
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM *A FESTA*, DE IVAN ÂNGELO

Rita de Cássia Simões Martelini (UEL)
rita.sm@bol.com.br

RESUMO: Este trabalho propõe analisar alguns procedimentos narrativos apresentados pelo romance *A festa*, de Ivan Ângelo, publicado em 1976. Entre eles, destaca-se a presença do narrador-personagem ou personagem-escritor, que acentua o caráter experimental da obra, além da fragmentação do texto e o uso de anotações inseridas ao material principal do romance. A preocupação com a verossimilhança também será abordada, pois se configura em um dos objetivos da literatura dessa época. PALAVRAS-CHAVE: procedimentos narrativos; personagem-escritor; verossimilhança.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Numa época dominada pela censura e por um regime político avesso às manifestações culturais que foram os anos 70 no Brasil, sobressai-se uma produção literária pujante e extremamente variada. Essa variação não foi apenas temática, mas sobretudo estética. É verdade que nem todos os escritores optaram por um romance-denúncia, no qual viessem estampadas as consequências da opressão ditatorial na intelectualidade. Diante do quadro político, econômico e social atravessado pelo país naquele momento, muitos desses escritores, sem preocupações de refletir os acontecimentos externos, escreveram romances alienados àquela realidade.

Em contrapartida, outros autores preocupados, de uma forma ou de outra, em refletir em seus escritos a situação política em que vivia o país apostaram em uma literatura engajada que se tornaria um lugar-comum do período. Renato Franco divide a produção literária dessa época em duas fases, denominando uma de a “Cultura da derrota”, que se estendeu até 1974 e assim conviveu com os momentos mais repressivos do regime militar; e outra pertencente à “Fase de resistência”, iniciada em 1975 e estendida até o final da década, coincidindo “com o processo de ‘abertura política’ promovido pelos militares”. Segundo o crítico, *A festa* se inclui nesta última fase, por

manifestar uma “nova consciência narrativa” e romper definitivamente com a tradição literária, ao empregar procedimentos técnicos inovadores que o consagraria como o “romance paradigmático da década” (Franco 1998: 24-25).

Assim, opta-se neste trabalho, por discutir as estratégias narrativas que Ivan Ângelo empregou em seu romance e que, juntamente com outras características, o tornam tão especial aos olhos da crítica. A questão da verossimilhança também será abordada, pois resulta dessas estratégias do narrar, como se verificará adiante. Antes, porém, se faz necessário salientar que a obra em questão é dividida basicamente em duas partes: a primeira intitulada “Antes da festa” (vítimas dos anos 60) e a segunda “Depois da festa” (índice dos destinos). Além de que ainda conta com sete narrativas (aparentemente) autônomas, que aparecem no início do livro.

INTENÇÃO DE VEROSSIMILHANÇA

O primeiro episódio do romance é intitulado “Documentário” e integra os setes “contos” (ou narrativas) possivelmente “autônomos”. É composto por três partes: a primeira inclui-se no título geral, a segunda é chamada de “Flash-back” e a terceira, “Fim do flash-back”. Não se trata de um conto propriamente e tampouco se pode a ele atribuir um único narrador. O leitor está diante de vários textos recortados que apontam para diferentes momentos da história do Brasil, com início em 1859. A temática geralmente é a seca nordestina e suas conseqüências; entre elas, a chegada de um grupo de nordestinos flagelados a Belo Horizonte, em março de 1970, que será juntamente com a festa de aniversário do pintor Roberto Miranda, o assunto do livro.

Interessante notar que esse conjunto de diversas vozes que compõe as citações procura estabelecer um diálogo com a História e dar veracidade àquilo que se narra. São trechos jornalísticos, citações de livros, discursos políticos, etc. – fictícios ou não – que, segundo Franco, constituem um “procedimento mais ou menos comum na literatura, seja ela brasileira ou não” (1998: 166). O leitor mais desavisado crê que está diante de notas verdadeiras, devido às informações de autoria, data e local constantes no final dessas citações, o que sugere uma imagem de arquivo policial encontrado pelo escritor e usado por ele para ilustrar aquilo que ficcionalmente se procura abordar.

O primeiro desses trechos – o único a compor a primeira parte das três que se divide o “Documentário” – é narrado em terceira pessoa, pois se trata de um “trecho da reportagem que o diário *A Tarde* suprimiu da cobertura dos acontecimentos na praça da Estação, na sua edição de 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional” (16)¹. Narram-se aqui os acontecimentos desencadeados com a chegada dos nordestinos a Belo Horizonte, o que será retomado em outras passagens intercaladas por citações diversas.

¹ Nota Bene: todas as citações de *A Festa* serão feitas a partir da edição de 1976.

A seguir, em “Flash-back”, aparecem alguns recortes que fazem referência à campanha de Canudos e ao seu líder, Antonio Conselheiro. O conjunto de citações é finalizado com a colagem do registro de nascimento de Marcionílio de Mattos, acusado de liderar os nordestinos em revolta na praça da Estação. A certidão teria sido encontrada por um policial, na noite seguinte ao episódio. Essa inserção de um documento como parte da narrativa contribui para dar veracidade aos fatos que se desencadearam na madrugada de 30 para 31 de março. Existe ainda um detalhe mínimo, mais importante, que parece fornecer ao leitor uma ideia do possível temperamento desse homem que, provavelmente, admirava os feitos de Virgulino Ferreira da Silva: na margem esquerda da certidão de nascimento de Marcionílio há uma frase escrita a lápis onde se lê: “Ano que Lampião entro nu cangaço” (19).

Finalmente, a terceira parte da narrativa intitulada “Documentário” é “Fim do flash-back” quando surgem diversos depoimentos de Marcionílio de Mattos acerca de sua prisão, motivada pelos distúrbios daquela noite em que morreram quatro pessoas. Entre eles, aparecem também outros que, como nas partes anteriores, desencaminham o leitor do assunto que insiste em reaparecer: a revolta dos nordestinos.

Em meio a depoimentos, tem-se, por exemplo, versos de “Asa Branca”, de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, ou uma citação retirada de “O Estado de S. Paulo”, mostrando que o drama da seca no Nordeste é um problema brasileiro que se arrasta há décadas: “As primeiras levadas de retirantes chegaram às capitais do Nordeste, com a repetição dos tristes fatos que marcam a seca. No Mercado de João Pessoa, uma mulher oferecia, domingo, os filhos a quem os quisesse levar” (23).

Assim, composta de trechos ora verídicos (como provavelmente aqueles assinados pelo ex-presidente da República, Emílio Garrastazu Médici) ora fictícios a primeira das sete narrativas que antecedem as duas partes principais do romance confere um tom verossímil à obra. Há um diálogo constante com a história nacional e essa estratégia estabelece, portanto, “uma crítica contundente à ideia de progresso, uma vez que sublima, na visão dominante, a permanência do horror e da barbárie na estrutura social. . . . Desse modo, o elemento arcaico continua a perdurar no âmago de nossa história e a causar as feridas se sempre na pele dos oprimidos” (Franco 1998: 171).

Não seria inviável então afirmar que *A festa* tece uma ferrenha crítica à modernidade e não pratica um fazer literário apenas voltado para a denúncia de um período de repressão, como são reconhecidos alguns romances da década de 70. Para Flora Sussekind (1985), não é mais possível representar o mundo fraturado da ditadura por meio de um romance memorialista, que não seja uma inovação, capaz de dar conta de toda emoção vivida pelo momento. A preocupação do escritor deve manifestar-se, sobretudo, pela linguagem utilizada em seu romance, ou seja, a forma com que se conta algo e não exatamente o que se conta.

SEIS NARRATIVAS, DIVERSOS NARRADORES

Agora sim é possível denominá-las “contos”, pois essas narrativas, ainda que fragmentadas e inovadoras no sentido estrutural, apresentam certa linearidade espacial e temporal, o que parece facilitar um “resumo” do que nelas se narra. Também não possuem um desfecho – o que alimenta a ideia de contos inacabados – e só depois o leitor verá todas essas narrativas retomadas.

“Bodas de pérola” é o título da narrativa que inicia a sequência dos seis “contos” que precedem a primeira parte do romance. O que parecia ser apenas uma história de amor desgastada pelo tempo acaba se relacionando com a própria história do país, pois a “degradação da matéria vivida pelos amantes” está intimamente relacionada com o passar do tempo e a perda das esperanças, favorecidas pelo processo de modernização do Brasil. (Franco 1998: 175). São dois narradores – marido e mulher – que também intitulam as duas partes da narrativa. Interessante que assim é possível conhecer o pensamento de cada um a respeito do outro, sem que haja o julgamento do narrador onisciente (que também aparece), pois ele se restringe apenas a narrar certas cenas da segunda parte intitulada “Mulher”. O diálogo entre Juliana, a esposa, e seu amante, o jovem estudante Carlos Bicalho, é reproduzido de forma destacada (em negrito) e também conta com a participação do narrador: “– Nós nos casamos muito cedo, disse ela. Eu tinha dezessete anos, ele vinte e um. – Quer dizer que ele agora tem cinquenta e um?, disse o rapaz. – É, disse ela. – Parece muito mais velho, disse o rapaz. Poxa, ele tem cara de sessenta. – Não é?, disse ela. Foi a doença dele, depressão” (44).

O desfecho da trama só será conhecido na segunda parte do romance, “Depois da festa”, como acontece com as demais narrativas. Por meio de um depoimento da empregada do casal, é revelado que ambos não morreram em decorrência da tentativa de envenenamento que Candinho havia preparado para ele e a mulher, obcecado por cumprir o pacto de suicídio coletivo que fizeram no início do namoro, caso deixassem de ser amar.

A segunda narrativa é “Andrea (garota dos anos 50)”, narrado em terceira pessoa, a partir de uma “biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante” (49). Essa biografia teria sido escrita por Samuel Fereszin, repórter de um jornal da cidade, mas essa informação não será totalmente confirmada, apenas sugerida. Basicamente, o texto relata a história de vida de uma moça que, deixando o Rio de Janeiro, vai morar na capital mineira, onde trabalhará na redação de um jornal, sendo responsável pela coluna social. Bonita, cidadina, um tanto fácil, Andrea logo se torna o centro das atenções na redação, exercendo grande fascínio sobre Samuel, como será revelado mais tarde, por seu ex-namorado, Roberto Miranda. Esse fascínio o teria levado a escrever uma biografia sobre a colunista, que mantinha um possível romance com Haroldo, o redator.

Trata-se então de um material “colado” e retocado pelo o narrador-escritor para que ele venha a compor o romance principal. Essa estratégia de distanciamento permite ao organizador do material – narrador e não o autor da biografia – reforçar os juízos de valores emitidos pelo outro, que parece cultivar certo desprezo pela “boa gente mineira”. Daí o tom negativo que predomina toda a narração e a oportunidade de descentralização do assunto principal que, aos poucos, deixa de ser Andrea, embora esta seja a personagem principal. Outros pontos passam a chamar atenção, entre eles, a “análise dos conflitos” estabelecida “entre o local e o universal, o arcaico e o moderno, a província e a capital” (Franco 1998: 178).

Na segunda parte do romance, aparecem alguns diálogos entre o personagem-escritor, ou seja, o narrador do romance, e um amigo, para quem ele mostra os rascunhos do conto que escreve baseado na biografia encontrada. Esse “amigo” poderia ser o próprio narrador tecendo uma espécie de monólogo crítico de si mesmo. Mas essa hipótese não chega a ser uma afirmação e o diálogo entre os dois (ou entre ele e a sua consciência) “instaura também certas ambigüidades relativas tanto à identidade do narrador do episódio como acerca da origem do próprio conto” (Franco 1998: 180).

Esse “amigo” assume um papel de editor e aconselha o narrador a fazer algumas emendas, cortes e ajustes que contribuem para destruir a “ilusão de veracidade” do conto, pois o próprio narrador acaba confessando que se utilizou de um material já existente, fragmentado. Ele mesmo se desmascara, ao reconhecer a técnica empregada para compor “Andrea”: o uso de um texto (supostamente) pronto. Essa irônica despreocupação com o que o leitor vai pensar de tudo isso consiste em uma grande inovação literária: dialogar com o leitor já não era nenhuma novidade, no momento que o romance foi escrito, mas mostrar a esse leitor as etapas de composição da obra, apontando falhas e correções, isso sim vai contra o tradicionalismo. Indo além, parece deixar claro ao leitor a sua disposição para modificar o que já havia sido escrito, a partir de comentários do outro (que quase sempre são críticos): “– É (murmurou o amigo), aí... é. Outro probleminha que achei foi no episódio de Andrea. Não sei, talvez você tenha suas razões, mas há ali muita interferência sua, conceituando a personagem, explicando, ou melhor, explicitando o que o leitor descobriria se (um pouco delicado dizer isso) o conto estivesse mais bem feito” (171).

A biografia encontrada, cabe dizer, fazia parte do livro que Samuel estava escrevendo sobre Andrea e que não será terminado, devido à morte do repórter na noite dos conflitos na praça da Estação. Ele fora assassinado pelos policiais, após abrir mão de seu trabalho e se juntar ao nordestino Marcionílio de Mattos, indignado com a passividade do jornal diante dos acontecimentos e sensibilizado com o drama dos flagelados. Por ser jornalista, o modo como elaborava o tal livro era muito similar ao romance-reportagem e esse fato ilustra de certa forma as consequências sofridas pelos escritores da época, acuados diante da censura. O que seria um livro se torna um simples diário recolhido pela polícia e tornado objeto de escárnio para Andrea, que será obrigada a ler alguns trechos, durante seu depoimento, após a morte de Samuel:

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

Franco chamou atenção para a técnica do “romance dentro do romance”, pois Samuel Fereszin é personagem do romance e elabora outro sobre Andrea (1998: 183). Dessa forma, toda essa aparente confusão de autoria corrobora a intenção de trabalho inacabado e sujeito à mudança, característica da criação do autor.

Ambientado nos anos 40, “Corrupção”, o quarto episódio, traz uma fragmentação mais acentuada que o episódio anterior. Por meio dela, alguns momentos da cotidianidade de uma família (possivelmente tradicional) são retratados. Entende-se que o casal vivia feliz até a vinda do primeiro filho, Robertinho, – o futuro pintor Roberto Miranda, dono da festa de aniversário, em 1970, que dá nome ao romance – que desestruturará a união conjugal. Lenice se sente cada vez mais esquecida por Cleber, que parece agora viver apenas para o filho, o que faz com que ela passe nitidamente a detestar o garoto e se arrepender de tê-lo gerado.

O episódio possui vários narradores e os fragmentos são intitulados conforme o protagonista ou o narrador do mesmo, seguido do ano dos acontecimentos. Por exemplo: “Pai. 1941.” ou “Mãe. 1944”. Geralmente, os trechos que se referem ao “pai” possuem narração em terceira pessoa à qual são inseridas falas do pai, quase sempre, sem preocupações de pontuação. Essa mistura de vozes não chega a comprometer a leitura, mas exige atenção do leitor: “Olhou aquela boca e aquele queixo que reproduziam os seus. Ele pode passar um dia inteiro comigo sem se aborrecer. Com Lenice ele se cansa logo. Também nunca vi mãe daquele jeito, preguiçosa, de má vontade com o menino. Passou a mão pelos cabelos louros do menino, num impulso de proteção, e ganhou um sorriso” (67).

Já os fragmentos nomeados “Filho” apostam no discurso direto e numa certa “capacidade analítica no exame psicológico da situação”, por parte do narrador, que confessa “ter sido obrigado a consultar vários manuais científicos de psicologia” durante o processo de criação do conto (Franco 1998: 189). “Filho.1942.” é exemplo dessa tentativa de explicação das reações infantis:

– Me dá.
(Ele dava.)
– Dada.
(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.) (67)

Portanto, a preocupação com a verossimilhança também é manifestada nesse momento, pela tentativa de respaldar o material literário no conhecimento científico. Outra característica notável se deve ao fato de que os fragmentos relacionados à mulher são sempre narrados em primeira pessoa, o que parece prejudicar seu discurso frente ao do esposo, endossados pelos comentários do narrador: “Estou perdendo, já perdi. Sabia que ia dar nisso, que ele ia se meter entre nós dois” (66).

“Refúgio” é o nome do quinto episódio e relata a volta de Jorge Fernandes para o lar, depois de um dia de trabalho. O advogado e “quase escritor” é figura ilustre na vida pública e considerado um dos rapazes mais elegantes da capital mineira. No entanto, a intromissão do narrador onisciente o revela um sujeito desleixado e ávido por ser quem ele realmente é, quando está sozinho. Dentro de seu apartamento, ele não precisa usar uma espécie “máscara social” com que se reveste para encarar a sociedade. Essa “permanente contradição experimentada pelo personagem entre vida pública e vida privada” é “a substância fundamental do episódio” (Franco 1998: 190).

O título do “conto” se relaciona com a condição de alguém que está socialmente acuado e que precisa se refugiar entre as paredes de seu lar, onde poderá exercer sem medo a sua verdadeira identidade. Na intimidade de seu espaço, imprime suas marcas, ocupando-o como bem entender, tendo apenas sua consciência para vigiá-lo:

Colocou a folha no bolso do paletó. Olhou as roupas espalhadas no quarto.
Que bagunça.
Sapatos, meias, paletó, camisa, vassoura, chinelos, calça.
Ah, Maria arruma. Ninguém está vendo. (81)

Como se pode observar, a sua intimidade também é revelada pela técnica do monólogo interior, uma vez que o fluxo dos acontecimentos é alternado entre as falas do narrador onisciente e as do próprio Jorge. Essas inserções da fala do protagonista afastam qualquer possibilidade de discurso objetivo; nada daquele mundo experimentado por ele lá fora logra invadir seu espaço, onde reina absoluto.

A insegurança do rapaz em relação ao amor da namorada, sua obsessão em se parecer bonito, sua autoconfiança em seus dotes físicos e intelectuais, e também sua posição política a favor do governo militar – explicitada por alguns trechos em que o advogado lê umas páginas do jornal e apóia a ação policial contra os “comunistas” – acabam revelando o futuro assassino da esposa, poucos meses após o casamento. Mônica será morta com dois tiros nas costas e Jorge absolvido por um júri conservador, já que ele a matara por ciúmes.

Em “Luta de classes”, penúltimo episódio, novamente se recorre ao narrador onisciente e tradicional, que parece simpatizar com um personagem, Ataíde, em detrimento do outro, Fernando, e assim sutilmente conduzir a opinião do leitor. O texto é composto por vários cortes cinematográficos, trechos rápidos e poucos detalhados,

em que se estabelece uma espécie de comparação entre as duas personagens. A intercalação de momentos da vida de Ataíde e Fernando produz um efeito cômico de competição, em que Ataíde sai vitorioso, por ser o mais autêntico na concepção do narrador:

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

Fernando não beijava sempre a sua mulher, era meio distraído.

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

Fernando dormia até as dez horas e estava ameaçando o patrão: ou aumento ou ciao. (89)

O assunto gira em torno do encontro dos dois homens num bar, no final do dia 30 de março de 1970. Ataíde, “moreno meio escuro” que gostava de tomar suas “cachachinhas”, esbarra no braço de Fernando, que resmunga e acaba por ser agredido pelo outro, que “não teve dúvidas e meteu o braço”. No entanto, a narrativa não se atém apenas àquilo que seria mais uma cena tipicamente cotidiana, mas acentua a diferença de humor entre “dois indivíduos que não parecem se distinguir tanto assim por suas condições sociais” (Franco 1998: 194). Retomado na segunda parte, o episódio também é relacionado aos acontecimentos desencadeados na madrugada do dia 31 de março, na praça da Estação. Ataíde e Cremilda serão torturados (ela, sexualmente) pelos policiais militares e, quando livres e movidos por vingança, acabam assassinando seus algozes.

O último episódio das sete narrativas, “Preocupações, 1968”, apresenta de dois monólogos distintos: o de “uma senhora mãe de um rapaz” (o estudante Carlos Bicalho) e o de “um delegado de polícia social”. Os dois discursos se aproximam, uma vez que seus autores se revelam incapazes de conviver com o diferente e aceitá-lo. A senhora narradora do primeiro monólogo manifesta uma personalidade autoritária e um tanto alienada, diante dos acontecimentos que a rodeiam. Apela para a religião e pede a Deus que não deixe seu filho “cair em tentação” nem “mexer com mulher da rua”. Interessante como ela aposta na ajuda externa para conter aquilo que não pode (ou não quer) aceitar. Os únicos capazes de acabar com essa onda de “indecências” em que seu filho se vê envolvido seriam os presidentes:

nada de leis, nada de moral, moças mães-solteiras, cabeludos sem trabalho, música de cabeludo insuportável, indecências nas revistas, é isso que eles querem, e isso precisa ter um paradeiro, os presidentes se juntarem, na França, aqui, Estados Unidos, México, todo lugar, e dar um jeito de acabar com isso, porque mãe não pode aguentar tanta preocupação. (97)

O segundo monólogo dá voz a um delegado de polícia antiquado e autoritário, que não acredita na capacidade coletiva daquele que considera inferior: o povo. Racional, de direita, frio e calculista perturba-se com as manifestações de misticismo da

burguesia e das classes menores, pois para ele “o Raciocínio é novamente ameaçado pelo Milagre”. Diante do perigo que acredita estar vivendo o país, ele diz não poder permitir que a “nova elite que substituiu os barões do gado, do café” seja prejudicada e, portanto, adota algumas medidas para conter essa nova realidade como, por exemplo, a proibição da entrada de ciganos no país.

Beirando o delírio, o delegado acredita ouvir gritos de socorro, oriundos de um povo que era até então feliz com a “Nova Ordem” e que agora não sabe o que fazer: “Do próprio seio do meu povo sinto elevar-se o apelo: protege-nos, faz algo por nós para que termine essa nova angústia, esse novo fanatismo, a loucura mística dos jovens. Estávamos tão confortáveis com a Nova Ordem, tão seguros no nosso trabalho . . . – e vem essa grande conspiração de fanáticos perturbar nossas certezas” (102). No entanto, essa sua postura ditatorial e absurda é apresentada ao leitor de forma tão verossímil que se pode traduzi-la em “desatino”: “Parece haver, portanto, na própria linguagem que formula a ruptura da vida democrática, algo que a corrói, que expõe a fraqueza secreta de sua musculatura” (Franco 1998: 197).

Como se pode observar, esse “conto” reúne ideologicamente as duas partes que, aparentemente, pareciam desconexas. Expondo dessa forma os ideais de total controle da sociedade por meio da repressão política, ambas as personagens representam as bases propícias que a ditadura militar encontrou para se instaurar no Brasil.

UM NARRADOR INSATISFEITO E UMA FESTA ESPERADA

Naquela que é considerada a primeira parte do romance – que vem logo após as sete narrativas abordadas anteriormente – e intitulada “Antes da festa” (vítimas dos anos 60) aparecem curiosos trechos deslocados dos fragmentos narrados: as “anotações do escritor”, que reforçam a ideia de obra inacabada, provisória. Ao interromper a leitura daquilo que seria a matéria principal do romance, essas anotações obrigam o leitor a segui-las e isso não deixa de requerer certa atenção, dado que o que se narra já é por si só fragmentado. Algumas expressam puro pessimismo e decepção desse narrador, por não conseguir escrever, já que tudo parece um “erro”; outras são bem mais objetivas e se prestam a lembrá-lo de detalhes necessários à composição do trabalho:

(Anotação do escritor:

Todos os contos devem ter uma data, explícita ou implícita. O ano da festa é 1970. O Roberto, que dá a festa, é de 1941. Faz 29 anos e é o mais velho dos novos artistas da cidade, que têm entre 22 e 26 anos em 1970.) (108)

Essa parte do romance é basicamente composta por essas anotações e por breves textos ou diálogos que, de uma forma ou de outra, estão relacionados com a festa que acontecerá no apartamento de Roberto Miranda. O leitor então percebe que

vários personagens das sete narrativas anteriores estão de volta e, de certo modo, “envolvidos” na mesma trama:

Rua Pernambuco, 1717, apartamento 306
20h30m
Esta noite na festa vou fazer Mônica dizer na frente de todo mundo que me adora.
Sorriu.
Vou sim. (117)

A RETOMADA DAS SETE NARRATIVAS E PERMANÊNCIA DO INACABADO

“Depois da festa” (índice dos destinos) retoma os contos iniciais sem, no entanto, conferir a eles um desfecho satisfatório quanto ao destino das personagens. As páginas são apresentadas na cor azul, diferenciando-se assim das demais partes do romance, e se configurando em mais uma estratégia literária, como a “montagem, a fragmentação, a adoção das ‘anotações do escritor” (Franco 1998: 219). O narrador faz já na primeira página algumas indagações sobre a importância desses apontamentos que serão colados a seguir, afirmando sua (possível) dúvida quanto à validade de tais informações:

* necessárias?
surpreendentes?
valiosas?
complementares?
desnecessárias?
inúteis? (135)

Toda essa segunda parte é composta por essas notas ou mini-contos autônomos, que poderiam ser lidos isoladamente – ainda que com certa frequência se encarreguem dos desfechos dos episódios anteriores. São elaboradas como se fossem relatórios policiais, fichas contendo informações sigilosas e privilegiadas:

Jorge Paulo
de Fernandes.
Página 77.
As coisas que Jorge contou à polícia:
a) havia tóxicos na casa, maconha. (153)

Dessa forma, esses objetos que outrora estavam a serviço de um regime sangrento agora, integrados ao romance, contribuem para a realização de um projeto literário

experimental, próprio dos anos 70. O romance é finalizado com o relato da barbárie instaurada pela ditadura militar nas ruas e na vida das pessoas, como na de Carlos Bicalho, o estudante preso e impedido de dar sequência aos estudos. Depois de passado um ano dos acontecimentos na praça da Estação, uma nova festa é promovida por Roberto Miranda e interrompida pela ação dos policiais que invadem seu apartamento de forma brutal, espancando todos os presentes. “Foi a última festa”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O leitor termina a leitura do romance *A festa* com a sensação de que faltou uma conclusão, um desfecho que apontasse para a solução de muitas passagens que foram retomadas na segunda parte, mas não terminadas. Seria proposital, por exemplo, o desaparecimento completo da personagem Fernando, de “Lutas de classes”, nessa parte que se encarrega de retomar as narrativas iniciais?

Essa e outras dúvidas geradas pela multiplicidade de narradores e pelo caráter inacabado daquilo que se narra, longe de se caracterizarem “defeitos” na composição da obra, parecem mais contribuir para que ela mereça cada vez mais um lugar de destaque na produção literária dos anos 70. É justamente essa “consciência narrativa” o que favorece o livro de Ivan Ângelo “ser considerado o romance paradigmático da década” (Franco 1998: 24-25).

É verdade que uma narrativa fragmentada e invadida por “anotações do escritor”, por exemplo, não deixa de provocar certa inquietação no leitor, que é obrigado a rever seus métodos de leitura, concentrando-se o máximo possível para não se perder na teia dos acontecimentos paralelos. Mas um texto que seleciona assim o seu público e exige dele certa bagagem histórica, só pode se inscrever de forma positiva na história literária de um povo.

OBRAS CITADAS

- ÂNGELO, Ivan. 1976. *A festa*. 2. ed. São Paulo: Vertente.
FRANCO, Renato. 1998. *Itinerário político do Romance Brasileiro pós-64: A Festa*. São Paulo: UNESP.
SÜSSEKIND, Flora. 1985. “Retratos e egos.” *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

NARRATIVE STRATEGIES IN IVAN ÂNGELO’S *A FESTA*

ABSTRACT: This paper proposes to examine some narrative techniques in Ivan Ângelo’s novel *A festa*, published in 1976. Among them, the presence of the narrator-character or character-writer stands out emphasizing the experimental nature of the work besides the fragmentation of the text and the use

of annotations inserted in the main material of the novel. Concern about the verisimilitude will also be dealt with because it sets itself as a goal of this literary period.

KEYWORDS: narrative technique, character-writer, verisimilitude.

Recebido em 15 de julho de 2010; aprovado em 30 de novembro de 2010.