

A LINGUAGEM EM JOGO EM *A FESTA*, DE IVAN ÂNGELO

LANGUAGE AT PLAY IN THE CELEBRATION BY IVAN ÂNGELO

Vitória Rodrigues PORTO¹

RESUMO: O livro *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, é uma obra marcante na literatura brasileira da década de setenta. Por um lado, seu caráter experimental é bem salientado, baseando-se — em termos de técnica ou de procedimento — no processo de montagem e na relevância da edição. Por outro lado, é inegável o viés crítico da obra, sendo sintoma de uma realidade que é não só instável, mas também permeada de rompimentos com as estruturas vigentes, fruto da instauração do golpe cívico-militar em 1964. Nesse sentido, a hipótese é que, em tempos de crise, a literatura se vê forçada à experimentação como resposta, como forma de invenção de uma saída possível.

PALAVRAS-CHAVE: A Festa; experimentalismo linguístico; Literatura Brasileira.

ABSTRACT: Ivan Ângelo's book, *The Celebration* (1976), is a landmark work in Brazilian literature of the seventies. On the one hand, its experimental character is clearly highlighted, on the basis of — in terms of technique or procedure — the montage process and the relevance of the edition. On the other hand, the work's critical bias is undeniable, being symptomatic of an unstable reality permeated by ruptures with the existing structures, a result of the establishment of the 1964 civil-military coup. In this sense, the hypothesis is that, in times of crisis, literature is forced to experiment as a response, as a way of inventing a possible way out.

KEYWORDS: *The Celebration*; linguistic experimentalism; Brazilian Literature.

1 Introdução

Os escritores modernos, diante do mundo ocidental, com frequência formulam em suas produções, de muitos modos, a crise que se impõe a seus olhos. Desconfiados de sua realidade instável e traiçoeira, oriunda dos reveses da própria modernidade — ou seja, da crença cega no progresso, na razão e no avanço da humanidade, levada a um elevado patamar jamais atingido antes, mas que, por fim, acabou por culminar nas grandes guerras e na dissolução da experiência — tais escritores duvidam da própria noção de narrativa, porque ela traz em si, mesmo que veladamente, em suas formas mais tradicionais, a sugestão da existência de uma forma apreensível no mundo como algo palpável, garantido de antemão e passível de ser sequenciado ordenadamente, com claras relações entre causa e efeito. Trata-se de uma concepção de narrativa que não só foi profundamente abalada

¹ Licenciada e Bacharela em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi. E-mail: vih05porto@gmail.com.

pela ascensão da sociedade burguesa do século XIX, como também emudeceu nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial e enfim se esfacelou nos da Segunda Guerra Mundial, eventos que abalaram a confiança na razão humana e que fizeram com que a crise histórica reverberasse nas formas de ver e de lidar com o mundo e, conseqüentemente, com a linguagem, então impossibilitada de articular, em sua totalidade, a fragmentação tão característica da modernidade. Nesse cenário em que o mundo passa a ser visto atrelado a uma tessitura linguística — e não mais simplesmente como um desenrolar histórico “natural” —, surgem algumas das principais obras do modernismo europeu, marcadas pela experimentação formal, pela tensão entre tradição e ruptura e por um embate ainda presente com a história, que se refletia na busca por uma linguagem capaz de expressar novos sentidos².

Embora situado em um tempo e em um contexto distintos dos centros europeus, o Brasil da segunda metade do século XX enfrentava tensões derivadas da crise da modernidade, e sua literatura manifestava tanto os impasses universais da experiência ocidental quanto os horrores específicos da ditadura militar. Com o golpe de 1964, e sobretudo após 1968, houve a imposição de severas restrições à cultura e ao pensamento crítico, o que determinou, em grande parte, os padrões de produção e de consumo de cultura no país. No entanto, apesar da censura crescente e de a ditadura ter uma orientação direitista, a influência da esquerda no meio artístico e intelectual se manteve presente em setores estratégicos da produção ideológica, inclusive havendo uma predominância cultural dessa classe, sustentada por grupos compostos por estudantes, artistas, jornalistas, sociólogos, entre outros, que, cada um à sua maneira, contribuíram para a formulação de discursos alternativos e para a reorganização das formas de resistência.

No contexto de profundas disputas sociais e ideológicas, a literatura de ficção se tornou um dos espaços mais atingidos pelas restrições impostas pelo regime militar, o qual afetou diretamente a atividade intelectual e limitou as possibilidades de expressão. No entanto, mesmo diante desse cenário de repressão, o romance brasileiro demonstrou uma notável capacidade de resistência. Sobretudo no final da década de 1960, as produções refletiam uma inquietação intensa diante da nova conjuntura histórica e, como aponta Renato Franco em seu *Itinerário político do romance pós-64* (1998), o romance revelava uma desconfiança tanto em relação ao impacto da modernização selvagem sobre a sociedade quanto em relação às diretrizes políticas da ditadura militar (Franco, 1998). Entre incertezas e confrontos, a literatura emergiu como um espaço de questionamento e de resistência, acompanhando e tensionando as transformações do período.

² Obras como *Ulysses* (2005 [1922]), de James Joyce, no romance; e *Caligramas* (2008 [1918]), de Guillaume Apollinaire, na poesia, são produções que emanam o espírito moderno, com as quais sintonizavam, aliás, diversas produções de nossos modernistas, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Luis Aranha, Pagu, entre outros, na tentativa de acertar o passo da cultura brasileira com as apostas mais ousadas da estética europeia. Já em um contexto posterior, depois da Segunda Guerra Mundial, surgem produções como *Esperando Godot* (2017 [1952]), de Samuel Beckett, cuja radicalidade formal e tematização do vazio existencial apontam para um novo estágio da crise da linguagem — mais próprio do que se convencionou chamar de pós-modernidade, no qual os signos se esvaziavam e os vínculos com a história e com a tradição tornam-se ainda mais tênues.

O romance brasileiro passou por transformações significativas tanto em seus temas quanto em seus procedimentos técnicos, e sua estrutura procurava não apenas ajustar-se à paisagem cultural do período, mas também buscava se posicionar de maneira crítica perante essa. Assim, a literatura demonstrava uma inquietação diante das questões que a conjuntura histórica impunha à atividade cultural, mas que também enfrentava desafios que iam além das tensões políticas e sociais.

A consolidação da indústria cultural compelia a literatura a um isolamento cada vez maior, relegando-a a uma posição marginal diante da ascensão das formas de entretenimento voltadas ao consumo coletivo massivo. Concomitantemente, imersa no contexto do capitalismo tardio, a cultura passava por uma reconfiguração profunda, sendo atravessada por novas lógicas mercadológicas e pelo capital — o que alterava suas dinâmicas de criação e de circulação. Diante desse cenário, o debate sobre o engajamento da literatura e sobre a sua própria viabilidade tornou-se central logo na década de 1970 (Franco, 1998). Após o período mais truculento da ditadura, intelectuais e escritores passaram a questionar os caminhos possíveis para a produção cultural, refletindo sobre os limites das formas tradicionais e sobre o próprio papel da literatura dentro de uma sociedade cada vez mais mediada por transformações econômicas e políticas.

A literatura brasileira produzida sob o regime militar precisou reinventar sua maneira de apreender e de expressar a realidade. Diante da repressão, da censura e da fragmentação da experiência histórica, os escritores voltaram-se à linguagem como um espaço de experimentação, no qual, apesar das limitações impostas pelo Estado, havia ainda uma relativa margem de liberdade criativa. Nesse contexto, o trabalho sobre a forma no romance assumiu uma importância primordial, pois a exploração de estruturas narrativas alternativas revelava o caráter contingente dos modelos tradicionais. É como afirma Butor (1974, p. 11): “as realidades diferentes correspondem formas de narrativa diferentes”. As técnicas convencionais do romance mostravam-se cada vez mais insuficientes para dar conta da complexidade da nova realidade, e a dificuldade de construir uma visão coerente do mundo gerava um mal-estar permanente. Assim, a busca por novas formas romanescas capazes de integrar esse novo fluxo tornou-se essencial, funcionando simultaneamente como denúncia, exploração e adaptação.

Boa parte da produção literária desse período apresenta um caráter fragmentário e aparentemente caótico, reflexo da dificuldade, compartilhada por muitos produtores culturais, de construir uma visão de mundo coerente. Essa instabilidade aponta para o início de uma crise que abalaria profundamente a força das grandes narrativas estruturantes, cada vez menos capazes de abranger a complexidade da realidade social em transformação. Entretanto, a fragmentação na literatura não apenas evidencia esse processo de crise, mas também revela um esforço de adaptação. Diante da necessidade de captar uma realidade múltipla e contraditória, a produção romanesca recorreu à experimentação estética e resgatou artifícios da tradição literária, nacional e internacional, para reinventar suas formas de expressão. Entre esses procedimentos, destaca-se a montagem, uma técnica que alterou significativamente o modo como o romance se relacionava com a história. De acordo com Franco (1998), ao integrar diferentes pontos de vista na narrativa e ao privilegiar a simultaneidade espacial e temporal, a montagem estava pondo em questão a crença no progresso histórico linear, de modo similar ao que

ocorreu na Europa com as vanguardas do início do século XX, as quais recorreram à montagem como resposta à percepção social da crise econômica e da depressão que se seguiu ao pós-guerra imediato. Essa análise feita por Eugene Lunn (1986), citada por Franco (1998), evidencia que, ao romper com a tradicional representação contínua do tempo, herdada do liberalismo europeu e predominante ao longo do século XIX, essa técnica não apenas redefiniu as estruturas narrativas dentro das obras literárias, mas também refletiu sobre a maneira como a sociedade formulava suas expectativas sobre o futuro.

Embora apresente características próprias, parte da produção literária pós-64 não estava desvinculada das tradições que as precederam. Os romancistas desse período não rejeitavam as concepções já estabelecidas; ao contrário, frequentemente incorporavam elementos das criações passadas para dar forma à evolução cultural do momento. Em sua tese de doutorado, Lizandro Carlos Calegari (2008), ao discutir a situação de desenvolvimento do romance no Brasil no período do pós-modernismo, evidencia que as experimentações estéticas das décadas anteriores, que abrangem desde as vanguardas de 1922 até os movimentos dos anos 1950 e 1960, tiveram um papel central na consolidação da literatura contemporânea. Segundo ele, as vanguardas de 1922, por sua diversidade de princípios, romperam com modelos rígidos e conquistaram maior liberdade criadora nos meios expressivos, o que fez com que influências futuristas, surrealistas e dadaístas se tornassem presentes na estrutura de muitos textos literários contemporâneos. O romance de 30, por sua vez, contribuiu para a literatura do período ditatorial ao introduzir as temáticas do subdesenvolvimento cultural e da crítica social, aspectos perceptíveis na produção romanesca mais recente. Já a geração de 45, notadamente na poesia, resgatou valores poéticos parnasianos, enfatizando o cuidado com a palavra, com o ritmo e com a métrica como parte de uma pesquisa estética voltada ao lirismo. Esses antecessores fizeram com que os escritores da década de 1970, sobretudo, chegassem a um nível de manipulação estética que tomava forma e conteúdo como um único elemento, condicionando-se reciprocamente.

Esse processo demonstra que a produção romanesca pós-64 ajusta seus recursos estéticos às condições da realidade social vigente. Em meio à fragmentação social e cultural do período, os elementos que moldam a literatura mais recente emergem como uma resposta ao contexto, buscando novas formas de expressão que dialoguem com a complexidade da experiência histórica.

O romance *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, se destaca como uma das obras mais marcantes da literatura brasileira desse período, sendo uma das grandes respostas literárias ao contexto de crise política instaurado pela ditadura militar. A estrutura experimental do livro, marcada pela fragmentação narrativa e pela subversão das convenções tradicionais do romance, torna o livro um objeto de análise para compreender tanto as dinâmicas estéticas da época quanto as possibilidades de resistência pela linguagem à atmosfera de censura e de repressão, sendo, assim, uma obra que aponta para o impossível da época. O experimentalismo de Ângelo se expressa principalmente pela montagem artesanal, fortemente marcada pela saturação estilística, a qual cria uma leitura caleidoscópica que coloca o leitor no centro do livro como participante ativo na construção de sentidos.

A análise da obra em questão, especificamente o recorte feito por este artigo, se justifica não apenas pela sua importância histórica e cultural, mas também pelo seu papel na reflexão sobre as limitações da linguagem e na necessidade de reinvenção estética diante da impossibilidade de representar um mundo convulsionado. Em tempos de crise, a literatura se vê diante do desafio de tentar dar conta de uma realidade que se esvai, que escapa de qualquer tentativa de emolduração, e Ivan Ângelo, por meio da experimentação formal, propõe um meio pelo qual busca dobrar a linguagem, subvertendo a narrativa tradicional — não mais suficiente (se é que um dia o foi) para lidar com a realidade. A relevância deste artigo, então, reside em sua capacidade de explicar, por intermédio d'*A Festa*, como a linguagem possui um poder plástico de adaptação que, mesmo quando lida com o impossível, encontra um caminho de saída.

2 A montagem d'*A Festa*

Não é possível desmembrar literatura da realidade como se a primeira estivesse envolta por uma mônada intocável, pois a sociedade é o seu berço, com todas as suas virtudes, seus vícios e suas degenerações. Essa relação entre realidade da produção literária e realidade da vida é o que acaba por determinar aquilo que estará presente na obra, o seu assunto, como uma manifestação à situação posta naquela realidade. E a presença dessa realidade não se dá por mero conteúdo, mas se manifesta também na forma pela qual a produção se apresenta, dado que de novas situações emanam novas consciências e, conseqüentemente, novas expressões das relações intercambiadas com a vida. Michel Butor, filósofo e grande representante do experimentalismo linguístico, em sua obra *Repertório* (1974), afirma que:

das relações que ele [o romance] entretém com a realidade de seu estatuto, correspondem novos assuntos, correspondem, pois, novas formas em qualquer que seja o nível, linguagem, estilo, técnica, composição, estrutura. Inversamente, a busca de novas formas, revelando novos assuntos, revela novas reflexões (Butor, 1974, p. 13).

A linguagem, tal como sugere Butor, é constitutiva da realidade e da experiência. Aproximando-se mais da concepção grega de *poiesis* do que de *práxis*, ela é mais que um mero instrumento usado para atingir determinados objetivos — a linguagem é uma forma particular de formalizar a realidade, de desvelá-la. Ela incorpora em si a atmosfera da obra e, em sua condição de liberta e libertária, joga com as palavras e com o mundo. Por isso, do mesmo modo que não se pode separar realidade da obra e realidade da vida, não é possível separar conteúdo e forma, a não ser por métodos meramente operacionais. N'*A Festa*, tem-se uma exemplificação clara disso.

O espaço literário da obra de Ivan Ângelo não é apenas um espaço linguístico ao lado de outros tipos de linguagem, mas passa a ser um cruzamento de todas elas: refazendo-se e apropriando-se esteticamente de outras linguagens — a fala da classe média, a linguagem jornalística, o discurso político, a metalinguagem literária etc. — Ângelo, de similar modo ao que Oswald usava, por exemplo, a técnica modernista-futurista, especificamente em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (2004 [1924]),

estabelece com seu trabalho ficcional uma crítica dentro e fora da série literária. Há um trabalho requintado com a linguagem, desenvolvido, de modo ambivalente, para construir um mundo ficcional que, de certa forma, busca espelhar uma realidade exterior ao texto, ao mesmo passo que se reafirma como um trabalho exímio com a forma, que assim aponta para a impossível apreensão total dessa mesma realidade. Colocando de outro modo: uma narrativa fragmentária equivale a uma realidade igualmente fragmentada.

Portanto, para conseguir este efeito, ao invés de investir no realismo mimético e no encadeamento ordenado de ideias, Ângelo busca nas características da linguagem elementos capazes de formalizar e de emular a própria construção do que chamamos de realidade, elementos a partir dos quais ele pode denunciá-la, explorá-la, adaptá-la e transgredi-la em um jogo de ambiguidades, sobreposições, cortes e vazios. Em certo sentido, é um movimento parecido com o que Portinari, lançando mão de recursos de linguagem pictórica dos quais dispunha no seu processo artístico, como o cubismo e o muralismo, fez na obra *Retirantes* (1944): ainda que o pintor tenha retratado um tema ou motivo real (a miséria, a fome, as migrações forçadas), ele não reproduziu mimeticamente o mundo. Pelo contrário, distorcendo a realidade com as cores e com os traços escolhidos, o pintor conseguiu intensificar múltiplos ângulos dessa realidade (corpos secos, olhares vazios, como o próprio solo, tudo sob um céu agourento), apontando para ela de forma ainda mais violenta. Claro, outros paralelos poderiam ser buscados nas colagens cubistas, nas decomposições futuristas, no cinema, etc.

Figura 1 — Retirantes



Fonte: Portinari (1944).

Segundo Beth Brait, em *Ivan Ângelo: vivo voltado para a literatura* (1986) — assim como também apontaram Franco (1998), Calegari (2008), Martelini (2010), Santos e Pereira (2020) e tantos outros pesquisadores que se debruçaram sobre *A Festa*, por ser um elemento incontornável —, o aspecto gráfico e as divisões às quais a obra está submetida podem dar uma ideia dos níveis de manipulação sofridos pelo discurso ao longo desta obra de Ivan Ângelo, pois constituem uma novidade para a época, em mais de um sentido. Dentre esses sentidos, “é preciso destacar de forma especial ao que diz

respeito à construção dessa sedutora parafernália estrutural, arquitetada como estratégia de exposição de dramas individuais e coletivos de diferentes natureza e dimensões” (Brait, 1986, p. 38–39). Essa “parafernália estrutural” pode ser lida à luz de uma metaforização do princípio carnavalesco descrito por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013 [1963]), segundo o qual, durante o carnaval, revogam-se as leis e os sistemas hierárquicos que organizam a vida ordinária. N’*A Festa*, a justaposição de gêneros diversos, incorporando inclusive formas não-auráticas de narrar — como notícias, manchetes, documentos pessoais e depoimentos policiais, por exemplo — desmonta qualquer hierarquia tradicional entre tipos de discurso, entre o literário e o não literário, entre o ficcional e o documental. Essa mistura tensiona as fronteiras discursivas e desafia as convenções de leitura e, assim como no carnaval se suspendem as desigualdades sociais, suspendem-se na obra as distinções formais e institucionais entre discursos, abrindo espaço para uma experiência narrativa polifônica. A multiplicidade de formas n’*A Festa* encena, estruturalmente, a suspensão da ordem estabelecida e incorpora a festa no seu próprio modo de ser.

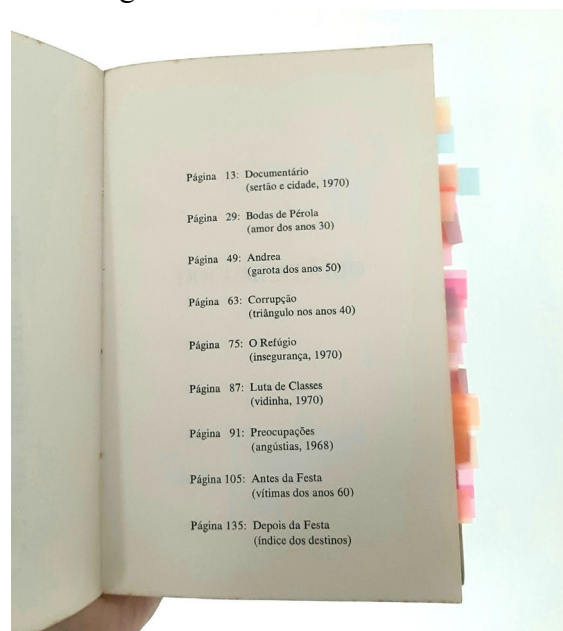
Consideremos como *A Festa* foi composta: o subtítulo do livro é “Romance: contos”, sugerindo uma ambiguidade e indicando o trânsito entre esses dois gêneros literários: os dois pontos ao mesmo tempo unem e separam os gêneros ou, ainda, colocam-os numa relação de mútuo espelhamento, na qual não se destaca a identidade, e sim a diferença. Assim, o livro é montado por nove fragmentos que ora podem ser lidos individualmente, como contos, ora em uma unidade narrativa com uma estreita relação, como capítulos. É uma ambiguidade que não pede para ser resolvida. Pelo contrário, ela pretende justamente manter a tensão entre as versões conflitantes com a realidade. Assim como apontou Butor (1974) sobre os romances modernos, as partes d’*A Festa* podem ser ponto de origem e de convergência de várias sequências narrativas sem prejuízo algum. Isso significa que “a narração não é mais uma linha, mas uma superfície na qual isolamos um certo número de linhas, de pontos ou de agrupamentos notáveis” (Butor, 1974, p. 77). Como a vida moderna acentuou a brutalidade do descontínuo e, no Brasil dos anos 1970, a atmosfera ditatorial escalonou esses sentimentos, a escolha de usar blocos justapostos no livro faz com que o leitor perceba bem os cortes, colocando-o em um entre-lugar entre realidade histórica e realidade ficcional.

Os fragmentos são distribuídos em três blocos narrativos. O primeiro é composto por sete trechos (acompanhados no índice por um pequeno complemento ou sinopse e pelos seus respectivos períodos históricos, os quais antecedem ou coexistem à década de 1970, momento em que acontece a festa) intitulados “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, “Bodas de Pérola (amor nos anos 30)”, “Andrea (garota dos anos 50)”, “Corrupção (triângulo nos anos 40)”, “O Refúgio (insegurança, 1970)”, “Luta de Classes (vidinha, 1970)” e “Preocupações (angústias, 1968)”. O segundo bloco, intitulado “Antes da Festa”, e que o índice desdobra em “Antes da festa (vítimas dos anos 60)”, é composto por pequenos fragmentos, cada um iniciado com um título-localização em negrito e seguido da indicação precisa de horas e minutos. A exceção são os trechos atribuídos ao personagem-escritor, que aparecem em itálico e entre parênteses, destoando da estrutura predominante. Esses fragmentos se alternam, retomando e desenvolvendo personagens já apresentados nos contos-capítulos da primeira parte do livro, e não seguem uma sequência

A LINGUAGEM EM JOGO EM *A FESTA*, DE IVAN ÂNGELO

linear de acontecimentos, mas se ancoram em um tempo cronológico marcado pelos horários que antecedem os dois grandes segmentos que polarizam a narrativa: “os distúrbios da praça da Estação” e “a festa”. O terceiro e último bloco, intitulado “Depois da festa”, e que tem como complemento no índice “(índice dos destinos)”, recupera todas as personagens, articulando-se por meio de fragmentos antecédidos do nome da personagem, de epítetos ou de expressões que as caracterizam (que podem variar entre um aparecimento e outro).

Figura 2 — Sumário d’*A Festa*



Página 13:	Documentário (sertão e cidade, 1970)
Página 29:	Bodas de Pérola (amor dos anos 30)
Página 49:	Andrea (garota dos anos 50)
Página 63:	Corrupção (triângulo nos anos 40)
Página 75:	O Refúgio (insegurança, 1970)
Página 87:	Luta de Classes (vidinha, 1970)
Página 91:	Preocupações (angústias, 1968)
Página 105:	Antes da Festa (vítimas dos anos 60)
Página 135:	Depois da Festa (índice dos destinos)

Fonte: acervo pessoal.

O autor, elucidado ou alucinado pelo personagem-escritor, trabalha com a ideia do processo em aberto, como que em confecção. É como se o livro que o leitor tem em mãos e que sabe estar pronto, editado e publicado, ainda estivesse em andamento. Um exemplo mais concreto disso é a própria modificação do conto “Andrea” pelo escritor, com base em uma observação crítica do amigo:

— E tem um negócio aqui (disse o amigo pegando os originais e procurando a página 23, achando, apontando), aqui ó, que não dá mais pé. (Lendo.) “Dele guardou ressentimento e uma fotografia 3x4”. Esse tipo de enumeração até o Machado de Assis já esgotou: “O amor durou nove meses e onze contos de réis”. — Faz uma cruzinha aí. Isso. Que mais? (Ângelo, 1976, p. 172).

Ao revisitar a página mencionada, é possível constatar que, na versão final, a narrativa passou por outras alterações. O que antes era a página 23 tornou-se a página 52, e ali encontramos o trecho modificado conforme a sugestão feita pelo leitor e crítico: “Dele guardou uma fotografia 3x4”. Ainda há outros exemplos concretos nas anotações do escritor-personagem, como sua ideia de epígrafe (p. 129), seu estudo para a caracterização do personagem Robertinho (p. 113) e a organização datada do livro: “(Anotação do escritor: Todos os contos devem ter uma data, explícita ou implícita. O

PORTO, V, R.

ano da festa é 1970. O Roberto, que dá a festa, é de 41. Faz 29 anos e é o mais velho dos novos artistas da cidade, que têm entre 22 e 26 anos em 1970.)” (Ângelo, 1976, p. 108, grifos do autor).

Além disso, as próprias aparições do personagem-escritor, que na narrativa é o autor d’*A Festa*, reafirmam essa impressão do processo em aberto: como se fosse um diretor de um drama, ele entra no palco e aparece em cena conversando com outros personagens apenas para falar sobre o que ele compôs. Os holofotes se voltam a ele.

Mas ainda que ele pareça ser o personagem principal — e é, em certa medida —, um olhar atento sobre *A Festa* evidencia que o protagonista não é o personagem-escritor, nem Marcionílio, nem Juliana, nem Cândido, nem Andrea, muito menos Carlos, Samuel, Roberto, Jorge, Ataíde ou *o homem bonito, meio feio*, Eduardo Santoro. Na verdade, a linguagem assume o protagonismo, fazendo-se cúmplice das contingências que atravessam o mundo “real” e o mundo do escritor — ora da ficção, ora da vida real. Sendo ela o único recurso do qual o escritor pode lançar mão, a linguagem é trabalhada de tal forma que não apenas intermedeia a narrativa com os fatos em um dado momento, mas também é tomada como um pilar que contém em si toda a potencialidade que abarca as contradições, as certezas e as (im)possibilidades constituintes do contexto no qual ela está inserida, transparecendo no plano narrativo. É na linguagem e nos seus artifícios que mora a crítica, que surge na confluência de discursos, de códigos, de linguagens. Ela cumpre o papel de apresentar a sociedade de dentro, estruturando-a como uma experiência compartilhada da qual narrador, escritor, personagem e leitor fazem parte. É por isso que ela se faz protagonista. A linguagem dita as regras de seu próprio jogo, que é o jogo de construção e desconstrução das possibilidades de sentido — do pensável, do imaginável, do dizível em comum.

Apesar de ser o experimentalismo formal e linguístico o elemento estruturante de toda a obra, a primeira parte do bloco, denominada “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, pode ser tomada para exemplificar como essa heterogeneidade se materializa de modo evidente. Nesse segmento, vozes distintas se sucedem de forma abrupta, produzindo um efeito de fragmentação que desloca o foco da representação de personagens para o funcionamento da própria linguagem.

Se analisar o modo como o personagem Marcionílio, apresentado neste segmento, é construído, percebe-se que ele vai se delineando por meio de uma série de discursos compilados por um narrador curador de maneira, *a priori*, aleatória. Os fragmentos são notícias, trechos de romances, de memórias, de livros de viagem e de documentos pessoais. De forma mediada, sua história vai sendo tecida como uma verdadeira colcha de retalhos por um costureiro que é, ao mesmo tempo, um diretor de cinema que ordena a suspensão e a sobreposição de várias películas, responsáveis por realizar diversas analepses para os séculos XIX e XX. Ao trazer a veracidade dos fatos por meio de vários autores consagrados e de jornais renomados que “autorizam”, de certa forma, contar a história de Marcionílio, esse montador, que sabemos se tratar do escritor-personagem, evidencia que a linguagem pode ser manipulada:

Não creio, não creio absolutamente que, sem o trabalho escravo, esses grandes canaviais dum só senhor possam ser cultivados; não creio absolutamente que o trabalho livre se adapte ao atual sistema de trabalho agrícola. (...); o trabalho livre em pequenos lotes de terra próprios poderá também, na Província da Bahia, derribar o capital e o trabalho escravo e levantar, sobre os restos dum deplorável e ignominioso feudalismo negro, uma vida em aldeias livres e pequenas colônias independentes (Robert Avé-Lallemant, médico alemão, em “Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859”, pág. 39, edição do Instituto Nacional do Livro)

Nas terras dos grandes proprietários, eles não gozam de direito algum político, porque não têm opinião livre; para eles, o grande proprietário é a polícia, os tribunais, a administração, numa palavra, tudo; e afora o direito e a possibilidade de os deixarem, a sorte desses infelizes em nada difere da dos servos da Idade Média (Colaborador anônimo do “Diário de Pernambuco”, publicado em meados do século XIX, cit. por Gilberto Freire em “Nordeste”)

A constituição de nossa propriedade territorial, enfudando vastas fazendas nas mãos dos privilegiados da fortuna, só por exceção permite ao pobre a posse e domínio de alguns palmos de terra. Em regra ele é um rendeiro, agregado, camarada ou que quer que seja; e então sua sorte é quase a do antigo servo da gleba (Domingos Velho Cavalcanti de Albuquerque, presidente de Pernambuco na década de 1870, cit. por Paulo Cavalcanti em “Eça de Queirós, agitador no Brasil”)

Apareceu no sertão do norte um indivíduo que se diz chamar Antônio Conselheiro, e que exerce grande influência no espírito das classes populares servindo-se de seu exterior misterioso e costumes ascéticos, com que se impõe à ignorância e à simplicidade. Deixou crescer a barba e os cabelos, veste uma túnica de algodão e alimenta-se tenuemente, sendo quase uma múmia. Acompanhado de duas professoras, vive a rezar terços e a pregar e a dar conselhos às multidões, que reúne, onde lhe permitem os párocos; e, movendo sentimentos religiosos, vai arrebanhando o povo e guiando-o a seu gosto. Revela ser homem inteligente mas sem cultura (Folhinha Laemmert, de 1877, publicada no Rio de Janeiro vinte anos antes da campanha de Canudos, cit. por Euclides da Cunha em “Os Sertões”)

Quanta desgraça, quanta barbárie naqueles sertões, santo Deus! (Teodoro Sampaio em “O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina”, após viagem realizada ao Nordeste em 1879)

... sertanejos fanáticos pelo interesse, que para ali se dirigiam acreditando na idéia do comunismo, tão apregoada pelo Conselheiro. (...) Sobe a sessenta o número de fazendas tomadas pelos conselheiristas em toda a região (Despacho de Salvador para o jornal “O País”, do Rio de Janeiro, dando testemunho de um “respeitável cavalheiro vindo das regiões de Canudos”, publicado em 30 de janeiro de 1897)

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (Euclides da Cunha em “Os Sertões”, 1902)

Em 1900, abandonam o Ceará 40.000 vítimas da seca. Ainda em 1915, de cerca de 40 mil emigrantes que saem pelo porto de Fortaleza, enquanto 8.500 tomam o destino do Sul, 30 mil se dirigem pelo caminho habitual, o do Norte... (Rui Facó em “Cangaceiros e Fanáticos”)

E, em 1917, ingressou Virgulino na vida guerrilheira, tornando-se, em pouco tempo, espantinho dos sertões (Optato Gueiros em “Lampião — Memórias de um oficial excomandante de forças volantes”)

Certifico que a fls. 43 do Livro nº 2 do registro de nascimento foi feito hoje o assento de Marcionílio de Mattos, nascido aos 9 de agosto de 1917, às seis horas, no distrito de Traíras, neste município, à rua —, do sexo masculino, de cor parda, filho legítimo de Divino de Mattos e de dona Maria Leontina Albuquerque de Mattos, sendo avós paternos desconhecidos e maternos Tenório Albuquerque de Mattos e dona Antoninha Leontina de Mattos.

Foi declarante o pai do registrado.

Almas, 19 de setembro de 1917.

Francisco Gudín Velho — Oficial do Registro Civil (Registro de nascimento encontrado pela polícia na praça da Estação em Belo Horizonte, no dia seguinte aos acontecimentos da noite de 30 de março de 1970. Há uma frase escrita a lápis na margem do documento, ao lado da data, em letra que a polícia reconheceu como de Marcionílio: “Ano que Lampião entro nu Cangaço”)

FIM DO FLASH-BACK (Ângelo, 1976, p. 16-18, grifos do autor)

Os fragmentos que compõem o *flashback* desenham não só a trajetória de Marcionílio, mas também a de muitíssimos retirantes que deixam o Nordeste em busca de condições mais dignas de vida. Embora heterogêneos, esses fragmentos possuem um fio condutor que confere unidade ao conjunto: uma estrutura histórica de opressão no sertão nordestino, revelando como a concentração fundiária, a violência estatal e a marginalização sistemática dos pobres criaram um ciclo de miséria e resistência. Ao costurar vozes que denunciam o latifúndio escravocrata, a condição semifeudal dos camponeses e, por fim, as figuras messiânicas perseguidas pelo Estado, o escritor-personagem desenha um percurso em que Marcionílio encarna a continuidade histórica da luta dos oprimidos do interior contra um projeto nacional excludente, fazendo do personagem um elo entre passado e presente, entre Canudos e a praça da Estação, entre o campo e a cidade — como consta no título do segmento.

Para além do *flashback*, responsável por caracterizar Marcionílio, outro ponto da parte “Documentário” que elucida bem o nível de manipulação linguística da obra por meio do cruzamento e da apropriação estética de outras linguagens é o momento em que se apresenta o depoimento de Marcionílio sobre os acontecimentos na praça da Estação — retratado em cinco fragmentos dispostos entre a justaposição de outros textos. O terceiro fragmento do depoimento, por exemplo, é interrompido pela canção de Gonzagão e Humberto Teixeira e pelos excertos de carta, de jornal e de relatório, que acabam por ampliar e complexificar a representação dos retirantes nordestinos. Citando-os, esses fragmentos articulam a voz dos marginalizados, denunciando a fome e a injustiça social, ao mesmo tempo em que expõem os discursos oficiais que criminalizam e estigmatizam os retirantes, construindo um panorama multifacetado da luta pela sobrevivência no sertão:

justiça aos pobres; que entende por justiça é não deixar ninguém morrer de fome, não ter que vender filha, poder cobrar crime de gente poderosa, receber a ajuda que governo manda nas secas e que os ladrões roubam dos pobres; que ele, depoente, se tivesse a coragem de João Duque e a esperteza de Virgulino Lampião era isso que faria, dar justiça, terra e trabalho; que isso pensava fazer com muita paz quando trouxe para o Sul aqueles pobrezinhos do Norte; que não é culpa sua se a paz virou guerra; que não vieram armados procurando briga; que peixeira todo mundo usa, igual chapéu, é vestimenta; que não é verdade que tivessem data marcada para chegar a Belo Horizonte na véspera do aniversário da revolução; que saíram fugindo da seca; que estão viajando com muito esforço e dificuldade

já faz mais de 20 (vinte) dias, sem saber que dia é na folhinha; que não conhecia anteriormente o estudante Carlos Bicalho, da Faculdade de Ciências Econômicas; que não conhecia o jornalista Samuel Aparecido Fereszin; que não sabe dizer se os dois (Do depoimento de Marcionílio de Mattos no DOPS de Belo Horizonte, no processo sobre o incidente da praça da Estação, em que morreram quatro pessoas, foram feitas 216 prisões e atendidos 17 feridos no Pronto Socorro).

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha,
Guarda contigo meu coração.

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim vortá pró meu sertão.

Quando o verde dos teus óio
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro, num chore não, viu?
Que eu vortarei, viu, meu coração.
(Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, baião “Asa Branca”, 1952)

Agora, mesmo, estão chegando notícias da invasão de vários lugares do interior por levás de mendigos com saco às costas, reclamando alimentos. Por ora estas invasões são pacíficas mas não tarda o momento em que os comunistas se aproveitarão da situação para incitar o povo à violência (Juvenal Lamartine, ex-governador do Rio Grande do Norte, em carta à “Tribuna da Imprensa”, do Rio de Janeiro, em 12 de março de 1953).

Dos 3 mil populares que invadiram e saquearam o mercado de Arapiraca, dois terços eram realmente flagelados e famintos. Os outros se prevaleceram da situação de motim que se criou, guiados por agitadores e subversivos que pretendiam aproveitar a fase difícil decorrente da seca e promover agitações e atos de revolta.

Os retirantes do sertão, segundo veio apurar a polícia alagoana, estavam liderados por Marcionílio de Mattos, ex-capanga do coronel Joaquim Resende, de Pão de Açúcar. Marcionílio é devedor de um crime de morte na pessoa do administrador desse fazendeiro, e participante dos últimos grupos de cangaço nos anos 38 e 39. Foi ele o chefe das desordens, o responsável pela invasão, e está mantido encarcerado, sob forte guarda armada, na cadeia pública de Arapiraca (Jornal “O Palmeirense”, de Palmeira dos índios, Alagoas, em 15 de março de 1958).

O flagelado

... Por onde passamos encontramos-lo faminto, maltrapilho, esquelético, olhar triste em busca do auxílio que não vem. Já sem fé, porque sua única ambição é um pouco de farinha para matar a fome que lhe mina dia a dia o organismo e o mínimo de comisseração que merece um ser humano. (...) Aqui mesmo no Brasil, de que nos orgulhamos, sobre o qual proclamamos loas e queremos que se situe no concerto das nações como possuidor de elevado estágio de civilização, há no momento uma população estimada em mais de dois milhões que vegeta no mais baixo padrão de subnutrição em que um povo pode viver. (...) A miséria continua, o homem é explorado pelo homem, o dinheiro desperdiçado e as autoridades omissas ou conviventes com esse problema; o problema da seca só é lembrado na época em que o mal se apresenta (Coronel Orlando Gomes Ramagem, subchefe

do Gabinete militar da Presidência da República, observador pessoal do então presidente Juscelino Kubitschek da seca de 1958. Seu relatório foi escamoteado durante esse governo e só divulgado no governo seguinte, de Jânio Quadros, 1961) (Ângelo, 1976, p. 20–22, grifos do autor).

É assim, com cortes rápidos, elipses e justaposições, que se estrutura todo o capítulo. Como uma montagem cinematográfica, algo rapsódica, os fragmentos documentais são habilmente editados e entrecortados, costurando termos omissos, depoimentos, relatos e imagens que buscam contextualizar a liderança de Marcionílio sobre cerca de 800 flagelados que tentavam desembarcar em Belo Horizonte, fugindo da seca no Nordeste. Entre planos que evocam Canudos, Lampião e depoimentos ora de Marcionílio, ora de autoridades, essa edição revela o passado histórico que explica a situação precária em que vivem os retirantes.

É interessante notar que, ao optar por uma narrativa jornalística, o personagem-escritor cria a ilusão de um narrador impessoal que, em princípio, quer parecer também imparcial. Contudo, é a partir daí que ele insere sutilmente a crítica ao regime militar, alocando-a nas entrelinhas do texto e tensionando justamente essa impessoalidade. Ao escolher e articular determinados fragmentos, ele, de forma muito irônica, se posiciona criticamente, ainda que sem se anunciar de forma explícita. As escolhas que culminam na construção do mosaico que é o “Documentário” mostram uma crítica (in)direta à violência do Estado e à manipulação do discurso oficial. É justamente esse artifício sagaz que evita que o romance deságue num discurso panfletário. Isso fica mais evidente quando analisados os fragmentos finais do bloco, no momento em que é revelado o assassinato de Marcionílio:

segundo o delegado Humberto Levita, apontam como principais responsáveis pelo conflito o ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos e o jornalista Samuel Aparecido Fereszin. 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).

Gravatá, Cotuzumba, Avenca, Pajeú, Itapeti, São José do Egito, Saque, Quixadá, Brejo da Cruz, São Bento, Pedra Nova, Corunas, Jacaré dos Homens, Cacimbinhas, Boqueirão, Crateús, Currais Novos, Novas Russas, Limoeiro do Norte, Jaguaruana, Crato, Mombaça, Senador Pompeu, Canindé, Granja, Sobral, São Luís do Curu, Tauá, Quixeramobim, Orós, Ipaumirim, Juazeiro do Norte, Asaré, Cedo, Jucás, Mauriti, Brejo Santo, Aracati, Maranguape, Copiara, Acarapé, Icó, Baturité, Cariré... (São nomes de lugares secos, pedindo ajuda ao governo em 1970).

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

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

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

Segundo informações dos órgãos de segurança, o líder camponês e ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos foi morto ontem em tiroteio com agentes de segurança, após empreender espetacular fuga do (Notícia publicada em duas colunas, no pé da oitava página do jornal “O Estado de Minas Gerais”, em 7 de junho de 1970).

O quadro que nós vimos não é o quadro que devemos ver, quaisquer que sejam as desventuras, as calamidades e inclemências da natureza. Forçoso é que nenhum de nós se conforme com essa triste realidade (Emílio Garrastazu Médici, presidente da República, em 6 de junho de 1970).

após empreender espetacular fuga do xadrez do DOPS. Marcionílio, o frustrado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo para a cidade, chefiando um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da capital, arrebatou a arma de um policial, imobilizou a guarda, ganhou o saguão do DOPS e correu pela avenida Afonso Pena abaixo, atirando em seus perseguidores. Um tiro de um dos agentes que corriam em sua perseguição atingiu Marcionílio na cabeça, que caiu já sem vida. (Notícia publicada em uma coluna, na décima segunda página do jornal “Correio de Minas Gerais”, em de junho de 1970) (Ângelo, 1976, p. 25–27, grifos do autor).

A ironia se concentra no contraste entre os acontecimentos envolvendo os retirantes e as declarações públicas do presidente Médici — feitas praticamente no mesmo momento em que assassinam Marcionílio, que estava sob custódia do DOPS — expressando uma suposta comoção diante da seca e da miséria no Nordeste. A sobreposição desses fragmentos deixa clara a astúcia do escritor-personagem, montador do episódio: enquanto o governo organiza o retorno forçado dos sertanejos em um trem e mata o seu líder, negando ajuda às vítimas da seca, concomitantemente apresenta à opinião pública um discurso comovido e solidário com a “triste realidade” com a qual “nenhum de nós [deve] se conform[ar]” (Ângelo, 1976, p. 27). O efeito de justaposição evidencia a contradição e, ao colocar lado a lado os gestos de repressão e a retórica oficial de “cuidado”, o texto desmonta a encenação do regime. A seleção dos trechos, sua ordem e seu encadeamento sugerem que há alguém por trás da montagem — um orquestrador que, mesmo sob o disfarce da impessoalidade, denuncia a farsa institucional e marca sua posição crítica.

O mosaico polifônico no conto/capítulo que trata de Marcionílio constrói uma sobreposição com o embate histórico entre sertão e cidade, como apresenta o próprio título, ou especificamente entre sertão e litoral.

Além dos recursos linguísticos, a composição gráfica da obra também é um elemento interessante a ser analisado, visto que ela não se apresenta apenas como um componente meramente ornamental ou externo ao texto, mas uma extensão dos próprios procedimentos narrativos que estruturam *A Festa*. Ao incorporar recursos gráficos, o romance amplia o campo de atuação da linguagem, fazendo com que a materialidade do livro participe ativamente da produção de sentidos.

Embora a capa seja simples, — uma brochura cujas imagens variam de acordo com a edição do livro — e para além dos recursos visuais tipográficos (como negritos, MOSAICO, S. J. RIO PRETO, v. 24, n. 1, p. 203–229, 2025

PORTO, V. R.

itálicos, espaçamentos e arranjos no papel que conferem um tom diferente à narrativa), há um diferencial em relação às páginas: pelo menos até a oitava edição, tanto no Brasil quanto no exterior, havia no livro duas cores de páginas — brancas, para o momento antes da festa, e azuis, para a parte depois da festa.

Figura 3 — As páginas azuis d’*A Festa*



Fonte: acervo pessoal.

O elemento que separa esses dois momentos e o qual podemos inferir ser a parte em que deveria estar a festa — o encerramento do bloco “Antes da Festa” é justamente a declaração “A Festa vai começar” (Ângelo, 1976, p. 133) —, há uma simples folha em branco³. O que poderia ser apenas um erro gráfico, na verdade, carrega um potencial semântico enorme: ela é o irrepresentável da festa, a concretude do evento, uma parte integrante da obra que, suprimida, expressa. Nela, há a festa, a vida, antes de serem fixadas pelo discurso.

³ A primeira leitura que fiz d’*A Festa* foi na oitava edição (1995) da editora Geração Editorial — edição que também não possuía mais o recurso das páginas em cor, tendo sido esta uma decisão conjunta entre editor e autor. Encontrei a folha em branco na primeira edição d’*A Festa* e não sei afirmar até qual edição perdurou — ou se, de fato, ela era intencional. Apesar disso, cargas de significado podem ser atribuídas a tudo o que está dentro de uma obra e, na minha leitura, a presença dessa folha é fundamental para uma chave interpretativa.

Figura 4 — A folha em branco



Fonte: acervo pessoal.

O leitor que busca encontrar uma festa dentro d'*A Festa* certamente se decepcionará ao chegar ao final da leitura e perceber que ela não existe no nível do discurso, como evento do enredo, podendo apenas ser reconstituída com alguns fatos esparsos e descontínuos que aparecem na parte “Depois da festa”, tendo ainda que acionar sua memória para traçar os paralelos entre os personagens, mesmo contando com a ajuda da própria narrativa, a qual apresenta um índice remissivo junto a seus epítetos ou nomes, levando o leitor às cenas em que tais personagens aparecem no bloco “Antes da festa” ou nos contos-capítulos. No entanto, como Butor (1974) afirma a respeito dos romances de vanguarda, a presença ou a ausência de um objeto pode tomar valor de signo, e a brancura da folha, neste caso, significa justamente uma espécie de presença-ausente: sem estar, a festa está. Ela existe.

O personagem-escritor revela, em conversa com um amigo, que “queria mostrar a festa sendo festa, [...] não narrada” (Ângelo, 1976, p. 168), e o que é mais verossímil a uma festa, em termos gráficos, do que a abertura do espaço branco? Uma elipse que tudo acolhe ou de onde tudo parte, inclusive a brancura da supressão da memória. Em uma festa, digamos, ocorre a desarticulação da linguagem, a intensa fragmentação da percepção, acompanhada da insuficiência do narrar e da inconsciência. As cenas são desarticuladas, as conversas descontinuadas, os afetos e os cenários desmembrados (interessante lembrar aqui, por exemplo, o turbilhão festivo de *A terra em transe* (1967), de Glauber Rocha). A linguagem falta em tudo que diz, a inconsciência reina — às vezes no limite... A embriaguez e a psicodelia, quando há, desintegram a noção de tempo e espaço. Assim, no romance e na vida — muitas vezes —, a lembrança da festa é construída postumamente, não por meio da vivência própria, mas pela narração de terceiros, sobretudo. O que se sabe da festa na narrativa é o que se reconstitui na “ressaca” por meio de inúmeros fragmentos, tentando dar significação ao momento, da mesma forma que se monta um quebra-cabeças.

Desse modo, apresenta-se a festa no livro. Começando a ser construída na carga de significação que cada personagem carrega nos dois primeiros blocos da narrativa, ela vai tomando forma e sentido conforme acontece a sintonização dos diferentes discursos e fragmentos que se cruzam e entrelaçam no bloco “Depois da festa”. Este bloco, como

mencionado anteriormente, está em páginas azuis. Não é por acaso que o pós-festa esteja em cor turva, sombria e melancólica: o azul das páginas revela a “ressaca” da festa e toda a confusão, a languidez e o desalento que a acompanham.

A Festa se coloca ao lado de outras obras modernas ao girar em torno de um centro ausente, que é resultado da descrença da ordem que acabou por fazer a linguagem mover-se em torno de vazios, visto que o que resta no mundo é a instabilidade — ainda mais saliente no contexto ditatorial brasileiro. Segundo Eagleton (2019, p. 110), é a “ausência que mantém a narrativa em andamento”, é a retenção da história que a faz existir, é o fato de a festa ser uma presença-ausente no livro que condiciona *A Festa* à sua forma, ainda que a narrativa pareça levar a lugar algum. Do mesmo modo que Leopold Bloom, o Ulisses joyceano, passa o dia vagueando à toa, dando voltas por Dublin, para retornar à sua casa no final do dia, a linguagem parece tatear a festa em uma tentativa de moldar o vazio. Assim, rodeia quase à toa seu real, uma vez que o que ela procura está além dos seus próprios limites — e é essa impossibilidade que faz a narrativa existir.

Esse movimento faz parte da própria concepção de mundo dos escritores da modernidade. Ao contrário do realismo clássico (e, no caso de Ângelo, já distante também do primeiro modernismo), que via o mundo como um desenrolar, eles encaram a realidade além de um desenvolvimento lógico, mas como um texto, um produto da tecitura, uma rede emaranhada que não possui centro e que não se apoia em base alguma (Eagleton, 2019). Assim, procurando dar contorno ao vazio, ao impossível, eles encaram a narrativa como uma espécie de estratégia, uma vez que mobilizam uma série de recursos e técnicas para atingir determinados objetivos. No caso de *A Festa*, os recursos e as técnicas de que Ângelo lança mão são os artifícios de linguagem que constroem a fragmentação caótica da composição narrativa, como se encarnasse a festa em sua estrutura, dada a sua impossibilidade no discurso. Esses artifícios têm por finalidade traduzir o real na obra, visto que a instabilidade, a multiplicidade de vozes, a descontinuidade dos relatos, o embaralhamento temporal e a própria perda da experiência da festa — que pode ser encarada também como a sua censura —, são aspectos característicos não só da atmosfera geral da modernidade depois das grandes catástrofes, mas também da atmosfera que pairava sobre o Brasil durante a ditadura militar, marcada pela opressão e pela fragmentação das experiências.

O uso da saturação de recursos estilísticos como uma tentativa de lidar com a ausência (de ar, de liberdade, de experiência) na construção de um funcionamento caleidoscópico na obra é um sintoma de que, em tempos de crise, a literatura se vê forçada à reinvenção e à experimentação como resposta, como forma de invenção de uma saída possível, a exemplo do que a história das vanguardas também mostrou. Ademais, como participante dessa saída, o livro convoca o leitor e tira-o da condição passiva, não entregando uma resolução para o caos, mas desnudando-o e colocando o leitor dentro dele. Nesse movimento, a experiência estética rompe com a lógica da contemplação e da distância: tal como no carnaval, em que, segundo Bakhtin (2013, p. 140), “todos são participantes ativos” e no qual “não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa [...] mas vive-se nele e vive-se conforme as suas leis”, a leitura de *A Festa* é uma vivência que desestabiliza as ordens habituais e envolve o leitor numa lógica outra, provisoriamente invertida.

Sendo parte da estratégia de jogo d'*A Festa*, o leitor tem seu lugar de passividade tomado logo nas primeiras páginas do livro, quando se vê forçado a juntar as peças do quebra-cabeças e preso entre vários fragmentos. Nesse momento, ainda sem perceber, ele passa a ser participante da própria festa, dado que ele compartilha a mesma atmosfera de sensações e angústias dos personagens. Por isso, o leitor é, de certo modo, convidado a elaborar ele mesmo a festa, em uma posição de coautoria com o escritor-personagem, que lida com o livro como um processo em aberto. Ao leitor, como um joguete da narrativa, é imposto o impasse do escritor-personagem que, não tendo encontrado na mesa do Bar Lua-Nova alguém que pudesse entender plenamente a sua angústia sobre o fazer literário, terceiriza o seu trabalho impossível a um igual. A dissolução da fronteira entre leitor e texto, assim como entre espectador e ator no carnaval, cria uma experiência estética que é também política, pois subverte a lógica da passividade e da autoridade única da voz narrativa.

Como podemos ver, mais do que um elemento componente da narrativa, a festa é elemento norteador da estrutura do livro e coloca em jogo uma concepção de literatura enquanto festa que traz implicações críticas, as quais discutiremos mais profundamente adiante, sobre o contexto histórico. Ela, junto aos acontecimentos da praça da Estação, é um dos polos que liga, direta ou indiretamente, todos os personagens do livro. Em outros termos, a narrativa “Tem o que duas retas de um ângulo têm em comum: um ponto” (Ângelo, 1976, p. 172). E, nesse ponto, o que se revela é o modo de vida das “pessoas com suas histórias, envolvidas nos fatos e clima de 1970” (Ângelo, 1976, p. 173), pois seria:

Um desperdício deixar passar este momento sem tentar 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 conseguiriam escrever nada (Ângelo, 1976, p. 132).

Os dramas humanos encontram n'*A Festa* a linguagem que os dimensiona e os denuncia, escancarando a hipocrisia da sociedade. A elaboração narrativa do livro, constituída pela reunião de vários tipos textuais, tipos estes de discurso que simulam o real vivido, pode ser lida como uma metáfora, ainda que o escritor — tanto como narrador quanto como personagem —, tente provar o contrário por meio de um processo de desmetaforização. Metáfora, aqui, na definição mais crua do termo: enquanto uma figura de linguagem capaz de nomear o inominável — um embate vivido entre a humanidade e a (im)possibilidade de atribuir uma significação à realidade —, de pôr em palavras o que parece inenarrável, de oferecer possibilidades de alcunhar o real. É na narrativa, no discurso e na linguagem que o escritor encontra uma perspectiva de expressão do vivido e do observado; é descobrindo novos modos de narrar, compondo um novo arranjo organizado no desarranjo do caos, que o escritor alcança e nomeia novos aspectos da realidade. É por essa ótica que a obra pode ser considerada uma metáfora do contexto da ditadura civil-militar na qual está imersa. É pela caleidoscopiedade do discurso, das vozes e da estrutura narrativa que o escritor, com sua montagem caótica, reconstrói o real, produzindo uma narrativa crítica, autorreflexiva e autoconsciente.

3 *A Festa* como jogo e ensaio

A literatura se revela como um encontro com a linguagem em seu estado mais vivo e inquieto. Há algo de visceral no ato de escrever, o qual se desvela na busca pela forma, pelo desejo de captura, pela tentativa de traduzir o que há de latejante na experiência. A linguagem, esse elemento pulsante, faz com que a palavra se dobre e se expanda sobre si mesma. Todorov (2008 [1969]) dirá que todo fruto da literatura propõe sempre uma concepção de linguagem e de palavra, de forma mais ou menos explícita, sendo a própria linguagem uma das constantes temáticas da literatura. Se essa premissa é verdadeira, então há uma ligação íntima entre tema e forma da obra literária. É justamente pela reflexão acerca da forma e pela consciência no uso da linguagem que o escritor encontra o que Butor (1974, p. 16) chama de “um meio de ataque privilegiado, um meio de forçar o real a revelar-se”, uma capacidade de fazer com que a realidade, mediada pela linguagem, se mostre em sua própria atividade. Isso permite ao romance construir um universo próprio a partir das possibilidades, bem como das impossibilidades, expressivas da palavra.

Nessa lógica, a obra literária não apenas incorpora um certo estado de (in)consciência da vida e do mundo, mas o reinventa, instaurando um espaço no qual a linguagem se torna matéria de criação e de reorganização da experiência. N’*A Festa* (1976), essa construção se evidencia pelo caráter polifônico que compõe um tecido narrativo, capaz de, ao fragmentar-se, revelar a fragmentação da própria realidade que busca formalizar. Ivan Ângelo emprega um trabalho ambivalente sobre a linguagem, criando uma narrativa que reflete — em todos os sentidos deste verbo — o mundo sem reduzir-se à sua mera reprodução, estabelecendo uma crítica que opera dentro e fora da tradição literária. A escolha pela fragmentação, pela sobreposição de discursos e pela construção de vazios torna a linguagem um elemento ativo na configuração da obra, transformando-a em um campo de tensão e de reinvenção da realidade, encontrando, na experimentação da forma, um meio de desvelamento, uma possibilidade de explorar, de denunciar e de transgredir a própria realidade enquanto tal.

A Festa emprega, em sua estrutura, um jogo narrativo que subverte as formas tradicionais do romance, retomando, mas a seu modo, as ideias já esboçadas no primeiro modernismo brasileiro, como no romance em frangalhos de Oswald de Andrade (sobretudo em *Memórias sentimentais de João Miramar* (2004)) ou na estética arlequina de Mário de Andrade (em *Paulicéia Desvairada* (2017 [1922]) e *Macunaíma* (2017 [1928])). A montagem fragmentada e a ausência de linearidade geram uma experiência de leitura marcada pela instabilidade dos sentidos e pela sobreposição de vozes, de gêneros e de linguagens, sem hierarquia rígida, tal como no carnaval bakhtiniano. A multiplicidade de registros, tais como o conto, a notícia, o roteiro cinematográfico e a metalinguagem, cria um efeito de simultaneidade e de sobrecarga que mimetiza o caos, a liberdade e a vertigem de uma festa em uma “terra em transe”, trazendo por um modo outro a presença da festa que não aparece discursivamente no livro. Essa ilusão de festa que transporta o leitor para dentro dela (consideremos a etimologia da palavra “ilusão”: *in* + *lusio*, literalmente “no/dentro do jogo”) aparece na obra desde as primeiras páginas

do volume, a princípio pelas epígrafes — quando o escritor coloca quatro autores distintos em um diálogo aparentemente desconexo, que antecipa, além do próprio conteúdo, a polifonia e o deslocamento que caracterizam o restante da obra — e, logo depois, pela estrutura. Desse modo, podemos perceber que o livro não é apenas sobre uma festa: *A Festa*, em seu âmago, se comporta como tal. Ao recusar amarras narrativas e ao apostar no excesso e na experimentação, o livro sugere que a literatura pode ser compreendida como uma festa — um espaço de suspensão de normas, de emergência de novas formas, de subversão da ordem, de reinvenção diante da crise. É uma concepção de literatura como festa e, enquanto festa, é como jogo também, uma vez que, segundo Huizinga (1993), festa e jogo compartilham as instâncias lúdicas mais fundamentais.

Percebamos que o movimento realizado por Ângelo ao manifestar uma concepção de linguagem por meio de criteriosas escolhas linguísticas na composição do livro torna sua obra um exemplar do estatuto singular da literatura. Esta, como também observa Todorov (2008), ocupa um lugar privilegiado entre as atividades semióticas por ter a linguagem simultaneamente como ponto de partida e de chegada, operando tanto com sua estrutura abstrata quanto com sua materialidade sensível, sendo ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. Nesse processo circular e autorreferente, em que a palavra é manipulada, tensionada e reinventada, entreveem-se traços de um jogo sempre originário, no qual forma e sentido se entrelaçam e se reinventam constantemente.

A linguagem, assim como as grandes atividades arquetípicas, opera desde sua origem como um mecanismo lúdico⁴ que transcende sua função de comunicação e de domínio, funcionando também como um instrumento de nomeação e de construção sensível da realidade. Johan Huizinga, ao refletir sobre o jogo como elemento da cultura em sua obra *Homo Ludens* (1993), ressalta que esse aspecto lúdico da linguagem se manifesta de forma potente na *poiesis*, espaço em que a palavra não se limita à designação objetiva, mas é moldada por princípios rítmicos e estruturais que revelam uma necessidade de jogo. Ao ordenar as palavras segundo padrões de métrica, cadência e ritmo, a *poiesis* institui regras internas que, paradoxalmente, abrem espaço para a experimentação e para a criatividade. Dessa forma, a linguagem poética, ou seja, o jogo com as palavras, instaura um sistema próprio de interação e de disputa, aproximando-se inclusive do caráter agonístico⁵ das competições sociais, evidenciando que “o elemento lúdico é de tal modo inerente à poesia, todas as formas de expressão poética estão de tal modo ligadas à estrutura do jogo, que é forçoso reconhecer entre ambos a existência de um laço indissolúvel” (Huizinga, 1993, p. 177).

Além de seu aspecto formal, a *poiesis* também opera como um espaço de reinvenção e de subversão das normas. O caráter ritualístico, festivo e até mesmo destrutivo da poesia em culturas ditas primitivas revela a palavra como elemento performático, capaz de transcender seu significado imediato e de criar novas camadas de sentido por meio do jogo. Os mecanismos linguísticos que dão forma à *poiesis*, longe de serem apenas recursos estéticos, estruturam a experiência coletiva, reforçando o papel da poesia como parte do jogo social. O trabalho com a palavra nasce dessa necessidade

⁴ Por lúdico, considerar o sentido de relativo a jogo (*ludens*).

⁵ Relativo a *agon*, que significa “competição”, “embate”.

coletiva e desempenha uma função vital na atividade lúdica em comunidade, na qual possui seu pleno valor — o qual se perde à medida que os jogos sociais se singularizam (Huizinga, 1993), o que ocorreu sobretudo depois da ascensão do romance, quando a *poiesis* perdeu seu lugar de excelência entre a coletividade. O vínculo entre linguagem e ludicidade se reflete na literatura de forma mais ampla, na qual a palavra se torna campo de invenção, desafiando convenções narrativas e estruturais.

Tratando-se d'*A Festa*, a obra incorpora o conceito de jogo a ponto de transformar-se em um. Para Huizinga (1993), uma das características fundamentais do jogo é a liberdade: o jogo é, em si mesmo, liberdade, uma atividade voluntária que não admite ser comandada ou imposta, pois, sujeito a ordens externas, “deixa de ser jogo, podendo no máximo ser uma imitação forçada” (Huizinga, 1993, p. 11). Paralelamente, o jogo se constitui por uma ordem rigorosa e absoluta, outro dos seus princípios fundamentais, que se instaura dentro de seu domínio específico e cria uma perfeição temporária e limitada em meio à confusão e à imperfeição da vida cotidiana. Essa ordem, suprema, não tolera a menor desobediência, sob pena de “estragar o jogo” (Huizinga, 1993, p. 13), retirando-lhe seu caráter próprio e seu valor. A obra de Ivan Ângelo, como o jogo, possui essas duas instâncias lúdicas fundamentais. Seu caráter libertário reside na espontaneidade responsiva da qual surge a obra: existe uma determinada matéria que quer ser dita, que exige forma própria e, em certo sentido, como defende Butor (1974), o escritor é apenas um instrumento pelo qual a obra nasce, sendo o leitor convidado a conhecê-la. No que diz respeito ao princípio da ordem, o livro cria como ordem justamente a desordem e, como perfeição temporária e limitada, o caos do mundo — tudo dentro de uma arquitetura fechada mirabolantemente perfeita, na qual o jogador (o leitor) precisa se lançar no jogo como partícipe, deixando-se seduzir pela obra a ponto de atuar nela, considerando que a menor transgressão por parte do jogador descaracteriza o jogo, desfazendo sua lógica interna.

Em paralelo às propostas de Huizinga (1993), podemos classificar a natureza do jogo n'*A Festa* a partir de duas das categorias formuladas por Caillois (2017): *mimicry*, representação, e *ilinx*, provocação de um estado orgânico de confusão e de desordem. O jogo d'*A Festa* supõe a aceitação temporária de uma ilusão e consiste em tornar a si mesmo um personagem e em se conduzir de acordo com ele — o sujeito simula crer e faz crer a si próprio, esquecendo-se, dissimulando-se e despojando-se passageiramente de sua personalidade para fingir uma outra (Caillois, 2017). O leitor, por essa natureza, abandona seu lugar de espectador para assumir o de personagem do livro e, ao atuar na leitura conforme as regras previamente engendradas pelo escritor-personagem — sobretudo o ato de vaivém ao ler e a intimação à elaboração de partes faltantes —, ele veste a máscara da atuação, revelando a *mimicry*. Além disso, o jogo d'*A Festa* também se baseia na “busca da vertigem e consiste em uma tentativa de destruir por um instante a estabilidade da percepção e de infligir à consciência lúcida uma espécie de pânico voluptuoso” (Caillois, 2017, p. 51), ainda que por outras vias que não os brinquedos radicais ou os programas de terror. De todo modo, assim como os jogos identificados por Caillois (2017) como pertencentes à natureza da *ilinx*, a narrativa de Ângelo trata de promover “uma espécie de espasmo, de transe ou de aturdimento que destrói a realidade com uma

soberana brusquidão” (Caillois, 2017, p. 51). Tudo na narrativa é calculado para provocar sensações relativamente viscerais, como vertigem, desorientação, nojo, etc.

Além disso, outra característica fundamental do jogo é sua relação com o conflito e com a tensão simbólica, características as quais *A Festa* também compartilha. Como observa Huizinga (1993) quando analisa a expressão da linguagem enquanto elemento lúdico, a maior parte das narrativas — do mito à epopeia, da lenda à lírica, do drama ao romance moderno — estrutura-se a partir de uma situação intensa, de natureza emocional ou humana, capaz de gerar um certo tipo de “encantamento” no leitor, de modo a deixá-lo enfeitiçado. E para que isso aconteça, a situação quase sempre deriva de um desafio, de uma rivalidade, de um obstáculo a ser vencido — ou seja, de uma estrutura agonística. O herói, figura central em tantas dessas narrativas, participa de um jogo: ele é convocado a agir, a superar provas e a se colocar em movimento em direção a um objetivo, mesmo que esse seja extraordinariamente difícil e pareça impossível. Nesses termos, a narrativa assume os contornos de um jogo em que há tensão, disputa e, sobretudo, estratégia.

N’*A Festa*, como já visto, essa estratégia se manifesta nos recursos e técnicas que estruturam a fragmentação caótica da narrativa, fazendo com que a própria festa tome forma na construção do livro, e é aí que se instala a tensão. A multiplicidade de vozes, o embaralhamento temporal, a descontinuidade dos relatos e a perda da experiência da festa — que pode ser compreendida também como censura — traduzem o real vivido na modernidade e, especificamente, no Brasil sob a ditadura militar. A saturação de artifícios estilísticos constitui uma tentativa de lidar com a ausência e criar um funcionamento caleidoscópico que reflete o colapso referencial da realidade, traduzindo literariamente o sentimento de dissociação, de sufocamento e de dispersão de experiências característico de tempos de crise. Essa escolha estrutural evidencia a aposta do romance em uma forma de narrar que não busca organizar o caos, mas expô-lo como tal. Tudo parece ter sido meticulosamente concebido para que o leitor abandone sua posição cômoda e passiva, sendo inserido diretamente no jogo, com a função de um intérprete de alegorias. Sua figura se aproxima da do herói descrito por Huizinga (1993): aquele que, dentro de uma estrutura lúdica, é desafiado a cumprir tarefas, enfrentar provas e lidar com o desconhecido. Ainda sem perceber que está jogando, o leitor é enredado desde as primeiras páginas, compelido a reunir fragmentos dispersos e a navegar por zonas vazias e incertas, disputando com o caos a possibilidade de uma interpretação dos eventos. À medida que compartilha as vivências e as angústias dos personagens e lida com a sensação de vertigem causada pela leitura que o desestabiliza, o leitor se torna parte da festa — ou, mais precisamente e de certo modo, corresponsável por ela. O escritor-personagem, incapaz de concluir sua obra ou de encontrar entre seu grupo de intelectuais alguém que compreendesse seu impasse, vê no leitor, quem sabe, um personagem sensível às suas dores e transfere a tarefa de elaboração a ele, justamente a parte do “pão sem miolo” (Ângelo, 1976, p. 170), da causa por tornar seu livro “o resultado de um fracasso” (Ângelo, 1976, p. 167): a parte discursiva da festa. A criação torna-se coletiva, aberta, e reforça o caráter de inacabamento do livro, dissolvendo a fronteira entre texto e leitor, entre produção e recepção, instaurando uma experiência estética que também é política. O leitor deixa de ser um mero destinatário de uma mensagem ou um simples observador de uma história para tornar-se coautor de um processo em curso, fazendo com que sua

presença seja ativa, interferente e conduzida pela lógica interna da obra, em vez de contemplar passivamente uma narrativa que se desenrola diante de seus olhos. É semelhante ao carnaval bakhtiniano, em que ninguém pode permanecer na passividade, devendo mergulhar na experiência, agir conforme suas dinâmicas próprias e tornar-se participante ativo da construção do carnaval — ou do texto. *A Festa*, ao emular esse modelo carnavalesco, obriga o leitor a vivenciar a narrativa conforme suas próprias leis, desestabilizando as formas tradicionais de leitura e convocando-o à ação. Ao ser compelido a agir, decidir, interpretar, construir conexões e assumir riscos — em suma, a jogar —, ocorre uma completa reformulação do papel do leitor — proposta que coincide com as formulações contemporâneas de Barthes (1988 [1967]) — que, agora, transformado em jogador, é lançado em um campo de instabilidade que o força a abandonar qualquer vestígio de passividade.

É nesse sentido que *A Festa* articula sua crítica também à passividade imposta pelos meios de comunicação de massa. Como argumenta Franco (1998), o romance obriga o leitor a superar uma leitura desatenta e conformista, forçando-o a uma postura atenta e participativa. Essa operação tem um alvo específico: a figura do espectador televisivo, cuja adesão inconsciente ao ritmo confortável das imagens reforça um modelo de vida social marcado pela acomodação. Em oposição direta a essa lógica da passividade, o livro de Ivan Ângelo rompe com a expectativa de um leitor acomodado e o transforma em agente, convocando-o a uma experiência de ruptura cuja potência é, ao mesmo tempo, estética e política. Assumindo uma posição contra uma realidade em que tudo parece padronizado, estereotipado e pré-fabricado pela indústria cultural, o livro nos apresenta o mundo sob um novo olhar que abale nossas percepções rotineiras e, conforme aponta Eagleton (2019), em sua estranheza e especificidade, a obra tenta resistir para não ser reduzida a uma simples mercadoria.

A consolidação da indústria cultural no Brasil, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970, acompanha profundas transformações estruturais na sociedade, impulsionadas pela urbanização acelerada, pela expansão do mercado consumidor e pela modernização dos meios de comunicação. Embora setores como o cinema nacional, a indústria fonográfica, o mercado editorial e a publicidade tenham se desenvolvido em ritmos distintos, todos fazem parte de um mesmo processo de estruturação de um mercado de bens culturais, no qual a lógica mercantil passa a exercer forte influência sobre a produção, a circulação e a recepção da cultura.

A partir de meados dos anos 1960, a televisão se consolidou como o principal veículo de massa e tornou-se o grande símbolo desse processo ao desempenhar um papel central na unificação do mercado. Viabilizada por investimentos estatais e por capitais privados, sua expansão foi impulsionada pelas políticas públicas de telecomunicação, as quais permitiram aos grupos privados integrar o circuito nacional e superar as limitações locais que caracterizavam o setor na década anterior. Com isso, a televisão difundiu uma linguagem comum, ágil, acessível e, acima de tudo, confortável, reorganizando o espaço da comunicação de massa e consolidando-se como eixo articulador da indústria cultural. Mais do que apenas um meio de entretenimento, a televisão passou a operar como um mecanismo privilegiado de uniformização cultural e de adesão subjetiva aos padrões do consumo moderno. O impacto desse processo se estendeu à arte, que, inserida nas

engrenagens da cultura de massa, sofreu deslocamentos significativos, sendo desafiada a resistir às lógicas da mercantilização e à padronização dos discursos e das experiências.

Segundo Huizinga (1993), a mecanização e a influência da publicidade exercem uma força maior sobre a arte, que, em geral, produz diretamente para o mercado e pode recorrer livremente às técnicas disponíveis no momento. Nesse cenário, a lógica comercial passa a orientar a criação artística de maneira gradativamente intensa, afastando-a de seu caráter lúdico. Desde o século XVIII, a consolidação da arte como expressão cultural, longe de ampliar sua dimensão ligada aos jogos sociais, contribuiu para sua perda, tornando a ludicidade uma característica cada vez mais rara na arte contemporânea⁶. Assim como ocorreu na música, a arte se beneficiava da ausência de plena consciência sobre sua própria relevância e capacidade estética, pois no momento em que se torna autoconsciente, ou seja, ao perceber sua própria grandiosidade, a arte corre o risco de perder parte da espontaneidade e da ingenuidade que lhe conferiam um caráter quase infantil. Quando Huizinga (1993) sugere que esse processo pode comprometer a essência da arte, ele aponta principalmente para o lado negativo, trata-se, contudo, de uma transformação ambígua que pode ser tanto um prejuízo quanto um enriquecimento (quando bem manejada), de acordo com uma análise crítica que considere a amplitude do impacto na arte. Por um lado, a autoconsciência permite que a arte se aprofunde em sua própria natureza, questionando seus limites, suas funções e suas implicações sociais e políticas. Uma arte que reflete sobre si mesma pode explorar novas possibilidades formais, dialogar criticamente com tradições e até desafiar estruturas de poder. Muitos movimentos artísticos modernos e contemporâneos se fundamentam justamente nesse princípio, inclusive a própria obra *A Festa*, tornando a autoconsciência um motor para a experimentação e para a ruptura — nas artes plásticas dos anos 1960–70, também vemos a ludicidade consciente sendo trabalhada por Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros. Por outro lado, essa mesma consciência pode levar à excessiva elaboração conceitual, afastando a arte de sua dimensão lúdica. Se a busca por significado e sofisticação se torna predominante, a criação pode perder parte de sua vitalidade, distanciando-se do jogo espontâneo que caracteriza tantas manifestações artísticas ao longo da história. Ao tornar-se autoconsciente, a arte reforça essa ruptura ao aprofundar sua tendência à reflexão e ao formalismo, o que pode dificultar a preservação de sua natureza lúdica.

Huizinga (1993), pensando na *poiesis*, ainda afirma que a arte, apesar de estar tradicionalmente ligada ao jogo, nem sempre esteve explicitamente reconhecida nessa característica lúdica. Por exemplo, a epopeia perdeu a conexão com o jogo quando deixou de ser apresentada em eventos festivos e passou a ser apenas um texto para leitura

⁶ Através de um processo gradual que durou vários séculos, a arte foi perdendo sua função vital na sociedade, tornando-se cada vez mais uma ocupação autônoma própria de certos indivíduos chamados artistas. Um dos marcos desta emancipação foi a vitória do quadro emoldurado sobre o painel e o mural, e da gravura sobre a miniatura e a iluminura. No Renascimento, deu-se a idêntica passagem do social ao individual quando a função principal do arquiteto passou da construção de igrejas e palácios para a de residências particulares, das galerias magníficas para os escritórios e dormitórios. A arte se tornou mais íntima, e ao mesmo tempo mais isolada, dependendo de um só indivíduo e de seu gosto pessoal (Huizinga, 1993, p. 223–224).

PORTO, V, R.

silenciosa. De modo similar, a poesia lírica deixou de ser vista como uma prática lúdica ao se desvincular da música que a acompanhava originalmente. Apenas o drama ainda mantém viva uma certa relação com o jogo, segundo ele, uma vez que, por sua natureza prática e por ser uma forma de ação, o drama permanece constantemente inserido nessa dimensão, ainda que não seja mais marcado pelo nível arrebatador que tomava o ator e o público nas tragédias gregas.

No entanto, *A Festa*, ao fazer o leitor interagir com a narrativa, mantém acesa de certa forma a *poiesis*, a linguagem lúdica, reiterando a sua origem como um mecanismo lúdico. Isso se deve ao fato de que, ainda que a narrativa seja apenas para ser lida sem uma dimensão coletiva, ela, de certa forma, constitui uma ação similar à do drama do êxtase dionisíaco, daquele em que o ator, separado do mundo vulgar pela sua *personae*, sentia-se transformado em uma outra personalidade, e esta era por ele mais propriamente encarnada do que simplesmente representada, sendo o público arrastado para o mesmo estado de espírito. O leitor, pela *mimicry* e pela *ilinx*, incorpora o mesmo estado de espírito d'*A Festa* pela vertigem e encarna a função da máscara que lhe foi atribuída, o que só é possível pelo caráter autoconsciente do livro que, ao esbarrar com as impossibilidades narrativas no seu fazer literário, constrói um grande tabuleiro em que o jogo funciona com o leitor como peça.

A Festa se afirma como uma obra que celebra a linguagem como jogo, resgatando à sua maneira, na modernidade tardia, uma dimensão arcaica e lúdica da linguagem, a partir do modo como concebe a literatura. Embora a experiência do livro não seja vivenciada em meio à coletividade, ainda assim a obra carrega consigo a força de interação, de disputa e de tensão características das atividades arquetípicas. O campo de tensão, oriundo da disputa, não se restringe ao embate entre a obra e seu herói (o leitor), mas também está presente no próprio livro, enquanto obra material, em seu contexto de publicação. Em meio à atmosfera repressiva da censura, a publicação do livro transforma a obra em um ato de resistência política e cultural, cujas páginas contêm a reafirmação de seu papel na contestação e no enfrentamento, elementos tradicionalmente ligados ao jogo agonístico. É nesse movimento dinâmico, que se equilibra o jogo e a resistência, que o romance revela sua vitalidade: expandindo horizontes, ressignificando discursos e recriando, a cada página, novas possibilidades para a literatura.

Considerações finais

A obra de Ivan Ângelo não se define apenas por sua estrutura ou por sua postura crítica, mas pelo modo como articula essas camadas em um movimento contínuo de deslocamento e invenção. Entre estética e resistência, entre literatura e política, o romance estende suas próprias fronteiras e desafia leituras estabilizadas. *A Festa* não apenas tensiona os limites da narrativa, mas também prolonga suas reverberações para além do texto, instaurando um campo de disputas que resiste à fixação de sentidos e se mantém em movimento. Sua arquitetura se desdobra em camadas que permitem leituras sempre renovadas, deslocando perspectivas e ampliando os caminhos possíveis para a interpretação. O livro não oferece uma interpretação totalizante da realidade, mas propõe uma experiência estética marcada pela suspensão de certezas e pela abertura. A

A LINGUAGEM EM JOGO EM *A FESTA*, DE IVAN ÂNGELO

convocação do leitor a participar ativamente desse jogo de sentidos, em meio à saturação estilística e ao entrelaçamento de vozes e gêneros, revela uma forma de resistência à impossibilidade estética e ditatorial que é, antes de tudo, linguística: um modo de dizer o indizível, de criar ressonâncias num tempo de silêncios e rupturas. Nesse sentido, *A Festa* permanece atual, uma vez que ainda interroga as formas com que narramos — e suportamos — o real.

Como citar este artigo?

PORTO, V. R. A linguagem em jogo em *A Festa*, de Ivan Ângelo. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 24, n. 1, p. 203–229, 2025.

Referências

ANDRADE, M. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, M. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, O. de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo Livros, 2004.

ÂNGELO, I. *A Festa*. São Paulo: Vertente Editora, 1976.

APOLLINAIRE, G. *Caligramas*: poemas da paz e da guerra (1913–1916). Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, R. A Morte do Autor. In: BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRAIT, B. Ivan Ângelo: vivo voltado para a literatura. *Shopping News-City News*, São Paulo, 25 maio 1986. p. 74.

BUTOR, M. *Repertório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens*: a máscara e a vertigem. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

CALEGARI, L. C. *A literatura contra o autoritarismo*: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64. 2008. 313 f. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

EAGLETON, T. *Como Ler Literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64*: A Festa. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

JOYCE, J. *Ulysses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MOSAICO, S. J. RIO PRETO, v. 24, n. 1, p. 203–229, 2025

PORTO, V. R.

MARTELINI, R. C. S. As estratégias narrativas em *A Festa*, de Ivan Ângelo. *Terra Roxa e Outras Terras — Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 19, p. 72–83, nov. 2010.

PORTINARI, Cândido. *Retirantes*. 1944. Óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo.

SANTOS, B. R. S.; PEREIRA, V. C. Experimentação estética e reflexão política em *A Festa*, de Ivan Ângelo: desmontando a ditadura. *Sítio Novo*, Palmas, v. 4, n. 4, p. 179–187, out. 2020.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, Glaube Rocha, José Lewgoy e outros. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967. 1 filme (111 min), p&b, 35 mm.

TODOROV, T. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.