

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação

Hélio Rosa de Miranda

Dialogismo, polifonia e intertextualidade como recursos
estilísticos em ***A festa***, de Ivan Ângelo

São Paulo

2014

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação

Hélio Rosa de Miranda

Dialogismo, polifonia e intertextualidade como recursos
estilísticos em ***A festa***, de Ivan Ângelo

Trabalho temático apresentado no primeiro semestre
do Bacharelado em Biblioteconomia e Ciência da
Informação da Fundação Escola de Sociologia e
Política de São Paulo como requisito integrado às
disciplinas do período.

São Paulo

2014

Sumário

<i>Introdução: As razões de uma escolha</i>	1
<i>Problemas</i>	2
<i>Dilema</i>	3
<i>Capítulo 1. Chão conceitual</i>	4
<i>1.1. A construção social do sentido</i>	4
<i>1.2. A tensão entre os opostos</i>	5
<i>1.3. Literatura e sociedade</i>	6
<i>Capítulo 2. Táticas narrativas em tempos difíceis</i>	7
<i>2.1. A ocultação do sujeito</i>	7
<i>2.2. Camuflagem</i>	9
<i>2.3. Dissimulação do discurso</i>	12
<i>Considerações finais</i>	15
<i>Referências bibliográficas</i>	16

Introdução: As razões de uma escolha

Após a primeira leitura do romance de Ivan Ângelo, o forte apelo realista dos recortes de jornais; o despudor da linguagem abordando o cinismo provinciano e moralista dos modos e costumes da classe média dos anos 70; e, sobretudo, o tom provocativo, irônico e certo modo burlesco, ao tratar dos “discursos oficiais”; inspiraram-me a tratar como tema deste trabalho temático um problema que julgo central na construção do romance contemporâneo: a questão dos interesses ou conflitos de classes, que se fizera crítica na literatura brasileira desde os modernistas da geração de 30, Graciliano Ramos, Jorge Amado, João Cabral, Drummond e tantos outros, preocupados com os rumos da política nacional sob a égide do fascismo tupiniquim liderado por Getúlio Vargas e seus camisas pretas.¹

Em **A festa**, publicado sob regime político igualmente totalitário, esse conflito se estampa em cores vivas desde a superfície (os primeiros flashes, descritivos, cinematográficos e sensacionalistas na praça da estação), e se estende até a estrutura profunda, a fatura dos capítulos em torno de núcleos temáticos simples, emendando pedaços de outros gêneros e tipologias narrativas (depoimentos criminais, diálogos dramatúrgicos, monólogos interiores, fragmentos de cartas, recortes jornalísticos, trechos de agenda com local e data definidos). Deste conjunto de vozes recortadas e reunidas de maneira esdrúxula e aparentemente aleatória, surgem temas polêmicos: fome, injustiça, tortura, conflito social, desigualdade regional, repressão, censura, indignação com o estado de mazelas e de exceção, além da revolta popular que explode em praça pública. Firma-se, portanto, o conflito como chave temática para todo leitor que entenda neste mosaico de fragmentos, um retrato da realidade do país em determinado contexto histórico e social.

Nessa leitura, entretanto, fiquei curioso pelo realismo excessivo e pelo tom épico de que caracteriza a personagem central deste conflito, Marcionílio de Mattos. A riqueza documental vai ao requinte de apresentar trechos da certidão de nascimento, seus depoimentos ao DOPS, detalhes da organização da resistência à investida policial, entrecortados por relatos de viajantes, cangaceiros, jagunços e coiteiros; além de tratados de sociologia, discursos presidenciais, poemas e romances; mas em meio a toda a parafernália contextual, incomodava-me o fato de

¹ Quem dava as ordens na gestapo de Vargas era Filinto Müller, que também é personagem deste romance.

a personagem – por si mesma, em primeira pessoa - não falar, não se expressar nem mesmo numa cena cuja ação principal é sua; exceto na última parte do romance, como excerto, apêndice explicativo ao corpo central da narrativa. Tanto exagero contextual e tanta fraqueza interna na representação desta personagem, que julgo central à trama do romance, no papel de herói ou anti-herói, levantaram dúvidas sobre esta escolha temática antes de uma segunda leitura, pois uma contradição tão grave numa narrativa que se quer tão trabalhada, artificiosa e complexa, poderia ser, no mínimo, fruto de má compreensão de seu conteúdo.

Problemas

Na segunda leitura, mais lenta e menos entusiástica, procurei observar a posição do narrador em relação aos fatos narrados, pois o tempo parecia suprimido, invisível e manipulável, principalmente, se observarmos a riqueza de detalhes dos espaços urbanos e as paisagens sociais e psicológicas que servem de fundo aos acontecimentos; e finalmente: qual seu papel na ordenação dos fatos e no destino das personagens; a ordem dos acontecimentos não segue cronologia, no sentido linear; mas ao final percebemos que antecedem e sucedem os dois grandes eventos que desencadeiam os fatos narrados e modificam o destino das personagens: o conflito da praça e a festa.

Por este ângulo, passei a reparar também nos elementos periféricos à narrativa, geralmente atribuídos ao autor: titulação dos episódios, cortes de cenas, encaixes, a ordem e o encadeamento dos fragmentos, os inúmeros excertos e citações que cercam certos diálogos vazios, como o do casal em “*Bodas de Pérola*”; as epígrafes e alusões que retornam nos discursos diretos e indiretos, reforçando pela repetição aquele rumor de vozes narrativas de “*Documentário (sertão e cidade, 1970)*” e “*Antes da festa*”; todos os recursos de ordem gráfica e visual: cores de páginas, profusão de rubricas, abuso de aspas e de tipos itálicos. Neste segundo momento, durante conversa amena as colegas de turma, **Sayonara e Jaqueline**, enquanto discutíamos um trabalho para a profa. Evanda, comecei a grifar parágrafos inteiros de **O Príncipe**, de Maquiavel, apensos ao romance e que retornam de modo textual ou paródico no discurso do delegado em “*Preocupações*”; e principalmente a marcar os comentários referentes a eles em “*Depois da festa*”. Desde esse papo em classe, mudei a perspectiva da leitura para o problema da materialidade linguística

do romance, ou seja, diálogos, as ideologias subjacentes a eles, e particularmente o abuso do discurso citado de outrem ou apropriado pelo autor, usando as ideias de Mikhail Bakhtin, apresentadas nas aulas do prof. Ivan. Desta forma, o objetivo deste trabalho de leitura crítica tornou-se entender a articulação dos elementos internos do romance às múltiplas formas de intertexto de que o autor de vale para compor a narrativa, ampliando e multiplicando as possibilidades interpretativas do leitor.

Dilema

Embora estivesse certo da escolha temática e convencido de que o ponto de partida de todo trabalho de leitura crítica deve ser a matéria do romance, ou seja, o texto e a sua linguagem; devo confessar outras razões, de ordem afetiva. A primeira e mais banal é o fato de nascer no sertão da Bahia, em maio de 1968, e quatro anos depois, ter arribado com a família para Osasco, periferia de São Paulo, tangidos pela mesma seca que teria atingido personagens importantes do romance. A segunda razão é também de foro pessoal, mas exige explicação mais extensa. Cresci em Diadema, cidade operária, trabalhando desde menino, estudando, e protestando, embalado pelos ventos democratizantes do início dos anos 80, e minha formação em Letras ensinou-me que o fenômeno da literatura é antes de tudo um sistema coletivo, constituído de obras ligadas por denominadores comuns, que são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, manifestados historicamente, e que tornam essa literatura aspecto orgânico da civilização: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel social; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público leitor; e um mecanismo transmissor, de modo geral uma linguagem, traduzida em estilos, que liga uns aos outros.

Deste conjunto formado de três elementos essenciais surge, conforme lição de Antônio Candido, a literatura como um sistema simbólico, “por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 1981, v.1, p.23) e no caso deste romance, como instrumento de descobertas e de investigação da realidade, servindo também como instrumento de reflexão crítica sobre o papel do escritor ante o estado das coisas de seu tempo.

Capítulo 1. Chão conceitual

1.1. A construção social do sentido

Confessados os motivos e firmado o terreno metodológico sobre o qual nos movemos, faz-se necessária pausa metodológica, para varrer o chão conceitual sobre o qual derribamos a esteira de nossas considerações. *Texto*, aqui, define-se como *constructo* histórico e social, produto da *enunciação*, forma linguística inserida através de discursos específicos e enumeráveis, *lugar de constituição e de interação de sujeitos sociais*; portanto veículo de contato, possibilita que *uma luz brilhe*, a interpretação, iluminando sentidos posteriores como anteriores. (KOCH, 2007, p.9)

Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.) Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado. (BAKHTIN, 1999, p.123)

Desta forma, para o âmbito das ciências ditas humanas, Bakhtin aponta duas concepções do princípio dialógico: a do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos, pois nesta esfera do conhecimento, tanto o objeto quanto o método devem ser dialógicos. Portanto, neste estudo, que se insere no campo das ciências humanas, *texto* se define por ser, simultaneamente:

- A – fração de corrente significativa ou objeto de significação, isto é, o texto significa;
- B – produto ideológico ou de uma enunciação num dado contexto histórico, social e cultural, o texto não existe fora dele, e não pode ser reduzido à sua materialidade linguística (empirismo objetivo) ou dissolvido nos estados psíquicos que o produzem ou o interpretam (empirismo subjetivo);
- C – dialógico: o texto se define pelo diálogo entre interlocutores e pelo diálogo com outros textos;
- D – único, não reproduzível, não reiterável ou repetível. ²

² Para esta acepção mais chã, valho-me dos seguintes intérpretes brasileiros de Mikhail Bakhtin: KOCH, 2007; BARROS, 1997; CITELLI, 2002; BRAITH, 2005; FARACO, 2003; FIORIN, 2006. Sertanejamente, preferi deixar de lado definições polêmicas da chamada linguística textual, e de grandes autores como Roland Barthes, Todorov e Julia Kristeva, em razão da economia do esforço de também ter que explicar suas controvérsias teóricas.

1.2. A tensão entre os opostos

A natureza dialógica da linguagem é um conceito essencial na obra de Bakhtin, funcionando como a matriz geradora de seu pensamento linguístico, estético e filosófico. Carlos Faraco alerta que a palavra diálogo remete à ideia de solução de conflitos, entendimento, promoção de consenso; no entanto, o *dialogismo* é tanto convergência quanto divergência; é tanto acordo quanto desacordo; é tanto adesão quanto recusa; é tanto complemento quanto embate; pois, na verdade, "o Círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre os enunciados" (FARACO, 2003, p. 66).³

Neste aspecto, *dialogismo* diz respeito à dinâmica das relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos que, por sua vez, instauraram-se e são instaurados por esses discursos. Neste ponto, as contradições dialógicas e dialéticas se aproximam, ainda que não possam ser confundidas, uma vez que Bakhtin visa as relações entre linguagem e sociedade, entre o "eu" e o "nós", insistindo não na síntese, mas no caráter *polifônico* dessa relação exibida na linguagem. A ideia de *polifonia*, de um discurso o tempo todo atravessado e constituído pelo discurso alheio, que carrega no seu interior o outro, é também resultado dessa concepção dialógica da linguagem, demonstrando como tais formas de citação atuam na construção das múltiplas e diferentes vozes sociais que dialogam no interior de um romance.

Analisando a dinâmica que se estabelece entre contexto narrativo e discurso citado através do discurso direto, o discurso indireto e o indireto-livre, Bakhtin nos mostra as fronteiras que separam a palavra citada daquela que cita, construindo, conforme o caso, a solidariedade ou a interferência, proximidade ou distância do narrador em relação aos fatos narrados e, principalmente, a relação destes fatos com o contexto social em que este narrador se insere enquanto sujeito. Desta forma, para evitar controvérsias, apresento apenas uma das tantas acepções de *intertextualidade*, uma síntese apresentada por Julia Kristeva, em 1969:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto)

³ Mais adiante, conclui que "mesmo a responsividade caracterizada pela adesão incondicional ao dizer de outrem se faz no ponto de tensão deste dizer com outros dizeres (outras vozes sociais)" (Idem, p. 67); portanto do ponto de vista constitutivo, o dialogismo deve ser entendido como um espaço de luta entre as vozes sociais.

é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, esses dois eixos que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (apud **SAMOYAUULT**, 2008, p.16)

1.3. Literatura versus sociedade

Toda a leitura crítica deve ter em vista quais foram os recursos utilizados em determinado texto para fornecer ao leitor a ideia de verdade. Na narrativa de ficção, isto significa entender o processo pelo qual a realidade do mundo, do país e do ser se torna componente de uma determinada estrutura literária. O recurso da utilização de vozes de outros para compor uma narrativa não é recente no universo literário, foi abundantemente estudado e se tornou instrumento de programas estéticos. No Brasil, além de Machado de Assis, Clarice Lispector, Graciliano Ramos são figuras reconhecidas pelo uso artístico deste recurso; portanto, supõe-se que um autor contemporâneo saiba o que faz, ou seja, tenha consciência e que o use para expressar seu ponto de vista. Em determinados contextos históricos, se um escritor quer se aventurar desse terreno deve montar o discurso sobre recursos ficcionais muito específicos, de forma a poder expressar sua liberdade de opinião de modo indireto; sem que sofra dos eventuais inconvenientes dessa ação, como foi o caso de Graciliano, em 1936; e tantos outros nos anos seguintes, sobretudo nos anos 70.

No romance de Ivan Ângelo, vamos analisar os recursos estilísticos postos a serviço do enredo para fornecer uma impressão de realidade à obra e, ao mesmo tempo dissimular a presença do autor como sujeito desse discurso: as múltiplas formas do discurso citado, e a fatura literária, ou seja, a composição, a articulação dos elementos internos às múltiplas formas de intertexto utilizadas para compor o corpo da narrativa.

Para encurtar a esteira metodológica e partirmos para o trabalho de leitura e análise literária, resta esclarecer que o uso do conceito de funções da linguagem remete a Roman Jakobson e seu ensaio *Linguística e Poética* (**JAKOBSON**, 1971, pp.118), escrito em resposta à pergunta: “ *Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?* ”

Capítulo 2. Técnicas narrativas em tempos de exceção

2.1. Ocultação

O AI-5 começou a censurar antes de ser editado e a prender antes de ser anunciado publicamente. Na quinta-feira à noite, véspera da decretação do ato, enquanto o marechal Costa e Silva se mantinha trancado no Laranjeiras vendo filme de bague-bague, ouvindo música clássica ou fazendo palavras cruzadas, os seus censores invadiam as redações dos jornais, rádios e televisão de vários Estados. Na sexta-feira, 13, o Estado de S. Paulo era proibido de circular e o *Jornal da Tarde* tinha parte de sua edição apreendida. Também no Rio os leitores não encontraram alguns de seus jornais nas bancas, ou os encontraram totalmente censurados. O *País*, que era dirigido por Joel Silveira, conseguiu driblar a censura prévia: mas foi retirado das bancas, e seu diretor preso. (VENTURA, 1988, p.287)

Em “*Documentário (sertão e cidade, 1970)*”, mosaico ou mural de 35 fragmentos retirados de outros autores que compõe a primeira parte do romance de Ivan Ângelo, a unidade ficcional é coisa difícil de ser percebida, pois ficamos perdidos entre a heterogeneidade dos discursos e a disparidade dos sentidos de cada texto que o autor nos apresenta, além do alto grau de realidade, verossimilhança ou referencialidade de cada um. Mas percebemos em todos um apelo visual, à moda de roteiro cinematográfico ou álbum de recortes de fotografias, figuras humanas, paisagens, cenas, unidas por um fio comum: os conflitos agrários no Brasil, numa clara retomada da temática forte do romance regionalista, textualmente representado por Euclides da Cunha. Este capítulo tem três partes, primeiro o trecho do diário **A Tarde**, depois *Flash-back*, no qual se arrolam dez citações; em seguida *Fim do flash-back*, composta de mais outras 24.

Do ponto de vista temporal, o leitor enfrenta um verdadeiro rodameio de citações, e recortes; o tempo se move para trás a partir da cena inicial, alcançando as raízes históricas do conflito pela terra no país, evoca Canudos, emblema dúbio de um sonho e de um massacre; e retorna ao ponto inicial, a certidão de nascimento de uma personagem; e depois segue tempestuoso diante, acumulando mais citações e discursos dispares, embora sutilmente marcado pela repetição de certos procedimentos, omitidos da narrativa, mas que se dão a entender através dos

“*Depoimentos*”: foram 5 desde a madrugada do dia 31 de março até a manhã do dia 6 de junho, data da morte de Marcionílio, conforme os jornais locais. Desta forma, olhando apenas pelo ponto de vista das técnicas narrativas, ou seja dos recursos estilísticos da montagem e da colagem de outros discursos, descolados do contexto original, e alinhados aqui para fornecer a ilusão da inteireza do assunto, percebemos também que este amontoado de fragmentos serve também para, sutilmente, desviar a atenção das rubricas, destacadas por tipos itálicos e parênteses. Essas rubricas mantêm o mesmo tom assertivo do relato jornalístico e como suposto apêndice explicativo ao texto autentica o caráter referencial da linguagem, fornece-lhe uma aura realista, pouco a pouco dissolvida pela ficcionalidade da fonte:

(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.) (ANGELO, 1976, p.14)

Neste caso, o contexto ajuda a desvendar o caráter ficcional do relato jornalístico, comprometendo a objetividade e a função referencial do discurso: embora não duvidemos de que, de fato, trata-se do possa ter existido uma cidade, jornal e um jornalista relatando fatos envolvendo retirantes, todo brasileiro sabe que a famigerada Lei de Segurança Nacional fazia a censura prévia a jornalistas, cantores e escritores, vigorando gloriosa até 1975, portanto todo o trecho é explicitamente autoral, pois o romance é publicado no auge de uma ditadura ferozmente preocupada com o uso social e com destino político da informação. Desta forma sutil, indireta e reptícia, da mesma forma que subvertera a matriz do realismo crítico dos anos Vargas, rompendo a linearidade temporal e a inteireza do discurso narrativo, através de pequenos relatos, epígrafes, citações, referências, alusões, paródias, pastiches e todas as diferentes formas de apropriação do discurso do outro servem de matéria ao romance em construção, essencialmente metalinguístico e auto irônico desde a origem. Rompido o véu da ficcionalidade, o autor se faz representar diretamente logo na primeira cena do romance.

Embora discreta e artificialmente dissimulada, esta participação se confirma nos contos-capítulos seguintes, convergindo para auto representação, através do personagem Samuel Fereszin, que parece ser o narrador do primeiro trecho; e depois com os fragmentos de “*Anotações do autor*”, que estão no capítulo “*Antes da*

festa”, são 14 notas com anotações em primeira pessoa, atribuídas ao próprio escritor representando-se como personagem. Neste momento, percebemos claramente que são seus os caracteres itálicos ao longo do romance. Desta forma, oculto sob os artifícios, pode tematizar e explicitar a censura, transformar a tortura, a miséria e as mazelas sociais de seu tempo numa obra de arte literária:

(Anotações do autor: Escrever o que nesta terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que isso é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou um balé-revista infantil?) (ANGELO, 1976, p. 101).

Desta forma, o romance em questão é o resultado de um erro pressuposto, de uma aparente falta de assunto, mas que subliminarmente anuncia outra coisa, não dita. Aliás, **A festa** anunciada no título e ao final de cada capítulo, é desses erros, não passa de mais uma promessa falsa desse escritor em crise com seu tempo; frustra-se o leitor que a espera como corolário, ápice da narrativa, pois o assunto propriamente dito da obra não está ali. Beth Brait leu nessas palavras um desabafo profundo e coerente do sujeito ante a angústia da criação literária: “O que se percebe, nesse desabafo, é a estreita relação existente entre História e escritura, entre gênero literário e responsabilidade social, e, ao mesmo tempo, as constantes dificuldades de um encontro harmonioso entre a escrita e a assim chamada realidade”. (BRAIT, 1996, p. 34)

2.2. Camuflagem

Utilizei acima a palavra “tortura”? Curiosamente, não a encontrei expressa em nenhuma das três leituras que fiz do romance. Mesmo omissa, ela está lá, surdamente, nas entrelinhas, subentendida, lacuna no contexto dos fatos narrados. Desta forma, à maneira dos antigos mosaicos cristãos, compostos caco a caco; ou se preferirmos como os murais de Rivera e Portinari, cuja visão de perto distorce e não abrange o que há de importante a ser visto; é preciso que nos afastemos alguns passos, para que possamos contemplar o todo, composto de cada fragmento.

No âmbito das personagens, vemos pouco a pouco se vislumbra a figura emblemática de um ex-cangaceiro, cuja caracterização é fornecida sempre por elementos externos: a certidão de nascimento, sucessivos depoimentos ao DEOPS,

duas entrevistas do delegado responsável pelo inquérito e um panfleto atribuído às Ligas Camponesas de Alagoas. Como um camaleão oculto entre seixos e a folhagem rala das paisagens agrestes, a imagem de Marcionílio surge como personagem trágica aos pedaços, através de cacos de discursos, alheios.

“que seu pai, Divino de Mattos, era capanga do coronel Horácio Mattos, homem forte da República; que o mesmo tomou parte nas guerras do coronel contra a Coluna Prestes nos lugares Olho d’Água, Roça de Dentro, Maxixe e Pedrinhas; que seu pai sempre amaldiçoou esses revoltosos porque queimaram a vila de Roça de Dentro depois de a vencerem; que não é admirador de Prestes, homem que põe fogo em cidade; que desde menino até hoje o homem que mais admirou foi o chefe jagunço do coronel Horácio Mattos , de nome João Duque; que o mesmo João Duque brigou de machado contra mais de dez (10) homens armados de fuzil da Coluna Prestes; que não sabe dizer se Prestes já era comunista mas sabe que hoje ele é comunista; que por isso não gosta dos comunistas; que tinha nove (9) anos quando Roça de Dentro foi”

(Do depoimento do retirante Marcionílio de Mattos no dia 1º de abril de 1970, na Delegacia de Ordem Política e Social de Belo Horizonte, após os graves distúrbios que agitaram a Praça da Estação na noite de 30 e madrugada de 31 de março de 1970.) (ANGELO, 1976, p. 17). (Grifo nosso)

Note-se que não é Marcionílio quem fala, mas um agente policial que o escuta e relata por escrito o seu discurso; esse escrivão, por sua vez, não faz perguntas ao personagem, pois acima dele está o delegado Levita, do qual trataremos mais adiante. Do ponto de vista linguístico, essa hierarquia se mostra pelo uso das conjunções integrantes introduzindo o discurso citado, em terceira pessoa; constitui-se o chamado discurso indireto. Inferindo pela contagem desses marcadores, chegamos à soma de dez respostas, das quais 3 remetem ao pai e sua ligação a um legendário coronel sertanejo, notadamente antigetulista; duas ao chefe jagunço desse coronel e as cinco seguintes, portanto metade do interrogatório, referente a Coluna Prestes e sua vinculação política, destacando-se a palavra “comunismo”, que o depoente rejeita como descartara qualquer ligação com Prestes.

O segundo fragmento, com a mesma data do anterior, também se compõe de dez respostas, mas o tema central é Lampião e o banditismo rural, o cangaço. Neste trecho duas perguntas nos chamam atenção: “(...) que se tivesse que escolher entre Prestes e Lampião como chefe escolheria o último, porque Lampião queria apenas consertar o sertão e não fazer política; que entendia consertar o sertão como acabar com os coronéis e dar terra, trabalho e justiça aos pobres”. (ANGELO, 1976, p. 18). Aqui se percebe leve ruptura do discurso indireto e a voz do outro ganha certo relevo. No âmbito sintático, isto está marcado pelo uso da conjunção subordinada condicional “se”, abrindo um período em que a voz do depoente faz-se ouvir com mais ênfase, e o escrivão é obrigado a se valer da repetição dos enunciados anteriores para manter-se em terceira pessoa; essa premência do discurso citado sob o de quem cita constitui o discurso indireto-livre, que é, segundo Bakhtin, a “forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado” (BAKHTIN, 1999, p. 147). Desta forma, se não escutamos a voz do encarcerado, do acusado, do outro propriamente dita, sabemos de sua veemência pela voz do agente policial: “(...) *porque Lampião queria apenas consertar o sertão e não fazer política; que entendia consertar o sertão como acabar com os coronéis e dar terra, trabalho e justiça aos pobres*”. A partir da confissão de que existe uma ligação com o banditismo rural dos anos 20, um elo longínquo com o sertão arcaico que o getulismo caçou, puniu e baniou para as periferias dos grandes centros, notamos alterações significativas nas rubricas, as acusações vão-se agravando, muito embora não se trate de nenhuma forma desses detalhes no depoimento do acusado: de “*graves distúrbios que agitaram a Praça*” a “*graves distúrbios em que morreram quatro pessoas na Praça*”:

(Do depoimento de Marcionílio de Mattos no dia 1º de abril de 1970, no DOPS de Belo Horizonte, sobre os graves distúrbios em que morreram quatro pessoas na Praça da Estação.) (ANGELO, 1976, p. 18). (Grifo nosso)

Depreende-se que foram encontrados elementos suficientes no depoimento para a acusação de agitação pública, como parece ter sido o caso dos personagens Ataíde e Carlos Bicalho; daí a agravar-se para homicídio, embora não haverem provas circunstanciais e pelo fato de que essas quatro mortes não constarem nos outros momentos da narrativa. Nas rubricas seguintes, a polícia finalmente encontra

indícios de envolvimento entre Marcionílio e as Ligas Camponesas e o deputado Francisco Julião, notadamente comunista, daí o enquadramento por subversão:

(Do depoimento do subversivo Marcionílio de Mattos, enquadrado, por incitação à revolta, na Lei de Segurança Nacional e, pela morte de um policial, acusado de homicídio doloso, no processo do DOPS de Belo Horizonte sobre a revolta popular da madrugada de 31 de março na Praça da Estação.) (ANGELO, 1976, p. 24). (Grifo nosso)

Deste ponto da narrativa em diante, os depoimentos de Marcionílio tornam-se mais curtos, e passamos a perceber certas marcas textuais que sugerem sucessivas interrupções de seu discurso, mesmo contido e filtrado sob o relato policial, como se o autor quisesse sugerir através dessas lagunas e dessas interrupções uma vaga ideia do que teriam sido aqueles três meses de permanência nos cárceres da repressão.⁴ Como procuramos demonstrar pela leitura das rubricas que acompanham esses relatos, a história da personagem se compõe desses fragmentos, nas quais fala o autor, como personagem de si mesmo.

2.3. Dissimulação

O mesmo expediente narrativo do corte abrupto da sentença e continuação em outro contexto ocorre para a explicação oficial da morte de Marcionílio, personagem certamente dotado de poderes excepcionais e de virtudes mágicas, como seu padrinho Horácio de Mattos e seu herói Lampião, aos quais a lenda popular atribuía o fato serem pactários de ritos demoníacos e por isso terem o “corpo fechado” contra quaisquer malefícios.

4 Não é difícil imaginarmos o que essas quebras e pausas possam sugerir, no contexto dos anos 70, nos porões ou nas salas de interrogatório de uma delegacia de ordem política de qualquer cidade do país:

“O delegado Sérgio Paranhos Fleury – o homem símbolo do Esquadrão em São Paulo – foi convocado para o “combate à subversão”. Transferido do DEIC para o DEOPS (Departamento de Ordem Pública e Social), órgão que chegou a dirigir, e integrando a OBAN (Operação Bandeirantes), órgão associado ao II Exército, trouxe consigo, além de alguns auxiliares, os métodos do Esquadrão. Envolveu-se numa série infindável de torturas a presos políticos, utilizou o esquema de esconder prisioneiros em um sítio na periferia da cidade e, principalmente, participar de emboscadas e fuzilamentos de militantes das organizações que tinham aderido à luta armada, sendo responsável direto pelas mortes de Carlos Marighela (1969) e Joaquim Câmara Ferreira (1970), dirigentes da Aliança Libertadora Nacional (ALN). (...)”

A sensação de impunidade era tal que, conforme se apurou em investigações posteriores, os membros do esquadrão da morte em São Paulo realizavam tocaias à luz do dia, em bairros populares, identificando-se como integrantes da organização criminosa. Esperavam por várias horas a vítima, matavam-na na frente de várias testemunhas, colocavam o corpo num carro, abandonavam-no numa estrada qualquer e ainda telefonavam para a imprensa para avisar onde haviam largado o corpo. (...) Outras vítimas eram retiradas da carceragem do DEIC, onde tinham sido recolhidas pela polícia, e executadas na mesma noite, muitas vezes depois de serem torturadas para que fornecessem informações.” (Retrato do Brasil, 1984, pp. 258-259).

“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.) (ANGELO, 1976, p. 26)

A notícia de um jornal se repete literalmente em outro, utilizando a mesma chamada, adjetivos e epítetos para qualificar Marcionílio, finalmente neutralizado, com um tiro na cabeça. Por trás dessa discretíssima manipulação das informações, surge a figura do delegado Levita, responsável pelo inquérito e, certamente, a autoridade que teria emitido a versão oficial para os fatos citados.

“ 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 O Correio de Minas Gerais, em 7 de junho de 1970. (Idem, ibidem)

Antípoda de Marcionílio, e persona oculta em seu discurso, conforme procuramos demonstrar na leitura dos “depoimentos”, esse delegado é figura importante no romance, embora discretamente apresentado em meio ao tumultuoso universo das citações; vale-se o autor de um outro curioso recurso de intertextualidade para caracterização dessa personagem: as epígrafes. Mas no caso de Marcionílio, as citações surgiam como abonações ou como complementos a seu discurso, de forma que ilustrassem ou preenchessem o seu longo período de cárcere com textos cujo conteúdo de alguma forma esclarecesse seu papel e a sua função nos eventos narrados; mas no caso do delegado, ocorre outra forma de

apropriação deformadora do discurso alheio, através do pastiche, da paródia ou simplesmente da cópia de trechos de determinado.

Em uma obra literária, o termo epígrafe aplica-se a uma curta citação colocada em uma página no início da obra ou em destaque na abertura de um capítulo. Mas no caso do delegado, apresentado de corpo inteiro, e não apenas como entidade oculta em sinistros depoimentos, ou matéria de jornais locais, ele surge em discurso direto, na primeira pessoa, no capítulo *“Preocupações, 1968”*: Curiosamente, sua participação neste capítulo, coestrelado por uma mãe, catolicíssima e cheia de vaticínios mordazes acerca do cenário político pré AI-5, compõe-se de dez parágrafos, contendo dez citações diretas ou indiretas, como se ratificando ou abonando cada sentença sua, de moral e boa conduta. O primeiro autor citado está presente numa das epígrafes ao romance, Maquiavel no célebre tratado **O Príncipe**:

Não deve, portanto, importar ao príncipe a qualificação de cruel para manter os seus súditos unidos e com fé, porque, com raras exceções, é ele mais piedoso do que aqueles que por muita clemência deixam acontecer desordens, das quais podem nascer assassinios ou rapinagem. (MAQUIAVEL, 1996, p. 124)

No romance de Ivan Ângelo, cada parágrafo do delegado Levita é seguido de uma abonação cultíssima, pastiche de autores célebres. O discurso é altamente ideológico, ou seja, carregado de valores de classe e de status social:

Do próprio seio de meu povo sinto elevar-se o apelo: protege-nos, faz algo por nós para que termine essa nova angústia, esse novo fanatismo, a loucura mística dos jovens. Estávamos tão confortáveis com a Nova Ordem, tão seguros no nosso trabalho, certos da queda da inflação, da alta da Bolsa, da vitória na Copa, do aumento da renda per capita, do desenvolvimento do nordeste – e vem essa grande conspiração de fanáticos perturbar nossas certezas. (...) Só o poder, só a autoridade pode nos salvar, apela meu povo. Ajuda-nos, príncipe. (ÂNGELO, 1976, p. 97)

A esse apelo, responde o delegado-príncipe com a violência discreta de sempre, apreendidos com os modernos sistemas de defesa e segurança da OBAN, da Operação CONDOR, do PARASAR, etc.

Considerações finais

Sube a nacer conmigo, hermano.
 Dame la mano desde la profunda
 zona de tu dolor diseminado.
 No volverás del fondo de las rocas.
 No volverás del tiempo subterráneo.
 No volverá tu voz endurecida.
 No volverán tus ojos taladrados.
 Mírame desde el fondo de la tierra,
 labrador, tejedor, pastor callado:
 domador de guanacos tutelares:
 albañil del andamio desafiado:
 aguador de las lágrimas andinas:
 joyero de los dedos machacados:
 agricultor temblando en la semilla:
 alfarero en tu greda derramado:
 traed la copa de esta nueva vida
 vuestros viejos dolores enterrados.

(NERUDA, *Alturas de Machu Pichu*, apud BOSI, 1983, pp. 58-59).

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta. Como no célebre poema de Neruda, a fala do poeta parece mais forte ou mais clara do que o gemido de uma criatura opressa, é porque desta, e só desta, recebeu o fôlego para gritar. O coro atua, necessariamente, como um modo de existência plural. São as classes, os estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no tu, no vós, no nós de todo poema abertamente político. Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino é não só expectante como propiciadora. Daí, a força expansiva dos hinos revolucionários nos quais o futuro parece depender da vontade que canta.

Neste trabalho procurei utilizar expressões e formas que fizessem sentido ante o enorme apelo de textos e de citações e de recorrências que o romance **A festa** nos desperta com leitores de um discurso altamente político, fecundo de ideais. O signo forma a consciência que por seu turno se expressa ideologicamente nas interações discursivas, é o que finalmente aprendemos com Bakhtin.

Referências bibliográficas

ÂNGELO, Ivan. **A festa**. S. Paulo, Vertente ed., 1976.

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

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: HUCITEC, 2009.

_____. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance São Paulo: Hucitec, Editora de UNESP, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. IN: **BRAIT**, Beth. (org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997, pp. 25-38.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 37.ed., 1999.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo, Ática, 3.ed., 1989.

_____. **O ser e o tempo na poesia**. São Pulo: Cultrix, 1983.

BRAIT, Beth. A narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996, pp. 33-44.

BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 7.ed., 1993.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo, Cia Editora Nacional, 5.ed., 1976.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2002.

FARACO, Carlos A. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Ed. 2003.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. IN: **BRAIT**, Beth (org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 27-38.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 5.ed., 1971.

KOCH, Ingedore Villaça. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

MAIA, Alexandre. A Festa: romance hipertextual. **Hipertextus**. Revista digital do Núcleo de Hipertexto e Tecnologia Educacional da Universidade Federal de Pernambuco (Nehte/UFPE), Recife, v.1, 2007. Disponível em www.hipertextus.net, Acessado em 06/4/2014, 15:16h.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Ed. Abril, Coleção Os Pensadores, 1996.

POLNOW, Rodrigo Nogueira. **As múltiplas fragmentações da narrativa em A Festa, de Ivan Ângelo**. TCC em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/>, Acessado em 06/4/2014, 15:16h.

Retrato do Brasil: da monarquia ao estado militar. São Paulo: Política Editora, 2v., 1984.

SAMOYAL, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

VENTURA, Zuenir. **1968 O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 24.ed., 1988.