

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**LICENCIATURA EM LETRAS**

**As múltiplas fragmentações da narrativa em *A Festa*, de Ivan Ângelo.**

**Rodrigo Nogueira Polnow**

**Porto Alegre, Dezembro de 2012.**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**LICENCIATURA EM LETRAS**

**As múltiplas fragmentações da narrativa em *A Festa*, de Ivan Ângelo.**

**Rodrigo Nogueira Polnow**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Letras, habilitação Português - Literatura Portuguesa, pela faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Orientadora:** Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas  
Bittencourt

**Porto Alegre, Dezembro de 2012.**

## RESUMO

Este trabalho analisa as múltiplas fragmentações na obra *A Festa* de, Ivan Ângelo, além de traçar um breve panorama da literatura brasileira produzida no período da ditadura militar, dominado pela censura e a repressão. As diversas fragmentações são apresentadas em três núcleos. Primeiramente enredo e narrativa, dando ênfase à estrutura: contos-romance-documentário e à noção de experimentalismo dentro da obra. Em seguida, é exposta a segmentação de linguagem e de personagem, abordando recursos linguísticos e discursivos, através das estratégias narrativas de polifonia, utilizando múltiplas vozes nas relações fragmentárias quanto à constituição de personagem e de autor- personagem, além da noção de metalinguagem. Por fim, são analisadas as relações: sociais, históricas e as correntes ideológicas, representando a festa como a metáfora da imagem de período conturbado política e intelectualmente.

**Palavras chave:** A Festa, Ivan Ângelo, Fragmentação, Experimentalismo, polifonia, Ditadura Militar.

## RESUMEN

Este trabajo analiza las numerosas fragmentaciones en el libro *la Fiesta*, Ivan Ângelo, además de esbozar un breve panorama de la literatura brasileña que fue hecha en la dictadura militar, la cual fue dominada por la censura y por la represión. Las fragmentaciones diversas se presentan en tres secciones. Primer argumento y narrativa, haciendo hincapié en la estructura: historias-romance-documental y la noción de experimentación dentro de la obra. A continuación se expone la segmentación del lenguaje y personaje, frente a los recursos lingüísticos y discursivos a través de las estrategias narrativas de la polifonía, utilizando múltiples voces en las relaciones fragmentarias como la formación del carácter y el autor-personaje, más allá de la noción de metalenguaje. Por último, se analizan las relaciones: las corrientes sociales, históricas e ideológicas, lo que representa la fiesta como metáfora de la imagen del tiempo turbulento políticamente e intelectualmente.

**Palabras clave:** *La fiesta*, Ivan Ângelo, fragmentación, experimentalismo, la polifonía, la dictadura militar

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 FRAGMENTAÇÃO DE ENREDO E NARRATIVA .....	11
2 A FESTA: FRAGMENTAÇÃO DE LINGUAGEM E PERSONAGEM .....	25
3 MODERNIDADES E MOVIMENTOS SÓCIO-HISTÓRICOS PRESENTES EM A FESTA.....	44
CONCLUSÃO .....	52
REFERÊNCIAS .....	54

## INTRODUÇÃO

O livro *A festa* de Ivan Ângelo é uma obra pouco estudada, mas bastante representativa de um período histórico do Brasil e de sua literatura, não só pela forma como a narrativa transcorre como pela linguagem e estruturas que o autor utiliza, fazendo uma espécie de “jogo de armar” na estrutura do romance, segmentada em "contos" entrelaçados formando uma unidade. Há uma espécie de encontro entre cada "conto" e entre quase todas as personagens no último capítulo do livro intitulado: *Depois da festa*.

Essa espécie de jogo não é privilégio somente desta obra do autor, em livros anteriores como: *A casa de vidro* e *A face horrível*, por exemplo, o jogo de linguagens e estruturas narrativas sempre instiga o leitor a uma leitura mais aprofundada, pois quase sempre há um fator sociológico, histórico, político ou de outra vertente como pano de fundo da estória. Outro grande artifício que Ivan Ângelo usa é o diálogo com o leitor, assim como faz Machado de Assis, além da mudança de paradigma em relação aos papéis de autor- narrador-personagem.

Especificamente em *A Festa* o autor usa exageradamente esse recurso, tanto para montar uma forma inovadora, como para dar voz à ficção em uma época difícil de escrever (anos 60/70) tendo em vista que qualquer assunto ou tema poderia ser encarado como subversivo. Dessa forma, ao colocar em cena diversas vozes e muitos pontos de vista contraditórios Ivan Ângelo acaba por silenciar sua visão principal, ou seu ponto de vista de autor, de uma maneira sutil deixando nas entrelinhas o discurso usado como pano de fundo da obra, promovendo a exposição de seu ponto de vista de maneira não explícita, mas colocado de forma inovadora e perspicaz nas palavras de algum personagem ou na narração fato ocorrido.

O romance começa a ser escrito em 1963, mas só é publicado em 1976, ganhando o prêmio Jabuti de literatura e sendo reconhecido pela crítica. Ivan Ângelo é mineiro de Barbacena, nascido em 1936, sua literatura é inovadora e de experimentação assim como a de outros autores da época: Silviano Santiago, Hermilo Borba Filho, Jorge Mautner, entre outros, que tentam subverter a temática vigente, as normas estabelecidas e o padrão de escrita.

As criações dessa geração, de uma literatura mais suja, marginal e rebelde se produzem em um momento histórico de muitas transformações em diversas áreas da sociedade. O mundo todo vive uma efervescência cultural, política, filosófica e ideológica

entre as décadas de 60 e 70. Essa revolução se reflete na literatura e em uma forma de fazer uma literatura mais engajada e para isso inovar é imprescindível. Assim, a forma de escrever destes autores era em sua maioria uma luta por criar novos conceitos e convocar a arte, não apenas como fruição e sim como um resgate de valores perdidos ou oprimidos pelos poderes constituídos.

A transparência na forma de escrever, com os propósitos de agradar ao público, vender ou produzir “best-sellers” não era importante para eles, se bem que alguns conseguiram isso, de forma efêmera. O que realmente importava para muitos dessa geração era: inovar, contestar, subverter e mexer com as estruturas da sociedade, tanto é que muitos foram incompreendidos ou esquecidos.

A literatura dos anos 60 e 70 desse contexto mais experimental foi bastante silenciada no Brasil, pouco estudada e foram poucos os escritores dessa época que entraram para um “cânone” nacional. A grande maioria desses autores dedicou-se ao jornalismo, à música ou a outras áreas e poucos sobreviveram especificamente de literatura.

Ivan Ângelo, apesar do sucesso da época, manteve-se em um grande período de silêncio, não por falta de criatividade ou motivação, ao certo não se sabe o porquê. Jornalista de formação escreveu crônicas para diversas revistas (Veja, VIP e Playboy) e dedicou-se a literatura infantil, mas o fato é que parou de fazer literatura no estilo de suas obras iniciais, talvez por alguma desilusão ideológica ou de outra ordem, assim como tantos outros escritores de sua geração.

Em uma passagem do romance *A Festa*, o autor usa de metapoesia e ironicamente define uma posição a respeito de por que e para que escrever. Talvez essa passagem ajude um pouco a entender ou a pressupor o motivo de seu silêncio. A personagem, na citação a seguir, recebe a alcunha de autor, no meio de um dos contos surge um trecho não relacionado com a estória do conto, denominado “anotações do autor”:

Escrever o que nesta terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou um balé- revista infantil? (ÂNGELO, 1978, p.167).

A passagem talvez possa ser lida como uma síntese do sentimento de Ivan Ângelo e de muitos autores de sua geração, que compartilharam impotência, angústia e uma espécie de

inutilidade de por que e para que escrever. Ironicamente, o autor depois de alguns anos consolida uma carreira voltada para a literatura infantil e o jornalismo.

A *Festa* seria um dos últimos “gritos” antes do “silêncio”, ou seja, antes da transformação de uma literatura voltada para uma responsabilidade social ou ideológica para uma literatura que visa a outro público, não como uma forma de alienação e sim, talvez, como uma forma de esperança nas gerações futuras.

Essa espécie de "desvio" de foco, que parece desistência de uma literatura contestatória explícita, não só por Ivan Ângelo; mas especificamente por ele, acarreta em uma quebra de eixo que poderia ser lida por influenciar, ou dar continuidade, a outro tipo de literatura ou fazer literário importante para o Brasil e sua literatura. Estudando e divulgando um estilo experimental, buscando mais obras e mais autores seria provável o aumento do interesse e a proliferação de abordagens a essa literatura ainda conhecida como “marginal”.

A abertura da possibilidade de estudar formas literárias mais recentes no Brasil, já que a literatura contemporânea é constantemente acusada pela crítica de estar em uma fase de estagnação e de que há algumas décadas, não que não surjam novos autores, mas de que são todos fragmentados pela pós-modernidade, faz ver o quanto é uma grande perda para a literatura nacional o silêncio dessa geração e desses autores e o quanto se criou uma lacuna, que aos poucos está sendo retomada, por autores atuais como: Reginaldo Ferreira da Silva “Ferréz”, Lourenço Mutarelli, Sergio Vaz, Paulo Lins, entre outros, que abordam a temática do excluído e do oprimido de maneira inventiva.

O experimentalismo praticado pelas gerações atuais dialoga com outras formas de escrita, assim como ocorre na obra de Ivan Ângelo. *A Festa* é tomada de referências e recursos de outras áreas que não os da literatura tradicional; sua estrutura rompe com a forma tradicional de romance, assim como a escrita polifônica, apresentando uma estrutura de romance fragmentada e também a mistura de gêneros. O autor, nesse sentido, vai utilizar de todos os recursos de outros modos de linguagem: o recurso cinematográfico ou telegráfico no corte rápido das cenas e passagens, os recortes jornalísticos, os monólogos - inclusive monólogos introspectivos -, os diálogos com o leitor, o uso exagerado de epígrafes, as mudanças de cor das páginas finais, as narrativas intertextuais; tudo para chamar atenção do leitor e deslocar o foco narrativo.

Esses recursos são carregados de significados, ou seja, não estão no texto por acaso. As fragmentações desses recursos, juntamente com a polifonia e a estrutura não convencional,



de certo modo confusa, funcionam como agentes metafóricos de um contexto histórico e social dos anos 60/70, especialmente representando a ditadura e a desorganização social. O romance adquire, assim, um caráter irônico, metafórico e humorístico, podendo ter, também, a função de representar uma época. O leitor é levado propositalmente a vivenciar a confusão e a desorganização do período em que a estória ocorre, e acaba por de certa forma inserido de maneira lúdica na história por uma espécie de participação contemplativa, de maneira sensorial e emotiva, pois se sente perdido e oprimido como as personagens. Todos os recursos remetem a uma festa, mesmo no sentido pejorativo da palavra festa como: bagunça algazarra, confusão.

O tempo histórico e o narrativo também desviam o foco, pois cada "conto" ocorre em um ano ou com uma data certa e em décadas diferentes, mas o desfecho só se dá no último "conto", unificando o romance. Os sete fragmentos iniciais possuem a estrutura de conto, porém ligam-se aos dois fragmentos finais intitulados *Antes da festa* e *Depois da festa*. Não há uma cronologia ou uma linearidade evidente entre os fragmentos: o trecho *Antes da festa* funcionaria como uma espécie de reunião dos personagens e o *Depois da festa* seria uma espécie de epílogo, traçando o destino dos personagens na ação com a função de dar verossimilhança à obra, juntamente com alguns trechos, de caráter documental e fatos históricos inseridos na obra.

A construção das personagens ao longo da obra também é constituída como uma analogia entre sociedade e o seu reflexo na literatura, a partir da noção de poder, ou seja, a partir do foco em relações entre oprimidos e opressores, em todas as práticas de poder possíveis: patriarcal, ditatorial, financeiro, sexual. A maioria das personagens é rasa ou caricata, poucos tem algum aprofundamento psicológico. O autor traça um perfil simplório das personagens, formando, talvez, uma metáfora sobre a maioria da população que está limitada ou subjugada ao poder e tem pouco ou nada a fazer, ou sequer consciência disso. Simplesmente são alienadas, até mesmo os que detêm o poder, os pequenos poderes, são alienadas por não saberem o porquê os tem, criando uma lógica de certo e errado, binária e mecanicista.

A noção de história da nação incutida nas personagens remete à história do Brasil e todo esse caleidoscópio de personagens vazios reflete a desordem que foi constituída no país e a própria desordem do mundo: exploradores e explorados, oprimidos e opressores, mas todos mascarados por alguma “bandeira” para justificar seus atos.

A fragmentação presente em todo romance acaba reforçada pela presença de personagens também fragmentados, alienados ou complacentes com “A festa”, como nos trechos *Andrea* ou *Corrupção*, que apresentam personagens psicologicamente atormentados. Cada personagem do romance representa alguma classe social. É burguês ou marginal, policial ou subversivo, mas todos são coniventes com “a festa” e participam dela, no sentido de desordem ou descontrole.

Essa representação estereotipada das personagens entra em contraste com o caráter experimental da obra. Essa contradição parece proposital, armada para causar um choque no leitor, já que faria um jogo entre o moderno e o tradicional, o inovador e o conservador, o alienado e o politizado. A mudança estrutural, a inovação formal e a criatividade de linguagem que constituem a obra entram em choque com a construção de personagens vazios.

Esse choque de contradições talvez se justifique pelo modo como Ivan Ângelo encara o modo de escrever e para que escrever. Os personagens são vazios ou rasos para que o leitor de certa maneira entre em uma espécie de angústia e esboce uma reação, pense na possibilidade de mudança dos valores estabelecidos, através da verossimilhança da obra, no sentido de transformação da realidade e da própria sociedade:

Eu escrevo para quê? Para contar histórias, aparecer, ganhar dinheiro, passar tempo, cumprir uma missão na terra? Nada disso. eu escrevo pra mexer um pouco com a cabeça das pessoas, escrevo contra o tirano e o opressor que está dentro das pessoas. E escrevo também contra uma certa maneira de escrever. (Ivan Ângelo, contracapa de: “A Face Horrível”. 2006).

## 1 FRAGMENTAÇÃO DE ENREDO E NARRATIVA

O romance de Ivan Angelo é segmentado em nove “blocos/contos”. Irei usar a nomenclatura "capítulos", já que nem mesmo o autor define isso, inclusive como uma forma, talvez, de explorara a desorganização como uma espécie de metanarrativa. A desorganização estrutural corrobora a desorganização social, funcionando como mais um elemento narrativo ou funcional da obra.

O primeiro capítulo, portanto, intitulado: *Documentário* ocorre concomitantemente com os capítulos finais do livro, em termos de enredo. Recebe o subtítulo de "(Sertão e Cidade, 1970)" e começa por narrar à chegada de retirantes nordestinos, de cerca de oitocentos flagelados, a Belo Horizonte (MG), liderados por Marcionílio de Mattos. Marcionílio é descrito como nordestino, moreno, de 53 anos, personagem que vai ser uma espécie de líder e mártir e comparado a figuras como lampião, de que era admirador, além de ser citado em algumas passagens do livro. Torna-se importante por representar toda essa massa subjugada recorrente nos capítulos seguintes. O seu diferencial será a figuração e a intensidade de seu papel como líder, diferentemente dos demais personagens que representam as camadas da sociedade excluídas e silenciadas.

Os fatos ocorrem na praça da estação na madrugada, quando acontece um grande tumulto e cerco policial que espera por ordens para agir, já que era em número inferior ao dos nordestinos. Exatamente à 1h45min, as famílias correm e se dispersam após um grito de “fogo!”. Quatro vagões incendeiam ao mesmo tempo, não se conhece o autor do incêndio. Um único grupo organizado e parcialmente armado (com cerca de 300 pessoas, com porretes e facões, formando uma espécie de “cuia”) é conduzido por Marcionílio Mattos. A narrativa desse capítulo é feita através de linguagem jornalística, pelo personagem Samuel Frenezin e, com isso, o texto ganha um aspecto de verossimilhança. Samuel é uma personagem fundamental para a trama, por estar inserido nos dois meios, tanto em contato com a massa como com a elite, mesmo que seja uma elite intelectual, e detém, dessa forma, uma espécie de poder mais ampla.

Todas as ações e atitudes de Marcionílio e do grupo de retirantes são narradas no capítulo através da figura de Samuel e no formato jornalístico. Os acontecimentos são interrompidos e passam a ser dramatizados pelas estruturas narrativas. Com uma técnica de

corte cinematográfico, o autor faz uma espécie de Flashback, ironicamente intitulado como FLASH-BACK e seu final como FIM DO FLASH-BACK. Nesse trecho, apresenta recortes intercalados e cronológicos de fragmentos de: livros, relatos pessoais, trechos de reportagens e a certidão de nascimento de Marcionílio, que encerra essa parte. Todos os relatos trazem fatores de desigualdade social, exploração e a temática da seca e do cangaço, Cronologicamente, vão de 1870 até 1917, dia do nascimento de Marcionílio, funcionando como um flashback alegórico do Brasil, desde o período do império até o ano em que nasce o personagem.

A terceira parte do capítulo segue outra estrutura, que consiste em depoimentos do retirante e trechos de reportagens jornalísticas, trechos de livros, relatórios policiais, manifestos, trechos de canções, todos intercalados e relacionados com o destino de Marcionílio e a situação do povo nordestino e do país. O capítulo termina com uma notícia de jornal sobre a morte de Marcionílio, após fugir da delegacia do DOPS, e, depois de três meses da chegada do grupo de retirantes e dos incidentes do começo do livro. Nesse capítulo, que é estruturalmente o mais complexo da obra, as personagens centrais e os acontecimentos vão fazer uma espécie de entrelaçamento entre o começo e o final da trama, sendo a figura de Samuel, juntamente, com “O escritor”, os protagonistas.

O segundo capítulo, intitulado *Bodas de Pérola* “(amor dos anos 30)” apresenta dois personagens centrais, sendo dividido em duas partes, em um formato menos caótico, diferente do capítulo anterior. A diferença não permanece somente no estilo, mas também na temática. A relação comportamental e a quebra de instituições, no caso o casamento e a fidelidade, são abordadas. A narrativa trata de um casal que está prestes a completar trinta anos de casamento. A primeira parte o exibe pela ótica do marido, narrado em primeira pessoa, e a segunda parte apresenta a visão da esposa, juntamente com o desfecho do capítulo.

O desgaste do casamento, perda da juventude, traição e um pacto que fizeram ainda no começo do casamento, quando jovens, são os aspectos principais e que impulsionam as ações dos dois personagens. A dualidade está presente em todo o capítulo, através desses fatores, e ainda apresentam-se outros: passado, presente; juventude, velhice; homem, mulher; descrença, fé tudo simbolizado e articulado na relação entre marido e esposa.

A visão do marido, na primeira parte, em primeira pessoa, apresenta um sujeito ressentido, melancólico e nostálgico em relação ao amor que nutria pela esposa no passado, porém obstinado pelo pacto que teria sido feito ainda na juventude. O pacto consistia em

“morrer juntos” antes de velhice ou quando o amor ou o fogo da paixão acabasse. O capítulo começa com a ideia fixa de cumprimento do pacto por parte do marido Candinho, professor universitário de classe média: “... De uns tempos pra cá ela começou a fazer planos para amanhã. “Mas amanhã ela vai morrer.” (Ângelo, 1978, p. 34)

Logo após, a narrativa utiliza de um recurso de retomada de consciência, parecido com um flashback, como no primeiro capítulo. Esse flashback remete ao começo de namoro e é expresso através de um diálogo onde o jovem casal faz tal pacto, que ocorre na década de 30, quando os personagens tinham 21 e 17 anos.

O contraste é grande. Dos anos 30 para os anos 60, passa de um amor doce, baseado na confiança e na ternura para uma época de desconfiança, solidão, traição e tédio. O tom de delicadeza dá lugar ao sarcasmo, à sátira e ao rancor, Candinho chega a denominar a mulher de “puta velha” e traça comparações entre o amor do começo da relação e o tédio, rotina e marasmo da relação atual.

O sarcasmo do personagem e a nostalgia traçam toda a primeira parte do capítulo, na intercalação dos tempos passado e presente e na forma como a esposa é descrita como uma figura patética, decadente, traçoeira e vazia. A descrição da rotina do casal é expressa como em uma peça de teatro, nas ações da esposa, as quais o personagem marido divide em quatro atos, narrando o modo como a mulher dramatiza o papel de esposa feliz e satisfeita com o casamento e com as aparências desse casamento. No final desta primeira parte, o marido continua com pensamentos referentes ao pacto. Os dois estão deitados na cama, ela pensando em uma festa que ocorreria no dia seguinte, ele na velhice e no desejado fim, pela concretização do pacto.

A segunda parte do capítulo intitulado: “MULHER” é narrada em terceira pessoa e principia pelo diálogo entre a esposa e um suposto amante com quem marcava um encontro sexual. O suposto amante se chama Carlos, é estudante e, provavelmente, será o mesmo personagem Carlos que aparecerá em outros capítulos. A esposa, Juliana, é uma personagem diferente de Candinho, tanto na relação matrimonial como na relação social, é menos introspectiva e mais insegura do que o esposo.

O narrador em terceira pessoa intercalado com diálogos deixa mais neutro o tom e as impressões sobre os dois personagens centrais. Isso ocorre em toda a sequência dessa segunda parte. Juliana é apresentada como frágil, carente, romântica e, por vezes, nostálgica do passado, mas esperançosa de que a relação do casal possa ser reconstruída. Enquanto se

encontra com o amante, começa a rememorar o passado e a falar sobre a relação dela com o marido, das crises que teve Candinho, que resultaram em uma tentativa de incêndio, e na abstinência sexual: “Hoje estamos fazendo trinta anos de casados. Ele quase não fala mais comigo, tem uns três anos que não fazemos nada na cama.” (Ângelo, 1978, p. 43).

Após a traição, chegando a sua casa, encontra um embrulho de presente, assusta-se pensando ser algum tipo de armadilha, talvez uma bomba. Abre o embrulho com temor.

O presente do marido era um colar de pérolas, sente confiança e medo em relação às atitudes de Candinho, porém acredita que possa haver um novo começo de relação. A comemoração das bodas é um jantar do casal. Candinho e Juliana conversam e se divertem como não faziam há tempos. Bebem vinho, traçam planos de viagens, e Juliana acredita que o amor novamente é aquele do começo da relação. Embora desconfie do bolo, onde supostamente estaria o veneno, prefere acreditar em Candinho “Naquele seu Candinho de antigamente”. Partem o bolo da maneira tradicional, os dois segurando a faca.

Juliana come o bolo, Candinho hesita um instante, mas também come o bolo. O capítulo termina com a pergunta de Candinho “Está bom, não?” e a última frase deixa um final aberto: “Juliana fez que sim com a cabeça, comeu tudo e ficou esperando a dor do veneno começar” (Ângelo, 1978, p 47).

O capítulo termina de forma aberta ,não se sabe se o casal morre , ficando subentendido que sim. Os dois protagonistas reaparecem no último capítulo, além da empregada de Juliana e de Carlos, o amante. A retomada da empregada é a mais importante, por esclarecer o que ocorre após o jantar, pois havia arsênico na farinha de trigo. O casal fica dois dias no hospital, porém não morre. Juliana reaparece, também, expondo a situação do casal a um rapaz, e não fica claro se trata-se de um novo amante, dizendo que prefere o marido paranoico e em crise do que indiferente, e Candinho reaparece no fragmento datado, 24/3/71, ao manter uma relação sexual com uma moça de vinte anos.

Candinho aparece igualmente em outra parte da trama, no penúltimo capítulo, ao receber uma ligação para que ajude um aluno que está preso e simplesmente diz que não é hora de se incomodar um velho. No mesmo capítulo, a figura do amante, Carlos, é evocada, ficando subentendido ser a do estudante Carlos Bicalho. A narrativa do capítulo *Bodas de Pérola* possui uma significação interessante se relacionada com os capítulos seguintes, intitulados *Andrea* e *Corrupção*. Cada um representa uma diferente fase da vida do ser humano: casamento/união, juventude e infância/formação e apresentam relações

comportamentais de décadas e gerações diferentes. O entrelaçamento desses paradigmas comportamentais e culturais entram em choque justamente na década de 60/70, nos últimos dois capítulos.

*Andrea* “(garota dos anos 50)” é o título do terceiro capítulo. Narra a trajetória da personagem Andrea, entre a adolescência, nos anos 50, até a idade adulta, no começo dos 70, quando a personagem está por volta dos trinta e sete anos. A divisão do capítulo é feita em dez partes, sendo narrada por um autor que participa da trama, isso é explicado de maneira irônica pela epígrafe inicial: “Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante” (Ângelo, 1978, p 49).

Humor, verossimilhança e metanarrativa estão presentes nesse capítulo, de maneira explícita e caricata na descrição da personagem central e nas ações da mesma. A construção de uma Crítica fazendo uma espécie de contraponto ao tom machista, sexista da sociedade ao longo de duas décadas. A figura feminina é construída pelo viés da ironia e da comicidade, mas no âmago faz uma alusão a repressão machista.

A jovem Andrea é definida como “muito bonita”, porém de personalidade é vazia, superficial e ignorante, um exemplo estereotipado no qual a beleza feminina é sinal de futilidade, portanto sua fragilidade é determinada pelo intelecto. Além disso, comporta-se em relação de sexo como se fosse uma forma de pecado, um desvio moral, e isso acaba influenciando todas as atitudes, escolhas e preceitos morais da personagem. A beleza é usada como um fator de diferenciação e ascensão, ou seja, serve de apoio para uma narrativa na qual a aparência é apresentada ocultando a essência.

O pai de Andrea descobre um diário da filha, falando sobre beijo e a manda para a casa de uma tia, na cidade de Vassouras, interior do Rio de Janeiro. Andrea termina o curso normal “conservando uma inquietante ignorância para o resto da vida.” (Ângelo, 1978, p 51) e volta para sua cidade ao final do curso, quando todos falam de sua beleza. Ela se deslumbra e acha natural essa espécie de culto a sua beleza. Conhece a primeira paixão, mas o amor é interrompido pela transferência do pai para outro estado (Minas Gerais); pensa em fugir com o rapaz, mas este diz não estar em condições de assumir tanta responsabilidade.

Em Belo Horizonte, a personagem ganha um caráter de celebridade, recebendo convites para festas, aparecendo em colunas sociais, e deslumbra-se novamente com sua posição. Aos poucos, vai sendo vítima de fofocas e de boatos, espalhados pela sociedade mineira, mas conserva-se virgem ao contrário dos boatos de que era desfrutável. Andrea tinha

desejos sexuais, mas a culpa católica e moral fizeram com que não se envolvesse com ninguém, masturbando-se muito nessa fase. Começa a trabalhar como recepcionista de um banco, cargo que só era dado a moças bonitas. A acusação de “burra” causa insegurança. Começa, então, a ler livros, ir a peças de teatros, concertos, ler jornais para contrariar a acusação de ignorante. Conseguiu um status polêmico de inteligência, já que as pessoas da cidade começam a considerá-la inteligente ou culta, por comparecer a tais eventos saber alguns poemas de cor, mas muitos ainda duvidassem desse caráter, sentia-se envaidecida com esse status, entretanto faltava o amor.

Conheceu o amor e perdeu a virgindade depois de muita resistência com um rapaz denominado “o jovem Pleibói”, embriagada, no banco traseiro do carro dele. A relação do casal era tumultuada, ele a desprezava ela o ignorava, há lances de fuga, sexo e um sentimento de amor não correspondido. Andrea era a moça que sofria por amor, escondendo da família que não era “donzela”, jogando-se no álcool e nas medicações, tomando calmantes, tranquilizantes, e mostrando um caso típico de depressão.

O capítulo todo é cheio dessa noção de altos e baixos, Andrea se sente bem e algo a derruba; Andrea se sente mal algo a ergue. Sempre se mantém presente na personagem a noção de pecado e de culpa e a aparência se sobrepõe à essência. A cidade e a família são os juízes de suas atitudes.

A renovação é um fator importante, a mudança de ambiente, para um tipo de reformulação de caráter ou atitude da personagem, é constante. Andrea vai para Vassouras por uns tempos e volta descansada, consegue um emprego em um jornal da cidade como colunista social e novamente ocorre o deslumbramento. Festas, eventos, fama, *glamour*, a moça volta a fazer parte do círculo social. O meio jornalístico fascina Andrea, os colegas a desejam, mas sua fama de ignorante a persegue. Envolve-se como chefe de reportagem, o segundo homem com quem mantém relações sexuais, mesmo sabendo que este a despreza intelectualmente. Não consegue a realização sexual, tão pouco afetiva, e sabe dos boatos sobre sua capacidade intelectual, afasta-se dos colegas de trabalho e desiste de conseguir qualquer tipo de satisfação sexual. Dedicar-se ao trabalho e novamente é envolvida pelo deslumbramento, dessa vez é seduzida pelas influências intelectuais da geração de 60, mesmo sem entender os movimentos sociais e políticos, e convive com os intelectuais e escritores da época, grupo de intelectuais que reaparece nos dois últimos capítulos do livro.



Novamente a mudança ocorre. Andrea vai para o Rio de Janeiro entre os anos de 1963 a 1969, nessa parte da estória, o narrador simplesmente expõe suposições quanto à vida da personagem no Rio de Janeiro. Andrea volta em 69 e retoma o emprego no jornal, agora com 37 anos. A moça conhece um jovem artista, pintor premiado na bienal, herdeiro rico de uma firma de importação e supostamente homossexual.

O jovem pintor e Andrea, após cinco meses, noivam, ele para manter as aparências de heterossexual e ela por julgar-se amada, compreendida e segura. Não há relação sexual convencional entre o casal, apenas masturbam-se. Andrea não acredita na homossexualidade de Roberto. O final do capítulo apresenta as lamentações de Andrea quanto ao passado, em um tom de nostalgia e ressentimento, a data específica é demarcada como abril de 1970. Todas as aparências da personagem são desfeitas pela exposição de Roberto na festa, Andrea é exposta por Roberto em uma cena ocorrida na festa, na qual o vexame acontece devido ao abuso de álcool dos personagens. Toda a revelação mais íntima do casal é exposta à cidade, representada pelos participantes da festa. O narrador apresenta tal exposição pelo diálogo entre os personagens e os participantes da festa.

Esse capítulo se torna um dos principais por apresentar a festa, a temática central do livro, e por apresentar Roberto como o anfitrião da festa representando uma elite intelectual e cultural. Roberto reaparece no capítulo seguinte, *Corrupção*, e nos dois últimos capítulos Andrea reaparece, especialmente em uma cena onde é abusada e torturada moralmente, sendo acusada de subversão e humilhada sexualmente em um interrogatório ao DOPS. Andrea morre no ano de 1979, de pneumonia.

A repressão sexual, o machismo, juntamente com a noção comportamental, sexual e política são apresentadas nesse capítulo, além da separação entre essência e aparência. A mulher bonita é estereotipada, apresentada como vazia ignorante e fútil e o homem, tem que ocultar sua homossexualidade, em uma sociedade tradicional e conservadora. Tudo isso torna esse capítulo um retrato das diversas formas de repressão: sexual, política, comportamental e social.

O capítulo *Corrupção* “(triângulo dos anos 40)” trata da história de um casal jovem e a chegada do primeiro filho. Passa-se entre os anos de 1941 e 1946, período conturbado politicamente pela segunda guerra mundial, e os acontecimentos políticos e bélicos servem como pano de fundo.

A fragmentação do texto é diferente da dos outros capítulos, sendo dividido em três partes com três vozes diferentes: Pai, narrado em terceira pessoa; Mãe, narrado em primeira pessoa, e Filho, narrado em terceira pessoa, com a demarcação específica antes de cada parte (nome da personagem ano e trecho narrado). Os trechos são curtos, no máximo de três parágrafos, e apresentados de maneira objetiva ao leitor.

O capítulo possui um cunho político e sexual, apresentando aspectos da psicanálise na relação com a criança e formação de sua sexualidade por influência da conduta e do tratamento afetivo dado pelos pais. As noções de psicanálise aparecem no trecho determinado à fala do filho: “Mamãe xinga.Papai xinga não.( Por isso:) Mamãe feia .Papai feio não” (Ângelo, 1978, p 67).

A análise é feita de forma psicanalítica como está na fala da personagem denominado filho, mas não ocorre somente nessa personagem, pois a mãe entra no contexto psicológico na relação entre pai e filho, sente ciúmes da relação pai e filho e julga estar perdendo seu espaço na relação homem e mulher. Sua posição como mulher na família é substituída pelo o papel de mãe, e, além disso, é rejeitada pelo filho que prefere a figura paterna, causando mais ciúmes e inveja ainda na personagem feminina. São constantes as referências feitas as teorias psicanalíticas no comportamento sexual relacionado às atitudes da infância dentro do círculo familiar.

Cléber, o pai e marido, é uma personagem que tenta realizar todos os desejos do filho, a fim de compensar as frustrações afetivas que tivera na infância, por isso acaba dando muitas regalias e paparicando o filho, deixando a mãe em segundo plano, inclusive na questão sexual, no decorrer dos anos. Outra questão importante é o fator político, denominada por um ponto de vista "de direita", pois a personagem se insere no ramo de importação e exportação como um grande empresário e de visão conservadora. Essa questão política está implícita nos trechos referentes ao personagem pai, todo o contexto histórico da guerra e do governo de Getúlio Vargas e exposto na parte da narrativa onde o pai é representado: “Nascia a UDN mineira e ele estava lá, ao lado dos liberais. A cidade adulava-o. Com 32 anos, cinco de casado e um filho de quatro, conquistara o direito de aparecer, opinar, influir” (Ângelo, 1978, p 71).

O envolvimento com o emprego, política e na relação com o filho deixam Cléber cada vez mais distanciado de Lenice, esposa e mãe da criança. Outro motivo de aversão à mulher é a percepção de Cléber de que a mãe não dá atenção ao filho. Lenice decide ir

embora de casa, convence-se de que nenhum dos dois a quer, nem como mãe, nem como esposa, e julga “esquisito” o amor entre pai e filho.

Robertinho, o filho do casal, é uma figura estranha aos olhos da mãe e um orgulho para o pai. Chega por vezes a permanecer calado o dia todo e a só falar quando o pai chega a casa, sente aversão pela mãe e atração pelo pai, isso é exposto pela maneira como o texto relata seu processo de ir aprendendo e subvertendo valores, sempre pendendo à relação paterna: “(Desconfiado, evitava perguntar outras coisas à mãe. suas certezas eram insegurança.)” (Ângelo, 1978, p 72).

O desfecho do capítulo ocorre com a visão da criança sobre o relacionamento dos pais, em uma conotação de caráter mais sexual, o menino ouve barulhos vindos do quarto e pensa que o pai bate na mãe, porém intrigado por não ouvir barulho de tapa. Nessa cena, Cléber manteria relações sexuais com Lenice de maneira quase obrigatória, só conseguindo realizar o ato sexual através do sentimento de raiva. Lenice anuncia para Cléber que sairia da casa definitivamente. Robertinho pensa no fim do medo e o único sentimento que tem é de alívio e pensa que no dia seguinte dormiria no lugar da mãe.

A questão psicanalítica poderia explicar no decorrer do livro o homossexualismo de Robertinho e também a separação de Lenice e Cléber, que fica subtendida no capítulo. Lenice reaparece no último capítulo intervindo pelo filho na repressão militar, quando o mesmo é acusado de subversivo pelos militares, pedindo ajuda a um coronel. O coronel seria seu amante desde 1948, isso mostra que Lenice realmente saiu do Lar e começou um novo relacionamento, afastando-se do “triângulo”.

Robertinho é o anfitrião da festa, noivo de Andrea e personagem do último relato do livro, ou seja, o jovem pintor homossexual apresentado no capítulo anterior. Lenice intervém, pois ele estaria sendo investigado. Supostamente relacionado à conspiração política que seria feita em sua festa, não é indiciado por ter influência política e pertencer à elite econômica. Roberto daria outra festa no ano de 71, onde apanha e é chamado de veado e comunista por um grupo de 30 rapazes que invadem a festa, supostamente um grupo de skinheads ou de militares, pois o autor os define como de cabelos muito curtos e armados de porretes. Essa é a última cena do último capítulo: “Soou um apito e todos largaram suas vítimas e desapareceram pela porta, compactos, poderosos. Foi a última festa” (Ângelo, 1978, P 193).

Esse capítulo com a frase subscrita (Triângulo dos anos 40) também trata das relações políticas, funcionando como pano de fundo. A atitude de Getúlio, o presidente,

durante a segunda guerra, quanto às relações políticas, também é ambígua, assim como a relação no interior da casa, entre pai, mãe e filho.

No capítulo seguinte, *O Refúgio* “(insegurança, 1970)”, a narrativa é linear, narrada em terceira pessoa como recurso do solilóquio. Foge um pouco da estruturação geral dos outros capítulos por não possuir tanta fragmentação, sendo o único capítulo sem intercalação de vozes, portanto mais simples, de forma linear e objetivo. O capítulo é narrado no tempo presente, com frases curtas, sendo altamente descritivo, nos menores detalhes.

O advogado Jorge Paulo Fernandes é apresentado ao leitor através de uma epígrafe, onde ironicamente o autor coloca como um desvio a profissão de escritor: “De Jorge Paulo Fernandes, 31 anos, advogado de rápida carreira, quase escritor até os 25 anos, quando o diploma de bacharel em direito corrigiu completamente esse desvio...” (Ângelo, 1978, p 75).

Ainda diz que a personagem é “Bem relacionado na sociedade e tolerado entre os intelectuais”. Esse recurso é o mesmo utilizado no capítulo: *Andrea*, porém a apresentação de Jorge é feita pelo próprio narrador, em um recurso jornalístico. Jorge é um advogado rico, solteiro, inteligente aparentemente sem defeitos mais graves. A narrativa ocorre em um espaço de 3 a 4 horas, mostrando os preparativos de Jorge: fazer a barba, tomar banho e escolher a roupa para a festa de Roberto.

Nesse curto espaço de tempo, desde a saída do elevador para seu apartamento até a saída do prédio a caminho da festa, Jorge é apresentado de maneira detalhada, revelando todos os pensamentos e hábitos da personagem no seu “refúgio” lar. As diversas ações são misturadas aos pensamentos: fazer a barba, trocar de roupa, urinar; pensar em relacionamentos, pessoas que estarão na festa, política e costumes da sociedade.

As demais personagens são somente citadas: Mônica, sua suposta namorada, Maria, sua empregada, Rodolfo, um rival. As ações são simples, mas através delas vai sendo traçado o perfil de Jorge como racista, sexista, machista, preconceituoso, invejoso, desmanchando a figura de “bom moço” como dizia a epígrafe do capítulo. Jorge mantém relações sexuais com Maria, mas de maneira que a subjugava por ser negra e de uma classe social inferior, ao mesmo tempo em que tenta um relacionamento sério com Mônica e não entende por que razão ela não assume o namoro. Planeja tentar conquistá-la na festa e para isso elabora diversos tipos de planos, premeditando suas ações na festa.

Jorge faz listas de jogos, piadas e frases a serem ditas na festa, organizando uma espécie de roteiro, a fim de conquistar Mônica e ser aceito socialmente. Enquanto espera a

hora da festa, passa o tempo lendo jornais e revistas da época e elaborando listas, nisso revela sua posição política de direita, pois sempre que surge uma notícia de cunho mais social, político, retratando a ditadura, apoia o lado dos governantes. Inclusive após uma ligação de Samuel pedindo para que defendesse Carlos que fora preso, Jorge diz que não pode que ligasse amanhã e em seguida pensa: “Ah, esses comunistas. - fazem a bagunça deles e depois vêm encher o saco. que se fodam” (Ângelo, 1978, p 85).

A visão política de Jorge é de direita e seu comportamento dentro de casa reforça isso, tudo é arquitetado ou planejado de maneira organizada: listas, tempo, ações, estratégias, porém, aparentemente, fora do apartamento, sente medo e insegurança, por estar fora de seu refúgio e não ter o prestígio social que deseja quando está dentro do apartamento, tendo uma confusa relação com o exterior. O capítulo acaba quando Jorge veste-se e sai de casa pedindo ajuda a deus que o proteja. Parte rumo à festa, sob o olhar maravilhado do porteiro.

A personagem desse capítulo reaparece no último, dando depoimento ao DOPS sobre a festa, faz uma lista, que ironicamente que vai da letra A até Z, onde denuncia tudo. Jorge é uma espécie de dedo-duro da ditadura e apoia o regime militar. Mônica, a suposta namorada de Jorge, também reaparece no trecho final, assassinada pelas costas com dois tiros pelo marido (Jorge Paulo Fernandes), em fevereiro de 71. O único relato sobre o caso é de uma vizinha que ouviu gritos de “corno, dedo-duro” antes dos tiros e chamou a polícia, que prendeu Jorge. Assim como em *Andrea*, esse capítulo envolve política, sexo e a noção de essência versus aparência. Assim, tanto os personagens Jorge quanto Andrea acaba por ostentar aparências que são desconstruídas por suas ações e expostas à sociedade, que as condena.

*Luta de classes* é um capítulo bem curto, apresenta duas protagonistas e uma personagem secundária que aparecerá no final da trama relacionada com a ação da polícia na época da ditadura. O pedreiro Ataíde e Fernando, que pertence à classe média e trabalha em escritório, são os dois protagonistas. A narrativa é feita em terceira pessoa com a intercalação de vozes em passagens curtas, geralmente uma frase ou duas narrando a rotina dos personagens: “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”(Ângelo,1978, p 89).

Isso ocorre em 1970 e assim como o capítulo anterior, há um aspecto de concomitância com os acontecimentos ocorridos na praça da estação. Ataíde é definido como

pobre, honrado, apaixonado pela esposa e de temperamento forte, daquele que “não levava desaforo para casa”. Fernando é definido com um temperamento mais calmo, porém cansado da rotina, desinteressado pela mulher e pelo trabalho e introspectivo: “Fernando resmungava dentro do Volks: hoje vou encher a cara” (Ângelo, 1978, p 90).

A trajetória das personagens se encontra nas últimas linhas do capítulo, Ataíde vai comprar uma cocada para sua esposa, Cremilda, no bar da estação onde Fernando bebia após o trabalho. Ataíde esbarra no copo de Fernando que o xinga : “Vê se toma cuidado, ô veado”. Ataíde começou a brigar e o capítulo acaba dessa forma.

Apesar de pequeno, o capítulo *Luta de classes* “(Vidinha, 1970)” apresenta duas classes sociais distintas e suas desilusões e desejos, além de fazer uma ligação com os acontecimentos na praça da estação, pois essa briga ocorreria no mesmo dia, algumas horas antes dos incidentes do primeiro capítulo. Os destinos finais de Ataíde e sua esposa reaparecem no último capítulo. Ataíde é importante no penúltimo capítulo, pois conta ao jornalista Samuel sua versão dos acontecimentos:

- eles já chegaram aqui com estupidez. Eu estava passando, passo aqui todo dia, voltando do serviço. Eles chegaram juntando os flagelados num canto, de qualquer jeito, precisava ver a cara dos coitados, não estavam entendendo nada. Falaram que eles não podiam parar aqui, que tinham que voltar para a terra deles. (Ângelo, 1978, p 126).

Ataíde acaba sendo preso por um mês e dez dias, tendo a mão esmagada, provavelmente por algum método de tortura, e, além disso, desenvolve sentimentos de vergonha e ódio. Sua mulher teria sido abusada sexualmente pelos torturadores: “Estivemos lá na sua casa, nós dois. Ele botou na frente e eu atrás” (Ângelo, 1978, p 160).

Realmente Cremilda teria sido abusada, torturada, cedendo duas vezes aos dois torturadores, sob a ameaça de que se não cedesse matariam Ataíde. Quando no terceiro dia consecutivo bateram na porta, era Ataíde. Ele ainda reaparece no último capítulo planejando a morte do delegado torturador, em cena onde ele e Cremilda atrairiam o delegado e o matariam, ficando subtendido que Cremilda mata o delegado.

A tortura e o abuso das autoridades no regime militar e o abuso às classes menos favorecidas marcam esse capítulo, apesar de ser o mais curto, o desenrolar é bastante significativo para os acontecimentos principais do romance.

O sétimo capítulo, que fecha essa primeira parte, é denominado: *Preocupações* “(Angústias, 1968)”, possui uma narrativa similar ao capítulo "Bodas de pérola", na estrutura narrativa. Apresenta dois personagens divididos em duas partes: A. DE UMA SENHORA MÃE DE UM RAPAÇ e B. DE UM DELEGADO DE POLÍCIA SOCIAL. Os dois relatos são feitos em primeira pessoa, pelo uso do solilóquio em formato de pedido, oração.

A primeira parte começa pelas angústias da mãe, da incerteza das ações e do futuro do filho, o estudante Carlos, personagem que aparece em vários capítulos. Começa com uma linguagem de oração ou prece: “Não o deixei cair em tentação e livrai-o do mal amém”(Ângelo,1978, p 95).

Apresenta as preocupações típicas de uma mãe somadas às preocupações políticas e culturais que o país e o mundo sofrem nos anos 60. Conservadora, sexista, moralista e religiosa, ela não entende as atitudes avessas do filho:

Cabelo comprido e minissaia. Se tivéssemos proibido, se todas as mães do mundo tivessem proibido essa liberdade quando começou, protegido os corpos de nossos filhos, se nós tivéssemos proibido que se juntassem para aquelas danças de uns anos atrás eles não estariam loucos, se nós todas tivéssemos proibido a pílula, proibido que se falasse de pílula nos jornais, meu deus, se eu tivesse uma filha acho que morria de preocupação (Ângelo, 1978, p 97).

A personagem, dona Celma, mãe de Carlos, reaparece no último capítulo em um diálogo com Ana, mulher de Carlos, que quer o desquite, pois o marido está sumido há um ano e sem dar notícias. Ela discute com Celma. Ana quer casar-se novamente e dona Celma não aceita a situação e o diálogo terminam com Ana dizendo que irá casar novamente e só veio à casa de Celma para avisar.

Na segunda parte do capítulo ocorre o discurso do delegado, favorável à repressão e contra as manifestações populares de qualquer espécie. Contrário a qualquer tipo de liberdade e fanatismo de qualquer ordem, mistifica e exalta as qualidades do país, sempre elogiando o regime militar: a autoridade, a ordem e o progresso, o milagre econômico. Também é contra a “bagunça” e as revoluções sexuais que alterem a moral:

Exijo unhas cortadas. Proibi alfinetes de gravata. Há punições para o que coçar o sexo em público, tirar cera do nariz ou usar brilhantina. O veto às manifestações públicas vale igualmente para todos os fanáticos: cristãos marxistas, umbandistas, milagreiros, políticos, budistas, maconheiros. Fui acusado de prepotente, nunca de injusto ou parcial. é meu dever velar por todos e a todos proteger por igual contra si mesmos( Ângelo,1978, p 102).

O delegado Humberto Levita julga-se um governante como *O Príncipe* de Maquiavel, ao contrário da personagem Mãe que faz uma prece à deus, Humberto faz uma espécie de prece ao príncipe: “Ajuda-nos, príncipe.” O destino do personagem delegado Humberto no último capítulo é em tom humorístico. Humberto Morre de rir, literalmente, no ano de 1982, mas a doença manifestou-se pela primeira vez em 1978, simbolizando o período de abertura e fim da ditadura: “Morreu rindo fragilmente sua gargalhada terrível” (Ângelo, 1978, p 140).

Os capítulos seguintes: *Antes da Festa* “(Vítimas dos anos 60)” e *Depois da Festa* “(índice dos destinos)” são experimentais e tratam dos acontecimentos, promovendo um entrelaçamento dos personagens e também o surgimento de personagens que só foram citados ou não tem importância alguma na trama. *Antes da festa* é dividido em 44 fragmentos, que se referem a lugares distintos: Praça da estação, bares, farmácias, redação do Correio de Minas e outros, com endereço e horário definidos. Esse capítulo serve como uma preparação para a festa e também apresenta uma continuação dos fatos ocorridos na praça, narrados no primeiro capítulo. Todas as personagens convergem para algum dos dois pontos principais, mesmo independentemente de suas vontades. Outro fator importante desse capítulo é a entrada do autor como personagem, participando de ações e discutindo a arte de escrever ou o porquê de escrever.

O último capítulo: *Depois da festa* apresenta uma espécie de índice de quase todas as personagens descritas no livro, e, curiosamente, não narra a festa. Somente sugere o destino das personagens, deixando a festa elíptica e traçando um panorama de todos os acontecimentos relatados durante o romance, através de um desfecho que narra o destino de suas personagens.



## 2 A FESTA: FRAGMENTAÇÃO DE LINGUAGEM E PERSONAGEM

O uso de inúmeros recursos, dentro de *A Festa*, confunde a compreensão do leitor inicialmente, mas por outro lado auxiliam na assimilação de ideias que aparecerão futuramente ou no decorrer da leitura mais aprofundada da obra. As ideias no campo discursivo e semântico não são dissociadas na obra e tampouco independentes desses recursos e sim conjuntamente utilizadas, como forma de estrutura. A utilização dos recursos linguísticos como a reiteração de diálogo, difusão das vozes dos personagens, polifonia e outros recursos de fragmentação, mas como forma de unidade de compreensão, a serviço do entendimento da obra no campo discursivo.

As questões ideológicas, sócio-históricas, culturais, éticas e morais passam pelo campo da linguagem e sua fragmentação e são indissociáveis dos recursos linguísticos e de construção - o que também se poderia chamar de confusão autor /personagem. Cada uso linguístico, palavra, expressão, proposição recebe seu sentido na formação discursiva e estes enunciados são parte da composição do todo da obra. Assim como específica Bakhtin na concepção de que o conteúdo dentro da língua é tão importante quanto seus recursos estilísticos:

O procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado linguístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. Seria ingênuo imaginar que o artista necessite apenas de uma língua e do conhecimento dos procedimentos de tratamento dessa língua, mas ele a recebe precisamente e apenas como língua... Essa língua é o que inspira o artista, e ele realiza nela toda a sorte de desígnios sem ir além dos seus limites como língua apenas, de certo modo: desígnio semasiológico, fonético, sintático etc.. (Bakhtin, 2003, p 178).

A fragmentação da linguagem não ocorre especificamente no campo linguístico, mas, sobretudo no campo estético, formando os recursos linguísticos. O uso constante de

estratégias linguísticas e estilísticas na fragmentação da linguagem deve ser considerado, para as análises semântica e discursiva. O campo estético da linguagem nos capítulos de *A Festa* juntamente com os recursos linguísticos: uso de travessões, reticências, aspas, negrito e itálico, repetições de palavras, gírias, linguagem coloquial, omissão de termos e elementos da oração, entre outros, utilizados como forma de fragmentação da linguagem e como recurso para uma confusão de vozes entre autor, personagem e narrador, devem ser considerados. A linguagem, nesse caso, é cerceada pelas estruturas e recursos formais e estéticos que definirão o conteúdo semântico e discursivo. Esse experimentalismo da obra começa pela indissociabilidade de recursos e estes não podem ser analisados separadamente ou hierarquicamente quanto à importância, ou seja, no romance a palavra é tão importante quanto o sentido, o conteúdo é tão importante quanto à forma.

A análise da forma fragmentária da obra transforma os recursos estéticos em formas de linguagem a serviço do sentido, ou seja, as formas estilísticas é que definirão o conteúdo. A linguagem verbal, no sentido estético, se torna nesse caso tão importante quanto à linguagem simbólica para a compreensão semântica e de construção de personagens através da polifonia e das diversas vozes suscitadas ou citadas durante os capítulos. O narrador não é o dono da “verdade”, torna-se, sim, mais um personagem. O que difere o romance das outras formas de escrita e comunicação, onde ocorre um ponto de vista específico e intenção de verdade, segundo Antônio Candido:

Os enunciados de uma obra científica e, na maioria dos casos, de notícias reportagens, cartas, diários etc., constituem juízos, isto é, as objectualidades puramente intencionais pretendem corresponder, adequar-se exatamente aos seres reais (ou ideais, quando se trata de objetos matemáticos, valores, essências, leis etc.) referidos. Há nesses enunciados a intenção séria de verdade. (Candido, a: Rosenfeld, 1974, p. 18).

No primeiro capítulo de *A Festa* ocorre essa noção de verdade ou verossimilhança, pela referência a enunciados de fora do romance, como fatos e notícias de jornal. Essa fragmentação, como forma de impor uma verdade ou mimese, é um recurso utilizado pelo uso de recortes jornalísticos, depoimentos, relatos, principalmente dentro do capítulo

*Documentário* “(sertão e a cidade, 1970)”. A questão não é a análise de todo o capítulo detalhadamente, mas a análise de alguns fragmentos que exponham essa linguagem verbal no sentido da verossimilhança e de apagamento ou confusão entre autor narrador personagem, através da utilização destes recursos.

Quem estivesse na praça da estação na madrugada de hoje veria um nordestino moreno, de 53 anos”... “Quem estivesse no hotel Itatiaia, de frente para a estação, veria avançar para a direita o único grupo que mantinha uma espécie de organização, em formato de cunha.(Ângelo,1978, p.15).

Os trechos iniciais desse capítulo usam o recurso de apagamento do autor, sendo a parte inicial composta por um trecho de uma reportagem de jornal, datada em 31 de março de 1970. O uso do pronome indefinido substantivo e o uso do verbo no subjuntivo apresentam um caráter semântico interessante, onde não é definido quem fala e nem para quem se fala. Aparece subtendido, dessa forma, que o suposto narrador estava presente no local dos acontecimentos da praça, assim, o narrador inicial torna-se personagem e explicita seu ponto de vista, não sendo imparcial. Essas noções de supressão ou de dramatização do narrador auxiliam a fragmentação ou polifonia, expondo diversas vozes intercaladas, inclusive temporalmente, uma vez que os relatos e trechos diversos datam de 1859 até 1970.

A intercalação nesse capítulo não trata só das vozes, mas também dos gêneros. Diversos gêneros literários dialogam diretamente, assim como no capítulo *Bodas de Pérola* onde há o uso do recurso teatral na fala de uma personagem, o recorte e o uso de *Flashback*, letra de música e depoimento policial e literário, mostrando como esses recursos formais trabalham a noção de verdade no âmbito semântico e discursivo, não apenas em relação a um autor específico ou à presença desse autor na voz de um personagem. Tudo isso apresenta um caráter inovador nesse primeiro capítulo: o de confundir o gênero.

Não se sabe inicialmente se a obra é um romance, conto, reportagem jornalística, mas essa confusão no capítulo inicial de *A festa* é desfeita nos capítulos seguintes da obra, de forma que as estruturas estéticas ficam mais homogêneas dentro de cada capítulo, seguindo o formato de *Documentário*, isso é detalhadamente explicado pela crítica:

O papel dos gêneros intercalados é introduzir, no romance, linguagens que estratifiquem a unidade linguística e aprofundam de modo novo a sua multiplicidade. Para tanto, o romance admite em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas e poemas) como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Habitualmente, os gêneros intercalados na estrutura romanesca conservam a sua elasticidade, a sua autonomia e sua originalidade tanto linguística quanto estilística. Isso não significa que sejam facilmente mapeados como ilhas demarcadas no conjunto do texto. (Brait, 2009, p 124)

O recurso jornalístico não é usado somente no primeiro capítulo; também a caracterização da personagem Andrea do conto homônimo, assim como a da personagem Jorge Paulo no conto *Refúgio* e as diversas inserções de vozes nos dois últimos capítulos também se utilizam dele. A Grande diferença que ocorre no capítulo *Documentário* em relação aos demais, quanto ao recurso jornalístico é a forma explícita com que o escritor o utiliza para não definir narrador. Os fatos são expostos e não narrados ou idealizados, tirando a noção de juízo de valor, ou seja, não é o autor/narrador que expõe ou desenvolve o romance, pois os fatos jornalísticos, literários, líricos de outras fontes, simplesmente são citados, colocados entre aspas.

A verossimilhança ganha concretude com isso, fugindo dos focos narrativos tradicionais, quando a verdade está vinculada ao discurso do autor ou ao discurso de algum personagem. Nesse primeiro capítulo, a aparência do real diferencia-se das demais por não haver um narrador/autor definido. O que fica subtendido é que quem toma o papel de protagonista, de forma sutil, é o personagem Samuel, justamente pelas formas temporais e espaciais com as quais o trecho jornalístico o coloca dentro dos fatos ocorridos na praça da estação: “*O jornalista Samuel aparecido Frenezin não estava mais lá.*”. Dessa forma, ele não é caracterizado como autor da reportagem e sim como mais uma personagem, na figura de um repórter que simplesmente vivencia os fatos e não age, não há ativismo na figura da personagem, somente a contemplação dos fatos. Esse recurso é usado para dar um caráter de onisciência, como se Samuel fosse o autor/protagonista desse capítulo. Contudo, pelas marcas

textuais, não há esse recurso só um efeito, pois é como se essa personagem fosse uma espécie de consciência personificada da trama, como ocorre na perspectiva de Bakhtin:

A linguagem do romance, na perspectiva bakhitiniana, não é portadora de trama ou de mecanismos literários formais, mas da própria consciência, que se pretende beneficiar do mundo criado e densamente habitado pelos personagens (Brait, 2009, p 121).

Marcionílio Mattos também é definido como protagonista, de forma ativista, como uma espécie de herói e mártir. Seus depoimentos são intercalados com notícias de jornal, trechos de obras de literatura, letra de música (Asa Branca). O uso de intertextualidade serve de alicerce para o dialogismo, no caso, para o diálogo entre esses discursos. Se os trechos de notícias estão na forma subjuntiva e condicional, os trechos de Marcionílio estão na forma explicativa: “*Que não recebeu dinheiro... que sempre procurou ajudar os retirantes... que é verdade que tomam comida quando não tem dinheiro...*” (Ângelo, 1978, p 25) sempre como forma de justificar, através da linguagem, sua condição de oprimido.

O uso dos parênteses define sempre a data e o tipo de documento, é composto de maneira cronológica, após o subtítulo "Flashback", e ao mesmo tempo em que informa o leitor apresenta um caráter irônico implícito:

... Segundo o delegado Humberto Levita, apontam como principais responsáveis pelo conflito o ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos e o jornalista Samuel Frenzin. sabe-se já que Marcionílio, preso incomunicável no DOPS, é subversivo e participou das ligas camponesas do ex-deputado Francisco Julião. O jornalista como se sabe, trabalhava nesta folha e (jornal “correio de Minas Gerais”, em 13 de abril de 1970.). (Ângelo, 1978, p 25)

Vi a paisagem árida, as plantações perdidas, os lugares mortos. Vi a poeira e o sol, o calor, a inclemência dos homens e do tempo, a desolação. (Emílio Garrastazu Médici, presidente da República, em 6 de junho de 1970). (Ângelo, 1978, p 26)

Segundo informações de órgão de segurança, o líder camponês e ex- cangaceiro Marcionílio de Mattos foi morto ontem em um tiroteio com agentes de segurança,

após empreender espetacular fuga do (notícia publicada em duas colunas, no pé da oitava página do jornal “o estado de Minas Gerais”, em 7 de junho de 1970.) (Ângelo,1978,p 26)

Os recursos usados são de sutil ironia, assim como as datas, as frases incompletas e terminadas sem ponto final dando a intenção de uma continuidade que não pode ou não ser revelada. A ironia se faz presente também no discurso do governo Médici que não condiz com a política ditatorial implementada, usando o tempo indicativo e em primeira pessoa ao contrário das notícias de jornal que usam o discurso indireto e é ambíguo pela conjunção “segundo”, característico do jornalismo.

A forma também sutil como são colocadas as datas podem organizar os fatos de maneira cronológica, implicitamente ligando-os à visita do presidente e à morte de Marcionílio. Além disso, de forma irônica mostra através desse recurso explicativo o descaso em relação aos oprimidos políticos: “... No pé da oitava página do jornal...”. Este recurso de personificação dá ao relato um tom semântico de desinteresse e descaso, pois o pé da oitava página torna-se uma localização oculta pra o leitor, além da simbologia do pé como algo que está embaixo, que é desinteressante e geralmente velado. Com esse recurso estilístico, o discurso volta-se para um jogo de ideias com o leitor, priorizando uma interpretação mais aprimorada dos fatos objetivos.

A fragmentação de linguagem e a relação ambígua autor /escritor e personagem aparece de maneira diferente nos capítulos restantes, pois o sentido estético como formador dessa fragmentação torna-se mais explícito. Em *Bodas de pérola* “(o amor dos anos 30)”, *Andrea* “(garota dos anos 50)” e *Corrupção* “(triângulo dos anos 40)”, o narrador cede parcialmente voz aos personagens, mas continua presente em todos os contos, mesmo de que maneira pouco participativa.

O uso da fonte em negrito torna-se recorrente nos três capítulos citados, além de ser usado de maneira abusiva nos capítulos *Antes da festa* e *Depois da festa*. Em cada um, esse recurso estilístico tem uma função diferente: em *Bodas de Pérola*, demarcam o diálogo da personagem Mulher com seu amante; em *Andrea*, segmentam cada uma das dez fases em que se divide a trajetória da personagem; e em *Corrupção* demarcam o ano e identificam os três

personagens: Pai, Mãe e filho. Nos capítulos finais os negritos são usados praticamente como um subtítulo indicando lugar, data e hora dos fatos ocorridos antes da festa e o destino das personagens após a festa. Outro fator interessante, como recurso estilístico, é a mudança de cor das páginas no último capítulo: as páginas de *Depois da Festa* recebem a cor azul-clara. A cor pode simbolizar diversas características, segundo estudos na área de simbologia:

O azul é a cor do céu iluminado, das alturas, do espírito e do pensamento. Simboliza a lealdade, a fidelidade, a personalidade e subtileza. Simboliza também o ideal e o sonho. É a mais fria das cores frias. O azul claro provoca uma sensação de frescura e higiene, principalmente combinado com o branco. (WWW.significadodascors.com.br/significado do azul-claro.phd)

Talvez por isso tenha sido escolhida para encerrar o último capítulo do romance, por assinalar um período de ruptura com a obscuridade da ditadura.

Em *Bodas de Pérola* “(amor dos anos 30)”, a fragmentação da personagem ocorre pela introspecção e exteriorização. O capítulo é dividido em duas partes: o primeiro subtítulo: "Marido" e o segundo, "Esposa". A introspecção do Marido entra em choque pela exteriorização da esposa. "Marido" é narrado em primeira pessoa pelo próprio personagem e "Esposa" é narrado em terceira pessoa, de forma onisciente, esse formato de introspecção é analisado através da crítica, segundo Bakhtin:

O arrependimento passa do plano psicológico (do agastamento) para o plano criativo-formal (arrependimento, autocrítica), tornando-se princípio organizador e enformador da vida interior, princípio da visão valorativa e da fixação de si mesmo. Onde aparece a tentativa de fixar a si mesmo em tons de arrependimento á luz de um imperativo moral, surge à primeira forma essencial de objetivação verbal da vida e do individuo (da vida pessoal, isto é, sem abstração de seu agente)-o auto-informe-confissão. (Bakhtin, 2003, p 130).

O arrependimento da personagem “Marido” explica, de certo modo, o porquê da amargura e ironia no seu tom de fala e a razão de sua introspecção. Somente a voz da personagem narra na primeira parte do capítulo, ressaltando o tom confessional e ressentido.

O uso de uma linguagem experimental com omissão de travessões no diálogo, por exemplo, colocando o outro como de si para si, praticamente transforma o outro em ser “único”, como uma junção de personagens, é um recurso estilístico que prioriza a linguagem, usando-a de maneira sintética e inovadora. Outro recurso é a marca de omissão, através de parênteses e de pontuação, que faz com que o diálogo de duas pessoas se torne um monólogo do personagem que narra, e, além disso, apresenta o inconsciente do outro projetado em seus pensamentos, especialmente pelos parênteses:

Eu sorria, ela sorria menos, a mão quentinha passeando na nuca; por que é que você riu, nada, fala benzinho, é bobagem, mas fala, estou pensando na primeira vez que te beijei, o que é que tem de engraçado nisso, nada, fala pra mim, é que estou lembrando que você não gostou, você achou, (um pouco ofendida) achei, mas agora não acho mais... Eu te amo dizia meu corpo, sim eu sei respondia o dela e hesitava um pouco, mas completava eu também, depois sorriamos mais entregues (ela sempre desconfiava um pouco).(Ângelo,1978,P 35)

A parte memorialística da personagem “Marido” é praticamente desprovida de parágrafos ou pontuação específica (ao estilo Saramago), dando à linguagem um ritmo rápido e visceral para narrar um passado onde a paixão predomina sobre a rotina. A fragmentação desta personagem ocorre de maneira interna, ou seja, o mesmo sujeito é doce no passado e amargo no presente, quando a obsessão pelo amanhã (o dia em que mataria a esposa) toma conta de seus pensamentos: “- *amanhã, sem falta... A puta velha pensa que me engana. hoje ela falou amanhã seis vezes...*” (Ângelo, 1978, p 34). Este sujeito amargo do presente é sarcástico nas ideias de futuro e na relação com sua esposa, usa linguagens mais chulas e termos pejorativos. Essa repetição do amanhã causa uma ambiguidade, uma vez que o amanhã pode representar o dia de amanhã, o futuro, a esperança, como também a angústia da passagem do tempo ou apresentar uma perspectiva de mudança tanto do personagem como dos fatores políticos e sociais envolvidos.

Uma forma de linguagem parecida ocorre no capítulo *Refúgio*, onde o narrador usa por diversas vezes a palavra *direito* ou *direita*, para definir a índole do personagem no campo semântico através desse uso excessivo. O *direito* ou *direita* possuem diversas conotações,



indo do simples fato de que a personagem é um advogado, até a tentativa de defini-lo como correto, normal, organizado, certo e com uma visão de direita política. Logo, nesses dois capítulos o autor usa uma palavra com diversas significações para definir características de personagens, de fatores históricos ou políticos, não só no campo sintático ou semântico, mas na forma de simbologia da palavra que representa diversas formas de significados externos ao texto e ligados ao contexto.

A segunda parte do capítulo *Bodas de Pérola* é constituído pela visão da personagem Mulher sobre os atos do marido e sobre a visão de mundo, ou seja, monta uma perspectiva feminina sobre o casamento e a respeito da passagem do tempo. Uma das grandes diferenças é a colocação do narrador em terceira pessoa, que na primeira parte dá voz somente ao marido, e, na segunda parte, oferece uma dupla visão: as introspecções da mulher, no passado e no presente, e a visão do narrador onisciente, no presente. A personagem Mulher é o oposto, ou o duplo, do Marido. A Mulher é mais aberta ao mundo externo e ao amanhã como futuro, sem ressentimento do passado. Isso fica claro pela linguagem: os travessões demarcam as personagens em diálogo; ocorrem pontuação e entonação específica que colocando a personagem Marido e Mulher como dois interlocutores, e não unificando os como aparecia na primeira parte do capítulo. A individualização da personagem é marcada pelo uso de travessões em um mesmo diálogo, narrado pelo personagem Marido, na primeira parte desse capítulo. A voz direta e os efeitos de formato das letras como o uso do negrito criam uma forma de introspecção e ao mesmo tempo de delimitação de diálogos que marcam presença do autor/narrador e do personagem, dentro do mesmo enunciado:

**– Amanhã, disse ela – você vai mesmo? , disse o rapaz – vou , disse ela, pode ter certeza que eu vou. - E o professor, disse o rapaz, é preciso tomar cuidado. Ele não liga, disse ela, depois te conto como ele é. E pensou: eu tenho que contar isso para os homens. (Ângelo, 1978, p 41)**

A respeito do uso dos verbos e das marcas da voz, afirmam os críticos:

A ficção dramática, convém ressaltar que verbos como “dizer”, “responder” etc., desempenham na ficção em geral função semelhante aos que revelam processos psíquicos (recessar, pensar, duvidar), particularmente quando acompanham uma fala em voz direta, referida a momentos temporais determinados (determinados ao tempo real da ficção) (Candido, A; Rosenfeld, A, 1974, p28).

O uso de tais verbos demarca o discurso como ambíguo e fragmenta o discurso da personagem e do autor/narrador que apesar de narrar o todo dá espaço à introspecção da personagem. A personagem Mulher revela suas atitudes e pensamentos através das entrelinhas e brechas que o narrador dispõe, diferentemente do personagem Marido que assume o papel de narrador da primeira parte do capítulo, construindo seu ponto de vista sobre o casamento e as relações entre futuro e passado sem permitir a interferência de outra voz que não seja, somente, através do recurso da rememoração do passado.

Em *Andrea* “(garota dos anos 50)” também há essa rememoração, mas de forma subjetiva, pois o narrador desse capítulo é uma personagem, e o autor acaba definido isso através de uma epígrafe, recurso que usa também em *Refúgio* “(insegurança, 1970)”: “Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe se identificará mais adiante”. (Ângelo, 1978, p 49)

A epígrafe usada nesse capítulo define de maneira experimental a autoria do texto, apesar de narrado em terceira pessoa com um narrador onisciente, exime de juízo de valor a figura do autor colocando essa responsabilidade em uma personagem do romance, que também não “sabe se identificará mais adiante”.

Essa utilização de uma epígrafe que desvincule a responsabilidade do autor quanto à noção de juízo de valor ocorre também em *Refúgio*, quando um formato jornalístico é misturado com um relato policial:

DE JORGE PAULO DE FERNANDES, 31 ANOS, ADVOGADO DE RÁPIDA CARREIRA, QUASE ESCRITOR ATÉ OS 25 ANOS, QUANDO O DIPLOMA DE BACHAREL DE DIREITO CORRIGIU COMPLETAMENTE ESSE DESVIO, BEM RELACIONADO NA SOCIEDADE E TOLERADO ENTRE OS INTELLECTUAIS, AUTOR DE UM CONTO REALMENTE BOM PUBLICADO

NO SUPLEMENTO EM 1961, SOLTEIRO RICO, FORTE CANDIDATO AO TÍTULO DE UM DOS DEZ RAPAZES MAIS ELEGANTES DE BELO HORIZONTE EM 1970. (Ângelo, 1978, p 75).

Nesse capítulo a epígrafe é toda em letras maiúsculas, quase como uma reportagem, laudo médico ou boletim policial. Parece definir a personagem como um tipo caricatural, ironicamente “livre desse desvio” que seria a profissão de ser escritor; além disso, é somente tolerado entre os intelectuais, na realidade o próprio solilóquio do personagem define isso: ele sofre de uma carência afetiva e social. A personagem Jorge tanto quanto a personagem Andrea apresenta enorme necessidade de reconhecimento, e nos dois capítulos ocorre essa relação de “ser” através da aparência usada como essência, ou seja, ocorrem as situações em que a beleza, a inteligência e outras qualidades mascaram uma fragilidade ou fraqueza das personagens.

Nesses capítulos, o modo como os personagens são definidos pela forma de narração, mostra que a fragmentação de maneira externa ao texto como, por exemplo, os textos oriundos dos veículos de comunicação são intercalados com vozes do personagem em *O Refúgio*:

Leu nota sobre a elegante Verinha Nabuco. A mão distraía-se na abertura da cueca. Verinha Nabuco estava em tempo de ficar doida com a organização de sua festa beneficente. A mão coçava em volta do saco, do pênis, brincava. (Ângelo, 1978, p 79).

Isso ocorre também pela numeração, de um a dez, em *Andrea*, em uma espécie de subtítulo que percorre, do auge à decadência, os acontecimentos da vida de uma personagem-celebridade, tipo comum nas revistas ou em folhetins romanescos publicados em jornais, em textos curtos onde o que importa é a ação e a consequência dos fatos. Os verbos acabam fazendo esse papel de expressar os sentimentos e necessidades da personagem: “Voltou, afastou-se, deixou, deixou-se etc.”; do mesmo modo como ocorre em relação à personagem Mulher no conto *Bodas de Pérola*. Além disso, essas formas verbais causam duplicidade

quanto ao sentido interno e externo: "Andrea mudou-se para o Rio. Voltou. Ah como a cidade recebe de maneira adúladora e irresistível os que voltam. Voltaram sua confiança e alegria. Afastou-se também da turma do Jornal" (Ângelo, 1978, p 57).

As duplicidades Sentimento, atitude; Concreto, abstrato; Eu, outro; acabam por ser estabelecidas nas relações dos verbos dentro do contexto, causando não ambiguidade, mas uma duplicidade que expõe as características da personagem entrelaçadas na ação. Por exemplo, a volta de Andrea pode ser a volta física a algum lugar, mas também pode representar um recomeço na vida da personagem, no seu ir e vir de destino, no próprio enredo. Essas idas e vindas, altos e baixos, sempre são alternadas nas fragmentações numeradas, que também podem simbolizar os estágios da vida de Andrea:

#### 10.

Nos longos dias de solidão e pileques daquele abril de 1970, ela relia, às vezes chorando, as velhas cartas, os recortes, revia os retratos, desde aquele singelo 3x4, os presentes, crônicas, poemas. Um velho general considerando suas medalhas: testemunho de que tudo foi verdade. (Ângelo, 1978, p 61)

A metáfora do general, a nostalgia e ressentimento de Andrea são expostos por enumeração de objetos, já em *Bodas de Pérola*, na primeira parte, esses sentimentos são presenciados pelo sarcasmo e ironia do narrador em primeira pessoa e de maneira memorialística. Essa confusão de formas de narrar em diferentes capítulos parece ter uma função interessante que é a de reformular o próprio modo de escrita, de maneira metalinguística, explorando brincadeiras com o leitor, que precisa ir e voltar ao longo das páginas, para entendê-las, assim como os jogos de linguagem do autor:

Andrea quis- romântica – fugir, mas o jovem industrial disse que não estava em condições. Dele guardou uma foto 3x4. (Ângelo, 1978, p 51)

– e tem um negócio aqui (disse o amigo pegando os originais e procurando a página 23 , achando, apontando), aqui ó, “fotografia 3x4”. Esse tipo de enumeração até o Machado de Assis já esgotou: o amor durou nove meses e onze conto de réis.

- faz cruzinha aí. Isso. Que mais?

- tem esse rapaz, o dedo-duro.

- Eu não gosto desse episódio (preveni o escritor). (Ângelo, 1978, p 172)

Esse recurso é usado exageradamente no último capítulo, no fragmento “escritor”, onde o suposto autor do livro se torna personagem e conversa com amigos sobre literatura, arte, cultura entre outros assuntos em voga da época de 70. Esses trechos são intercalados com outras partes, nas quais os personagens dos outros capítulos também ganham voz, desvinculados ou não de seus capítulos, ou seja, nos últimos capítulos as personagens ganham certa autonomia em relação a seu capítulo original. O personagem que estava vivo em um terceiro capítulo, por exemplo, pode aparecer morto no último, como Andréa; ou Jorge Paulo, que acaba casando e em seguida assassinando a esposa. Essas mudanças de perspectiva e as reviravoltas acabam montando os diálogos dos personagens em *A Festa* e essas confusões de textos autorais a respeito dos destinos dos personagens tornam-se um reflexo dessa "festa".

As intersecções do acontecimento *A festa* são inseridas em alguns capítulos na forma de diálogo, bem como a confusão discursiva de autor e a colocação de personagens atípicos, que só aparecem na trama como ilustração de alguma classe social ou de algum tipo de caráter comportamental. Esse é o caso de Lúcio, amante do personagem Roberto, anfitrião da festa, que só aparece nos últimos capítulos para deixar explícita a opção sexual de Roberto. A metalinguagem explícita, brinca, confunde e intriga o leitor.

A linguagem adotada na obra, através de recursos estilísticos e experimentais, é essencial para a compreensão do enredo e dos fatores sócio-históricos. Podemos citar exemplos claros, retirados dos capítulos: *Corrupção* “(triângulo nos anos 40)”, *Preocupações* “(angústias de 1968)” e *Luta de classes* “(Vidinha, 1970)”. Nesses três capítulos, os fatores ideológicos, sociais, comportamentais e históricos são definidos também por recursos de linguagem, similares aos apresentados antes, a respeito dos capítulos anteriores. São fragmentados, marcados por duas ou até três vozes distintas, com narrativa em primeira ou terceira pessoa, solilóquio e movimento de introspecção. No capítulo *Corrupção*, onde é narrada a infância e a relação familiar de Roberto, anfitrião da festa e marido de Andrea, o

texto é fragmentado em três partes: Pai, Mãe , Filho em anos que vão de 1941 até 1946, sempre utilizando um subtítulo antes de cada voz do personagem, em negrito:

#### **Mãe. 1942.**

Estou perdendo, já perdi. Sabia que ia dar nisso, que ele ia se meter entre nós dois. Eu que gosto dele como ninguém gosta de um filho, que o protejo contra tudo, que lhe dei amor de que ele precisava para sobreviver, estou perdendo. Já perdi. Não sente falta de mim, não tem desejo nenhum para voltar para dentro de meu corpo, aceita meu carinho com frieza. Antes era tão bom. Ele ficava dentro de mim só meu, era meu menino, que eu cuidava e protegia. Tão frágil,tão bonito. Agora há esse filho entre nós dois. ( Ângelo,1978,p 66)

#### **Filho. 1942.**

- Me dá

(Ele dava.)

-Dadá.

(Davam-lhe.)

(Aprendia.)

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

Mamãe dá papá. ( Por isso:) Mamãe boa.

Papai brinca. (Por isso:) Papai meu.

(Aprendia). (Ângelo, 1978, p 67)

#### **Pai. 1944.**

Fora do trabalho dava-se ao filho, embora às vezes uma Lenice noturna o prendesse entre pernas ávidas. O Brasil, afinal, partia para a guerra, com o acenar de lençóis brancos, v da vitória e lágrimas das mães. A cobra vai fumar. Nossa vitória final é a glória do meu fuzil a ração do meu bornal água do meu cantil por mais terras que eu

percorra não permita Deus que eu morra sem que volte para lá. A guerra comia açúcar, café, carne, algodão. E ele comprou seu primeiro carro, baratinha Chevrolet 41, conversível. “Senta a pua.” (Ângelo, 1978, p 70).

As três vozes são bastante distintas a da mãe é marcada pelo solilóquio, de forma ambígua, representando um viés sociológico da função da mulher na família: mãe, mulher e esposa, descontente com a chegada do filho e perdendo seu papel de mulher na família. O discurso é ambíguo, pois só se identifica que ela fala do seu marido na última frase, uma vez que expressões como: “*gosto dele como ninguém gosta de um filho, não tem desejo nenhum de voltar para dentro do meu corpo, era o meu menino que eu cuidava e protegia*”, podem caracterizar tanto o personagem pai quanto o filho, mas pela multiplicidade de significados do discurso só são definidos de quem se fala na última frase: “*agora há esse filho entre nós dois*”. A mãe nutre um sentimento de ressentimento quanto ao filho, pelo fato de ter perdido seu papel de mulher e adquirido a função de mãe. Os fragmentos que representam o personagem filho são caracterizados por inversões sintáticas e onomatopeias: “*papai feio não/ uéh uéh uéh uéh (choro)*”, condizentes com as falas de uma criança em formação e relacionando a intervenção do narrador entre parênteses para explicar os fenômenos psicológicos, isso é explicado explicitamente no capítulo antes da festa, pelas anotações do personagem escritor: “Em grifo ou parênteses virão os conceitos que não pertencem ao seu campo intelectual; no final as palavras grifadas são um mínimo, porque ele domina a linguagem.” (Ângelo, 1978, p 113).

Esse caráter psicológico de aprendizado não é o único colocado por essa personagem, a do Filho, uma vez que a predileção pela figura paterna na infância vai influenciar sua opção sexual na vida adulta, segundo algumas teorias psicológicas esse processo seria formado já na infância. A figura do pai, dentro do capítulo, apresenta sua rotina familiar e social associada aos fatos históricos e políticos do país, além disso, como fator social é uma personagem que renega a condição de sua esposa como mulher e prioriza em si a função de pai e não homem.

O narrador desse fragmento se diferencia em ser de terceira pessoa onisciente, difere do narrador do fragmento “filho”, no qual surge na trama para explicar situações de ordem

psicológica. O que chama a atenção no fragmento “pai” são as relações intertextuais como ditos políticos da época, lemas, hinos, notícias, manchetes como contextualizando temporalmente de seu discurso e relacionando seu crescimento econômico com o desenvolvimento do país no período pós-guerra. O sentimento que nutre pela esposa de descaso é explicitado por alguns trechos sutis, no qual trata a esposa como uma coisa, objeto e não um ser: “*dava-se ao filho, embora às vezes, uma Lenice noturna o prendesse entre pernas ávidas*”, (Ângelo, 1978, p 73). A personagem “Mãe” é caracterizada pelo narrador quase como uma doença, uma dor noturna, uma indisposição noturna.

A duplicidade de pontos de vista no capítulo *Preocupações* “(angústias de, 1968)” é similar às relações: Pai, mãe, filho, *corrupção*; Marido, mulher *Bodas de Pérola*, porém apresentam a visão extrafamiliar, ou seja, o homem e a sociedade. Ainda que a primeira personagem tenha a denominação de “senhora mãe de um rapaz” suas preocupações são em relação ao sujeito no âmbito social e não familiar:

Nunca se sabe como eles voltarão para a casa, podem apanhar, levar um tiro, quebrar uma perna na correria. Não se sabe nem se eles voltarão para a casa. Nem posso pensar: preso, morto. Livrai-o de todo mal. Amém. Quem sabe o que deu nesses meninos. Uma coisa tão perigosa, sem quê nem pra quê. (Ângelo, 1978, p 95)

As expressões linguísticas usadas pela personagem são típicas e características de uma mãe tradicional, arquetipizando a personagem. Do mesmo modo na segunda parte do capítulo a uma construção de personagem caracterizado pela fragmentação de personalidade “*personagens elaborados com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de um sobre os outros, resultando uma personalidade nova*” (Candido, A; Rosenfeld, A, 1974, p 73). Este outro personagem é denominado delegado de polícia e possui clara influência da obra *O Príncipe* de *Maquiavel*, além de outras influências inspiradas em modelos de governantes demagogos, ditatoriais, populistas e figuras de poder.

Hoje devo dar-lhes os meios de acabar com a desordem e o futuro me chamará de cruel . Mas eu aprendi: não deve o príncipe importar-se com a pecha de cruel se é



para manter a união e a ordem; pelo contrário, ele é mais piedoso que aqueles que deixam acontecer desordens, assassinios e rapinagem. (Ângelo, 1978, p. 104).

A linguagem tanto da personagem “uma senhora mãe de um rapaz” como “de um delegado de polícia social” são ricas em arcaísmos e linguagem pomposa, parodiando uma forma de escrever relacionada com uma forma de pensar, ou seja, é arcaico na forma e no conteúdo, no escrever e no pensar. O capítulo mostra personagens ortodoxos e fechados para a modernidade e os novos tempos, predominantemente eufóricos e egoístas. A mãe quer que seu filho haja em um mundo atual (atual de acordo com a época da obra) utilizando os mesmos preceitos de sua geração, assim como o delegado quer que a sociedade haja reprimida ao extremo de acordo com os pensadores ou modelos que segue ou acredita. Os pensamentos são opostos, quanto a forma de agir, mas similares quanto a maneira de pensar. Há um jogo de distância e aproximação similar ao capítulo *Luta de classes*.

Nos dois fragmentos de *Preocupações* ocorre o solilóquio e até a mimese de outros personagens, como na primeira parte. A mãe reproduz as falas do filho sem que o narrador use qualquer formatação e pontuação diferenciadas (assim como o personagem Marido no capítulo *Bodas de pérola*). A diferenciação entre os dois fragmentos é que a primeira personagem faz seu discurso em forma de prece e o segundo em forma de crônica ou manifesto. Os dois tornam-se caricaturais e humorísticos por usarem um discurso arcaico, pomposo e de lugar comum.

Em *Luta de classes* há a intercalação, em um discurso de terceira pessoa, de dois personagens de classes sociais distintas, narrando seus pontos de aproximação e distanciamento em suas rotinas de maneira quase telegráfica:

Ataíde, de vez em quando, tinha uma dor de dente horrível. Nestes dias era melhor não chegar perto dele.

Fernando costumava pedir a sua mulher que falasse menos. Sem nenhuma esperança, sem nenhum resultado.

Ataíde não tinha filhos, mas estava providenciando.

Fernando tinha dois filhos, apesar de tomar todas as providências.

Ataíde era mais novo.

Fernando tinha seus trinta e poucos.

Ataíde, de vez em quando metia lá um sambinha.

Fernando, sem futebol no domingo, era uma pessoa intragável na segunda-feira.  
(Ângelo, 1978, p 89)

Os aspectos linguísticos ficam evidentes ao definir a linguagem como característica de classes sociais distintas: “*metia lá um sambinha/ era uma pessoa intragável*”. Não é exclusiva desse trecho a distinção do uso da linguagem coloquial para definir classe social ou profissão como os jargões jornalísticos e policiais, usados por delegados, jornalistas e pelos diversos narradores que dão voz à narrativa. Por vezes, esses termos coloquiais são pejorativos, mas a maioria do uso é usada para dar verossimilhança, como afirma a crítica:

A verossimilhança propriamente dita, - que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual à vida), - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela acaba se tornando plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrativa seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (Candido, A; Rosenfeld, A, 1974, p75).

Essa verossimilhança e coerência dependem desse uso da linguagem, nisso o uso de termos coloquiais, gírias, neologismos, entre outros recursos, pretende colocar a estrutura do romance condizente com a realidade. A omissão de termos da oração, dando um aspecto de rapidez e síntese, colocadas pelo narrador, simulam um tom de linguagem cinematográfica de rápida passagem do tempo e das horas em cortes rápidos e frases curtas: “*Ataíde era mais novo. Fernando tinha seus trinta e poucos*”. Esse recurso é importante como metáfora da passagem do tempo e da rotina, tudo se torna sucinto e rápido tanto a rotina de trabalho

quanto o lazer, tudo planejado, definido e feito de maneira metodológica, sem espaço para pensamentos ou abstrações a respeito do ser e existir. O homem como escravo da rotina, trabalho e do tempo independente de sua classe social ou ponto de vista. As aproximações e distanciamentos dos dois personagens vão sendo expostas e culminam no final do capítulo onde os dois personagens, ao acaso, se desentendem e um bar após o trabalho.

O ponto de encontro é o bar na praça da estação, horas antes de ocorrer os acontecimentos narrados no primeiro capítulo. O bar, a praça, a festa são importantes simbolicamente dentro do romance pelo sentido de carnavalização segundo o estudo de Bakhtin:

O carnaval não enquanto um espetáculo determinado ou uma forma cultural específica, mas como uma cosmovisão extremamente poderosa e capaz de captar a energia popular de tal maneira que, em relação aos eventos carnavalescos, pode se falar de um sujeito coletivo. (Brait, 2009, p 77).

Pela linguagem contaminada pelo riso, e pela paródia, o homem do povo tomava consciência crítica da existência de dois mundos – o mundo oficial, normativo, onde viviam os donos do poder, e o mundo extraoficial, onde viviam os homens oprimidos pelo poder. Em determinados dias do ano, porém, o respeito à cosmovisão carnavalesca permitiam a alteração dessa ordem. Oprimidos ganhavam o direito de, a partir de brincadeiras verbais e de ritos e espetáculos especiais, trazer a tona o avesso da vida.” (Brait, 2009 ,p 78).

O bar funciona como agente de espaço, onde o sujeito ganha um caráter de liberdade utópica desvinculado da rotina e do trabalho. Não importa, nesse sentido, a classe social ou profissional, é o momento de libertação das amarras do sistema. O fim da rotina e da noção de tempo só é possível, nesse capítulo através desse espaço, somente no espaço público o sujeito poderá agir de maneira livre de acordo com seus ímpetos. O mesmo caso da praça da estação local público ou da festa. Cada momento em que o sujeito se desvincula das convenções formais da sociedade e pode deixar de usar as máscaras e contestar os valores impostos pelo meio em que vive, sem censura. Um dos motivos talvez por que "a festa", propriamente dita, torna-se elíptica ou velada na obra de Ivan Ângelo.

### **3 MODERNIDADES E MOVIMENTOS SÓCIO-HISTÓRICOS PRESENTES EM A FESTA**

A fragmentação característica de todo o livro ocorre também no aspecto temporal de sentido: histórico, social, cultural, ideológico, ou seja, a mudança de paradigmas não se dá somente pela estrutura narrativa, linguagem experimental, mas nas entrelinhas por meio de fatores externos ao texto. Um exemplo bem claro é a nomenclatura de alguns capítulos como: Luta de classes, Preocupações de 68 que remetem a movimentos e períodos históricos, sem de fato especificar o tema como político ou ideológico. O leitor só saberia a real intenção ideológica do texto se ao mesmo tempo dispusesse de um aparato histórico, cultural ou ideológico desvinculado da ficção.

A relação ocorre através da análise mais profunda, o que não ocorre no texto, não de forma explícita, diferentemente de outros tipos de literatura engajada ou marginal que explicitava os elementos sem dar uma ambiguidade. Outros autores desse período 60/70 usavam recursos denunciando, contestando as mazelas sociais e políticas, através de recursos autobiográficos, memorialistas. Acabavam, dessa forma, sendo silenciados pela ditadura militar. Ivan Ângelo não foi o único a usar artifícios mais sutis de criação para driblar certas barreiras impostas pelo regime militar, esses artifícios passaram de opção estilística a quase uma obrigação, como afirmam os estudos sobre o período:

Se os jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas ( naturalismo) ou indiretas( parábolas), trata-se a produção literária como se seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com seu público. Raramente se pergunta ,por exemplo,por que a preferência por estas duas faces do realismo( mágico ou jornalístico ) por uma literatura superpovoada de pistas alegóricas e obcecada pela referencialidade, e não por uma linguagem menos “figurada” e mais ficcional , mais seca , e cujas elipses

poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário.( Sússekind,2004, p 18).

Os recursos usados por essa geração são basicamente uma espécie de estratégia, que se tornou e formou um estilo próprio, às vezes incompreensível para o público e até para a crítica. As estratégias para escapar da censura imposta pelo regime militar acabam por aprimorar o estilo de escritores, dramaturgos e todos os tipos de artistas que usaram a ditadura como tema principal, mas tiveram de velar suas denúncias através da metáfora.

A criatividade e a efervescência cultural, juntamente com a vontade e necessidade de transformação fez surgir uma leva de autores, músicos, poetas, artistas plásticos, por vezes não compreendidos no seu tempo, mas resgatados por gerações seguintes.

O golpe de 1964 influenciou todos os setores da sociedade, mas agiu de forma maquiavélica no meio artístico e cultural. Não foi simplesmente repressor e sim controlador. A forma como ocorreu é basicamente dividida em três fases, segundo a crítica:

Se em 1964 fora possível á direita “preservar” a produção cultural, pois bastava liquidar seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores e músicos ,os livros ,os editores- noutras palavras ,será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (Schwarz, 2005, P 10).

Em um primeiro momento o golpe controlou a arte e a cultura para que não atingisse a massa, assim fazendo uma espécie de controle cultural a repressão só ocorria se atingisse as massas, ou seja, o proletariado e não a elite.

Em um segundo momento reprimiu, a fim de não perder o poder, pois os produtores de cultura já formavam uma massa, que poderia ser perigosa para a manutenção do poder ditatorial. A aliança entre intelectuais e classe trabalhadora, foi reprimida nesse período que

teve início a partir do AI5, em 1968 e durou até a primeira metade da década de setenta, segundo historiadores e críticos.

Em um terceiro momento a ditadura usou a arte a seu favor, ironicamente, já que se deu uma abertura lenta e gradual, possibilitando o maior número de publicações, obviamente, “as menos subversivas” grosso modo é possível segmentar nessas Três fases o regime militar para com a cultura: controle, repressão e uma relativa abertura.

O livro *A Festa* é publicado em 1976, porém ,segundo Ivan Ângelo teria sido escrito na década 60, não é por acaso que se encaixa exatamente nesse período de “abertura”. Apesar de ser destoante do tipo de literatura mais engajada ou explícita, ainda assim expressa inconformismo de maneira velada, pois é ambíguo e confuso propositalmente. Ora apresenta um caráter niilista, contraditório, decadentista ora esperançoso e com um forte cunho social, que não o tornaria “subversivo” nessa terceira fase da ditadura. Portanto, não fica clara a atitude militante, uma vez que os fatos sociais são usados como pano de fundo e com diferentes juízos de valor na fragmentação de narrador e arquétipos de personagens.

O personagem-escritor, que aparece no penúltimo capítulo, é a síntese dessa ambiguidade. Contraditório, oprimido, inseguro, confuso, desiludido, esperançoso, guerreiro acaba sendo a personificação de todos os personagens e uma metáfora do brasileiro nesse momento histórico. Representando cada uma das personagens em algum aspecto apresentado,dentro de suas ambiguidades :

(anotação do escritor:

Incluir em antes da festa várias “anotações do escritor” (inclusive esta). São projetos, frases, ideias 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.) ( Ângelo, 1978, p 117).

Esse homem representa todo o homem brasileiro. Amnésia é a alienação, porra. Eu já tenho na cabeça até os capítulos. Os mortos.” ( Ângelo, 1978, p 110).

Estavam acostumados áquele jogo, o jogo do que é possível ou não é possível fazer nesse país. o jogo dava-lhes a ilusão de serem, ao mesmo tempo, participantes-do-problema-social-brasileiro e/ou escritores-impedidos-de escrever-porque-o-brasil-não-estavaprecisando-disso-agora. (Ângelo, 1978, p 114).

(anotação do escritor:

Um desperdício deixar passar este momento sem captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém :era assim naquele 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 conseguiam escrever nada. Sim , eu creio que é isso e que é uma luz e que estou certo. Algumas das minhas histórias podem esperar uma década para serem escritas.). ( Ângelo, 1978, p 133).

As aparições do Personagem-escritor não definem esse tal escritor como o autor do livro e sim mais um personagem, esse conceito é primordial na interpretação da obra, pois o coloca no mesmo nível hierárquico dos outros personagens. Toda a gama de personagens que surge em *A festa* defende algum ponto de vista, mesmo que implicitamente, sendo o escritor personagem só mais um defendendo suas ideias sobre o período. O que diferencia a obra de certas literaturas engajadas, onde o relato ou a lembrança de algum tempo já possui uma ideologia definida, ou seja, essa multiplicidade de vozes ou fragmentações somente apresenta a visão das épocas através do ponto de vista de arquétipos, usando o tempo e a historicidade como pano de fundo.

As diversas vertentes de pensamento ou correntes ideológicas são expostas implicitamente, através da apresentação desses personagens tipos. Diluindo-se em suas excentricidades ou tomando partido de um discurso mais comprometido com a contestação de valores ou preceitos intrínsecos. Cada personagem defende a sua visão e não cabe ao narrador ou autor interferir nesse discurso, formando uma espécie de panorama social, cultural e ideológico de cada nicho da sociedade. A figura do personagem-escritor é impotente diante dos fatos, só cabe a ela contestar e não interferir. A semelhança ocorre no fator fragmentário e

estrutural e as diferenças nos contrapontos de ponto de vista. Isso é feito de maneira sucinta nas poucas vezes em que o personagem tem autonomia nesse penúltimo capítulo.

Todas as personagens definem ou subvertem um conceito social, histórico, ideológico, e através desta definição, ou subversão, acabam traçando um panorama da sociedade brasileira do período em que ocorrem as histórias, basicamente final da década 30 e começo da década 70. As ideologias presentes nesse momento da história, ou em períodos anteriores que vieram a desembocar nesse período, surgem não só do Brasil, mas em toda Europa e principalmente nos Estados Unidos. Através da literatura e da arte em geral a presença dessas ideologias, que vem de outros países ou nações, ganham maior força e acabam sendo inseridas também estética e culturalmente no Brasil.

Esse modo de assimilação aparece na literatura como ruptura não só de estilo, mas de temática que seria uma espécie de tabu se falar em psicanálise ou em novos conceitos filosóficos ou sociais, feminismo, contracultura, socialismo, marxismo, liberdade de direitos sexuais e políticos em uma sociedade patriarcal, ditatorial e subdesenvolvida. Todas essas novas ideologias da modernidade e pós-modernidade irão se refletir na sociedade brasileira e aparecem em a festa de maneira também implícita. As personagens através de cada capítulo ou período histórico sofrem ou subvertem valores, ou seja, contestam ou reproduzem os preceitos sociais vigentes, de maneira sutil isso pode ser percebido em todos os capítulos.

A representação dos personagens como arquétipos é utilizada na obra como uma máscara social, onde cada um é subjugado ou dominador, militante ou alienado, vilão ou mártir e nessa representação define o modo como cada geração lutou ou conviveu com esses tabus ou imposições.

“A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isso se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo.” (Candido, 2000, p 49).



Essa duplicidade de arquétipos está justamente empenhada na quebra de paradigma, ou seja, na visão de uma nova forma de representação de ponto de vista do sujeito através das novas ideologias. Por vezes, dentro de uma mesma personagem se dá essa noção de duplicidade como em Andrea, por exemplo. As contradições de ordem moral e religiosa interferem em sua vida sexual, nunca está totalmente satisfeita. Geralmente é oprimida por preceitos sociais e culturais como: casar virgem, constituir família; ora assume a noção de “mulher moderna” onde não está presa a uma sociedade patriarcal. Adquire certa liberdade de escolhas sexuais baseadas no prazer, personificando as liberdades e novos ideais dos anos 60 e 70: “Sentia-se perturbada e feliz no meio da revolução.” “Aprendia frases como: a mulher não pode ficar marginalizada”. “*Em 62, era uma de suas frases preferidas.*”. (Ângelo, 1978, p 58)

A noção de moral, baseada em preceitos sociais e religiosos, é presente em *bodas de pérola*, onde há uma subversão da noção de matrimônio. Se nos anos 30, década onde começa o capítulo, há uma noção de amor tradicional: “Até que a morte os separe”, nos anos 70 há uma noção de amor livre e quebra das instituições matrimoniais. A traição por parte da esposa deixa de ser algo pecaminoso: “lavou tudo que havia de Carlos em seu corpo e tornou-se outra vez uma mulher limpa, casada.” (Ângelo, 1978, p 45). Se nos anos trinta há uma relação baseada na fidelidade, nos anos setenta esses preceitos já estão mais voltados para o prazer e a liberdade.

O comportamento sexual reformula ou contrapõe as noções de sexo e sexualidade acaba reprimindo ou libertando. No caso de Robertinho, personagem homossexual casado com Andrea, essa repressão acaba por aniquilar a vida não só sua personagem como da personagem Andrea. O casamento de aparências, sem sexo, desestrutura a noção da personagem Andrea de matrimônio tradicional, colocando os dois personagens em um mundo de aparências. Roberto não pode assumir sua homossexualidade, considerada um desvio comportamental. No capítulo *corrupção* ocorre uma explicação baseada no seu comportamento pela psicologia. A homossexualidade seria explicada por seu comportamento na infância, onde ocorre uma suposta atração sexual pelo pai e uma repulsa pela mãe.

Em *corrupção*, além da infância de Roberto, também há a relação familiar: Pai, mãe, filho, onde cada um possui seu papel bem definido. O pai dá o sustento financeiro da família, a mãe o sustento organizacional: criar, educar o filho que representa a união entre os alicerces

e união familiar. As relações sócio-históricas são representadas por esses três alicerces, representando metaforicamente o período histórico do Estado Novo de Getúlio Vargas e a segunda guerra mundial. Período em que houve um crescimento econômico por parte da indústria, isso sendo representado pelo crescimento econômico do Pai, mas também bastante repressão e censura. A mãe representando o papel social da mulher sem espaço em uma sociedade patriarcal, onde a única função aceita é a de mãe, perdendo inclusive o papel de mulher.

O conflito familiar através desse triângulo seria uma espécie de analogia entre o país e as forças externas dos dois lados da guerra, entre a personagem Pai e Getúlio Vargas “o pai dos pobres”, quanto às noções de poder e autoridade. Assim como ocorre em *Luta de Classes*, onde há uma analogia através de dois indivíduos de classes sociais diferentes, no qual ocorre de fato uma luta física. Essas analogias representam um período histórico social marcado pela definição de ideologias bem definidas: direita, esquerda; burguesia, proletariado; oprimido, opressor. O artifício de recortes jornalísticos, utilizados no primeiro capítulo, serve de base teórica para essa explicação, pois remete aos antecedentes históricos da exploração e desigualdade social no Brasil, de maneira subjetiva.

Os fatores da desigualdade, exploração, corrupção são expostos através desses recortes jornalísticos introduzidos no texto de maneira subjetiva, porém não totalmente ao acaso ou somente como um recurso formal. Essa visão dos antecedentes históricos está exposta através dos discursos que são formados através da reflexão, no caso o leitor de um veículo jornalístico. Assim como a visão do cidadão, Mãe, pai, filho, marido, mulher, delegado, policial, jornalista, escritor entre outros tipos de personagens que aparecem no desenrolar do livro, apresentam vozes definidas, mas ao mesmo tempo subjetivas na relação homem/sociedade/tempo.

Alguns desses arquétipos aparecem de forma caricatural como no capítulo *Preocupações* e *O Refúgio* em que respectivamente: a mãe de um rapaz, suposto militante de esquerda; um delegado de polícia social; um jovem advogado, suposto dedo-duro da ditadura são apresentados de maneira picaresca. Todos caricaturais e com certo tom de humor, quebrando o caráter de seriedade a que cada um desses tipos sociais, seria utilizado em uma trama com tom de denúncia. Ocorre referência direta à *marcha da família com Deus pela*

*liberdade*, onde uma parcela da sociedade civil protestou contra as reformas de base e o socialismo, mostrando que nem toda a sociedade da época era contra a intervenção militar.

O ufanismo da sociedade civil, a moral religiosa; contrastando com as revoluções sociais do país como as ligas camponesas, além de toda efervescência cultural de um caráter mais experimental que não era compreendida pela massa levaram o regime militar a se consolidar nesse início.

A *Festa* traça um panorama de todos os setores da sociedade, condizentes ou não com as ideologias, culminando na Festa, principalmente no que aconteceu após a festa. Assim mostrando um retrato político, cultural e ideológico de como o povo brasileiro manifestou seu pensamento, agiu ou simplesmente sobreviveu naquele período.

## CONCLUSÃO

Os aspectos mostrados em *A Festa* apresentam uma fragmentação formal da obra na estrutura do texto, caracterização das personagens, utilização de formas experimentais e inovadoras vinculadas ao período histórico, à cultura, à sociedade e à política.

Todos os recursos de fragmentação são utilizados como uma forma de metáfora de um período conturbado, onde a inovação era necessária para um sentido de divulgação que não esbarrasse nos censores da ditadura militar. A consequência do uso desses recursos metafóricos criou diversas vanguardas, mesmo que marginalizadas, já que muito material foi compreendido somente por gerações posteriores ou por existir pouca fortuna crítica.

A ironia juntamente com a metáfora e o humor são os alicerces destas construções formais. A diferenciação de *A Festa* para muitas das literaturas engajadas escritas nesse período é a ironia como forma de mascaramento, o humor como esclarecedor de arquétipos da sociedade e todos os fatores externos políticos e culturais, por exemplo, metaforizados na forma de um relato concomitante no tempo e no espaço.

O capítulo *documentário, antes da festa e depois da festa*, entre outros capítulos, funcionam como marcadores temporais, ironicamente usados como pano de fundo para todo o plano histórico-social desses acontecimentos e de relações externas ao texto. Essa desordem social, repressão, silenciamento, tortura, censura é transposta para o plano da metáfora, onde a festa simboliza tanto a comemoração quanto a bagunça tendo um caráter ambíguo, assim com ambíguos são os discursos e trocas de narradores constantes. As estratégias narrativas usadas: fluxo de consciência, monólogo interior, reportagens jornalísticas, entre outras, apresentam um sentido de “festa” em tom pejorativo de bagunça, desorganização, mas também de liberdade, alegria, entusiasmo, esses de maneira irônica talvez. Nada mais representativo do que uma festa elíptica para definir esse período dos anos 70, a festa não é descrita somente aparece no texto seus antecedentes e suas consequências.

A angústia de não poder escrever, esse medo relatado através da criação literária é frequentemente usado como recurso metalinguístico, fazendo uma crítica não só ao período histórico, social, mas a uma literatura ou arte que deveria de algum modo interagir no sistema. Os recursos utilizados na construção do romance: contos agem como forma de mascaramento de uma realidade através do tom ficcional, através dessa carnavalização de *A Festa* Ivan

Ângelo utiliza-se da diversidade linguística, estrutural e polifônica para transcender a verossimilhança, ou seja, utopicamente usa a censura a serviço do experimentalismo para tratar de um tema historicamente silenciado.

Através de uma literatura inovadora e experimental tenta dar voz a um período de opressão, usando como armas a literatura e a arte de maneira formalmente confusa e fragmentada.

A fragmentação na obra é utilizada como um meio criativo e eficiente para dar voz a toda uma geração segregada política e socialmente. Determinando a história, entre seus diversos períodos, como pano de fundo, indissociável de cada capítulo. Definindo formalmente toda a estrutura narrativa, por meio destas fragmentações e suas diversas utilizações. Colocando *A Festa* como uma obra muito influente para se traçar um panorama histórico, social, político e comportamental do Brasil e do povo brasileiro, desde a implantação do regime ditatorial e seus antecedentes até uma perspectiva de futuro na literatura, de um traçado da história desse período em direção ao contemporâneo brasileiro.

## REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Ivan. **A Festa**: Romance, contos. 3°. ed. São Paulo: Summus, 1978.  
----- **A Face Horrível**. São Paulo: Lazuli, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4°. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia técnica e arte política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 7°. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Dialogismo e polifonia**. 1°. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 8°. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de ficção**. 4°. ed. São Paulo. Editora Perspectiva, 1974.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pós-modernismo e política**. 2°. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. **O GOLPE**: Militares e civis na trama de 1964, ano 7, nº 83, Agosto de 2012.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2°. ed. Rio de Janeiro: Paz E Terra, 1978.

----- **Cultura e Política**. 2°. ed. São Paulo: Paz E Terra, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. 2°. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

[HTTP://www.significadodascorres.com.br/significado-do-azul-claro.php](http://www.significadodascorres.com.br/significado-do-azul-claro.php)

