

A FESTA, DE IVAN ÂNGELO: TRÊS ASPECTOS DE UM ROMANCE DOS ANOS 1970

The Party, by Ivan Ângelo:
three aspects of a 1970s novel

Carolina Serra Azul Guimarãesⁱ
carolserrazul@gmail.com

Universidade de São Paulo - USP
São Paulo – Brasil

Resumo

O presente artigo aborda três aspectos da narrativa *A festa* (1976), a saber: 1) a discussão acerca do gênero da narrativa que, a despeito de um aparente hibridismo, entronca-se na tradição do romance moderno; 2) a forma como militantes, artistas e intelectuais são representados na obra; e, por fim, 3) a mobilização da tradição cinematográfica brasileira recente para a constituição de *A festa*. Dessa maneira, pretendo discutir os modos pelos quais Ivan Ângelo, o autor da obra, se vale de diferentes materiais artísticos e históricos para compor sua narrativa, que busca compreender o momento brasileiro entre o corte operado pelo golpe civil-militar e a possibilidade de abertura política.

Palavras-chave: Ivan Ângelo, romance; ditadura civil-militar brasileira

Abstract

ⁱⁱ This article aims to approach certain aspects of the narrative *A festa* (1976), such as: 1) the discussion on the genre of the narrative, which, despite an apparent hybridism, is related to the tradition of modern novel; 2) the way activists, artists and intellectuals are represented in the piece; and, lastly, 3) the mobilization of contemporary Brazilian film tradition to compose *A festa*. Thus, I intend to discuss the ways in which Ivan Ângelo, author of the work, uses different artistic and historical resources to compose his narrative, which seeks to comprehend the Brazilian period between the cut produced by the civil-military coup and the possibility of a political opening.

Keywords: Ivan Ângelo; novel; Brazilian civil-military dictatorship

1. Romance: contos

O leitor que abrir a primeira edição de *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, encontrará na terceira página, abaixo do nome do autor e do título do livro, a curiosa indicação do gênero da narrativa (ou de seus gêneros): “Romance: contos”. A indicação é relativamente discreta, figurando apenas nessa página do volume, mas insinua que *A festa* corresponde à forte tendência experimental da prosa brasileira da década de 1970, caracterizada pela mobilização de formas estéticas e não estéticas heterogêneas: de maneira geral, os anos 1970 nos entregam uma prosa que privilegia a descontinuidade dos materiais e dos enredos, questionando classificações mais convencionais como romance ou conto. Nesse sentido, um crítico como Antonio Candido, que durante sua trajetória acompanhou, analisou e debateu minuciosamente os caminhos da literatura brasileira, afirma que na ficção dos 1970 romance e conto “deixam de ser gêneros”, resultando “textos indefiníveis” feitos da incorporação de materiais distintos e da mistura de técnicas narrativas no corpo dos textos.

Candido também nota na prosa da referida década o “ânimo de experimentar e renovar” (Candido, 2006a, pp. 253-258), espírito que certamente encontramos em *A festa*. Porém, *indefinição* talvez não seja um termo adequado especificamente ao nosso objeto; ao *experimentalismo* e *renovação* talvez possamos acrescentar o substantivo *pensamento*, instância que fundamenta a forma fragmentada da narrativa de Ivan Ângelo: o ímpeto de pensar com as formas, através delas, atravessa *A festa* de ponta a ponta, inclusive na abordada indicação “Romance: contos”. Se abordarmos esse pequeno segmento como uma oração, notamos que o autor escolheu iniciá-la pelo *Romance*; os *contos* figuram depois dos dois-pontos, sinal de pontuação que pode indicar “um esclarecimento, uma síntese ou uma consequência do que foi enunciado” (Cunha; Cintra, 2001, p. 655). Partindo de tais definições gramaticais, a indicação do(s) gênero(s) de *A festa* pode encerrar algo como: estes textos configuram um romance e também são contos autônomosⁱⁱⁱ. Além disso, se pensarmos nos dois-pontos como uma boca aberta^{iv}, a pequena oração também pode remeter a um romance que subsume contos (assim como o sertão subsume veredas, lembrando de outro romance que se vale do sinal de pontuação, mas em seu título).

A leitura e análise do conjunto de *A festa* confirmam que o volume é configurado como um romance que integra contos, não se tratando, pois, de apenas simultaneidade entre as duas formas, que por sua vez levaria a uma indefinição quanto ao gênero da

narrativa^v. Como se sabe, o romance em sua acepção moderna está ligado à ascensão da burguesia como classe. No célebre *A teoria do romance*, em que aborda majoritariamente obras do XIX europeu, Georg Lukács retoma a formulação de Hegel e de seus antecessores de que o gênero seria a “epopeia burguesa”, epopeia de um tempo em que eu e mundo estão cindidos; o romance busca, então, “construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”, não sem incorporar à configuração artística “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica” (2000, pp. 55-60). Sobre o romance do século XX, Theodor Adorno tece afirmações que retomam as formulações de Lukács (ainda que opondo-se a algumas delas): o filósofo afirma que o romance procura “decifrar o enigma da vida exterior”, tendo como objeto “uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (2003, p.58). Em contexto brasileiro, foi preciso que os romancistas encontrassem estratégias estéticas para articular a forma do gênero à matéria do país, uma vez que os fundamentos sociais que permitiram a emergência do romance na Europa eram distintos no Brasil^{vi}. Em boa parte dos casos, a forma do romance moderno é determinada por um ímpeto investigativo em relação ao chão histórico do qual emerge, por um olhar atento para a sociedade de classes e para as contradições sociais inerentes a ela.

Atentando para o factual grau de autonomia que os capítulos de *A festa* encerram, vale assinalar que *todos eles* são atravessados por fatos e personagens em comum; além disso, cada capítulo se desenrola em um – ou vários, de maneira às vezes vertiginosa – momento chave da história brasileira. Ainda que Ivan Ângelo trabalhe com o tempo histórico como um mosaicista, ao olharmos para a totalidade da obra percebemos que seus episódios trazem cenas que vão desde o Brasil Império até o momento presente em que a obra é elaborada, ou seja, os anos 1970. Há também cenas que se desenrolam no futuro, na década de 1990, num interessante exercício de imaginação que pode até mesmo acentuar a vocação épica presente em *A festa*: ao lado do narrador, o leitor se move entre os distintos períodos históricos^{vii} mobilizados no livro. Levando em conta tais características, podemos nos valer da noção de “romance desmontável”, para usar um termo mobilizado por José Pasta no posfácio que elaborou para *Três mulheres de três PPPês*, de Paulo Emílio Sales Gomes (Sales Gomes, 2015, p. 143)^{viii}. Ainda que, de maneira geral, *Três mulheres* de Paulo Emílio não seja considerada uma obra experimental – Antonio Candido a afastaria de uma narrativa como *A festa*, uma vez que considera “tradicional” a escrita deste quase-romance de Paulo Emílio, reconhecendo nela porém a ironia e “libertinagem de tom” (2006a, p. 260) – a partir da leitura de Pasta

pode-se perceber o minucioso trabalho formal de Paulo Emílio com vistas a *pesquisar* seu momento histórico, que é o mesmo de *A festa*. Nesse sentido, é possível pensar em um “romance desmontável”, cujo “todo leva a pensar em um móbile” como um experimento^{ix} de observação e apreensão do momento presente. Ao ponderar acerca da opção de Paulo Emílio pela literatura nos anos 1970, Pasta observa que o golpe civil-militar ocorrido na década anterior arruinou certo “panorama conceitual” brasileiro, tornando “caducas cadeias inteiras de noções e figurações do país”. O golpe demanda, assim, uma “reordenação do pensamento crítico” (Sales Gomes, 2015, p. 139); nesse sentido, o “romance desmontável” de Paulo Emílio tem um impulso investigativo, configurando-se como “instrumento de sondagem”, como notou Roberto Schwarz (1992, p. 130).

Na verdade, a necessidade de reordenação do pensamento brasileiro demandada pelos cortes operados pelo golpe, o aparente arrefecimento da repressão e a abertura política que batiam à porta em meados dos anos 1970 devem ser considerados como elementos fundamentais para quem se dispõe a pensar as obras desse período. Esses dois episódios, golpe e abertura, incidem diretamente na composição destes romances de caráter desmontável, e, voltando a pensar especificamente em *A festa*, enviesam o seu experimentalismo, que também é investigativo. Se desde o início do século XX o romance moderno tem de abrir mão do “palco italiano” (Adorno, 2003, p. 60), tornando-se autorreferente e fragmentado, o que a forma de *A festa*, que se vale desses expedientes, tem a dizer de seu país e de seu tempo?

2. Intelectuais comprometidos

A disposição descontínua e não-cronológica de textos e fatos que encontramos no primeiro capítulo de *A festa*, “Documentário”, não impede que se note que este capítulo acompanha a personagem Marcionílio de Mattos desde o seu nascimento até a sua morte. Por meio da justaposição de curtos trechos de reportagens, livros de interpretação do Brasil, canções, depoimentos concedidos por personagens ao DOPS, panfletos de movimentos sociais e um discurso de Médici, o texto de “Documentário” aborda a trajetória de Marcionílio, que nasce no sugestivo ano de 1917 no distrito (de nome também sugestivo) de Traíras, no município de Almas (Ângelo, 1976, p. 18)^x. É curioso notar que o distrito de Traíras existiu factualmente de maneira simultânea, isto é, houve dois distritos com esse nome em Minas Gerais até 1948 e em Goiás até 1943^{xi}. Porém, o

município de Almas, situado atualmente no Tocantins, não existia em 1917, assim como o próprio estado do Tocantins, que era ainda Goiás. Marcionílio (uma personagem ficcional), no entanto, é caracterizado como *nordestino* ao longo de *A festa*. Se o local de nascimento de Marcionílio parece ser algum lugar do interior de Goiás ou de Minas, nossa intenção não é apontar Traíras no mapa do Brasil, mas indicar que no pequeno fragmento do registro de nascimento da personagem, fragmento que com tantos outros compõe a narrativa de “Documentário”, há um embaralhamento de dados objetivos e ficcionais: em um curto segmento textual observamos a composição de um imaginário mapa talvez sertanejo, forjado a partir de referências de localidades brasileiras reais. Nesse sentido, um texto que quiser acompanhar de maneira descritiva a composição de “Documentário” terá de assinalar muitas vezes que certos fragmentos do capítulo são ficcionais e que outros são factuais: no conjunto de *A festa* fatos objetivos e imaginados se misturam intensamente (sobretudo para quem se presta a conferir a objetividade ou o estatuto ficcional dos textos mobilizados para a composição do romance), ainda que quase todos assumam ares de objetividade, como o próprio título “Documentário” pode sugerir.

A personagem Marcionílio de Mattos nasce no mesmo “ano que Lampião entro nu Cangaço” (Ângelo, 1976, p. 19)^{xii}, torna-se ele mesmo cangaceiro, depois líder das Ligas Camponesas, atividade pela qual é preso no fim dos anos 1950 (Ângelo, 1976, pp. 22-23). No fragmento de reportagem que abre o capítulo “Documentário”, abertura portanto de *A festa*, Marcionílio aparece como espécie de liderança de uma abstrusa revolta popular que atravessará todas as outras narrativas do conjunto: na perspectiva das personagens investigadores de polícia, a festa que figura no título do livro e que aparecerá em capítulos distintos tem interesse por seu possível nexos com o acontecimento da partida de um grande grupo de nordestinos pobres de Belo Horizonte em 30 de março de 1970; algumas dessas pessoas, cerca de trezentas, estariam sendo lideradas por Marcionílio de Mattos e pelo repórter Samuel Aparecido Fereszin; os dois, por sua vez, teriam uma relação com o estudante Carlos Bicalho. As ideias de liderança e de revolta aparecem porque o episódio da partida dos nordestinos, que se passa em uma estação de trem, termina com o incêndio de um dos vagões e com a consequente dispersão da multidão – interpretada pela reportagem que abre o capítulo como *fuga* e *ataque*, como veremos. Aqui, já vale ressaltar que o episódio e a reportagem jornalística por meio da qual ele é apresentado ao leitor são ficcionais, conforme pesquisa no Arquivo Público Mineiro indica^{xiii}; posteriormente, em outro capítulo, aparecerão as “anotações do autor”, em que o caráter ficcional dos eventos de *A festa* será ressaltado.

Preso por conta do acontecimento, Marcionílio é assassinado três meses depois, quando tenta fugir do DOPS. A narração de sua morte é feita no final do capítulo, quando o narrador, que aparece nas rubricas que acompanham os segmentos e na organização elíptica deles, alterna pequenos trechos de uma série de reportagens que abordam o assassinato do ex-líder camponês (reportagens ficcionais, como só podem ser todas as que falam de Marcionílio) com fragmentos de um discurso factual de Emílio Garrastazu Médici, em que o presidente, em visita ao Nordeste, afirma querer acabar com o problema da seca.

Ao organizarmos e dispormos cronologicamente a trajetória de Marcionílio, percebemos que ela acompanha uma série de momentos importantes da história do país, sobretudo momentos de revoltas e lutas no campo. O ex-cangaceiro e ex-líder camponês nasce em um ano de insurreição no Brasil e no mundo (1917) e morre em 1970, momento pouco posterior ao AI-5, que descola definitivamente o regime militar de qualquer aparência de legalidade e conduz ao período de maior repressão a militantes de esquerda e cidadãos comuns, comandado por Médici. Na figura de Marcionílio projetam-se datas e personalidades históricas, como Lampião e Francisco Julião. Uma vez que Lampião faz parte de um repertório comum em contexto brasileiro, e que as Ligas Camponesas integram aquele vocabulário socialmente compartilhado no pré-64^{xiv}, ambos matérias de experiências estéticas de considerável ressonância, é possível dizer que na figura de Marcionílio, atravessada por tais elementos, ecoa certa generalidade épica: ainda que ficcional, a personagem encerra uma série de contradições sociais caras ao período, e seu destino de líder insurrecional assassinado pelo Estado é menos individual do que coletivo, sobretudo se pensarmos que a sua morte ocorre durante o governo Médici, que liquida por meio da violência de Estado as possibilidades de resistência armada, de Marighella à guerrilha do Araguaia^{xv}.

Apesar da centralidade de Marcionílio de Mattos e dos eventos em que ele está envolvido – a partida do grupo de nordestinos de BH e o subsequente incêndio –, a personagem via de regra é situada a uma certa distância do leitor; quase não temos acesso a suas falas ou pensamentos, a seus pontos de vista, a não ser pela já referida anotação (questionável) feita pelo ex-líder camponês em seu registro de nascimento e pelos depoimentos que concede ao DOPS. O narrador e, consequentemente, o leitor têm acesso a Marcionílio, na maior parte das vezes, pela mediação da polícia. A trajetória da personagem, narrada via documentos distintos no primeiro capítulo de *A festa*, se insinua discretamente nos capítulos seguintes, ainda que ela seja elemento fundamental para a

articulação das peças de nosso romance. A figura do ex-líder camponês, o episódio do incêndio na Estação e a relação de ambos com um jornalista de classe média e com um líder estudantil configuram uma espécie de linha transparente que costura as narrativas de *A festa*. Assim, não parece arbitrário que este episódio e estas duas personagens sejam os primeiros a ser apresentados na fatura do romance, que se inicia com o “*trecho da reportagem que o diário ‘A tarde’ suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal*” (Ângelo, 1976, p. 16). Tais informações aparecem na rubrica-voz-do-narrador que acompanha o fragmento. Abaixo, reproduzo integralmente o trecho aludido:

“Quem estivesse na praça da Estação na madrugada de hoje veria um nordestino moreno, de 53 anos, entrar com uns oitocentos flagelados no trem de madeira que os levaria de volta para o Nordeste. Veria os guardas, soldados e investigadores tangendo-os com energia mas sem violência para dentro dos vagões. E veria que em pouco mais de quarenta minutos estavam todos guardados dentro do trem, esperando apenas a ordem de partida.

E, a menos que estivesse comprometido com os acontecimentos, não compreenderia como o fogo começou em quatro vagões ao mesmo tempo. Apenas veria que o fogo surgiu do lado de fora dos vagões, já forte, certamente provocado.

O grande tumulto estourou à 1h45m, com o grito de ‘fogo’!. Os retirantes saíram do trem correndo e gritando, carregando seus filhos, arrastando os velhos. Os policiais, atônitos, não sabiam se agarravam os nordestinos que fugiam ou se tomavam providências contra o incêndio. Dividiram-se nessas tarefas, gritando, esbarrando-se, empurrando, batendo. Um carro brucutu, que ali estava para conter a multidão se necessário, atacou o incêndio que comia rapidamente o trem de madeira. Policiais a cavalo corriam atrás dos retirantes que debandavam.

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. À frente estavam aquele nordestino de 53 anos, mais tarde identificado como Marcionílio de Mattos, e o repórter Samuel Aparecido Fereszin, de um matutino desta Capital. Mulheres, crianças e velhos estavam no meio da cunha que avançava, protegidos nos flancos pelos homens, alguns armados de porretes, alguns de peixeiras, Marcionílio de facão, a grande maioria desarmada.

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

Os nordestinos saíram da praça e dispersaram-se em pequenos grupos de cinco/seis pessoas em cada esquina. Quando os reforços policiais os alcançaram, restavam pouco mais de vinte pessoas das quase trezentas que formavam a cunha, uns vinte velhos e mulheres que Marcionílio tentava conduzir para algum lugar. O jornalista Samuel Aparecido Fereszin não estava mais lá.

O trem queimou-se até às quatro da manhã.”

(Trecho da reportagem que o diário ‘A Tarde’ suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de

1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional.)
(Ângelo, 1976, pp. 15-16. As aspas e o itálico são do texto original)

O que se observa no primeiro parágrafo é mais uma cena de *expulsão* dos nordestinos do que uma de *partida*. É difícil compreender a situação como a de pessoas que simplesmente deixam uma capital do sudeste “de volta para o Nordeste”, uma vez que os signos da repressão do Estado aparecem desde o primeiro parágrafo – “guardas, soldados e investigadores” – e os “flagelados” aparecem reificados, como indica o participio do verbo “guardar”: “em pouco mais de quarenta minutos estavam todos guardados dentro do trem”; foram guardados pelos mencionados agentes da repressão, que *tangiam* “com energia mas sem violência” as pessoas para dentro dos vagões. O uso do verbo tanger, que compõe o vocabulário do trabalho com animais no campo – um vaqueiro *tange* os bois, por exemplo – aponta para a desumanização completa das figuras dos nordestinos, tocados como gado para dentro de um meio de transporte precário, como indica o material do trem, “de madeira”. A imagem composta é reveladora: o braço policial do Estado empurra para dentro do trem os nordestinos-bois, mercadorias sem utilidade em uma capital brasileira do milagre econômico que, como se sabe, era bênção apenas para alguns^{xvi}.

Apesar da força da imagem configurada, não se pode dizer que a perspectiva de quem compôs a reportagem – uma personagem jornalista – é crítica à situação; pelo contrário, seu ponto de vista parece ir ao encontro da perspectiva policial: já na abertura do texto Marcionílio aparece em destaque: “Quem estivesse na praça da Estação na madrugada de hoje veria um nordestino moreno, de 53 anos, entrar com uns oitocentos flagelados no trem de madeira”. O destaque, de alguma maneira, joga luz sobre uma possível liderança de Marcionílio em relação ao grupo, liderança que ele negará na série de depoimentos do DOPS que compõe o capítulo. No parágrafo seguinte, o jornalista afirma que o início do fogo nos vagões foi da ordem do incompreensível, a não ser para “quem estivesse comprometido com os acontecimentos”; no fim do mesmo parágrafo, diz categoricamente que o fogo foi “certamente provocado”, como se o material de que o trem é composto, a madeira, não facilitasse um acidente a partir de qualquer centelha que escapasse de um isqueiro ou fósforo. Adiante, caracteriza o incêndio no trem como *ataque* por parte dos nordestinos, ainda que fossem eles mesmos que tivessem de sair de uma caixa de madeira em chamas. Ainda nessa esteira, o jornalista nomeia como *fuga* a saída

das pessoas do trem incendiado. Percebemos, assim, que o ponto de vista da reportagem, que narra um acontecimento central do livro, não se alinha a um tipo de jornalismo resistente ao regime que prosperou nos anos 1970^{xvii}. O que observamos no excerto é um jornalismo que assume o ponto de vista das forças da ordem, e se não podemos dizer com segurança que se trata de um jornalista colaboracionista, é possível pensar em alguém que se vale da autocensura; em alguém que assume a perspectiva da ordem antes que o Estado assim o solicite; ou, ainda, em alguém censurado pelo patrão – não obstante, o trecho que abre *A festa* é um trecho censurado pelo Estado, indicando a intransigência da repressão no momento em que o episódio se passa.

A perspectiva do jornalista do excerto não constitui uma exceção: as personagens jornalistas de *A festa* constantemente apresentam um interesse superficial ou insuficiente por questões políticas e sociais. A personagem de Samuel, o repórter que, a pedido do chefe, vai investigar os fatos ocorridos na praça da Estação e depois é ele mesmo investigado como um líder articulado a Marcionílio, interessa-se de maneira quase cristã pelo grupo de nordestinos que encontra^{xviii}; aliás, o impacto que a imagem do grupo desassistido provoca em Samuel, que sente repentinamente que “alguma coisa (...) teria de fazer por aquela gente” (Ângelo, 1976, p. 133), sugere que o contato do repórter com a pobreza não é comum. Apesar da solidariedade despertada, Samuel está longe de se organizar politicamente, e até o dia do ocorrido na Praça da Estação uma de suas principais ocupações era observar a colega de trabalho Andrea, por quem nutre um amor platônico.

É a partir da escrita de Samuel que conhecemos a personagem Andrea: o capítulo, que leva o nome da personagem, vem acompanhado da explicação em itálico: “*Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante*” (Idem, ibidem, p.50) – mais tarde, será revelado que a personagem é Samuel. Assim, é preciso balizar o ponto de vista do narrador da trajetória de Andrea – um jovem rejeitado que nunca materializa o desejo pela colega pela qual é obcecado –, mas é possível pensar, também, que o capítulo “Andrea” passou pelo crivo e possivelmente pela reescrita de um autor, aquele que deixa a anotação à mostra. Sendo assim, a partir da trajetória de Andrea são reveladas não apenas as limitações intelectuais da personagem – que adquiriu “uma inquietante ignorância, que conservou para sempre” (Id., ibid., p.51) na pequena cidade de Vassouras, para onde foi mandada pelo pai após ele descobrir que Andrea beijara um garoto. Espécie de sub-*Madame Bovary* (autoconsciente, certamente não por parte de Samuel, mas do narrador que manipula os

escritos) o capítulo revela também o provincianismo da alta sociedade mineira em que Andrea se insere e os bastidores frívolos da redação de jornal em que trabalha. Por fim, ela terminará namorando com o artista plástico Roberto Miranda, dono da festa que dá título ao livro, em que ele revela em um jogo da verdade o caráter de aparências que atravessa o relacionamento.

Sobre a perspectiva do autor da biografia de Andrea – Samuel? O autor que encontra os papéis do repórter e os manipula? – a figura do escritor que aparece no capítulo “Depois da Festa”, o último do livro, revela:

eu queria mostrar a personagem vista através dos preconceitos da sociedade que a envolvia (...) O autor daquele conto é também uma das pessoas mesquinhas e preconceituosas da sociedade que julga Andrea. Ele também está lá, o filho da puta. (Id., *ibid.*, pp. 171-172)

Não é apenas o autor do capítulo “Andrea” que é exposto ao longo de *A festa*. A figura dos escritores, de uma maneira geral, aparece de maneira derrisória em inúmeros momentos, entre os quais destaco o seguinte diálogo que, acompanhado do comentário do narrador, revela uma crise criativa algo frívola, a despeito do pesado momento histórico:

— Por que você não escreve?
 — Não dá. Agora não dá. Ando tão desanimado com tudo que não sei. Será que é isso que nossa geração tem de fazer?: escrever romance?
 — Então, porra, para de bolar romance.
 O outro estranhou. Estavam acostumados àquele jogo, o jogo do que é possível ou não é possível fazer neste 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-estava-precisando-disso-agora. Ficaram algum tempo calados porque um deles tinha errado no jogo e era preciso adaptarem-se uns aos outros novamente, esperar passar aquela pequena dificuldade. (Id., *ibid.*, p.114)

É curiosa a escolha de Ivan Ângelo, ele mesmo um autor-jornalista, uma vez que ele joga luz sobre personagens frívolas e não sobre a intelectualidade oposicionista – aliás, se deslocarmos nosso olhar dos jornalistas para outras personagens pequeno-burguesas do livro, veremos que intensificam-se a frivolidade e a despolitização; é possível até mesmo encontrar o apoio franco à ideologia do regime entre algumas delas^{xix}. Ainda assim, são essas mesmas figuras que serão investigadas por uma possível relação com o incêndio na estação de trem; o depoimento de Andrea à polícia beira o estupro, e Samuel paga com a vida. Novamente, o Estado se impõe contra figuras inofensivas e

domesticadas, em um movimento semelhante ao da censura à reportagem que estamos comentando.

Voltando a ela, observamos que o seu vocabulário, que compõe uma narrativa em que o envolvimento do grupo no incêndio é dada como certa, além da presença de um aparato repressivo considerável que conta até mesmo com um caveirão – “Um carro brucutu” –, nos leva a questionar os motivos pelos quais esse grande grupo de nordestinos estava sendo expulso de BH. Apesar das certezas do jornalista-narrador da reportagem, tudo é bastante obscuro, e acreditamos que o escritor da matéria não se furtaria a chamar os passageiros de “criminosos” ou “subversivos” se esse fosse o caso (segundo a perspectiva da polícia, ou do patronato colaboracionista). Pensando que o carro brucutu estava ali para “*conter a multidão se necessário*” e que as forças da ordem tocavam os nordestinos para dentro do trem, é possível imaginar que todo o aparato repressivo ali presente servia tão somente para controlar uma aglomeração de pessoas pobres que deixavam (espontaneamente?) uma cidade em que não conseguiram vender sua força de trabalho. Em um contexto em que a acumulação capitalista engendra concentração de renda e pobreza, como é o do Brasil dos anos 1970, o aparato repressivo se impõe para conter qualquer possível explosão dos despossuídos, estejam eles organizados ou não^{xx}. Do ponto de vista de um Estado aliado aos interesses do grande capital, é sempre melhor recorrer à repressão, dispondo o seu aparato ostensivamente à mostra e preparado para “conter a multidão se necessário”.

3. O cinema como material

É possível notar nesse episódio de expulsão dos nordestinos, central para os desdobramentos de *A festa*, certa ressonância do Cinema Novo, que aborda o tema do fluxo migratório e das violências que o atravessam em obras como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e na adaptação de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963) – esta última, que parte do romance de Graciliano Ramos (1938), indica que o assunto é abordado há tempos por certa arte brasileira, interessada em pensar os problemas do país. Nesse sentido, o título do capítulo associado a seu subtítulo – “(sertão e cidade, 1970)” – traz para o texto mais uma ressonância do Cinema Novo: se a década aludida no subtítulo situa o leitor no tempo do acontecimento do incêndio na estação de trem, o binômio sertão-cidade também ecoa um material bastante presente nos filmes brasileiros pré-64, que por sua vez já trabalham com as formas do filme de enredo e do documentário em

suas respectivas faturas. Porém, ressaltamos a relação do episódio com o Cinema Novo não apenas pelo referido destaque que o movimento alcançou na década de 1960, fazendo com que suas experimentações temáticas e formais certamente se colocassem como referência – “padrão de pensamento” – importante para aqueles que vieram depois dele, “para aceitar ou rejeitar” (Candido, 2007, pp. 25-26). Na própria construção da atmosfera do episódio – pessoas pobres desumanizadas, cercadas pelo aparato repressivo do Estado, ameaçadas e potencialmente punidas pela pobreza que o próprio sistema gera – também pulsa algo que remete especificamente a uma obra central do Cinema Novo: *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1964), cujo núcleo reside na chegada de um pequeno grupo de soldados do exército na cidade de Milagres, no interior da Bahia, para escoltar a produção de alimentos dos proprietários do local, que devia ser escoada para outras regiões; o aparato repressivo, os fuzis, se impõe para proteger as mercadorias da ânsia da população de camponeses, com fome e sem trabalho, que habita a pequena cidade. Dada a situação, a obra é atravessada por uma tensão que *fermenta*, mas não *explode*, para usar os termos de Roberto Schwarz em artigo sobre o filme (1992, p.27).

A explosão virá, enfim, no desfecho do filme: após o assassinato por engano de um dos camponeses, que é acertado por um tiro de um dos soldados, que brincava de atirar em reses para preencher o cotidiano tedioso da escolta, e do assassinato do chofer de caminhão (personagem de Átila Iório, central para o desenvolvimento do longa) também por um dos soldados, os camponeses devoram um boi-santo que até então cultuavam sob liderança de um beato. Porém, como indica Roberto Schwarz no ensaio que mencionamos, a passagem do boi-santo para o boi-devorado relaciona-se de maneira oblíqua com os assassinatos, sobretudo com o do chofer de caminhão, homem que havia sido soldado e que, diante de mais uma das mortes que atravessam *Os fuzis* – a de uma criança que não suporta a fome –, toma as armas dos soldados e, sozinho, investe contra a propriedade, isto é, contra a escolta da comida à qual os camponeses não podiam ter acesso. No entanto, Gaúcho (esse é o apelido do chofer) não é seguido pela multidão; é, então, assassinado, e apenas depois de sua morte a população, apoiada pelo beato, consome com fúria o boi. A morte de Gaúcho não transmite “consciência aos retirantes”, nem organização; mas transmite excitação e movimento, uma “vaga impaciência”, e a devoração do boi constitui-se como uma “resposta degradada” ao fato (Idem, ibidem, p.32).

Se em *Os fuzis* a presença do aparato repressivo tem seus motivos mais claros- a defesa da propriedade – e em *A festa* tal presença causa maior estranhamento – defender

o “patrimônio público” do próprio “público”? – o episódio do incêndio no trem poderia ser uma *explosão* da mesma espécie do consumo do boi-santo: uma resposta oblíqua, não organizada politicamente, à criminalização da pobreza e à defesa (difusa, no caso de *A festa*?) da propriedade. Porém, a presença de Marcionílio, ex-bandido social e ex-líder camponês, enviesa o fato e aguça o faro conspiracionista das autoridades. Nesse sentido, a personagem de *A festa* atua como uma espécie de Gaúcho cujo passado não passa pelas forças da ordem – antes de ser chofer de caminhão, Gaúcho era soldado, como apontamos –, mas é via de regra associado à insurreição; inclusive, Marcionílio comandou um saque “ao mercado central de Arapiraca, durante o qual, infelizmente, morreu um comerciante” (Ângelo, 1976, p.23). Dessa maneira, estivesse a personagem em *Os fuzis*, ele poderia liderar o saque aos mantimentos dos proprietários? Seguindo adiante com nossas suposições, também poderíamos pensar que em um filme em que Marcionílio estivesse presente os espectadores – de classe média, possivelmente de esquerda – talvez deixassem a sala de cinema mais satisfeitos: o ataque à propriedade liderado por um camponês agradaria a certa parcela da esquerda pré-1964, cujo “progressismo abstrato (...) fazia tábua rasa da realidade imediata e de seus impulsos em nome de um remoto esquema revolucionário” (Schwarz, 2012, p.60). Mas a fatura de *Os fuzis* caminha em direção oposta: entre muitos, um dos achados de Schwarz em “O cinema e *Os fuzis*” é a identificação da forma fraturada do filme:

O filme de Ruy Guerra, que é uma obra prima, não procura “compreender” a miséria. Pelo contrário, ele a filma como a uma aberração, e dessa distância tira a sua força. A primeira vista é como se de cena em cena alternassem duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo. A diferença é nítida. Depois do boi santo, com seus fiéis, depois da fala do cego e da gritaria mística, a entrada dos soldados, motorizados e falantes, é uma ruptura de estilo – que não é defeito, como veremos. No documentário há população local e miséria; no filme de enredo o trabalho é de atores, as figuras são da esfera que não é da fome, há fuzis e caminhões. Na mobilidade facial dos que não passam fome, dos atores, há desejo, medo, tédio, há propósito individual, há a liberdade que não há no rosto opaco dos retirantes. Quando o foco passa de uma a outra esfera, altera-se o próprio alcance da imagem: a faces que têm dentro seguem-se outras que não têm; os brutos são para ser olhados, e humanidade, trama ou psicologia, é só nos rostos móveis que se pode ler. Uns são para ver, e outros para compreender. Há convergência, que resta interpretar, entre esta ruptura formal e o tema do filme. O ator está para o figurante como o cidadão e a civilização técnica estão para o flagelado, como a possibilidade está para a miséria pré-traçada, como o enredo está para a inércia. É desta codificação que resulta a eficácia visual d’*Os fuzis* (1992, p.28).

Adiante, Schwarz indicará como nós, os espectadores, tendemos a nos identificar com o filme de enredo, isto é, com o polo dos soldados, onde há “psicologia em cada

rosto, há senso de justiça e injustiça, destinos individuais e compreensíveis. Os soldados são como nós (...) É nela [na prática dos soldados] que estamos em jogo, muito mais que no sofrimento e na crendice dos “flagelados” (Idem, ibidem, pp. 29-30). Nessa esteira, Schwarz formula uma expressão que nos ajuda a refletir sobre alguns aspectos de *A festa*: se o espectador de classe média está mais próximo ao polo dos soldados, o sentimento é de uma “*identificação antipática*”, uma vez que eles são agentes da repressão aos camponeses, que por sua vez despertam compaixão; assim, o filme “obriga ao raciocínio responsável (...) onde nos identificamos, desprezamos; de modo que a compaixão passa, necessariamente, pela destruição de nossos emissários e, neles, de uma ordem de coisas” (Id., ibid., p.30).

Voltemos ao trecho da reportagem inaugural de *A festa*: como indicamos, o seu ponto de vista parece ir ao encontro da visão da polícia, insinuando que Marcionílio é de fato um líder, que o incêndio foi um ataque e que os nordestinos foram agentes de uma fuga. Nesse ponto, podemos pensar na posição do leitor que acaba de abrir o volume – que é escrito por um jornalista – e que lê este primeiro excerto: supondo que se trate de um leitor que disponha de certa cultura literária, não seria exagero afirmar que ocorre algo como uma “*identificação antipática*” com o texto jornalístico, representante de certa parcela dos intelectuais daquele momento; supondo, ainda, um leitor letrado cuja perspectiva fosse contrária à do regime, essa identificação antipática pode atravessar o conjunto de *A festa*, em que proliferam personagens ligadas às esferas das letras e das artes que apresentam certo progressismo postizo, como apontamos, e uma tacanhice na vida pessoal que salta aos olhos (trata-se de uma geração posterior a 1968, afinal). Diante do livro de Ivan Ângelo, o leitor depara com certa *desidealização*^{xxi} dos intelectuais e artistas, provocada pelos cortes oriundos do golpe, sobretudo aquele que, desde o primeiro momento, se colocou entre os movimentos cultural e sociais^{xxii}. Atento às dificuldades materiais de articulação entre intelectualidade progressista e movimentos populares organizados, Ivan Ângelo joga luz sobre figuras pouco interessantes do ponto de vista do engajamento político; entre as personagens intelectuais, não é raro constatar articulações abstratas com as pautas da esquerda.

A atitude do autor aponta para certa falta de condescendência em relação a seus pares; mais do que estabelecer uma crítica à esquerda, *A festa* apresenta um contexto de terra arrasada após o dismantelamento de certo “inconformismo de verdade” (Arantes, 2014, p.293), sondando as raízes do conservadorismo que franqueou o golpe de 1964 e investigando o progressismo que restou sob tantos ataques do regime; a obra nos entrega

uma pequena burguesia que gira em falso, entre um engajamento limitado e a colaboração franca com a ditadura. A *identificação antipática* do leitor com as esferas intelectuais, em que pouco ou falso engajamento contra a ordem estabelecida resulta em tortura (incluindo psicológica) ou morte, é reforçada pelos modos de representação distintos em cada capítulo: se em “Documentário”, que acompanha a trajetória de Marcionílio, travamos contato com a personagem do ex-cangaceiro e ex-líder camponês por meio de fragmentos de materiais diversos cuja perspectiva quase nunca é a de Marcionílio, nos demais capítulos deparamos com “dramas burgueses”, ou com as peças desmontáveis do nosso romance que abordam os dilemas das personagens intelectuais.

Trocando em miúdos, a construção do livro nos mantém distantes de personagens cujo engajamento político é mais contundente, como Marcionílio ou o estudante Carlos, e nos aproxima da pequena burguesia intelectual e politicamente limitada, apontando para as dificuldades de uma possível reconstrução dos laços entre classes cortados pelo golpe, nexos cuja fragilidade o momento histórico pós-68 dá a ver com maior nitidez: é nesse sentido que a investigação que o livro opera em relação ao passado de Andrea ou de Roberto Miranda – o dela extremamente provinciano, o dele ancestralmente fascista^{xxiii} – assume interesse. O regime liquida as articulações mais potentes e interessantes entre movimentos sociais e grupos intelectuais, posteriormente desarticula a luta armada; ficam então, os restos, ou a superfície de uma classe média que já se quis progressista, e a radicalidade de figuras como a do ex-líder camponês apresenta-se ao leitor como uma fantasmagoria de difícil apreensão. Mas se em *Os fuzis* a identificação do espectador com figuras desprezíveis leva a um “raciocínio responsável” – se queremos nos comprometer com os oprimidos, é preciso considerar a destruição de nossos emissários (Schwarz, 1992, p. 30) –, *A festa*, publicada mais de dez anos depois do longa de Ruy Guerra, quando a abertura política está na ordem do dia ao menos como discurso, apresenta a destruição da pequena burguesia tacanha, mas não há horizonte à esquerda: quem os liquida é a ditadura civil-militar, a despeito de serem inofensivos. Sob a ótica do regime e de seus aliados, foi necessário apagar qualquer rastro de que os caminhos do país poderiam ter sido diferentes.

Bibliografia

ADORNO, Theodor (2003). *Notas de literatura I* (trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34.

- ÂNGELO, Ivan. *A festa* (1976). São Paulo: Vertente Editora.
- ARANTES, Paulo Eduardo (2014). *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo.
- ARRIGUCCI JR., Davi (1979). *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis.
- BENJAMIN, Walter (2017). *Ensaio sobre Brecht* (trad. Claudia Abeling). São Paulo: Boitempo.
- BORGES, Vavy Pacheco (2017). *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo.
- CANDIDO, Antonio (2006a). *A educação pela noite*. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____ (2006b). *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____ (2007). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____ (2002). “Notas de crítica literária – Sagarana”. In: *Textos de intervenção* (org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley (2001). *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FRANCO, Renato (1998). *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- FRANK, Andre Gunder (1983). *Reflexões sobre a crise econômica mundial* (trad. Waltensir Dutra). Rio de Janeiro: Zahar.
- GASPARI, Elio (2014). *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- SALES GOMES, Paulo Emílio (2015). *Três mulheres de três PPPês*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- LUKÁCS, Georg (2000). *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* (trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34.
- PACHECO, Ana Paula. “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas Secas*”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 60, abril de 2015, p. 34-54. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97690>

- PASTA JR., José Antonio (2015). “Pensamento e ficção em Paulo Emílio (notas para uma história de *Três mulheres de três PPPês*)”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- ROSENFELD, Anatol (2004). *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- RUFFATO, Luiz (org.) (2014). *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros*. São Paulo: Geração.
- SCHWARZ, Roberto (2000). *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34.
- _____. (1992). *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34.
- SIMON, Iumna Maria (1990). “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas em contexto brasileiro (1954-1969)”. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 26.

Filmografia

- DEUS e o diabo na terra do sol*. Direção: Glauber Rocha. Brasil/ 1964/ 125 min/ P&B.
- OS FUZIS*. Direção: Ruy Guerra. Brasil e Argentina/ 1964/ 80 min/ P&B.
- VIDAS secas*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil/ 1964/ 103 min/ P&B.
- VIRAMUNDO*. Direção: Geraldo Sarno. 1965/ 47 min/ P&B.

ⁱ Possui graduação em Letras (Português/Francês) pela Universidade de São Paulo (2010). É mestre pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (2014). Doutoranda pelo mesmo departamento, onde desenvolve pesquisa sobre literatura e cinema brasileiros da década de 1970. (Currículo informado pela autora)

iiii

ⁱⁱⁱ Os capítulos de *A festa* de fato circulam como narrativas autônomas. Destaco a recente antologia organizada por Luiz Ruffato, *Nos idos de março* (2014), em que o capítulo “Documentário”, o primeiro de *A festa*, figura como conto ao lado de textos de contemporâneos de geração como Ignácio de Loyola Brandão.

^{iv} Ao refletir sobre o “status fisiognômico” dos sinais de pontuação, Theodor Adorno retoma a observação de Karl Kraus, para quem “os dois-pontos (...) abrem a boca: coitado do escritor que não souber saciá-los”. Na mesma esteira, Adorno sugere que o ponto de exclamação se assemelha “a um ameaçador dedo em riste”, que os pontos de interrogação se parecem com “luzes de alerta ou com uma piscadela” e que o ponto-e-vírgula “lembra um bigode caído” (Adorno, 2003, p. 141).

^v Apesar da classificação relativamente ambígua do gênero de *A festa* a que nos referimos (Romance: contos), a fortuna crítica que abordou a obra costuma tomá-la como um romance. É o caso, por exemplo, de Davi Arrigucci Jr., que considera *A festa* (ao lado de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão,

e de *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu) um romance narrado “numa ‘primeira pessoa’ muito brutal”, considerando as múltiplas personagens espécies de “artimanhas da consciência do narrador, ou narradores” (1979, p. 95). Já no estudo de Renato Franco, *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, há um tópico aparentemente dedicado a discutir a questão do gênero da narrativa (“Contos e/ou romance?”), porém já na primeira linha desse tópico o livro é classificado como “romance original e complexo” que transgrede “gêneros literários então dominantes” (1998, p.159, grifo meu).

^{vi} Ver, nesse sentido, os estudos *Ao vencedor as batatas* (2000) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), de Roberto Schwarz.

^{vii} Tomo emprestada a imagem formulada por Anatol Rosenfeld para distinguir o gênero dramático do épico: na ação dramática “tudo move-se em plena atualidade; nesta [na ação épica] tudo já aconteceu, é o narrador (e com ele o ouvinte ou leitor) que se move escolhendo os momentos a serem narrados” (2004, p. 32).

^{viii} A ideia de um “romance desmontável” aparece na leitura de Antonio Candido sobre *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (2006b, p. 63).

^{ix} Lukács considera a grande épica “empírica em seu fundamento transcendental decisivo”; para ela “o dado presente do mundo é um princípio último”, jamais sendo de capaz de superar a partir da forma “a ordem da vida historicamente dada” (2000, p. 44).

^x O nascimento de Marcionílio aparece em um segmento do capítulo intitulado “FLASH BACK” por meio do registro de nascimento da personagem, “encontrado pela polícia na praça da Estação em Belo Horizonte, no dia seguinte aos acontecimentos da noite de 30 de março de 1970”. O contexto em que o registro de Marcionílio é encontrado situa-se em um texto, entre parênteses e em itálico, que sucede o fragmento. Vale ressaltar que quase todos os fragmentos textuais presentes em “Documentário” são acompanhados por essas espécies de rubricas explicativas.

^{xi} Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/santana-de-pirapama/historico> ; <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/niquelandia/historico>. No site do IBGE a história de Niquelândia, onde situou-se o distrito de Traíras em Goiás, é ilustrada por imagens factuais (fotografias) de trabalho infantil na mineração.

^{xii} A frase se encontra na rubrica que acompanha o fragmento textual do registro de nascimento de Marcionílio; ela é apontada pela explicação como “escrita a lápis na margem do documento, ao lado da data, em letra que a polícia reconheceu como de Marcionílio” (Ângelo, 1976, pp. 18-19). Não se pode deixar de estranhar o modo como a frase está escrita, isto é, por meio de uma ortografia que se afasta do português padrão, procurando mimetizar a escrita da personagem pouco escolarizada. Tal tipo de representação da escrita (e da fala) do outro de classe soa obsoleta na fatura do livro, uma vez que ela é questionada desde o modernismo de 1922, que demandava “a contribuição milionária de todos os erros”, e resolvida por escritores como Guimarães Rosa, que suprime as diferenças de linguagem entre sujeito e objeto (nesse sentido, ver a resenha de Antonio Candido a respeito de *Sagarana* [2002]), ou, em direção quase oposta, por Graciliano Ramos, que incorpora na linguagem do romance as contradições que envolvem a representação do outro de classe (nesse sentido, ver o ensaio de Ana Paula Pacheco, “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas Secas*”. In: *Revista do IEB*, n. 60, abril de 2015). Ao refletir sobre a prosa dos anos 1970, Candido identifica o esforço dos escritores em “apagar as distâncias sociais”, constatando o abandono de uma posição paternalista, cristalizada sobretudo no nosso romance naturalista, por meio do uso da “linguagem culta no discurso indireto (que o definia [o escritor]) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o outro); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão” (2006a, p. 257). Sendo assim, o modo como a ortografia aparece na referida frase é estranho na fatura de um livro como *A festa*, que manipula com consciência materiais e momentos distintos da literatura e da produção textual brasileira. Nesse sentido, não podemos deixar de notar um detalhe presente na rubrica: a anotação na margem do documento é atribuída a Marcionílio *pela polícia*, fato que coloca em xeque a objetividade da informação e pode até mesmo indicar uma *simulação* pelas forças da ordem da escrita de um homem pouco escolarizado.

^{xiii} Cf. na página oficial do Arquivo Público Mineiro: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>.

^{xiv} Em ensaio fundamental para a compreensão da dinâmica cultural brasileira na década de 1960, Roberto Schwarz descreve o clima ideológico que envolvia o país nos anos imediatamente anteriores ao golpe civil-militar de 1964. A partir de certo alinhamento entre ações do Estado e práticas culturais e sociais, criou-se no país uma atmosfera ideológica em que problemas reais eram amplamente discutidos e mobilizados; nas palavras de Schwarz, “o vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes

idades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse” (1992, p. 69).

^{xv} Ao comentar sobre o herói não trágico do teatro de Brecht, Walter Benjamin afirma que a personagem do estivador Galy Gay, de *Um homem é um homem*, “não passa de um palco para as contradições de nossa ordem social” (2017, p. 17). A definição de Benjamin não deixa de lembrar a personagem “típica” lukácsiana, “que seria aquele que vive, como problemas pessoas, os conflitos fundamentais oriundos das forças sociais decisivas de um período histórico”, segundo a síntese elaborada por Renato Franco (1998, p. 158).

^{xvi} No artigo “A crise mundial e as opções internacionais da América Latina”, Gunder Frank comenta o modo de desenvolvimento da economia brasileira no início dos anos 1970. Observando o papel do Brasil no contexto de rearranjo do capitalismo mundial que, segundo o economista, tem início no final dos anos 1960, Frank afirma que o avanço econômico observado no país não implica em distribuição de renda, pelo contrário: a acumulação é detida majoritariamente pelos setores industriais, pelo mercado externo, “pelos grupos de alta renda e particularmente pelo Estado, inclusive pela sua máquina militar. Isso implica (...) maior regressão na distribuição de renda, (...) políticas de baixos salários como as que provocaram a redução de salários no Brasil em 40% durante o ‘milagre econômico’” (1983, p. 27).

^{xvii} Sobre o jornalismo resistente e não colaboracionista dos anos 1970, ver Elio Gaspari, *A ditadura encurralada* (2014), especialmente o capítulo sobre o assassinato de Vladimir Herzog, “Mataram o Vlado”.

^{xviii} A empatia de Samuel pelos nordestinos é descrita com ironia pelo narrador: “Samuel vai ao bar, compra um litro de leite, pão, biscoitos, volta depressa ao cercado, chama o pai, a criança, a mãe, dá-lhes tudo (...) o homem do bar se espanta satisfeito com aquele movimento inesperado; uma revolta cristã e irmanada que ninguém pode impedir, todos despertos naquele apressado fazer o bem, solidários, salvos, quem dá aos pobres empresta a Deus; Fé, Esperança e Caridade” (Ângelo, 1976, p. 131).

^{xix} Refiro-me à personagem Jorge, descrito como “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 INTELECTUAIS, 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” (Id., *ibid.*, p. 75). A descrição de Jorge, em tom de coluna social, acompanha o título do capítulo a ele dedicado, “Refúgio”, em que a personagem é acompanhada em sua intimidade, nos instantes em que se prepara para ir à festa de Roberto Miranda. Em determinado momento, Jorge lê o editorial de um jornal e conclui: “É isso mesmo: ferro nesses comunistas” (Id. *Ibid.*, p. 78).

^{xx} Em *A ditadura encurralada* Elio Gaspari menciona uma “revolta dos suburbanos” ocorrida no Rio de Janeiro em 1975, fato curioso por se aproximar do acontecimento central de *A festa*: “[Geisel] atribuiu a ‘agentes subversivos’ três dias de quebra-quebras de trens e um grave acidente, com catorze mortos e 370 feridos, ocorridos no Rio de Janeiro. Uma paralisação de seis horas em dois grandes ramais da Central do Brasil exasperara a população. Foram quebradas onze estações. Numa delas a PM foi posta a correr. Deram-se tumultos até mesmo em estações próximas à da Vila Militar, guarnecidas por tropas do Exército. O presidente da Rede Ferroviária, um general, reagira pelo manual do regime: ‘A única medida a ser tomada a curto prazo é o reforço da segurança, uma vez que nada pode ser feito para melhorar o serviço’ // Geisel não tinha prova de que houvesse o dedo da subversão nos quebra-quebra dos trens (...)” (2014, p. 159).

^{xxi} Uso o termo *desidealização* no sentido empregado por Iumna Maria Simon ao analisar as relações entre formulações de vanguarda e a poesia brasileira na década de 1960: “Estamos agora em um momento em que a contingência histórica vai desidealizar o essencial das formulações da vanguarda proveniente do período desenvolvimentista: antes a ideologia modernizadora se alinhava com o progresso, com a industrialização (...) nos anos 60 ela ganha configuração política urgente, porque entra em foco a transformação efetiva da sociedade. Surgem atores políticos novos para viabilizar e radicalizar o processo de mudança – do operariado da cidade ao campesinato, a classe média intelectualizada, as associações de estudantes e artistas, reunidos em núcleos de precária organização e representatividade limitada, como se comprovará por ocasião do golpe militar de 1964” (1990, p. 130).

^{xxii} “[em 1964] grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos *foram somente aqueles que haviam organizado o*

contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados ou em semi-clandestinidade” (Schwarz, 1992, p. 62, grifos meus).

^{xxiii} A relação de Roberto Miranda com sua família é abordada no capítulo “Corrupção”, em que é feita uma curiosa justaposição entre a decepção do pai de Roberto com os rumos do país e a ligação edipiana que se dá entre pai e filho: “Góis Monteiro e os integralistas resistiam, a quinta-coluna espionava, Lenice não prestava atenção e afinal Getúlio foi forçado a declarar guerra aos alemães. Acabava-se o sonho de um Brasil fascista. Aprendeu a compensar a deficiência de Lenice interferindo a favor do menino – uma criatura que se pode corromper – e por pura bondade/maldade tornou-se barreira entre elezinho e ela” (Ângelo, 1976, p. 66).