etc. . Para Gérard Genette, o advento do cinema modificou o estatuto da literatura: aproveita-se de algumas de suas funções, mas empresta-lhe alguns dos seus recursos¹⁷.

Segundo Eisenstein, a arte do cinema é sobretudo montagem: o diretor monta e combina no filme uma realidade dotada de um tempo próprio, a qual transfere ao olhar do espectador¹⁸. Na verdade, ao construir uma cena a partir de tomadas, ou uma sequência a partir de cenas, a linguagem cinematográfica cria um ritmo e um tempo próprio.

No texto de Ivan Ângelo, o Narrador aproxima-se do cineasta na busca de abolir os traços do eu enunciador e na quebra da discursividade da linguagem verbal. Os capítulos que revelam esta maior aproximação: "Documentário" e "Antes da Festa". O que se procura destacar não é a intriga sucedida em determinada cidade e em certa época, mas a inter-relação de comportamentos e atitudes. Nesse aspecto, o cinema colabora exemplarmente: cada fragmento funciona como tomada estruturante de ações, percepções, comentários ou reflexões de uma consciência num determinado contexto: um universo auto-suficiente, cercado de forças inter-relacionadas. Um modelo da realidade fornecido por elementos do real, inscrito no texto em sucessivas justaposições. O leitor lê o que lhe é mostrado, e como lhe é mostrado.

O primeiro texto de "Documentário" assinala o procedimento do Narrador: outorga seu papel de narrar ao olhar analítico de um cineasta, que antecipa e direciona as relações do leitor com o objeto narrado:

"Quem estivesse na praça da Estação na ma-

drugada de hoje veria um nordestino moreno, de 53 anos, entrar com uns oitocentos flage lados no trem de madeira que os levaria de volta para o Nordeste" (p. 15).

Graças à subjetividade de sua câmera, o Narrador-cineasta insinua-se na intencionalidade de documentar o confronto dialético e tenso de culturas antagônicas (o sertanejo/o industrializado, o primitivo/o intelectual).

A apropriação da linguagem do cineasta - imagem fiel do real na sua orientação neo-realista - assinala mais uma recusa do Narrador em se indiciar como um narrador convencional. Desvela, dessa forma, uma postura camuflada de minimizar as marcas do pacto autobiográfico: a consulta das fontes e o esforço da memória (por parte do Autor); o esforço da escrita e o domínio da retórica, o passear metalingüístico da câmera (por parte do Narrador); o modelo fornecido por um determinado contexto histórico (1970, época do real empírico da Personagem). Importante não esquecer: o autor invade o espaço da ficção para avisar que também se posiciona no intra texto como escritor, mas insiste em sinalizar o processo de simultaneidade, ao mostrar o romance sendo escrito. Com base nesse artifício, julgo oportuno destacar uma declaração extra texto, uma entrevista a jornal:

"O livro é cheio de invenções, tem vários textos dentro do texto, e uma técnica de texto para cada passagem diferente. Por exemplo: ele abre com um episódio chamado "Documentário". Aí eu inventei um documentário sobre seca/banditismo/revolta popular, usando documentos verdadeiros junto com pastiches de documentos. Nesse processo, criei uma ilusão de documentário de cinema"¹⁹. (grifos meus).

"Antes da Festa" possibilita uma leitura que o aproxima

da escrita dos argumentos cinematográficos. Ao editar cenas que antecedem a festa, o Narrador revela como vê e ouve (no caso dos diálogos e telefonemas registrados) os fantasmas que habitam o seu campo imaginário, já impregnados de um componente cinematográfico, ou seja, marcados pela subjetividade da câmera.

É sabido que, nos roteiros de cinema, o presente impõe-se como o tempo da enunciação, considerado como "tempo persuasivo", que tende a anular a distância entre o tempo da ação enunciada e o tempo da ação que a enuncia. A enunciação se dramatiza exatamente por isso. A carga sugestiva em proveito da imagem articula-se não apenas com as virtualidades do presente, mas com uma postura especial do discurso.

A manipulação de efeitos específicos (uso de períodos curtos, ausência de relações de subordinação) conduz à suspensão da sucessividade, à rarefação da ação contínua, à fragmentação da discursividade diegética. Os textos alinham-se subordinados à enunciação do espaço urbano (Bar e Restaurante Lua Nova, Esquina de Livraria Rex, Rua Itapecerica, 840, Vila Concórdia, etc.) e às notações cronológicas (20h 33m, 19h, etc.), estas diluidoras de um agora permanente.

O máximo de interioridade ocorre num dos fragmentos mais curtos:

"Cama

16 h

Marília olha o relógio e pensa: está na hora do meu amor telefonar" (p. 116).

A ausência de relação de subordinação - processo idêntico ocorre nos registros de monólogos²⁰ e diálogos²¹ - transfere ao leitor a tarefa da montagem, na medida em que só ele (além do autor), aos poucos, se percebe da relação entre as personagens e os espaços sinalizados. Diante desses processos desnarrativizantes, resta ao leitor a tarefa de personalizar o que no texto é opa-

co, ou de naturalizar a destemporalização selada pelo presente, ou de construir um "fundo" àquilo que a ausência de modalização verbal insinua. Paradoxalmente, aí é que reside a dramaticidade das ações assim enunciadas. É uma dramatização que não se confunde com a modalização típica da narrativa, nem com a modalização inerente ao drama. Os fragmentos de "Antes da Festa" reproduzem a espetacularização do escuro (ou do sonho): o presente é também o tempo dos sonhos noturnos. Aquilo que o espectador vê como imagem no escuro aparenta-se, de certa forma, àquilo que o leitor é levado a recompor diante das seqüências registradas. O Narrador não escreve, por exemplo, qualquer coisa como:

Numa tarde sufocante, Marília, inquieta, revolve-se na cama, na expectativa de que seu amor lhe telefone.

Mais à frente, o leitor relaciona a cena de Marília na cama à traição por telefone da personagem Otávio:

"Um abraço um abraço dou-te eu dou-te eu ao virar ao virar bem junto ao teu bem junto ao teu - pensou ele enquanto desligava. E lembrou-se de repente:
- Puta merda, e Marília?" (p. 122).

1. ENFOQUES CRÍTICOS

Dois trabalhos abordam os recursos cinematográficos da escrita de A Festa. Um deles é um ensaio de Ana Cristina César, "Um livro cinematográfico e um filme literário", publicado em Opinião²². O outro é a dissertação de mestrado de Elisabete Catarina Kefalás Troncon, Investigação e Linguagem na Festa de Ivan Ângelo²³.

A. O "FILME LITERÁRIO"

O ensaio de Ana Cristina César aborda dois romances - Armadilha para Lamartine, de Carlos Sussekind e A Festa, de Ivan Ângelo. A autora intervém, na primeira nota para afirmar que resumiu algumas observações da dissertação de mestrado de Heloísa Buarque de Holanda, Heróis de Nossa Gente (UFRJ, 1974). Reconhece que "a cinematografização da literatura comparece vigorosamente" no romance de Ivan Ângelo:

"como técnica fundamental que organiza os episódios e os fragmentos do livro, e mais, que se revela como a maneira mais eficaz e conseqüente de narrar uma matéria eminentemente política e atual"²⁴.

Ana Cristina observa que a ausência de uma única voz narrativa (ou a "dispersão do foco narrativo") produz continuidade narrativa da montagem:

"Onde então está a 'presença do narrador' , impossível de ser ocultada na literatura? Essa presença - ou marca - está exatamente na organização dessas cenas partidas"²⁵.

A autora articula a quebra da passividade da leitura, engendrada pela dispersão do foco narrativo ("o que resulta num romance sem herói, sem centro e sem pai") à temática política:

"O romance de Ivan Ângelo prova-se assim particularmente significativo na sua resposta ao momento e ao lugar em que se inscreve. É um romance politicamente conseqüente pela relação que estabelece com a sua matéria, que é como disse da maior atualidade política"²⁶.

B. MINUCIOSA LEITURA DOS MOVIMENTOS DA CÂMERA

O trabalho de Elisabete C. K. Troncon é, como diz a autora, uma leitura-paródia do texto de Ivan Ângelo, um acompanhamento detalhado da montagem/câmera do Narrador. A expressão "Narrador Cineasta" lhe pertence. Transcrevo, a seguir, parte da análise relativa ao primeiro texto do "Documento", como forma de registrar a vigilante busca de efeitos cinematográficos:

"A montagem do código verbal vai articulando os gestos da câmera cinematográfica e o narrador-cineasta passa da referência espacial (Praça da Estação) para as diversas unidades deste conjunto (um nordestino, 800 flagelados, os guardas, etc. ...), à semelhança de um enquadramento das tomadas de cena. A câmera vai como que 'selecionando' os elementos significativos e, num close, surge a figura de 'um nordestino moreno, de 53 anos ...'. Embora referido por uma categoria geral, se transforma em o nordestino, na relação com tantos outros nordestinos. Só depois é que se volta para os demais componentes do grupo de flagelados. Os movimentos de câmera passam a registrar os movimentos dos grupos e o leitor é atraído pelo emprego do verbo tanger, dada a sua aparente inadequação a este contexto: "tocar"(alimárias) para os estimular na marcha (conforme dicionário) e pela expressão: "'guardados", ambos índices do ponto de vista deste emissor, que aplica o conceito de rebanho a homens/nordestinos. A equivalência: grupo/animais despersonaliza homens e tem a força de fazer valer a ação dos guardas: animais devem ser tangidos e guardados. A ordem cumprida surge, para o leitor comum, como um fato natural... (...) Num segundo momento (parece existir um antes e um depois da ação narrada), o leitor-observador é deslocado para o Hotel Itatiaia, quando continua par-

ticipando da construção da metalinguagem da câmera cinematográfica. Num close, duas figuras: 'à frente estavam aquele nordestino de 53 anos, mais tarde identificado como Marcionílio de Matos, e o repórter Samuel A. Fereszin de um matutino da capital'. A repetição do close de Marcionílio o redimensiona após o tumulto: antes um nordestino e, agora, um nordestino/Marcionílio; antes, individualizado pela câmera e, agora, pessoalizado"²⁷.

C. O NARRADOR EXPERIMENTAL

Há uma atitude experimental nas duas categorias, abordadas atrás (o Narrador-editor e o Narrador-cineasta). Aqui, penso naquele "jovem escritor de plantão" e nas suas "anotações" (ao todo quatorze). Em "Antes da Festa", repito, o Narrador sinaliza a dupla decisão de incluir suas anotações no corpo do romance e de se incluir como personagem.

O saldo geral dessas "anotações" incide sobre as apreensões de um escritor na década de 70: problemas sociais e teóricos o afligem, quase todos articulados ao intra-texto, de forma latente ou manifesta. Algumas se articulam ao intratexto na mesma página, (v. p. 115, em que o registro parece constituir desdobramento da conversa do escritor como amigos no Bar e Restaurante Lua Nova). Duas fazem alusões cifradas à história da corrupção de Robertinho. A primeira encarece a desorientação temática do escritor e documenta, entre outras, a possibilidade de escrever um balé-revista-infantil:

"Escrever o que nesta terra de merda? (...) E quem disse que isso é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou um balé-revista infantil?" (p. 107)
(grifos meus).

A segunda consiste no registro de uma pesquisa científica sobre a evolução da criança até os quatro anos, com instruções técnicas para a linguagem e os signos a serem usados no registro estilístico do universo infantil. As duas articulações com a corrupção de Robertinho revelam simultaneamente insegurança do autor frente ao tema do homossexualismo e ênfase no seu tratamento. Um registro faz crítica a recursos usados pelo escritor:

"Por que sempre soube que seria um telefone ma?

Por que não um encontro difícil, uma carta? Isso está me cheirando a literatice" (p. 121).

Esta interferência questionadora do texto se observa também no último livro de contos de Ivan Ângelo, A Face Horrível²⁸ ("Entrevero do Autor com Seu Conto"), em que o mesmo conto apresenta três versões diferentes.

Uma observação denota a intencionalidade cinematográfica da linguagem:

"Nas ações e observações de Samuel, o verbo deve estar sempre no presente" (p. 118).

Dois registros - aparentemente dissonantes da matéria narrada - indiciam o fazer do escritor: o lembrete sobre a possibilidade de concorrer com um texto teatral em concurso patrocinado pelo Serviço Nacional do Teatro (p. 110); e aquele que recupera, com detalhes, a notícia da descoberta de um filme americano feito na década de 30, antecipando o assassinato de um presidente J. K. nos Estados Unidos. O confronto feito no "Documentário" entre presente/passado brasileiro projeta-se especularmente para uma sociedade capitalista altamente programada. A arte copia a vida? A evolução das sociedades capitalistas pode ser prevista? (p. 119).

Um registro se destaca, na medida em que possibilita configurar a aprendizagem do escritor. É um referente inter texto, básico para enunciar a reflexão metalingüística que se insinua desde a primeira anotação. Como camada textual de natureza intertextual que se insere num projeto de caracterização do escritor em formação, inscrito num depoimento de um escritor idealizador de um romance político, é uma camada textual de segundo grau. Pela via da alegoria, (no seu sentido etimológico de dizer o outro), sua significação é fundamental. Através da decupagem e apropriação de várias linguagens narrativas, (Gláuber Rocha, Garcia Márquez, Borges, Hitchcock, Robbe-Grillet), o autor a si mesmo se indicia como diluidor de discursos do outro. Penso numa passagem análoga de O Beijo não vem da boca, de Ignacio de Loyola, em que o narrador comenta com ironia a época em que participava da comissão de julgamento de um concurso de contos:

"... não se sabe se um Joyce latino, ou um enganador fabricado pela assimilação do nouveau-roman francês com o fantástico de Borges, o Super - hiper real de Márquez, os enigmas de Cortázar"²⁹.

As reflexões podem ser agrupadas em duas ordens de idéias: as de natureza ideológica avant la lettre, denotadoras de um intelectual participante, consciente das condições sócio-econômicas de seu tempo; as de natureza metalingüística, em maior número, denotadoras de um repertório interdisciplinar de informações (ciência, jornalismo, cinema, literatura, economia).

"Antes da Festa" reproduz o processo cinematográfico da montagem do "Documentário": as notas entre parênteses deste são as "anotações" daquele. E o modelo que se dá a ler não se circunscreve aos anos 70: lança raízes na própria constituição agrária brasileira (a importância da epígrafe rejeitada (p. 129)

comprova isso). As "anotações" desempenham uma dupla função semiótica: estabelecem uma articulação interna com os enunciados internos e o ato de linguagem então indiciado - "fazer saber":

"... o verbo deve estar sempre no presente"
(p. 118).

Reflexões metalingüísticas geradas pelo encontro com outros escritores são enunciados como informantes (na acepção de Barthes²⁸) denotadores do efeito de realidade: "Bar e Restaurante Lua Nova".

Em "Documentário", os textos da História do Brasil são relacionados com textos que enunciam a questão do nordestino: o leitor tem acesso a um depoimento do retirante, recuperado dos arquivos do DOPS. Em "Antes da Festa" as tomadas-cenas são articuladas com a festa de aniversário de Roberto, com a questão dos nordestinos e (via anotações) com a contingência do escritor envolvido a relatar essas questões todas; o leitor tem acesso ao depoimento desse escritor:

"Pois não estou falando que veio polícia aqui e revirou a casa toda? Essa gente não explica nada direito, diz que ele (Carlos) está incomunicável. Foi alguma coisa lá na Estação, história de uns retirantes que chegaram aí e deu uma confusão com a polícia"
(p. 111).

"Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim, naquele tempo" (p. 132).

As anotações antecipam o questionamento da obra realizado no "Índice remissivo" e atestam que o Narrador não abdica totalmente das convenções literárias. As enunciações da crise da ficção se sucedem:

"Eu pus o papel na máquina para começar novamente a escrever o judeu refratário e não consigo tirar nada de mim. (...) Gostaria de dar uma porrada no meu superego. Preciso entender o que é que me impede" (p. 123).

"O livro que eu fiz está aí como um pão sem miolo" (p. 170).

"Este livro (diz o escritor recebendo os originais) é o resultado de um fracasso" (p. 167).

"O autor daquele conto é também uma das pessoas mesquinhas ou preconceituadas da sociedade que julga Andrea. Ele também está lá, filho da puta" (p. 171-172),

Passa a constituir sub tema da literatura brasileira pós-moderna o registro metalingüístico (o ensimesmar-se da enunciação) articulado à reflexão sobre a história. A crise da ficção torna-se objeto de análise da própria ficção. A epígrafe de Carlos D. de Andrade ("o tempo é a minha matéria") aproxima, nesse aspecto, criações ficcionais de orientações diversas (A Paixão Segundo G. H. e A Hora da Estrela, de Clarice Lispector; Um Copo de Cólera, de Raduan Nassar; Curral dos Crucificados e Monólogo do Escorpião, de Rui Mourão; A Fúria do Corpo, de João Gilberto Noll; Pessach: Travessia, de Carlos Heitor Cony; O Concerto de João Gilberto no Rio, de Sérgio Sant'Anna, entre outros). A literatura brasileira mais recente permite mapear uma estética da crise da ficção testemunhada pela ficção; de tal forma são conhecidas as reações por que passam as espécies narrativas em tais momentos: o fazer literário como tema; o discurso metalingüístico. As discussões a respeito do tema do judeu refratário perdem em contemporaneidade, mas possibilitam vislumbrar o tema do escritor refratário, ou o motivo especular do escritor comprometido:

"O judeu refratário representa aquilo que

nenhuma opressão consegue destruir no homem" (p. 115).

As anotações enquanto projeto semiótico, que se apresentam disseminadas, interrompendo a sequência das tomadas, cumprem, ainda, a função de exprimir a "descontinuidade da criação", um dos intentos do narrador pós-moderno. Desempenham função análoga ao questionamento do narrador de Stella Manhattan:

"Você continua a rir de mim e eu pensando como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação, mas nunca transmitem a descontinuidade da criação"³⁰.

D. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (01) TACCA, Oscar. Las Voces de la Novela. Madrid, Gredos, 1973.
- (02) Idem, ibidem, p. 38.
- (03) Idem, ibidem, p. 38.
- (04) Idem, ibidem, p. 38.
- (05) BENJAMIN, Walter. A Origem do Drama Barroco Alemão. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 174.
- (06) Idem, ibidem, p. 187.
- (07) Idem, ibidem, p. 188.
- (08) Idem, ibidem, p. 188.
- (09) Idem, ibidem, p. 198.
- (10) Idem, ibidem, p. 198.
- (11) Idem, ibidem, p. 199.
- (12) Idem, ibidem, p. 200.
- (13) Idem, ibidem, p. 203.
- (14) KHOTE, Flávio. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 26.
- (15) Idem, ibidem, p. 36.
- (16) Idem, ibidem, p. 47.
- (17) GENETTE, Gérard. "Estruturalismo e crítica literária". In: Estruturalismo. Barcelos, Portugália Editora, 1968.
- (18) EINSENSTEIN, Serguei Mijailovich. El sentido del cine. Trad. de Norah Lacoste. Buenos Aires, Ediciones La Reja, 1955.

- (19) ÂNGELO, Ivan. Entrevista a Lúcia Machado de Almeida. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 17/05/86, p.4.
- (20) Cf. os monólogos nos fragmentos das páginas 127 e 132 de A Festa.
- (21) Cf. os diálogos nos fragmentos das páginas 108, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 121, 122, 125, 129 e 130.
- (22) CÉSAR, Ana Cristina. "Um livro cinematográfico e um filme literário". Opinião, 22/10/76.
- (23) TRONCON, Elisabete Catarina Kefalás. Linguagem e Investigaçãõ nA Festa de Ivan Ângelo. Dissertação de Mestrado (fotocopiada). São Paulo, PUC, 1983.
- (24) CÉSAR, Ana Cristina. Op. cit., p. 20.
- (25) Idem, ibidem, p. 20.
- (26) Idem, ibidem, p. 20.
- (27) TRONCON, Elisabete Catarina Kefalás, op. cit., p. 16-19.
- (28) ÂNGELO, Ivan. A Face Horrível. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- (29) BRANDÃO, Ignácio Loyola. O Beijo não vem da Boca. São Paulo, Global, 1985, p. 298.
- (30) SANTIAGO, Silviano. Stella Manhattan. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 86.

V.

NO ENCALÇO DAS

MINORIAS

"O autor daquele conto é também uma das pessoas mesquinhas e preconceituadas da sociedade que julga".

Ivan Ângelo, A Festa

Duas personagens importantes - Andrea e Roberto - apresentam-se estreitamente articuladas ao espaço social, embora seu relacionamento se faça por exclusão. Andrea e Roberto podem se considerar representantes da marginalização social, na medida em que se movem em direções opostas à maioria das outras pessoas, num determinado contexto social: Belo Horizonte dos anos 70. Como desafiava uma personagem de Ignácio de Loyola Brandão:

"... fala-se muito naquela cidade, quando vê a gente acaba enrolada que não tem como sair"¹.

Andrea e Roberto: passam a constituir para o leitor seres raros e únicos. Diferentes dos outros belo-horizontinos, pela existência mundana, são alvos da curiosidade e da vigilância provinciana. Diferem, ainda, dos nordestinos; os seres nascidos nas áreas livres do Nordeste forçosamente possuem horizontes existenciais e culturais peculiares. Existe, me parece, um aspecto sócio-econômico específico a ser considerado: Belo Horizonte (a terceira maior cidade do país) é uma metrópole do terceiro mundo. O não reconhecimento desse aspecto explica o declarado equívoco da crítica. A crítica estrangeira, sobretudo, parte do pressuposto de que o universo da cidade seja por si um espaço de civilização e cultura, pela natural introjeção de uma

cultura superior no ato de ler. Tanto o espaço sertanejo (aliás, apenas mencionado através das falas dos retirantes - o "sertão telegrafado", na expressão de Flávio Aguiar) como o espaço urbano são espaços de um país em desenvolvimento. Quando a classe dominante se recusa a acolher os retirantes, o faz movida por incontáveis problemas de ordem sócio-econômica. A questão é bem mais abrangente do aspecto político:

"Quem dá as condições para a escolha? Todos podem realmente escolher o que desejarem? O nordestino, vítima da seca e do proprietário das terras, realmente 'escolhe' vir para o sul do país? Escolhe viver na favela? (...) A definição da liberdade como igual direito à escolha é a idéia burguesa da liberdade e não a realidade histórico-social da liberdade"².

O código do nordestino - através do discurso de Marcionílio - reconhece a ordem como uma conquista derivada da estabilidade social conseguida pelo jagunço; o código urbano se entrelaça com o fenômeno da ideologia, como fenômeno "objetivo e subjetivo involuntário produzido pelas condições objetivas da existência social dos indivíduos"³. É interessante observar que o nordestino se integra no contexto social como parte de uma relação, um enfrentamento de classes não proprietárias com classes proprietárias. Seu discurso é revolucionário - "dar terra, justiça e trabalho". Por seu lado, o comportamento do homem urbano comum se mostra contaminado pelo componente mítico, responsável pelo empobrecimento de seu conteúdo revolucionário. O teor político fica diminuído, atrofiado pela absorção da ideologia da classe dominante - o flagelo da seca como força sobrenatural, inflexível. O enfrentamento subjacente ao discurso de Garrastazu Médici (p. 27) é o do homem/natureza. O que o discurso de Marcionílio destaca é a sua posição de querer assegurar justiça

aos pobres, nesse sentido, a avaliação de sua atuação pelos meios de comunicação da classe dominante o distingue como "líder camponês":

"Líder camponês morto em tentativa de fuga".
(Título de notícia da oitava página do jornal "O Estado de Minas Gerais", em 7 de junho de 1970) (p. 26).

O mítico oferece respostas comuns a todos, adormecendo a necessidade de perguntas.

A, O "ASSASSINO DE MULHERES"

A escolha de um homossexual como organizador da festa coloca em cena um segmento social tradicionalmente marginalizado e problematizado. O tema focalizado - dos mais polêmicos no pós-moderno - é a questão do prazer. (A partir deste capítulo, utilizo às vezes um método mais próximo da análise de texto).

A criação de Roberto como personagem é talvez uma das mais cuidadosas. Roberto é filho do casal Lenice/Cléber (v. "Corrupção" (p. 63-74)). O título sugere uma postura avaliadora: a estrutura social não é apenas corrupta, mas corruptora. O leitor tem à sua disposição uma sequência de três discursos (pai, mãe, filho) datados (1941-1946), abarcando cinco anos de convivência de um casal. E percebe que este fragmento narrativo combinado com as anotações que ao filho se referem (p. 113) se aproxima do processo usado em "Documentário", caracterizado pela volta ao passado, e utiliza procedimentos análogos ao projeto da personagem de "Refúgio": lança bases para uma representação posterior, o código científico é retomado.

O bloco do relato "PAI. 1941.", em terceira pessoa, joga com o recurso da incorporação: o pai projeta-se no filho anunciado na "barriga da mulher":

"Esse menino vai ter tudo que eu não tive: carinho, pai em casa, brinquedos, conforto, segurança. Um homem inseguro afirmando-se na paternidade" (p. 65).

O bloco narrativo "MÃE. 1941." opera com o fluxo de consciência, desmascarador das conotações positivas atribuídas ao gesto materno:

"Ah não, gente, para que ter filho? Melhor adotar um já grandinho" (p. 65).

O bloco narrativo "FILHO. 1941." propõe-se a reproduzir, através da onomatopéia, os sons produzidos pela criança. O código da transmissão de sons pertence ao adulto:

"(Assim:) uêh uêh uêh uêh (choro) chap-chap chap-chap (vinha) mml-mml-mml-mml (mamã)" (p. 65).

O relacionamento pai/filho é uma aprendizagem de poder. Para o pai, o filho constitui pouco mais que um objeto a ser preenchido, espelho do querer-ser do pai, através dele, objeto passivo de dominação:

"Contra essa pequena coisa indefesa ele podia exercer a maldade/bondade de usar, escapando àquela mulher que o cercava de duvidável proteção" (p. 66).

O olhar do pai sobre o filho dá a este um rosto, cria neste um espelho de si mesmo:

"Olhou aquela boca e aquele queixo que reproduziam os seus" (p. 67).

Forma-se, aos poucos, uma aliança pai/filho contra a mãe, "aque-la mulher que o cercava de duvidável proteção" (p. 66).

O estreitamento gradativo das relações eu enunciador/pai, através do fluxo da consciência, tem por objetivo minimizar a importância da mulher, capaz apenas de "procurar", com toda exclusão da participação erótica:

"Olhava a barriga da mulher: sexo, laboratório e ninho, capaz de entregar, pronto, um menino chorando" (p. 65).

O paternalismo manifesto nas relações pai/filho serve-se de um suporte histórico de dominação: os países em guerra, a Segunda Guerra Mundial, a participação brasileira, (só possível após operações variadas de dominação):

"Navios brasileiros eram torpedeados na costa, nas ruas, o povo corria com pedras na mão; Getúlio hesitava; as casas de alemães eram quebradas, negócios arrasados, italianos ficavam sem farinha" (p. 66).

Com o apoio de recursos da semiologia cinematográfica - "os bandidos da guerra eram outros" (p. 66) - o eu enunciador sugere, ambigualmente, que a participação brasileira foi vitória dos aliados:

"Lenice não prestava atenção e afinal Getúlio foi forçado a declarar guerra aos alemães. Acabou-se o sonho de um Brasil fascista" (p. 66).

A menção dos aliados no contexto histórico mimetiza a aliança do pai com o filho contra a mãe:

"Aprendeu a compensar a deficiência de Leni

ce interferindo em favor do menino - uma criatura que se pode corromper - e por pura bondade/maldade tornou-se barreira entre elezinho e ela" (p. 66).

A autoridade paterna é um simulacro do totalitarismo: o cerceamento da liberdade do filho, a relação inclusiva e possessiva do pai são construídas, ambigualmente, pelo Grande Pai - Hitler, com todos os disfarces/requintes da simulação do autoritarismo/proteccionismo:

"Passou a mão pelos cabelos louros do menino, num impulso de proteção, e ganhou um sorriso" (p. 67).

Em "MÃE. 1942.", a linguagem bélica (perder - cuidar - proteger) é usada para dar conta da derrocada da célula conjugal:

"Estou perdendo, já perdi. Sabia que ia dar nisso, que ele ia se meter entre nós dois" (p. 66).

Em balanço "remissivo", o leitor se encontra apto a identificar, espalhados ao longo da obra, traços denunciadores de terror e guerra: Juliana e Candinho contra o Resto (em "Bodas de Pérola"), pai/filho contra a mãe; aliados contra Hitler; Marcionílio, Samuel e Carlos contra o governo; Roberto contra Anderson. Aderir ao grupo oponente é não resistir à prisão, a própria sensualidade é referida como prisão, a liberdade como espaço da lucidez:

"Fora do trabalho, dava-se ao filho, embora às vezes uma Lenice noturna o prendesse entre pernas ávidas" (p. 68). (grifos meus).

A ironia possibilita ao eu enunciador questionar, como contraponto crítico às próprias relações pai/filho, a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, estabelecendo nexos de contigüidade intertextual/semiótica entre versos de Gonçalves Dias, símbolo do uniforme e hino dos expedicionários: a cobra vai fumar, nossa vitória final, por mais terras que eu percorra não permita Deus que eu morra sem que volte para lá. A ambigüidade do determinante espacial (existe o "lá?" o "lá" é lá? o "lá" é aqui?) é básica para o questionamento da participação brasileira na guerra. Interessante observar que um dos fragmentos de "Corrupção" se inicia com esta observação: "Enriquecia" (p. 69), numa clara apropriação de procedimentos corruptos implícitos no ato de enriquecer.

Apesar da complicação lingüística usada no seu relato, a história da onça (p. 70) tem uma clara função: expressar, para o simbólico infantil, a eliminação da mãe pela onça, e, para o simbólico do pai, também a vitória final: a cobra vai fumar. A personagem Roberto Miranda exemplifica, de forma quase programada, o complexo de Édipo, no mínimo, em sua feição negativa. Sabe-se que a clássica configuração desse tópico - em sua forma positiva - pressupõe a existência no filho de sentimentos hostis em relação ao pai e afetuosos com relação à mãe. Roberto inverte os ângulos da questão: para ele, a infidelidade é um atributo do pai, uma vez que se entrega à mãe e não a ele. A esse respeito, o leitor pode constatar, na plurivalência simbólica do texto "FILHO. 1944.", o jogo estabelecido entre filho/pai, como recurso especular do complexo edipiano. Quando o pai incita o menino a se esconder dentro da manilhona, opera-se a substituição metonímica da relação filho-dentro-da-mãe pela relação filho-dentro-do-pai:

"A mãe atrapalhou (sempre). (De repente/não tem mais onça, nem pai, nem menino, nem manilha, porque a mãe disse tesoura e a onça

é a tesoura e (por isso) o pai é a caixa de fósforos o menino é o fósforo a manilhona é a caixa de botão a mãe é o retalho de roupa" (p. 70).

Todas as sugestões caminham no sentido de realçar o desejo de eliminar a mãe, no imaginário do menino: o pai é o que permite usar os objetos (caixa de fósforo, caixa de botão); a mãe é o elemento repressivo (= tesoura), que intercepta a aproximação adulto/menino. Fica, ainda, patente a contigüidade pai (caixa de fósforo)/filho (um fósforo); através da contaminação metonímica, o filho é o pai, o que mais se evidencia na seguinte observação parentética e na fala mimetizadora do filho:

"(Mais tarde calçava o chinelo do pai e punha o cachimbo na boca e dizia:)
-Ora, Lenice, o que é que tem o menino brincar com a tesoura?" (p. 70).

O menino vê o pai como uma via possível de libertação, para libertar-se, terá, como o pai, que se desligar do elemento repressivo, a mãe. O narrador se refere à mulher, através de uma atribuição metonímica denotadora de cerceamento: "as pernas ávi das de Lenice" (p. 73).

No fragmento "MÃE. 1946.", a personagem feminina se dá conta do processo de rejeição a que foi submetida, com a insinuação clara da futura opção sexual do filho:

"Eles, eles é que são esquisitos com esse amor deles, Deus me perdoe. Agora chega, eles não me querem. Foi a última vez. Vou-me embora dessa casa" (p. 73).

O desejo do filho de substituir a mãe na relação sexual (dormir com o pai) possibilita-lhe, nesse esquema libidi-

nal, obstruir a procriação. A mãe é relegada ao plano do supérfluo, uma vez que a escolha do objeto sexual recai sobre o pai - numa clara alusão à descarga erótica gerada nesse contexto, responsável pela busca do prazer em sua especificidade passiva⁴:

"Lá fora foi ficando cinzento, ouviu um galo cantando perto, o pai e a mãe dormiam e ele foi para sua cama pensando que no dia seguinte dormiria no lugar da mãe" (p. 74).

A relação menino/mãe terá, quando aquele se torna adulto, seu contraponto especular na relação Roberto/Andrea.

O fato de a festa de aniversário ser promovida por um homossexual viciado em drogas camufla e, de certa forma, confere legitimidade à repressão tóxica praticada no país. A coalescência homossexualidade/perversão/drogas pode funcionar, ainda, como aparelhagem de ocultação do problema no nível social mais amplo. Esse mascaramento do tema enobrece-o e o torna circulável (o mesmo depiste, como se sabe, ocorreu com a palavra cânhamo, da qual maconha é anagrama). Não fosse a incômoda presença dos nordestinos na praça da Estação - o único fato capaz de ameaçar a estabilidade política - a festa de aniversário de Roberto menor importância teria no contexto social, além da confluência de figuras destacadas do poder. Sua realização, com a sequência de perversões e transgressões de normas, ameaça intestinamente o poder constituído, na medida em que possibilita vislumbrar a presença da corrupção no horizonte da classe detentora do po-

A "festa inacabada" aponta duas direções: a festa continua porque seus envolvidos são reproduções especulares de vertentes de classes que persistem (os estamentos burgueses de dominação); a festa permanece como resposta estética a uma realidade estrutural da sociedade, também ela caracterizada como per-

manente num processo revolucionário, fortemente impregnada de conflitos e tensões típicas da dominação burguesa.

A não eliminação de Roberto J. Miranda do universo ficcional - além de insinuar a impotência do fictício em exorcizar fantasmas e ruínas históricos - pode servir de alerta contra-revolucionário. A prática homossexual parece constituir-se um segmento comportamental que o capitalismo não consegue controlar. A revolução cubana de Fidel Castro, por outro lado, mostra que a repressão a homossexuais é um exercício usual em regimes totalitários⁵. A não-eliminação da personagem comprova a coexistência no poder burguês de camadas sociais em conflito (veja-se a invasão do apartamento do aniversariante por conta de grupos insatisfeitos da própria burguesia). O leitor observa mais uma vez que a repressão moral ao nível do narrado assume proporções tão violentas quanto a repressão política. No caso da personagem Roberto J. Miranda, a repressão moral sobre ele exercida é também uma repressão política, em vista da sua própria configuração paradigmática no universo homossexual - o tipo tendente a escândalos, com traços estereotipados. Esse figurino de homossexual impossibilita interpretações ambíguas, na medida em que seu comportamento atua de forma corrosiva no tecido social. A frágil construção da personagem, calcada em aspectos convencionais, reitera a presença de um sistema avaliador presente num relato que se pretende desprovido de traços do enunciador.

As pesquisas sobre o filho - montagem de fragmentos de Piaget, M. Y. Lopez, Gessell (p. 113) - exercem também a função de transformar a personagem num caso patológico, comum na ficção naturalista. Aliadas às variações sobre o tema do pai carinhoso e da mãe fria, reforçam a tentativa do Narrador de reduzir a postura homossexual da personagem a uma fórmula edipiana, na forma negativa: para pai carinhoso, filho impotente. Roberto, incapaz de amor por uma mulher, contempla o amor que Andrea

dedica aos outros homens, amor que não o visa e o liberta do compromisso de respondê-lo.

O caráter ambíguo do "assassino de mulheres" (p. 60) é evidente para o leitor que se detém no motivo da festa - comemorar o aniversário do protagonista com o esperado anúncio de seu noivado com Andrea, uma farsa. Inconscientemente, Roberto pretende apresentar, publicamente, o substituto do pai (o garoto de programas Marcelo) como barreira para o noivado com Andrea (da mesma forma que a mãe era uma "tesoura", ou seja, interceptava sua aproximação com o pai).

No caderno "ANDREA", o leitor encontra esta passagem, denotadora da ambigüidade do "novo pintor jovem da cidade":

"Ele também estava perdido em seu próprio jogo de aparências, atarefado com comportamentos que devia esconder ou convinha divulgar em estudados gestos relaxados de coisa natural; sensualmente, transmitir insegurança e esperança aos dois sexos; socialmente, apenas à mulher" (p. 59).

Comemora-se o capricho delirante de duas personagens que optaram por desacatar determinados padrões morais. Contra todas as evidências, Roberto aceita compactuar temporariamente com a exploração financeira do parceiro na busca do prazer. A ambigüidade de Roberto reside, ainda, como suporte simbólico da impossibilidade de assumir a burguesia o controle de sua hegemonia, a não ser através da dualidade: seja através da postulação de um desejo indesejante (Andrea); seja através do desejo desejante (Marcelo), a relação que emerge sob o estigma da violência e do banditismo.

Em termos sociológicos, talvez as coisas se expressem do seguinte modo: enquanto heterossexual, Roberto acena para a dissimulação farsesca da imagem gay (da mesma forma, a burguesia - nacionalista - necessita abraçar parâmetros de defesa de

valores universais - o cristianismo, o anticomunismo, etc. ...; enquanto homossexual, Roberto acena para a dissimulação do masculino (utopia similar à da burguesia quando afirma a possibilidade de se tornar independente, no quadro internacional). A lição de Florestan Fernandes é oportuna:

"Sob o capitalismo monopolista, o imperialismo torna-se total. Ele não conhece fronteiras e não tem freios"⁶.

Como o leitor percebe, só resta a Roberto (e à burguesia nele espelhada) afinar com o capitalismo em todos os níveis. Nesse sentido se compreende a cena de retaliações aludida no índice final: seu batismo de fogo nos parâmetros violentos da sociedade capitalista. Marcelo, numa relação basicamente comercial, torna-se alvo de represália e ameaças. Roberto, então, perde sua frágil contrafação revolucionária, sendo agraciado pela burguesia, generosa demais com seus adeptos...

Em suma, a única coerência que a homossexualidade imposta à personagem parece ter é a de partilhar - desde a infância - do dispositivo de dominação e autoritarismo. Desprovido de individualidade, é apresentado já adulto como pintor e homossexual, numa clara veiculação preconceituada que feminiza os homens que se ocupam de arte. A personagem jamais parece se dar conta de que o prazer não é uma coisa simples, mas

"uma deriva, qualquer coisa que é simultaneamente revolucionária e a-social e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, por nenhuma mentalidade, por nenhum ideótipo"⁷.

Andrea morre, segundo o índice remissivo. Roberto, não. Ou seja: Roberto sempre conviveu com a morte, numa perspectiva freudiana. A psicanálise sempre se pautou pela valorização temática da

renúncia e do sentimento de culpabilidade, ao invés de ser trilha aberta para a libertinagem. Freud mostra que é preciso considerar o princípio do prazer porque ele guarda a vida humana, sem se limitar à vida psíquica. Só o princípio do prazer é capaz de atualizar continuamente a morte. Ao simbolizar a morte, impede o homem de cair nela, de acordo com D. Vasse⁸.

B. "O CENTRO TRIUNFANTE DO DESEJO DE TODOS"

O caderno "ANDREA" é constituído a partir de um recurso de delegação autoral: o Narrador-editor explicita, em nota na página do título, que se trata de:

"Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se o identificará mais tarde" (p. 49).

O leitor sente-se intruso diante do texto.

Apesar de semelhanças com a organização geral da obra, o caderno apresenta-se excessivamente contaminado por juízos do Narrador, merecendo mesmo críticas do amigo do escritor por esse motivo:

"Outro probleminha que eu achei foi no episódio de Andrea. Não sei, talvez você tenha suas razões, mas há ali muita interferência sua, conceituando a personagem, explicando, ou melhor, explicitando o que o leitor descobrirá se (um pouco delicado dizer isso) o conto estivesse mais bem feito" (p. 171).

A justificativa do autor apela para a intenção deliberada de jogar com avaliações, prática generalizada na obra:

"... eu queria mostrar a personagem vista

através dos preconceitos da sociedade que a envolvia. Daí o estilo Fitzgerald, a terceira pessoa, o comentário - como técnica, O autor daquele conto é também uma das pessoas mesquinhas e preconceituadas da sociedade que julga Andrea" (p. 171-172).

A beleza é a base de construção da personagem:

"Ela era muito bonita. Talvez a única verdade de de Andrea, base todas as posteriores mentiras, tenha sido essa: a beleza" (p. 51).

A caracterização da personagem pelo "não fazer" é amplamente discutida por Elisabete Catarina Kefalás Troncon⁹.

O belo rosto da personagem exerce fascínio sobre os homens e mulheres. A força do encantamento assentado na beleza, aliada à sensualidade (as alusões às pernas e à cicatriz no clitóris), configura elementos constitutivos da própria trama: a sedução pela beleza declina uma discriminação social geradora da condição passiva diante do destino, contígua à condição dos nordestinos, obviamente por outros motivos (são tangidos pelos soldados):

"As mulheres bonitas demais são colocadas sempre na frente - de uma família, de uma coroação de Nossa Senhora, de uma sala de aula, de um colégio, de uma festa, de uma sociedade - " (p. 51).

Enquanto portadora de um belo rosto, Andrea elimina qualquer possibilidade de rejeição por parte do contingente masculino. Nesse sentido é que o senso popular reconhece na beleza feminina uma condição privilegiada: "mulher feia pra mim é homem". A beleza lhe confere, simultaneamente, anticorpos aos eufemismos com que se mascaram a feiúra feminina ("A beleza vem

de dentro", "não existe mulher feia, há mulher preguiçosa", "não existem feios, mas rostos mal-formados, descuidados") e a sua inserção nos jogos da sedução. Jair Ferreira dos Santos¹⁰ analisa os efeitos cotidianos da feiúra feminina, oportunos para o leitor avaliar a inevitável exposição social de Andrea, por ser bela:

"As pessoas feias são forçadas a viverem de modo espectral, isto é, como fantasmas, escondidas, remotas, silenciadas, limitadas em sua visibilidade. Não é o ficar trancado em casa, é a sua atitude social. Elas tendem a encurtar sua exposição ao contato, preferem as situações de anonimato, onde re-trancam sua identidade, criam maneirismos de evasão que estreitam a auto-expressão e aprofundam uma solidão interna simétrica ao deserto fascinante à sua volta. Por fim, no microtribunal do cotidiano, sentem cair sobre elas o preconceito mais cruel porque não injusto, porque tão sem denúncia quanto sem repressão. É um cara a cara sem lei. Por que falamos à face, toleramos um corpo malfeito, mas não um rosto disforme"¹¹.

O discurso crítico do Narrador confunde-se com os esteriótipos ideológicos atribuídos à beleza feminina: o binômio beleza/ignorância:

"... em Vassouras, onde ela terminou o curso Normal e adquiriu uma inquietante ignorância, que conservou para sempre" (p. 51).

A edição do texto convoca a colaboração de inúmeros discursos devotadores da fascinação erótica criada por Andrea: o bilhete do "moreno" que, "por causa das pernas de Andrea, arrebitou a cabeça de um outro com um taco de sinuca" (p. 51):

"falou-se de sua beleza naquele verão de 1951" (p. 52).

"Seu retrato começou a sair nos jornais, as colunas sociais ocupavam-se dela (recortava e guardava as notas)" (p. 52-53).

"... Assunto principal das crônicas sociais e mesmo de algumas literárias, vítima de dois ou três poemas" (p. 54).

"Começaram, então, em 1953, o processo de Andrea" (p. 53).

A beleza da personagem provoca no discurso um parêntese digressivo que remete às reflexões de Adorno sobre a obra de arte e sua função social. As pessoas teriam com relação a Andrea posturas similares que teriam em relação ao artefato estético - um nada, um tudo:

"(Para quê? Para nada: para se sentirem irmanados, fortes, capazes de impor uma regra ao jogo; para conversarem, passarem o tempo, exercitarem-se, estarem em dia, informarem e serem informados, participarem, absorverem uma coisa viva, entrarem num movimento, esquecerem sua própria falta de sentido, alimentarem-se (como uma ameba) do que está mais próximo, sobreviverem: para tudo") (p. 53).

A fixação espacial - embora carioca, Andrea fixa-se em Belo Horizonte - espelha também a trajetória dos nordestinos. Mas o que o Narrador coloca em cena, num discurso marcado pelas interferências, que delega a dosagem nacionalizadora ao contexto, é a conhecida moral provinciana (a tradicional família mineira):

"boa gente mineira, gente delicada, sentimental, vagarosa, prestativa, envolvente,

mística, organizada, mesquinha, maldosa"(p. 52).

É ainda pela beleza que Andrea constitui um paradigma para as demais mulheres:

"... era oficialmente a bela moça que sofria de amor" (p. 55).

Aliada à noção de beleza, a ênfase à colocação da personagem como centro do desejo é reiterada ao longo dos dez fragmentos do capítulo. Assim como a relação marido/mulher em "Bodas de Pérola" reflete a época - os anos 30 - a relação Andrea/pleibói revela, no nível lingüístico, traços culturais da época - a década de 50:

"(No rádio do carro, Nat King Cole cantava 'cachito, cachito, cachito mío, pedazo de cielo que Diós me dió')" (p. 54).

O governo J.K., com a euforia desenvolvimentista (indústria automobilística, construção de Brasília) favorece a liberação feminina, e a busca de eficiência caracteriza a atuação da personagem:

"Nas suas manobras de defesa, criou outra ilusão: de eficiência" (p. 53).

As referências a Fitzgerald, o fascínio exercido sobre Andrea pelo romance O Amante de Lady Chatterley, aproxima-na de heroína, da mesma forma que aproxima o lenhador do pleibói, estabelecendo contigüidade entre orgasmo no automóvel / orgasmo no estábulo.

A busca do prazer é devassada pelo Narrador-editor,

através de extensa lista de aventuras, amantes, auto-erotismo e formas de evasão:

"Contra a acusação de desfrutável, passou a oferecer a todos um corpo intocável. (...) Coisas a que antes não dava importância - um homem de tanga no cinema, Tarzan, uma palavra dúbia como gozar, uma perna vizinha num ônibus, eram dados perturbadores. Masturbou-se muito nessa época" (p. 53).

A aproximação Andrea/Roberto pode ilustrar o tema da concorrência - uma concorrência mútua, com os lucros erotizáveis para ambos, através do exibicionismo público. Para Andrea, enquanto mito feminino que não pressente em outra mulher tomar corpo a possibilidade do confronto, só um homossexual, também famoso, pode constituir-se em ameaça. Andrea, se o leitor dá excessivo crédito à ignorância que o Narrador lhe atribui, desconhece a extensão do salto de quem sabe que o sonho se cultiva nas trevas: "Ela levou a sério essa história de casar" (p.128). Roberto se mostra comprometido por inteiro com estruturas de dominação. Decididamente, as duas não são personagens de Jean Genet.

"Andrea tomou um grande porre, oferecendo-se a todos os homens em contatos crispados (chegava a marcá-los com as unhas!), estabelecendo em sua volta um clima de desejos incontrolados (campeões se ofereciam para quebrar seu gelo; alguém chegou a levar a mão dela até lá, para que ela visse!), uma lésbica beijou-a louca no banheiro (na boca!), e esse delírio salvou-a: era o centro desejante do desejo de todos" (p. 60).

"Tomava comprimidos para dormir (lógico: todo mundo sabe que a infelicidade tira o sono das pessoas), excitantes, tranquilizantes, alcaseltzers e outros produtos da química do drama" (p. 55).

C. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (01) BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O Beijo não vem da Boca. São Paulo, Global, 1985, p. 305.
- (02) CHAUI, Marilena de Souza. O que é ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 89.
- (03) Idem, ibidem, p. 78.
- (04) Cf. MEZAN, Renato. Freud: a trama dos conceitos. São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 189-206.
- (05) Cf. entrevista de Paulo Octaviano Terra com o escritor cubano Reinaldo Arenas. Folha de São Paulo, Folhetim (501), São Paulo, 14/09/86. "Os artistas homossexuais são perseguidos e discriminados em Cuba por vigilância e crueldade de um regime fascista. O homossexual é inimigo de qualquer tirania, pois ela lhe proporciona campo de ação e imaginário. Logo: toda tirania persegue os homossexuais".
- (06) FERNANDES, Florestan. A Revolução Burguesa no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976, p. 274.
- (07) BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. Lisboa, trad. por Edições 70, 1974, p. 60-61.
- (08) APUD MOURÃO, José Augusto. Poder e desejo ou o discurso da Igreja sobre a sexualidade. Jornal de Letras (79): 20-21, Lisboa, 1984.
- (09) TRONCON, Elizabete Catarina Kefalás. Linguagem e Investigaçãõ na Festa de Ivan Ângelo. Tese de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1983.
- (10) SANTOS, Jair Ferreira dos. Mulher feia pra mim é homem.

Folha de São Paulo, Folhetim (454), São Paulo, 06/10/85.

(11) Idem, *ibidem*.

VI.

A FESTA CONJUGAL

IMPOSSÍVEL

"que nesse mesmo ano de 1960 voltou a Alagoas para buscar sua mulher e filha, na cidade de Pombal; que lá encontrou sua mulher amasiada com outro homem, porque o julgava morto".

Ivan Angelo, A Festa

Retomo, a partir de agora, a tentativa de investigar, no plano paradigmático, as analogias e dissonâncias de valores espelhados no romance de Ivan Ângelo. Conforme afirmei em "Preliminares", o espaço belo-horizontino possibilita, no texto, uma oscilação entre dois núcleos de comportamentos e mentalidades específicos, na dialética que os aproxima e os afasta: a praça da Estação e o apartamento onde se organiza a festa. Em torno, as personagens se movimentam, enquanto indivíduos ou representantes de séries sociais solidárias ou antagônicas. Ao invés de propor uma leitura de cada um dos contos, tento relacionar, a propósito de uma questão específica e básica no universo fictício representado, as indagações e soluções manifestadas ao longo do texto. Parto da questão conjugal e seus desdobramentos. Antes, uma reflexão sobre a importância do romance na América Latina.

Em entrevista à imprensa portuguesa, Ernesto Sábato¹, o escritor argentino que de início se dedicou às ciências exatas, afirma que uma das funções do romance (e da arte em geral) é acordar-nos dos nossos pesadelos, fazendo-nos sair da letargia em que habitualmente vivemos. O compromisso que se exige dos escritores não tem razão de ser. Em sua visão, o escritor está comprometido, mas:

"trata-se de um compromisso total com o des

tino de todos os homens e não apenas com um dos aspectos da nossa existência, seja ele social ou político. A literatura é um compromisso absoluto"².

Na América Latina, a ficção desempenha um papel em certo aspecto análogo ao que a filosofia desenvolve na Europa:

"A América Latina, pela sua história, tem ainda tudo para explorar, para descobrir"³.

O romancista argentino lança a hipótese de que o atraso verificado na periferia do mundo, "nos países pré-burgueses", pode se tornar uma força positiva e revolucionária. Avaliando o crescimento demográfico nas metrópoles, com o abandono de culturas primitivas, afirma:

"As crianças vivem metidas em torres de cimento equipadas com ar condicionado. Já não assistem ao nascimento de um pintinho ou de um cão; já não conhecem os mistérios da natureza e, à abstração geométrica do espaço, veio juntar-se à televisão. Essas crianças vão acabar por se tornar jovens desorientados, que irão procurar na droga ou na revolta cega uma solução para os problemas para os quais não têm uma resposta. (...) Presentemente, uma grande concentração ou centralização conduz à desumanização e ao totalitarismo"⁴.

Ernesto Sábato refere-se ao "enorme desprezo" com que são tratadas as comunidades muito antigas na América Latina que, devido à miséria e ao álcool, acabaram por se tornar tristes ruínas, "restos das antigas culturas do continente" (aponta para regiões do Peru, México e Colômbia, em que desapareceu um rico patrimônio de sabedoria milenária):

"Os homens foram obrigados a emigrar para as grandes metrópoles, onde vivem mergulhados na miséria. A possibilidade de um novo socialismo consistiria em retomar as velhas tradições, reconstruir essas comunidades que sobrevivem, defender as nossas línguas, voltar a encontrar a nossa razão de ser nas culturas antigas, procurar os instrumentos necessários a uma comunidade autêntica, ainda que acrescentando alguns elementos do progresso que sejam postos ao serviço da comunidade, e não o contrário"⁵.

Reconhece que as democracias liberais consolidadas na América Latina, herdeiras do espírito do Iluminismo, apesar de possuírem uma visão positivista abrangente do Homem, não levavam em conta o homem vulgar. A permanência de culturas pré-colombianas (os Guaranis no Paraguai, os Quêchuas e Aymaras no Peru e Bolívia, descendentes dos Incas no México e na Guatemala) aponta para um desafio, equivalente ao do romance de Ivan Ângelo:

"Com tudo isto, poderíamos construir a grande nação latino-americana, e não apesar disso"⁶. (grifos do autor).

Sábato distingue a questão da unidade e da identidade, que não devem - segundo ele - ser confundidos; e finaliza:

"O romance é a expressão da crise mas, ao mesmo tempo, é um dos instrumentos que torna possível sair desta mesma crise. O romance faz um retrato da situação, mostra as dificuldades que atravessamos, deixa entrever as saídas possíveis e torna-se assim, aos nossos olhos, uma verdadeira forma de conhecimento"⁷.

As reflexões de Ernesto Sábato adquirem uma coloração

mais ideológica, quando articuladas com o romance analisado! O modelo social nele representado incide sobre formas de comportamentos de grupos ou classes diretamente afetadas pelo referente histórico (autoritarismo, censura, violência, opressão). Atribuir, em última instância, ao referente histórico apenas a ordenação do material, seria expedir um certificado de panfleto à obra. O modelo social que se dá a ler não se circunscreve aos anos 70 (aí se concentra), mas - como o demonstrei na análise de "Documentário" - lança raízes na própria constituição agrária da sociedade brasileira. A ação da censura e da opressão não é a única culpada pelos cortes e mutilações; estes devem-se também ao próprio modelo social de que se originavam e que tentam inutilmente dissimular. A esse respeito, é interessante observar como a repressão moral ao nível do narrado assume proporções tão violentas quanto a repressão política (a invasão, no final da festa, do apartamento de Roberto por elementos da ordem burguesa de direita). Interessante também observar como as críticas (as americanas e francesas, acima de tudo) funcionam como forma especular de desvelar a fixação nas frivolidades da burguesia (aquilo que numa sociedade capitalista central constitui forma quase de auto punição). O discurso político do enunciador da obra colabora, de certa forma, para criar uma sedução por esse mesmo discurso, sedução responsável talvez pela minimização de outros discursos (o erótico, o econômico, por exemplo). Outro aspecto pode comporvar esta evidência: a personagem Roberto. O protótipo do homossexual escolhido - a "bicha louca" - exerce a contento a função corrosiva ao equilíbrio social e, mais, justifica a sanha dos "trinta rapazes de cabelos curtos": além de homossexual, Roberto é viciado em drogas. Se isto sinaliza a existência de um sistema de opiniões, de expressões organizadoras, por parte do eu enunciador, acaba por fragilizar a personagem, calcada em soluções típicas do estereótipo, como tenho tentado demonstrar.

Por enquanto, uma constatação: a inviabilidade da célula familiar, a união conjugal como impossibilidade ou farsa no romance. Avanzo um pouco mais, ao lançar a hipótese de que a união conjugal poderia ter outros índices fora do texto, no espaço da perigrafia!

"Penso na felicidade como uma satisfação dinâmica das necessidades de uma pessoa. É como uma tarefa. É realizando o trabalho de amar que a pessoa ama e nesse movimento é feliz. Amor, dinheiro, ideologia, isolamento, religião - o que o cara quiser batalhar. E eu não tenho a menor chance, enquanto estiver bloqueado por contradições" (p. 12). (grifos meus).

Com base nessa última frase, no alto teor de previsibilidade que o Narrador salienta nas sociedades avançadas (ver a anotação das páginas 119-120 que registra a existência de um filme americano da década de 30), na ligação que a morte de Andrea possa ter com a dedicatória ("Para Maria Ângela, minha mulher"), a união conjugal tem sua inscrição na obra de forma ambígua. A dedicatória garante para o leitor que, apesar das contradições geradas no texto pela união conjugal, o autor é um homem casado e oferece à mulher o livro escrito. Pode funcionar, também, como forma de exorcizar o enigma do desejo, se o leitor relaciona a epígrafe com a idéia de morte: a epígrafe assassina a norma em que "minha mulher" se instala. Penso que o discurso crítico deve abdicar da pretensão de possuir a verdade do objeto criticado, mas sem abdicar do fascínio daquilo que a obra diz sem o revelar: ler o que cala através do que mostra e por que mostra por um discurso mais do que por outro. Pode-se ler a epígrafe, ainda, como um presente de Candinho, mas, para ousar tanto, lembro que, enquanto parte de um texto, Maria Ângela não passa de um índice perigráfico, entre outros.

A. A CENA FAMILIAR EXCLUÍDA

A cena familiar surge pela primeira vez no depoimento de Marcionílio sob a forma de impossibilidades. Sabe-se, pelo seu depoimento e pela indicação do mês do Manifesto dos Trabalhadores Rurais do Sul de Alagoas, ("janeiro de 1960"), que não se afastou da mulher pelo espaço de tempo superior a um ano: o bastante para a mulher tê-lo como morto e se casar de novo. Só este fato é tematizado num dos textos mais importantes do Romantismo em Portugal: o drama Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett, em que D. Madalena de Vilhena, após durante 15 anos investigar o paradeiro de D. João de Portugal, desaparecido com o rei D. Sebastião no norte da África, casa-se com Manuel de Souza.

A cena familiar do retirante é excluída por injunções de sua atuação política: "lá encontrou a mulher amasiada com outro, porque o julgava morto" (p. 25), mas revela, por parte do comportamento da parceira, um declarado mobilismo erótico, se o leitor leva em conta que o fato narrado ocorreu fora do eixo de maior concentração demográfica (e de conseqüente concentração do impulso erótico). O fato desse registro ser atualizado no "Documentário" instaura uma nova coloração ideológica: preserva sua inocência, de um lado, enquanto metaforiza até certo ponto a circunstância de a função do escritor, seu lugar na constelação cultural, se tornar problemático.

B. JULIANA E CANDINHO CONTRA O RESTO

Em "Bodas de Pérola", a própria separação dos dois discursos (marido/mulher) reflete a desarmonia e contradições do casal a comemorar o aniversário de casamento. O leitor tem à sua disposição dois relatos que, apesar dos elementos contrastivos, se aproximam na enunciação do desamor.

1. DA NOSTALGIA À VIOLÊNCIA

O antagonismo marcado pela cisão dos discursos passa a se caracterizar, de início, no relato do marido, pela oposição de valores que o advérbio "amanhã", determinante de tempo, indicia; para a mulher, "amanhã" é o tempo (estereotipado) das conversas, mas é também o dia das Bodas, como tal reiterado:

"-Tenho tanta coisa para fazer amanhã"(p.33).

"-Amanhã, sem falta" (p. 33).

"-Amanhã, não se esqueça, viu?" (p. 34).

"-Amanhã temos uma peça ótima para ver (p. 36).

"-Vamos à festa amanhã?" (p. 37).

Para o marido: "De uns tempos para cá ela começou a fazer planos para amanhã. Mas amanhã ela vai morrer" (p. 33).

O relato do narrador masculino integra-se estruturalmente às falas femininas (a série de enunciados que apresentam "planos para amanhã"), funcionando como contrapeso ajuizador das falas da mulher. A ênfase dada ao "amanhã" indicia outros dois referentes, (o ontem e o hoje), denotadores, segundo a ótica masculina, da destruição, na mulher, dos traços de beleza: "E amanhã estará menos parecida com a fotografia, a bela moça da fotografia" (p. 34). No ontem, a "bela moça da fotografia". No hoje, "Ela aprendeu com as outras putas velhas a suportar um olhar sem interesse..." (p. 34). A narrativa tende a opor o presente (opressivo, de recusa, ódio e repulsa) ao passado (libertário, de amor, entrega e integração). Embora se pretenda menos escrupuloso, é o depoimento masculino que reforça a idéia de passado:

"- e foi tão maravilhosa aquela primeira

vez, com juventude e o sentimento de pecado - havia Deus naquela época -" (p. 33).

A relação intertextual que o último enunciado estabelece com o poema "Lembrança do Mundo Antigo", de Carlos Drummond de Andrade, ("Havia jardins, havia manhãs naquele tempo") reforça a atitude de denúncia do presente e exaltação do "mundo antigo". A narrativa do presente atualiza uma cena erótica desse passado, contaminando-a de emoções que se re-atualizam na memória:

"Eu a amava devagar e timidamente, num excesso de ternura que também vinha dela" (p. 34).

O pacto romântico substitui o ritual do matrimônio; até que a morte os separe, até que fiquem "feios, velhos" ou doentes sem cura:

"eu quero morrer junto com você
eu também
jura
juro
antes de ficarmos feios e velhos
é
também se um de nós ficar doente sem cura
é" (p. 33-34).

O narrador masculino, após o resgate lírico da cena erótica, retoma sua situação no presente: a mesma mulher que, no passado, tinha sido a parceira ideal - "os corpos conversando amor e juventude", "eu também te amo menina, eu também te amo menina, os corpos conversando" (p. 35) - é por ele colocada no palco, como intérprete de quatro atos de uma peça teatral. O "diálogo" que no passado se processava, ao nível da convivência e dos corpos, no presente é impraticável: resta-lhe o papel de

espectador de vários papéis que seu imaginário obriga a sua mulher apresentar. Os títulos das peças correspondem à intenção de desmascarar a rotina de uma relação conjugal desgastada, ou de esvaziar as qualidades femininas: no primeiro ato, a analogia mulher/animal indicia o instintivo ("A Fêmea que Suspira"); no segundo ato e no terceiro o leitor/espectador presencia os gestos da esposa que mimetizam o sufocante e medíocre cotidiano de uma mulher casada de classe média, às voltas com os cremes de beleza, as fofocas com as amigas e o consumismo como forma de presença social e possível traição ("A Mulher Satisfeita da Vida", "A Madame Vai às Compras"):

"olha fazendas numa loja de tecidos, onde um rapazinho sempre a atende de maneira excitante e amável, mas não compra nada" (p.37).

O último ato ("O Vazio em Petit Comitê") mostra, já no título, a anulação da mulher no espaço superficial e medíocre das relações sociais:

"de um modo ou de outro, sempre estamos com pessoas que nada têm a acrescentar" (p.37).

Anulada como referente, a esposa deixa de interessar ao narrador masculino que retoma a promessa de exterminá-la de fato:

"Já não tem receio de comer o que lhe ofereço. Ela se acredita em segurança, livre do pacto. É o melhor momento" (p. 38).

Interessante observar que, no "Índice remissivo", o leitor percebe o inverso da teatralização a que o narrador masculino se submete a mulher. Desaparece a superioridade do macho: é o marido, que então se refere como velho, submetendo-se aos caprichos da mulher.

chos de uma moça de 20 anos. O narrador (ou o próprio Candinho que se oculta/se mostra) relata as aventuras extra-conjugais, indiciando a humilhação por que passa diante da mocinha:

"ela me puxou pelo sexo! vem pra cama, pai-zinho. Puxava como se fosse um cabresto, como se dissesse: olha aqui o que que eu faço com a sua tesão, velho" (p. 141).

2. DA TRAIÇÃO À ESPERANÇA

O espaço reservado à mulher revela maior complexidade de registros e narradores, se comparado ao do marido. Alternam-se três recursos: narração masculina em 3.^a pessoa, discurso feminino em 1.^a pessoa, discurso direto, reproduzindo o código teatral explorado no discurso do marido. Em termos gráficos, os segmentos que reproduzem os diálogos da mulher com o rapaz geralmente são impressos em negrito. Em caracteres normais, os outros registros.

Alguns elementos caracterizam o espaço feminino como espelhamento do que se afirmou no espaço masculino. Nesse aspecto, situa-se a oposição presente/passado, quando a mulher, através da memória, atualiza os primeiros momentos da relação conjugal. A diferença é que ela ainda acredita que o marido "volte a ser o que era" (p. 43). A contrapartida à caracterização como "puta velha" no discurso do marido relaciona-se a uma hipótese ligada à sanidade mental:

"a doença dele, depressão" (p. 44).

"meio doido", "fora das crises" (p. 43).

O fator etário dos parceiros casuais aproxima, ainda, os dois relatos (mocinha de 20 anos, rapaz).

A reprodução do pacto se enuncia num revestimento lin

guístico mais cuidado no domínio das convenções; uma diferença: o marido inicia seu relato com o pacto; ela só se lembra deste após a relação sexual com o rapaz. O que na linguagem se revela com preservação das normas ocultas (o registro do pacto) articula-se, inversamente, com a maior liberdade temática - a enunciação do diálogo com o rapaz e a enunciação da nova experiência sexual:

"-Eu nunca fiz, disse ela. -Não vai doer na da, disse o rapaz" (p. 44).

O leitor, ao fim do livro, sabe que o rapaz é Carlos, o estudante de Economia, preso no "tumulto" da estação, aluno do professor Candinho. Mas a conversa de Juliana com o rapaz focaliza o homem e não o profissional. A mulher reencontra o marido (antigo) na presença do rapaz, confirmando a suposição de "puta velha" do discurso do marido. A presença camuflada do Narrador acaba por caracterizá-la como tendente ao romantismo, à fantasia:

"Uma coisa tão bonita para se dizer naquela hora da nossa primeira vez, como se fosse um livro. Ele tão sério, eu tão sincera como se fosse "um livro de amor"" (p. 44).

A experiência do passado, os primeiros arrebatamentos, a felicidade, a possibilidade e viabilidade do casamento era - "um livro de amor". Uma ficção. Uma ficção amorosa. A essa tendência, pode-se relacionar seu constante adiamento da ação - sempre "amã". Essa tendência à fantasia é responsável pela recusa da proposta da continuidade dos encontros clandestinos com o rapaz.

"Ele é o meu primeiro amor, disse ela. E vo

cê, vocês todos, são lixo, lixo, lixo!" (p. 45).

O gesto de lavar-se revela o desejo de purificação, na esperança de reconquistar o marido. O retorno ao ambiente doméstico se processa num clima de expectativa e suspense. O leitor espera consumir-se a promessa do marido; Juliana aguarda a mudança do marido, embora sentindo-se ameaçada a qualquer instante:

"... estava um dia perfeito, e quem sabe hoje ele a abraçaria como antigamente, tudo esquecido" (p. 46).

O ritual das Bodas se cumpre sob o signo do suspense, da conotação bélica e lúdica, bem expressos na paródia dos convites de casamento: "Juliana e Candinho contra o Resto" - enunciado ambíguo que tanto privilegia a luta dos personagens para preservar o amor, como insinua a possibilidade de o matrimônio instaurar, por si sô, marcas ou cicatrizes bélicas...

Como o leitor percebe, os dois discursos, integrando um projeto de "romance: contos", se apresentam impregnados de sugestões elípticas. Carlos será recuperado como personagem envolvida nos tumultos da praça da Estação; possui uma consistência ficcional que a amante de Candinho não tem. Candinho permanece resoluta em eliminar a esposa: por ter a mulher envelhecido ou por se saber traído? A primeira hipótese sem dúvida é a mais relevante, pela simbologia do seu nome e pela valorização que atribui à juventude (a amante é uma mocinha). (A constituição psíquica de Juliana pode ser outro argumento a favor).

O saldo dessas "Bodas de Pérola" parece ajustar-se à intencionalidade do Narrador, para quem a cena familiar tende a anular a individualidade (e a identidade, na torrente), em nome de uma unidade que não existe. As constantes interferências de um discurso no outro impossibilitam, por seu turno, a manuten-

ção de identidade na diversidade - como sugeriu Ernesto Sábato.

C. PARENTESES (INTRUSOS)

O leitor deve ter observado que a cena conjugal a que me refiro é aquela forma considerada nobre (porque selada com o rito) do matrimônio que se propõe a constituir-se em via natural para o relacionamento homem/mulher. Este relacionamento, como tento mostrar, tem-se revelado tenso, com cicatrizes e feridas contundentes, seja impossibilidade de certa forma engendrada pela morte (pelo menos, de forma explícita, no caso de Marciônio; afinal, se a esposa o traiu, dava-o, apesar da breve fidelidade de viúva, por morto). No caso do prof. Candinho, a morte é desejada como forma de selar uma relação em si morta e geradora de imperceptíveis anulações (a humilhação do "devasso" velho), enraizadas na obscura relação de Eros e Tanatos, que, em sucessivos descobrimentos, também se observa em "Refúgio" (Jorge Fernandes assassina Mônica), que (por que não?) pode estar inscrita, como num espelho inútil, na própria dedicatória, na medida em que a doação amorosa é também a doação da possibilidade latente do furor de Tanatos.

D. DE REFUGIADO A ASSASSINO

A caracterização da tentativa de dar sentido à cena conjugal por parte do par Jorge Fernandes/Mônica aponta um percurso no texto a partir de "Refúgio" (com ênfase nesse conto) e se estende por "Antes da Festa" e pelo "Índice remissivo". As caracterizações privilegiam o parceiro masculino.

O retrato de Jorge Fernandes começa a ser delineado no texto introdutório, impresso em caixa alta e que fornece sumária biografia da personagem, situando-o em B.H., como forte candidato ao título de um dos 10 rapazes mais elegantes da cidade.

de, autor de conto publicado em fins da década de 60 no Suplemento,

De início, o leitor não resiste à sensação de ser um leitor intruso de informações acerca de alguém que se refugia, obcecado pela idéia de estar abrigado em algum lugar (o sub-título é "Insegurança, 1970"). Da sucinta apresentação da personagem, o leitor informa-se acerca da dualidade de reações que Jorge suscita: "bem relacionado", para a sociedade; "tolerado", pelos intelectuais.

Uma certa equivalência aproxima Jorge de Andrea: elegante/bela, o que tornaria os dois candidatos naturais a formar um par.

Os índices de novela policial têm uma clara intenção de aludir à obscura atuação política da personagem (para se safar da perseguição, Jorge não hesita em delatar a todos) e à importância da personagem no contexto da festa. Uma relação recíproca que revela nele a importância que há em participar da festa (para tanto se prepara), como à importância que a festa assume, com sua participação (o jogo da verdade):

"... fugindo, escolheu uma chave, abriu a porta, entrou ligeiro e fechou a porta de costas" (p. 77).

A idealização do jogo da verdade como atração para a festa indica duas orientações: a personagem que mais se oculta é a que propõe o tirar as máscaras; articula-se a uma espécie de devassa do espaço do outro (o que o caracteriza como delator):

"O jogo da verdade. Não. Vão me chamar de careta. Isso é coisa de 1960. Só se... porra: nostalgia. É isso. Vamos brincar de 1960! É lógico e é genial" (p. 82).

O "Índice remissivo" dá conta de sua atração como delator, numa extensa lista de acusações (do item a a z):

"As coisas que Jorge contou à polícia:

a) havia tóxicos na casa, maconha e cocaína;" (p. 153).

Com a utilização do código teatral - aliado ao policial - a personagem descreve a simulação do seu discurso de dominação social: os conceitos de posse/propriedade/poder são intercambiáveis e se concretizam na sua relação imaginária com Maria (empregada/"escrava"), com Elêusis, Ruitter, Luís, Rodolfo e Mônica:

"Quando eu chego, aqui mesmo nessa cadeira ela tira meus sapatos, meu paletó, minha camisa, minha calça, leva lá para dentro, prepara meu banho, ajoelha-se a meus pés aqui no chão e fica esperando meu pau desejá-la. Escrava" (p. 11).

"Elêusis deve ir também, peitinhos maravilhosos sem sutiã. Ah, eu com uma mulher dessas."(...)

"Todo mundo me invejando e eu ali, governador. Mônica" (p. 80).

"Rodolfo e Luís hoje estão fodidos comigo" (p. 83).

O que o narrador masculino empresta à mulher de "Bodas de Pérola" - a encenação dos quatro atos de uma peça - esta personagem realiza o tempo tempo.

O código teatral assegura, ainda, à personagem o expediente do ensaio, alguém se prepara (se banha, barbeia, anota piadas, etc. ...) para uma outra encenação posterior - a da festa

"Olhou as unhas.
Perfeitas.
Afastou as mãos, para vê-las melhor.
Bonitas" (p. 80)

O narrador em 3ª pessoa seleciona hábitos, atributos e tendências ideológicas da personagem. Ao desnudar a personagem, o narrador revela o jogo de aparência e superficialidade do espaço social. A leitura seletiva dos jornais (coluna social, Guerra do Vietnã), que provoca comentários ajuizadores:

"Leu a notícia sobre a seca no Nordeste.
50 mil retirantes? Ah, isso é exagero de
jornal. Meio Maracanã.
- Essa não" (p. 79).

é, ainda, uma forma encontrada pelo Narrador de fazer a personagem se dar a ler. A preferência por notícias sobre o nazismo funciona como índice de sua cooptação com o sistema.

"Interessou-se por um pronunciamento de Filinto Müller? (p. 79).

Num aspecto, a personagem aproxima-se do Narrador: a preocupação de reconstituir décadas. O leitor deve se reportar ao índice do livro:

"Documentário
(sertão e cidade, 1970)
Bodas de Pérola
(amor dos anos 30)
Andrea
(garota dos anos 50)
Corrupção
(triângulo nos anos 40)"

"Vamos brincar de 1960! É lógico e é genial" (p. 82).

As referências a Mônica têm indiscutível feição espe-

cular:

"Mônica parece que tem vergonha de gostar da gente" (p. 80).

A passagem de refugiado a assassino de mulher se deve à manutenção da honra masculina traída. Jorge assume, segundo o Narrador, o papel de marido mineiro forçado a lavar a própria honra. Outra questão é colocada: a impossibilidade conjugal instala-se quase sempre no social, à exceção das saídas buscadas por Roberto e Andrea. Para eles, essa impossibilidade instala-se numa indisponibilidade interior, o desejo exige outras alternativas de parceria.

E. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(01) SÁBATO, Ernesto. Lux in tenebris. Jornal de Letras, Lisboa,

(181): 8-9, 1985.

(02) Idem, ibidem, p. 8.

(03) Idem, ibidem, p. 8.

(04) Idem, ibidem, p. 8.

(05) Idem, ibidem, p. 8.

(06) Idem, ibidem, p. 9.

(07) Idem, ibidem, p. 9.

VII.

FLASHES DO

IMAGINÁRIO SOCIAL

"Tanta coisa perigosa nas
ruas, esses meninos tão
confiantes".

Ivan Ângelo, A Festa

A. "LUTA DE CLASSES"

O impacto sociológico sugerido pelo título desaparece no texto, que apresenta, em terceira pessoa, um breve inventário de reações, pensamentos e atitudes de duas personagens masculinas de classes sociais diferentes. São elas Fernando, es-
criturário, e Ataíde, operário da construção civil. Aproximam-se em um dia circunscrito no tempo e no espaço do tumulto: 1970, Praça da Estação. Ambos são casados: Fernando com dois filhos, Ataíde "providencia" o primeiro. Ataíde é o mesmo torturado pelos investigadores, por ter sido testemunha dos incidentes da Praça da Estação (como se verá no "Índice remissivo"). Por enquanto é apenas pretexto para confronto com Fernando, representante da classe média.

Através das duas personagens, o Narrador traça roteiros, sonhos e limitações do imaginário social que indiciam. Como sempre, na escala afetiva, é a classe inferior que se apresenta possuidora de felicidade, dentro do hábito ideológico de aliar infelicidade às classes privilegiadas economicamente. Daí, o pessimismo de Fernando, "chateado da vida" (p. 89) e a esperança otimista de Ataíde, "achava que as coisas iam melhorar" (p. 89).

O código científico aludido pelo título liga-se à expressão cunhada por Marx. Ao contrário da concepção hegeliana,

tendente a situar a **contradição** como realidade imanente ao Espírito (a **contradição** entre **face objetiva e subjetiva** do Espírito), Marx percebe que a **contradição** se dá entre pessoas reais em **condições históricas e sociais reais**. Realidade histórica a que o próprio marxismo não se furtou, após a morte de Lênin, com a **formação da luta entre os bolcheviques de direita** (Stálin, Bukharin e Tomsy) e **oposição de Esquerda** (liderada por Trótski e Kinoviev)¹. O **desdobramento natural da concepção marxista** declina na **suposição de que a classe operária é a classe revolucionária**. Inexistente, entre Fernando e Ataíde, a **contradição fundamental da luta de classes** - o binômio **patrão/operário, proprietário/não proprietário**: ambos são assalariados, o que sugere a **suposição de que, ao invés de conflito, a "luta de classes" entre eles pode insinuar a formação de uma aliança**.

Os enunciados iniciam-se, alternadamente, com o nome de um e de outro, reforçando a tentativa de se estabelecer entre eles a **idéia de confronto**:

"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"(p. 89).

A **ausência de índices reveladores de uma consciência de interesses de classes** se liga à **noção de que as personagens são determinadas pela alienação**. Em Ataíde, contudo, esta **alienação se redime, ao prestar, no "Índice remissivo", depoimento sobre os incidentes ocorridos na Praça da Estação envolvendo nordestinos e soldados**. Ataíde teria apoiado a **ação de Samuel** (incendiar o vagão de trem que remeteria para o Nordeste os flage-lados). Por sua atuação, Ataíde é **torturado, perdendo a mão direita** - o que possibilita aproximá-lo de Aleijadinho:

"O segundo medo Ataíde custou a vencer. Os médicos disseram que aquela mão não tinha mais jeito, com os ossos esmagados e sedimentados naquela posição e os ligamentos partidos. O medo de não poder trabalhar já foi vencido quando aprendeu a pintar com a mão esquerda" (p. 188-189).

"Ataíde considerava-se um artista" (p. 90).

O horizonte social do romance de Ivan Ângelo se mostra também amputado pelo vazio da natural motivação que justifica o atrito entre Fernando e Ataíde; um esbarrão deste naquele.

B. A SENHORA PERPLEXA

Em "Preocupações, 1968" a) o leitor encontra a fala, atribuída pelo Narrador-editor, a "uma senhora mãe de um rapaz" (p. 93). O texto é construído através do fluxo da consciência, com os recursos específicos a essa técnica: monólogo interior, interrupções da coerência mental mediante processos associativos. A técnica do fluxo da consciência - bastante cara a Ivan Ângelo - corresponde a um anseio de máximo vitalismo na escrita e possibilita a máxima identificação entre Narrador e personagem.

O texto "a" corresponde às apreensões de senhora mãe de família, preocupada com a conduta do filho, já conhecido do leitor como o amante da mulher de Candinho, aluno deste: o estudante subversivo Carlos Bicalho, principal aliado de Samuel contra a decisão do governo mineiro de recambiar os nordestinos para o Nordeste. A família se identifica de classe média, o texto é um espaço de repressão, medo, superproteção e castração.

O discurso materno começa e acaba com jogos intertextuais indentes:

"não o deixais cair em tentação e livrai-o do mal amém" (p. 95).

"... livrai-os senhor Deus de todo mal amém" (p. 98).

Nesse discurso, o mal abarca uma extensa constelação ideológica de atitudes e circunstâncias (DCE, DA, mini-saia, drogas, passeata estudantil, jeans, rebeldia, cigarro, desrespeito aos mais velhos, cabelo comprido, pílula anticoncepcional, liberação sexual, Living Theatre, padres avançados, más companhias, geléia da rua, beber qualquer coisa em copo de botequim, escrever poesia). O imaginário materno abriga um verdadeiro samba de crioulo doido, em que processos ideológicos de dominação sócio-econômica e cultural estão subjacentes (almanaques, rádio, jornal, tevê). O imaginário materno se posiciona como zelador reacionário de seus símbolos, culturais e econômicos. Seu discurso alia-se aos discursos da classe dominante (cf. "Preocupações b) de um delegado de polícia social" - p. 99): ao se posicionar, tensa e contraditória, diante do presente em crise, mostra-se desprovida de qualquer poder, além do de proibir. 1968, a canção era "É proibido proibir", no protesto de Caetano Veloso:

"Não esquecer de escovar os dentes antes de deitar.

(...)

Comer sem mastigar faz mal.

Respeitar os mais velhos.

Não pisar na grama" (p. 96).

O inconsciente materno abarca duas esferas de preocupações: a questão social e a questão moral-religiosa, delegando, em última instância, a competência de exercer a proibição ao poder constituído, numa evidente legitimação dos atos de violência estatal então praticados:

"... e nós temos os presidentes é para isso, para tomar conta de nós, e eles estão deixando de fazer isso" (p. 97).

A apropriação do princípio prever/prover possibilita detectar, no imaginário materno, uma clara relação com a relevante impregnação positivista no aparelho ideológico educacional, a partir de fins do século XIX.

O texto é muito bem construído (o fluxo de consciência constitui um dos valores da escrita de Ivan Ângelo), escapando aspectos contraditórios, como este, perfeitamente aceitáveis numa técnica em que a livre associação predomina:

"Uma filha seria mais fácil de acompanhar"
(p. 95).

"... meu Deus, se eu tivesse uma filha eu acho que morria de preocupação, ficava doída" (p. 96).

A equivalência dos poderes religioso e estatal (Deus-presidente) articula-se com postulados que privilegiam normas existenciais - paródias do decálogo - e proibições que privilegiam a manutenção do nacionalismo aliado a valores, padrões estéticos, normas de polidez e etiqueta, repressão e tóxicos:

"Não fumar no elevador.
Honrar pai e mãe" (p. 96).

"... a gente deveria ter obrigado todos eles a cortarem o cabelo, agora é tarde, estão aí pelas ruas, correndo e gritando, brincando com fogo, fumando maconha" (p. 96-97).

A identificação com os valores internacionais do capitalismo é uma decorrência ideológica da fala materna. Aliada às normas repressivas advindas da Igreja, a sociedade capitalista

reprime a sexualidade, pois é através dessa repressão que a sociedade pode administrar a energia corporal dos indivíduos. A intensificação do uso da força de trabalho exigida pela produção capitalista articula-se com a repressão sexual que procura direcionar o corpo para o aumento da produção dos bens de serviço, através de processos ideológicos de sustentação². De acordo com as teorias psicanalíticas, a personagem padece da angústia diante do desconhecido, do prazer e da liberdade.

C. OS DELÍRIOS DE UM DELEGADO

Completam as "Preocupações, 1968" os delírios de um delegado de ordem social. Seu discurso, filtrado em fluxo de consciência, alinha-se como fala-resposta às preces anteriores. Ao se reivindicar o posto de destinatário dos anseios do povo - "Ouço, a cada dia, crescerem as preces, os lamentos" (p. 101), o delegado postula uma concepção de poder privilegiada e medieval: a fusão Estado/Religião. Pela crescente valorização da ciência contra a magia, seu discurso mantém estreita relação com a noção positivista de História, ao preconizar a confiança na investigação científica, programada pela classe dominante:

"O raciocínio é novamente ameaçado pelo milagre" (p. 101).

Porta-voz de Deus e da Razão, o discurso do representante da ordem social estabelece relações com o maquiavelismo já aludido nas epígrafes. Tratado de como se fazer um "príncipe", o texto de Maquiavel, utilizado na epígrafe 1 (v. p. 9), em carece procedimentos políticos calcados em intrigas:

"Por que eu, neste século? Por que não eu no princípio, príncipe?" (p. 104).

"Mas eu aprendi: não deve o príncipe importar-se com a pecha de cruel se é para manter-se com a pecha de cruel se é para man-

ter a união e a ordem; pelo contrário, ele é mais piedoso do que aqueles que deixam acontecer desordens, assassínios e rapinagens". (p. 104).

Conhecedor da miséria humana, Nicolau Maquiavel (1469-1527) aconselhava ao príncipe que era melhor ser temido do que ser amado, motivo pelo qual passou a ser usado pelos despotismos atuais. Como em O Príncipe, o que não se pode negar ao delegado delirante é seu realismo no trato com a administração pública. Não se refere a entidades etéreas, mas a simples homens com suas falhas e grandezas. Nesse aspecto se situa a condenação de Maquiavel pela moral cristã: na mesma linha de raciocínio desse delegado que não esconde sua perplexidade diante da pressão do idealismo cristão sobre o racionalismo grego,

"A nova elite que substituiu os barões de gado, do café, os pelegos, os corruptos, os fanáticos, os políticos, não pode ter seu trabalho prejudicado por essas crescentes ilusões" (p. 102).

Discurso limítrofe da paranóia, articula-se ao destino do delegado Humberto Levita, que morreu de tanto rir, como assegura o "Índice remissivo":

"Morreu de rir, literalmente, em 1982" (p. 140).

A ausência de diálogo observada no delírio do representante da ordem anula o confronto de valores, objetivando o discurso autoritário. Não oferece entrada para outras falas, na linha evidente do monologismo, caracterizando-se pelo sentido arbitrário de fazer calar:

"Proibi a entrada de ciganos. Os filmes de terror são controlados. Conversas ao pé do fogo são consideradas suspeitas" (p. 102).

"Há punições para o que coçar o sexo em público, tirar cera do nariz ou usar brilha-tina" (p. 102).

Ao postular o bem público como objetivo máximo, a fala do delegado confere ao Estado os instrumentos para o exercício consentido da violência, de acordo com os interesses hegemônicos da classe que representa. Detém a propriedade dos meios de produção e o poder estatal (o controle político, jurídico e policial da sociedade):

"Meus auxiliares vêm me dizer que já não podem agir sem poderes especiais. Os escrivães se queixam de que os detidos sorriem e apresentam raciocínios formais, alegando direitos, imunidades" (p. 103).

A fidelidade desse delegado à ditadura militar brasileira é inequívoca. A referência solta às medidas de exceção exigidas pelos assessores, por sua vez, coloca em cena os serviços do SNI. Em estudo recente, Alfred Stepan³ discute o desempenho privilegiado desse órgão de informação, se confrontado com serviços de informação da Inglaterra, França e Estados Unidos.

A atuação ideológica dessas preocupações é clara: apagar diferenças e fornecer à sociedade o sentimento de identidade social, através de índices universais de identificação - Humanidade, Igualdade, Nação, Estado.

"A ideologia estatística faz do Estado ou da ação dos governantes ou das mudanças de regimes políticos o sujeito da História, ocultando que o Estado não é um sujeito autônomo, mas instrumento de dominação de uma classe social"⁴.

D. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (01) Cf. VARES, Luiz Pilla. Socialismo e Liberdade. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985, p. 27.
- (02) Cf. REICH, W. A Revolução Sexual. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- (03) STEPAN, Alfred. Os Militares: da Abertura à Nova República. Trad. de Adriana Lopez e Ana Luísa Amêndola. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- (04) CHAUI, Marilena. Ideologia. São Paulo, Brasiliense, p. 120.

VIII.

CONCLUSÃO:

ETAPAS DA CONSTRUÇÃO

ALEGÓRICA

"Eu abro com os documentos e vou até à fábula, no fim, quando a personagem se funde com o diabo (disse o escritor, satisfeito com a oportunidade de explicar que havia pouca coisa não intencional no livro)".

Ivan Ângelo, A Festa

Original, e talvez cômodo, seria aderir ao apelo gráfico-visual do romance A Festa: lançar hipóteses, criar surpresas interpretativas. Várias, sem dúvida, as vias de acesso ao texto, seja pelo atalho progressista (indiciado na opção pelos nordestinos, impedidos de atuar numa área industrializada), seja pelos resíduos reacionários (insinuados pelos receios do texto).

A. A ENERGIA SILENCIADA

A visão alegorizante do Narrador, quando escolhe a censura como tema, revela o silêncio de classes sociais menos favorecidas. Paradoxalmente, essa visão parece reforçar o poder constituído, ao reprimir a energia expressiva do texto. Essa debilidade ao nível da denúncia, (acrescida pela frágil presença do pedreiro Ataíde como personagem e pela total ausência de operários da indústria no romance), a avassaladora presença da classe burguesa possibilitam alguns reparos, por parte da Sociologia ou da Psicanálise. Atente o leitor às observações de um psicanalista:

"Ora, o que significa censura? De uma parte

a censura se manifesta ao nível de um texto ao qual ela introduz claros, substituições de palavras, expressões atenuadas, alusões, artifícios de apresentação e as suspeitas novas ou subversivas se deslocam e se escondem nas entrelinhas. De outra parte a censura é a expressão de um poder, mais precisamente de um poder político, o qual se exerce contra a oposição, impedindo-a no seu direito de expressão. Na idéia da censura os dois sistemas de linguagem estão tão estreitamente ligados, misturados, que é preciso dizer que a censura altera um texto senão reprimindo também uma força e que ela não reprime uma força interdita senão perturbando sua expressão"¹.

B. AS ALEGORIAS DO FOGO

Além da censura, a visão alegorizante do Narrador elege outros motivos, entre os quais a idéia de destruição pelo fogo, a que inúmeras passagens se referem. Refiro-me à primeira alegoria, também chamada de "alegoria dos poetas"². O fogo é o elemento que serve de mediação entre dois territórios culturais. Em certo aspecto, foi essa impossibilidade de coexistência de duas culturas o aspecto mais assinalado pelas críticas estrangeiras, como o leitor pôde constatar nos capítulos iniciais deste trabalho: a existência de dois núcleos narrativos, acoplados a dois níveis de realidade - a rural e a urbana. A visão alegorizante do Narrador se explicita através do discurso-síntese de Viriato, o velho nordestino no final de "Depois da Festa". Viriato produz um discurso que espelha tópicos de alegoria, a metáfora continuada, segundo os antigos retóricos - Marcionílio/Capefora, numa fusão dos dois sentidos específicos da alegoria, o direto e o figurado, marcando com mais evidência a conotação afetiva na expressão do problema nordestino:

"Ninguém sabia até então que ele mesmo é que era o Capeta Diabo" (p. 191).

"Depois ficaram lá cercados durante três dias sem comida, esperando o trem que os levaria vivos ao inferno" (p. 191).

"O Capeta dentro de Marcionílio ficou tão quente de ódio que incendiou o banco em que estava sentado e todos os lugares em que ele encostava pegava fogo" (p. 191).

No discurso do líder Marcionílio, em "Documentário", a questão nordestina é encarada numa visão - ainda alegórica - que aglutina o afetivo (o mítico) e o intelectual:

"que Lampião não era bandido inteiro, era um homem bravo que queria recompor o sertão" (p. 20).

"que seu pai sempre amaldiçoou esses revoltosos porque queimavam a Vila de Roça de Dentro depois de a vencerem" (p. 19).

Se o leitor se detém no significado ilusório e reflexo das transformações sociais decorrentes da destruição pelo fogo, (e o motivo possui tradição na literatura naturalista) percebe o frágil aparato revolucionário do gesto de Marcionílio e Samuel:

"O trem queimou-se até às quatro da manhã" (p. 16).

Interessa observar que os dois morrem por arma de fogo e é a morte que os redime como heróis. A morte do jornalista mata duplamente a consciência do leitor: pela legitimação da força e pela instalação de uma crença não dialética e não dialetizável. Morte moral de si, prestes a aceitar a morte física do outro. O interesse do romance, então tendente a alistar-se no rō-

tulo de policial, reside no momento em que, numa sociedade estabelecida pela violência, (em que os princípios oficialmente proclamados de fraternidade e de terra dos homens são desmentidos pela realidade), os fatos a condenam, criando a necessidade de sua justificação pelo leitor³.

C. RESÍDUOS TOTALITÁRIOS

Como espaço de cruzamento arte/vida, o romance A Festa possui, no tocante à morte do jornalista Samuel Ferezim, um paradigma histórico recente: a morte do jornalista Wladimir Herzog na outra ditadura, "vítima da polícia paulistana"⁴, como na época denunciou Tristão de Athayde.

Nessa linha da simultaneidade, utilizada com frequência pelo Narrador, sugiro captar, no discurso de Médici, apresentado em "Documentário", traços comuns a recente pronunciamento de Paulo Brossard, atual Ministro da Justiça. Os dois discursos oficiais, separados por mais de década (1970, 1986) podem ser lidos como paródia do conhecido discurso imperialista de César: vim, vi, venci⁵. No enunciado de Médici, a Gália é substituída pelo "sofrimento e miséria" do Nordeste. No enunciado do Ministro atual, a Gália (o problema agrário) é uma propriedade do Estado, que se reconhece como único capaz de solucioná-lo (como se o Estado não devesse constituir-se em representante do povo):

"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" (p. 26).

No discurso de Brossard:

"A reforma agrária é um processo político, uma medida política, econômica, social e medidas deste tipo são medidas de governo, de autoridade laica, de autoridade secular, não é uma questão de doutrina, de dogma, religiosa. De modo que eu já disse e o presidente também, a questão agrária é uma questão de Estado, a ser resolvida pelo Estado, sob a responsabilidade do Estado, segundo critérios do Estado e por ninguém mais, nem indivíduos, nem entidades"⁶.

O leitor percebe de imediato a equivalência dos dois discursos. O pronunciamento do atual ministro, ex-defensor do antiautoritarismo, prima pelo teor totalitário. Reivindica para o Estado o direito/dever de realizar a reforma agrária, insinuando que a intromissão de outros interesses possa transformar a questão agrária em fenômeno de agitação popular. É a ótica totalitária, que se antecipa às contradições sociais, fazendo-se valer de um poder que lhe foi delegado pela classe dominante.

D. AS TOMADAS URBANAS

Como espaço de conflito de culturas distintas, Belo Horizonte assume na obra o cariz de um lugar de passagem. Os nordestinos instalam-se onde chegaram - Praça da Estação - o espaço em que a cidade os aprisiona, oferecendo-os como um espetáculo aos olhares dos cidadãos, local do enfrentamento de forças antagônicas (governo X nordestinos). A Praça da Estação e o apartamento da rua Tupis (onde se realiza a festa de aniversário de Roberto) constituem os estuários naturais da dupla revolução brasileira: a popular e a burguesa. A Praça da Estação é o espaço do verdadeiro pacto social, em que o pedreiro Ataíde, o repórter e o estudante, arestas sociais para a classe dominante, se misturam.

O espaço belo-horizontino é estruturado como um tabuleiro, com marcações sócio-econômicas inscritas na simples referência a bairros nobres (como Funcionários, Sion, Centro), ou periféricos (Cachoeirinha, Concórdia). Ivan Ângelo apresenta um cruel retrato de Belo Horizonte captado num período áspero da história recente, sem a atmosfera provinciana e festiva das tomadas de Pedro Nava, mais próxima da tumultuada metrópole desenhada por Rui Mourão em Curral dos Crucificados. O papel desempenhado pela Praça da Estação foi substituído pela atual Rodoviária, não à toa construída como estuário da avenida central, por sua vez receptora das principais artérias da cidade. A inscrição alegórica, porém, persiste:

"Dezessete famílias de Curralin'u emigraram em março daquele ano, chamado da desgraça, para Belo Horizonte, Belorizonte na opinião da maioria" (p. 191).

Dessa forma Viriato, o velho nordestino cujo nome lembra a resistência portuguesa à dominação romana na Península Ibérica, se refere aos acontecimentos, num misto de resignação e perplexidade.

O entrelaçamento dos fios narrativos - o da Praça e o da festa - faz entrar todo mundo em suspeita. Por ser uma revolução literária, o prazer tirado pelo leitor é um prazer perverso: provém do tenso jogo de omissões, oportunismos, torturas, da ausência angustiante de objetivos e soluções. Há uma observação feita por Jorge Luís Borges, em crítica cinematográfica de 1932, passível de ser aplicada ao romance A Festa:

"As obras que denunciam as indignidades ou o atroz da guerra correm sempre o risco de parecer uma defesa da guerra"⁷.

Os retirantes nordestinos movimentam um complexo sis-

tema de operações ideológicas: de um lado, grupos compromissados com a revolução nacional (o jornalista Samuel, o estudante Carlos, o operário da construção civil Ataíde); de outro, grupos engajados na revolução burguesa em curso (o Estado e seus agentes).

E. CONFLUÊNCIAS ALEGÓRICAS

É através da alegoria ideológica que A Festa se inscreve como um dos mais representativos artefatos literários de sua década. Pela própria natureza do rótulo proposto pelo Narrador ("Romance; contos"), a obra reverte para o contexto urbano a investigação mimetizadora do problema agrário efetuada em Vidas Secas, suscitando alegorias que possibilitam perceber como as estruturas sociais se assentam em fundamentos que desertaram dos rumos da transformação revolucionária.

Por outro lado, o resgate da formação política e existencial de uma geração aproxima A Festa de outro paradigma literário - com maior ênfase no texto "Corrupção" -: O Encontro Marcado, de Fernando Sabino.

F. CONOTAÇÕES DESVIANTES REPRESSIVAS

O tratamento dado à personagem Roberto Miranda, um dos vilões da história, repousa em inquestionáveis intenções repressivas. Roberto, além de viciado em cocaína e dedo-duro, assume sua homossexualidade, subvertendo as pacíficas estruturas da família mineira. Roberto é, ainda, uma das mais convincentes criações de A Festa, o que leva a crer numa possível vizinhança de seu narrador com os eventos narrados. O tom de chalaça que contamina o relato de sua busca do prazer - é apresentado como "astussino de mulheres" - serve de sustentação ao aparato repressivo do dionisíaco e do prazer, tarefa exercida ultimamente, como

anteriormente o fizeram o positivismo e a moral cristã, pela moral marxista⁸. A apropriação do motivo "luta de classes" se configura menos neutra, como podia parecer.

G. O ESTATUTO DA CIDADE

Ter escrito um romance-trincheira, que suscitou avaliações críticas elogiosas não apenas no Brasil - esse, sem dúvida, o maior mérito de Ivan Ângelo. A Festa vai ficar como documento alegórico definitivo não apenas de uma geração (por mais que o autor o negue), mas de toda uma cidade pelo que contribui para dar rosto ao seu estatuto. Ficção e documento, ultrapassa de longe o patamar da desmontagem cruel do tecido social envolvido na revolução brasileira. Quem o escreveu não descuidou minuciosamente da trágica mas sincera transparência. Também ele está lá, na pele de Samuel ou como autor das "anotações": esse escritor se guarda o direito de não silenciar diante de uma revolução sufocada com violência na Praça da Estação. Todas as violências na obra são contíguas e especulares: a dos soldados/ dos "trinta rapazes" do final; a dos torturadores/a de Ataíde. Fazem parte de uma sutil engrenagem.

Para muitos habitantes dessa "Belorizonte" torna-se difícil esquecer personagens tão densas que, por mais que pareçam ficção, não apagam definitivamente os traços de sua festa, entre ascensão e queda, nos mocós noturnos e gabinetes oficiais. Alguns leitores arriscam mesmo afirmar que algumas personagens são/foram reais. A cidade não diz nada. Aceita, humilde, a perpetuação de seus logradouros e artérias, de suas fraquezas e heróismos. Aceita, ainda, sua função de palco e se funde ao estúrdio e inequívoco azul das páginas finais, numa irônica alegoria sobre os tênues limites entre o sonho e o pesadelo. Ou vice-versa.

H. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (01) NOGUEIRA, Luís Carlos. "A Lógica da Fantasia na Interpretação de Freud". In: A presença de Freud no mundo contemporâneo. Brasília, Editora da Universidade, s/d., p.11-12 (Cadernos da UnB).
- (02) HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo, Atual Editora, 1986, p.12-42.
- (03) GRIVEL, Charles. "Observation du Roman policial". In: ARNAUD, Noel et alii. Entrétiens sur la paralitterature. Paris, Plon, 1970, p. 229-258.
- (04) ATHAYDE, Tristão de. A Igreja e o Povo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22/05/80.
- (05) Com relação ao discurso de Médici, esse aspecto é discutido exhaustivamente por TRONCON, Elisabete C. Kefalás. Linguagem e Investigação na Festa de Ivan Ângelo - dissertação de mestrado. PUC, São Paulo, 1983.
- (06) BROSSARD, Paulo. Folha de São Paulo, São Paulo, 15/06/86.
- (07) BORGES, Jorge Luís. Do Cinema. (Antologia de textos cinematográficos), organizador Edgardo Conzarinsky. Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 54.
- (08) Cf. entrevista de João Silvério Trevisan. Prefiro cada vez mais a Poesia à Política. Minas Gerais, Suplemento Literário (1045), Belo Horizonte, 18/10/86.

IX.

BIBLIOGRAFIA

A. OBRAS DE IVAN ÂNGELO

Duas Faces. Itatiaia, Belo Horizonte, 1961

A Festa. Vertente, São Paulo, 1976.

A Casa de Vidro. Cultura, São Paulo, 1979.

A Face Horrível. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.

B. OBRAS SOBRE A FESTA

1. ENTREVISTAS DO AUTOR

Uma parada de 15 anos; e agora Ivan lança "A Festa". Folha de São Paulo, São Paulo, 20/05/76.

"A Festa", de Ivan Ângelo. O relato dramático de uma época. O Globo, Rio de Janeiro, 19/08/76.

Ivan Ângelo. Revista do Livro (43): 11, 4º trimestre, 1981.

Ivan Ângelo. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 20/04/85.

Ivan Ângelo. (Entrevista a Lúcia Machado de Almeida), Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 17/05/86.

2. DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

TRONCON, Elisabete Catarina Kefalás. Linguagem e Investigação na Festa de Ivan Ângelo. PUC, São Paulo, 1983 (fotocopiada).

3. ENSAIOS, ARTIGOS E CRONICAS

AFFONSO, Wanilton Cardoso. A Festa de Ivan Ângelo. Tribuna da Imprensa, Suplemento da Tribuna, Rio de Janeiro, 12/13 de junho, 1976.

AGUIAR, Flávio. O escritor: de amanuense a jornalista. Movimento, São Paulo, 8 de junho, 1976.

- BENSOUSSAN, Albert. Ivan Ângelo et Rubem Fonseca. Flammarion
Actualité, fevereiro, 1979.
- BRANDÃO, Gildo Marçal Bezerra. Anos 70 sob ângulo crítico. Fo-
lha de São Paulo, São Paulo, 4 de setembro, 1976.
- BRASIL, Assis. A Festa de Ivan Ângelo. Última Hora/Revista, 3 de
setembro, 1976.
- BRESLIN, Patrick. Brazilian Political Partyng. The Washington
Post (recorte COM data imprecisa).
- CHARBIT, Gérard. La Fête Inachevée d'Ivan Ângelo. Les Nouvelles
Litteraires (2 686), 24 de março, 1979.
- CÊSAR, Ana Cristina. Uma livro cinematográfico e um filme lite-
rário. Opinião, 22 de outubro, 1976.
- COELHO, Lauro Machado. "A Festa", original e comovedor. Jornal
da Semana, São Paulo, 30 de maio, 1976.
- CORTANZE, Gérard de. Le Brésil sans folklore. Magazine Litterai-
re, abril, 1979.
- EMEDIATO, Luís Fernando. O 1970 Brasileiro. Jornal do Brasil,
Caderno B, 23 de junho, 1976.
- FELL, Claude. Les Mithes et les Fantomas du Brésil Moderne. Le
Monde, Paris, 11 de maio, 1979.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Escritores de Briga. Isto É, 12 de maio,
1982.
- JOSÉ, Elias. Anotações sobre "A Festa", de Ivan Ângelo. Correio
do Povo, Porto Alegre, 5 de fevereiro, 1977.
- MANSUR, Gilberto. O mineiro ficou 15 anos em silêncio mas valeu
a pena. Aqui São Paulo, São Paulo, 20 a 26 de maio, 1976.

- MILLER, Jim. A Barrage From Brazil. Newsweek, july 12, 1982.
- MONEGAL, E. Rodriguez. "Writing Fiction under the Censor's Eye".
In: World Literature Today, Norman, Oklahoma, inverno, 1979.
- MORAES, J. J. de. A Festa. Jornal da Tarde, São Paulo, 22 de maio, 1976.
- MORICONI JR., Ítalo. Em torno de "A Festa", de Ivan Ângelo e a Ficção Nova. Tribuna da Imprensa, Suplemento da Tribuna, Rio de Janeiro, 16/17 de outubro, 1978.
- PENIDO, José Márcio. O Contista Mineiro. Veja, 16 de junho, 1976.
- QUINTELA, Ary. A Festa de Ivan Ângelo. Inéditos (2) Belo Horizonte (s.d.).
- RAILLARD, Alice. Le Brésil des Années 70. Quinzaine Litteraire (303), 01/06/79.
- SALLES, Fritz Teixeira de. A Festa de três faces de Ivan Ângelo. Estado de Minas, Belo Horizonte, 4 de agosto, 1976.
- SANTANA, Waldomiro. A Festa. Ficção (7), julho, 1976.
- SLATER, Candace. A Triple Vision of Brasil. Review, Center Inter-American Relations, janeiro/maio, 1984.
- SILVA, Aguinaldo. A Festa acabou. Seis anos depois, os restos. O Globo, Rio de Janeiro (recorte com data imprecisa).
- ZILBERMAN, Regina. Récit et Réalité Nationale. In: Europe, Paris, agosto/setembro, 1982.

4. BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- ANDRADE, Manuel Correia de. Lutas Camponesas no Nordeste. São Paulo, Ática, 1986.

ARENAS, Reinaldo. Entrevista a Paulo Octaviano Terra. Folha de São Paulo, Folhetim (501):2, 14/09/86.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa, Guimarães, (s.d.).

ARRIGUCCI JR., Davi. Achados e Perdidos. São Paulo, Polis, 1979.

ATHAYDE, Tristão de. A Igreja e o Povo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22/05/80.

BAKHTIN, Mikail. Esthétique et Theorie du Roman. Paris, Gallimard, 1975.

_____. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

_____. (e VOLOCHINOV, Valentin). Marxismo e Filosofia da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, 2ª ed. São Paulo, Hucitec, 1981.

BARTHES, Roland. Ensaio de semiótica narrativa. Porto Alegre, Globo, 1974.

_____. O Prazer do Texto. Lisboa, Edições 70, 1974.

BENJAMIM, Walter. A Origem do Drama Barroco Alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. Walter et alii. Textos Escolhidos. Trad. José Lino Grunewald et alii. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

_____. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, (Obras Escolhidas, vol. 1).

BLANCHOT, Maurice. "Les Intellectuels en question". In: Le Debat, Paris, Gallimard, nº 29, março de 1984.

- BORGES, Jorge Luís. DO Cinema. Edgardo Conzarinsky (org.). Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Zero. Rio de Janeiro, Brasília Ed., 1975.
- _____. O Beijo não vem da boca. São Paulo, Global, 1985.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. São Paulo, Nacional, 1973.
- CALLADO, Antônio. Reflexos do Baile. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- CHAUI, Marilena. O que é ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. Petrópolis, Vozes, 1970.
- COMPAGNON, Antoine. La Seconde Main: ou le travail de la citation. Paris, Seuil, 1970.
- CONY, Carlos Heitor. Pessach: Travessia. 2ª ed., Rio de Janeiro, 1975.
- COSTA, Flávio Moreira da. Os Anos 70: Literatura. Isto É (156): 76, 19/12/79.
- EINSENSTEIN, Serguei Mijailovich. El Sentido del Cine. Trad. Norah Lacoste. Buenos Aires, Ediciones La Reja, 1955.
- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. O Mito do Eterno Retorno. Trad. Manuela Torres. Lisboa, Edições 70, 1981.
- FERNANDES, Florestan. A Revolução Burguesa no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.
- FRANÇA JR., Oswaldo. Um dia no Rio. Rio de Janeiro, José Olympio/Sabiá, 1969.

FRANCIS, Paulo. Cabeça de Papel. São Paulo, Círculo do Livro ,
(s.d.).

FREUD, Sigmund. Edição Standart Brasileira das Obras Completas
de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1972.

FONSECA, Maria Nazaré Soares. A Relação História/Estória em "In-
cidente em Antares", de Érico Veríssimo - dissertação de mes-
trado. UFMG, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1980.

GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro?. Rio de Janeiro,
Codecri, 1980.

GENETTE, Gérard. "Estruturalismo e crítica literária". In: ____.
Estruturalismo. Barcelos, Portugália, 1968.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. Dicionário de Semiótica. Trad. Al-
ceu Dias Lima et alii. São Paulo, Cultrix, (s.d.).

GOLDMAN, Lucien. A Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Paz e
Terra, 1976.

GRIVEL, Charles. "Observation du Roman Policial". In: ARNAUD ,
Noel et alii, Entretiens sur la paralitterature, Paris, Plon,
1970.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da me-
táfora. São Paulo, Atual, 1986.

JAMESON, Frederic. "L'Inconscient politique". In: GRAHAM, Falco-
ner & MITTERAND , Henri, La Lecture sociocritique du texte
romanesque, Toronto, Hakkert et Company, 1975.

LAPANCHE, J. e PONTALIS, J.. Vocabulário da Psicanálise. 6ª ed.,
São Paulo, Martins Fontes, (s. d.).

LEENHARDT, Jacques. Lecture Politique du Roman (La Jalousie, d'
Alain Robbe-Grillet). Paris, Minuit, 1973.

LEJEUNE, Philippe. Je es un autre. Paris, Seuil, 1980.

_____. Le pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1974.

LISPECTOR, Clarice. A Hora da Estrela. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

_____. A Paixão Segundo G. H.. 7ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

LUKÁCS, George. Teoria do Romance. Lisboa, Presença, (s.d.).

MALARD, Letícia. Análise contrastiva de O que é isso, Companheiro?, de Fernando Gabeira, e Reflexos do Baile, de Antônio Calado. O Eixo e a Roda. Belo Horizonte, UFMG, 1982.

MARCUSE, Herbert. A Ideologia da Sociedade Industrial. Trad. Glásonne Rebuã. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

_____. Eros e Civilização. Trad. Álvaro Cabral, Zahar Editores, 1975.

MARX, Karl. "A Ideologia Alemã". In: Marx e Engels, Florestan Fernandes (org.), São Paulo, Ática, 1983.

MEZAN, Renato. Freud: a trama dos conceitos. São Paulo, Perspectiva, 1982.

MITRE, Sílvio. Em nome da Verdade. Pronunciamento realizado na Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, outubro, 1983.

MOURÃO, José Augusto. Poder e desejo ou o discurso da Igreja sobre a sexualidade. Jornal de Letras (79): 20-21, Lisboa, 1984.

MOURÃO, Rui. Curral dos Crucificados. Belo Horizonte, Tendência, 1971.

NAVA, Pedro. Beira Mar. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

- NASSAR, Raduan. Um copo de cólera. São Paulo, Cultura, 1978.
- NOGUEIRA, Luís Carlos. A Lógica da Fantasia na interpretação de Freud. A presença de Freud no mundo contemporâneo, Brasília, Editora da Universidade, (s.d.), p. 11-12 (Cadernos da UnB).
- NOLL, João Gilberto. A Fúria do Corpo. Rio de Janeiro, Record, 1981.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Os Cangaceiros. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- KHOTE, Flávio. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- _____. Benjamin e Adorno: Confrontos. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. Literatura e Sistemas Intersemióticos. São Paulo, Cortez, 1981.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. Trad. Lúcia H. França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ROSSI, Clóvis. Democracia, Constituinte e Imprensa. (Recorte com data imprecisa).
- SÁBATO, Ernesto. Lux in tenebris. Jornal de Letras (181): 8-9, Lisboa, 1985.
- SABINO, Fernando. O Encontro Marcado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1956.
- SANT'ANA, Sérgio. O Concerto de João Gilberto no Rio. São Paulo, Ática, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. Prosa Literária Atual no Brasil. Revista do Brasil (1):52, 1984.
- _____. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. Stella Manhattan. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Mulher feia pra mim é homem. Folha de São Paulo, Folhetim (453), São Paulo, 06/10/85.

SCHWARS, Roberto. O Pai de Família e outros estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

STEPAN, Alfred. Os Militares: da Abertura à Nova República. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance. Rio de Janeiro, Achiamê, 1984.

_____. Literatura e Vida Literária. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

TACCA, Oscar. Las Voces de la Novela. Madrid, Gredos, 1973.

TYNIA NOV, Iurij. "A Noção de Construção". In: Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre, Globo, 1973.

TREVISAN, João Silvério. Prefiro cada vez mais a poesia à política. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 18/10/86.

VARES, Luiz Pilla. Socialismo e Liberdade. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

RESUMÉ

Analyse sociocritique du montage qui donne forme à la fusion document/imaginaire dans le roman A FESTA, de Ivan Ângelo, étudié en tant que structure dialectique signifiante des rapports énonciation/énoncé, pouvoir/culture, oppresseur/opprimé, dans les Minas Gerais des années 70.

Dissertação apresentada no
Curso de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Fede
ral de Minas Gerais e subme
tida ao exame dos seguintes
professores:

Leví Mafai

Paulina de Azevedo

Lauro Belchior Mendes

Prof. Dr. Lauro Belchior Mendes

- ORIENTADOR -

Belo Horizonte, 14 de abril de 1987

Lauro Belchior Mendes

Coordenadora do Curso de Pós-Graduação

B R R A T A

- SUMÁRIO II B. - onde se lê "filigramas", leia-se "filigranas".
- p.11 (1ºparágrafo) - onde se lê "da obra("Romance:contos"-", leia-se "da obra—"Romance:contos"—".
- p.15 (1ºparágrafo) - onde se lê "antes do "Flash-Back e do", leia-se "antes do "Flash-Back" e do".
- p.20 (último parágrafo) - onde se lê "pertence", leia-se "pertenceu".
- p.52 (11) - onde se lê "recorte de data imprecisa", leia-se "FAORO, Raymundo et alii. In: Constituinte e Democracia no Brasil hoje. São Paulo, Brasiliense, 1985, p.198-208.
- p.65 (1ºparágrafo) - onde se lê "que o texto de Benjamin requer", leia-se "que o texto original requer".
- p.65 (3ºparágrafo) - onde se lê "protagonista", leia-se "protopaisagem".
- p.65 (8ºparágrafo) - onde se lê "A ambigüidade", leia-se "...a ambigüidade".
- p.79 (12) - onde se lê "Idem, ibidem, p.200", leia-se "Cf. Dante Allighieri, A Divina Comédia (Inferno III, 6). Apud BENJAMIN, W., op. cit., p.199.
- p.92 (último parágrafo)- onde se lê "heterossexual", leia-se "bissexual".
- p. 35. (2ºparágrafo) - onde se lê "Ferezim", leia-se "Ferezsím".
- p.149 ROSSI, Clóvis - onde se lê "recorte de data imprecisa", leia-se "FAORO, Raymundo et alii. In: Constituinte e Democracia no Brasil hoje . São Paulo, Brasiliense, 1985.
- p.93 (3ºparágrafo) - onde se lê "Marcelo", leia-se "Lúcio".

BORGES, Jorge Luís. Do Cinema. Edgardo Conzarinsky (org.). Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Zerô. Rio de Janeiro, Brasília Ed., 1975.

_____. O Beijo não vem da boca. São Paulo, Global, 1985.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. São Paulo, Nacional, 1973.

CALLADO, Antônio. Reflexos do Baile. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

CHAUI, Marilena. O que é ideologia. São Paulo, Brasiliense, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. Petrópolis, Vozes, 1970.

COMPAGNON, Antoine. La Seconde Main: ou le travail de la citation. Paris, Seuil, 1970.

CONY, Carlos Heitor. Pessach: Travessia. 2ª ed., Rio de Janeiro, 1975.

COSTA, Flávio Moreira da. Os Anos 70: Literatura. Isto É (156): 76, 19/12/79.

EINSENSTEIN, Serguei Mijailovich. El Sentido del Cine. Trad. Norah Lacoste. Buenos Aires, Ediciones La Rreja, 1955.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972.

_____. O Mito do Eterno Retorno. Trad. Manuela Torres. Lisboa, Edições 70, 1981.

FERNANDES, Florestan. A Revolução Burguesa no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.

FRANÇA JR., Oswaldo. Um dia no Rio. Rio de Janeiro, José Olympio/Sabiá, 1969.

FRANCIS, Paulo. Cabeça de Papel. São Paulo, Círculo do Livro ,
(s.d.).

FREUD, Sigmund. Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1972.

FONSECA, Maria Nazaré Soares. A Relação História/Estória em "Incidente em Antares", de Érico Veríssimo - dissertação de mestrado. UFMG, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1980.

GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro?. Rio de Janeiro, Codecri, 1980.

GENETTE, Gérard. "Estruturalismo e crítica literária". In: _____. Estruturalismo. Barcelos, Portugália, 1968.

GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J.. Dicionário de Semiótica. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo, Cultrix, (s.d.).

GOLDMAN, Lucien. A Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

GRIVEL, Charles. "Observation du Roman Policier". In: ARNAUD, Noel et alii, Entretiens sur la paralittérature, Paris, Plon, 1970.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo, Atual, 1986.

JAMESON, Frederic. "L'Inconscient politique". In: GRAHAM, Falco ner & MITTERAND, Henri, La Lecture sociocritique du texte romanesque, Toronto, Hakkert et Company, 1975.

LAPANCHE, J. e PONTALIS, J.. Vocabulário da Psicanálise. 6ª ed., São Paulo, Martins Fontes, (s. d.).

LEENHARDT, Jacques. Lecture Politique du Roman (La Jalousie, d'Alain Robbe-Grillet). Paris, Minuit, 1973.

LEJEUNE, Philippe. Je es un autre. Paris, Seuil, 1980.

_____. Le pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1974.

LISPECTOR, Clarice. A Hora da Estrela. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

_____. A Paixão Segundo G. H.. 7ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

LUKÁCS, George. Teoria do Romance. Lisboa, Presença, (s.d.).

MALARD, Letícia. Análise contrastiva de O que é isso, Companheiro?, de Fernando Gabeira, e Reflexos do Baile, de Antônio Calado. O Eixo e a Roda. Belo Horizonte, UFMG, 1982.

MARCUSE, Herbert. A Ideologia da Sociedade Industrial. Trad. Gláson Rebuã. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

_____. Eros e Civilização. Trad. Álvaro Cabral, Zahar Editores, 1975.

MARX, Karl. "A Ideologia Alemã". In: Marx e Engels, Florestan Fernandes (org.), São Paulo, Ática, 1983.

MEZAN, Renato. Freud: a trama dos conceitos. São Paulo, Perspectiva, 1982.

MITRE, Sílvio. Em nome da Verdade. Pronunciamento realizado na Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, outubro, 1983.

MOURÃO, José Augusto. Poder e desejo ou o discurso da Igreja sobre a sexualidade. Jornal de Letras (79): 20-21, Lisboa, 1984.

MOURÃO, Rui. Curral dos Crucificados. Belo Horizonte, Tendência, 1971.

NAVA, Pedro. Beira Mar. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.