

Tempo de orgia: Impossibilidade e concretude em *A festa*, de Ivan Ângelo

Itamar Aparecido de Oliveira¹

Vivian Catarina Dias²

RESUMO

Neste artigo, refletimos acerca da íntima relação entre tempo e discurso no romance *A festa* (1976), de Ivan Ângelo. Apontamos a conexão entre tempo e (con)formação do indivíduo, no intuito de discutir como a inserção do tempo presente (o agora), proposta vista como impossível, concretiza-se na narrativa em estudo em virtude do emprego de artifícios estruturais.

Palavras-chave: Tempo; Narrativa; Ivan Ângelo; Daseinsanalyse.

Orgy time: Impossibility and concreteness in *A festa*, by Ivan Ângelo

ABSTRACT

In this study, we reflect on the intimate relationship between time and discourse in the novel *A festa* (1976), by Ivan Angelo. We point out the connection between time and (con)formation of the individual, in order to discuss how the inclusion of the present time (now), a proposal seen as impossible, is concretized in the narrative due to the use of structural devices.

Key-words: Time; Narrative; Ivan Ângelo; Daseinsanalyse.

¹Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP (2015); Licenciado e Bacharel em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara (2008). Email: itamoliveira@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7354-8822>

²Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Mestra em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP (2015); Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara (2005). Email: catarina.vivian@unifesp.br. <https://orcid.org/0000-0003-2422-4634>



1. Tempo e literatura: um breve preparativo

Quando em Ílio se enfrentaram aqueus e troianos, não estavam em disputa apenas questões territoriais, cuja resolução culminaria na formação do Estado grego; tampouco o rapto de Helena por Páris e a necessidade de se fazer valer, ainda que por meios bélicos, os ritos de civilidade para a manutenção da paz (afinal, como garantir a paz entre as nações se o pagamento à cortesia do anfitrião se deu com o desrespeito do convidado?). Aos guerreiros outra questão se sobrepunha: participar da batalha e nela realizar grandes feitos era condição para se obter a glória.

Harry Sidebottom (2004) observou que na *Iliada* os líderes são heróis que atuam exemplarmente no calor da batalha, encorajando outros guerreiros e buscando glória no combate pessoal. Se alcançá-la implicava custos ao herói – a navegação ébria de Odisseu e a morte anunciada de Aquiles são amostras – garantir que seus feitos fossem cantados por gerações vindouras permitiria a sobrevivência da memória. Não por outra razão, o filho de Peleu escolhera a morte em combate à vida obscura: a glória que se prometia assemelhava-se à eternidade.

Não se tornar esquecido confirma a existência: o herói arcaico existe no reconhecimento alheio; os atos elevados garantem a manutenção da distância que separa os heróis dos fatos rotineiros, afirma Trajano Vieira (2014). O texto inaugural da literatura ocidental eterniza essa distância e concretiza a glória perseguida, simbolizando o esforço humano em vencer o aspecto corrosivo do tempo e nele permanecer.

Logo, esse anseio do humano por reconhecimento enquanto *ser no tempo* surge com a própria narrativa. Mircea Eliade (2013), por exemplo, define o mito como a narração de uma história sagrada, ocorrida num tempo primordial, que presentifica a criação da realidade. O mito relata como algo passou a *ser*, a manter relação com o mundo conhecido: passar a *ser*, passar a existir num tempo.

Por sua vez, Auerbach (2011) atenta-se ao jogo de tempos sobrepostos no poema *A Canção de Rolando*, afirmando que a transposição de fatos ocorridos há trezentos anos para a



sociedade do alto feudalismo confere ao poema vivacidade ímpar porque rompe o tempo convencional e emaranha passado e presente.

A associação do tempo à fluidez da corrente da ação, já presente na literatura dramática e épica, será reinventada no século XIX. O romance de formação – tipologia narrativa também verificada na antiguidade grega–,³ demonstra a construção da personalidade do herói como produto de experiências fundamentais por ele vivenciadas, desestruturando a abordagem estática do herói, que passa a ser, a cada instante, outro.

Na modernidade essa relação torna-se celular. A temporalidade, sempre indissociável da ficção, se internaliza, forjando a própria estrutura do romance; artifício que permite ao leitor experienciar intensamente o tempo narrativo: o tempo do narrar e do narrado mesclam-se, confundem-se. Ao ler a mais famosa narrativa de Kafka, o que nos causa desconforto não consiste na transformação de Gregor Samsa em inseto, ou no fato de seus conhecidos portarem-se normalmente ante o insólito; mas fundamenta-se na incessante espera das personagens por um desfecho arrazoado, sensato. Expectativa que contamina o próprio texto kafkiano, o qual assume condição ordinária após a anormalidade exordial, obrigando o leitor a comungar dessa espera.

A exploração do tempo será conduzida com maestria nas obras de Marcel Proust, James Joyce, Lygia Fagundes Telles, Samuel Beckett, William Faulkner, dentre outros autores que nos concedem a experiência do tempo psicológico, físico, cronológico, histórico e linguístico. Indissociáveis, tempo e literatura nos abalam, ora com um breve sorriso nostálgico, ora com um esgar de desespero por um instante que não se esvai.

Entretanto, há uma condição que parece se impor como o próprio limite da literatura quando se trata da representação do tempo: seria possível a escrita exprimir o agora, átimo temporal etéreo e frágil, no exato instante em que ele ocorre? E, supondo possível, como

³ Cf. CERDAS, Emerson. *A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na antiguidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.



externalizar ao leitor a terrível plenitude do todo? Questões para as quais a literatura brasileira parece ter encontrado uma orgiástica resposta.

2. Impossibilidade e concretude: o presente da festa

Jornalista, cronista e romancista brasileiro, Ivan Ângelo compôs *A festa* (1976) num momento difícil para os escritores latino-americanos. Em plena ditadura militar, processo que varreu a América do Sul na metade final do século passado, realizar a crítica social pedia doses cavalares de perspicácia e malícia para ludibriar os censores. Expor a realidade social, como o fez Ângelo, significava incorrer no desafeto dos militares, podendo gerar repúdio e proibição da obra⁴ ou prisão e morte do autor e seus leitores.

Em seu título, a obra já propõe o desafio do enquadramento estilístico: *A festa. Romance: Contos*. Composto por uma sucessão de fragmentos narrativos interdependentes, os excertos podem ser lidos como contos ou microcontos, não impedindo, contudo, que em sua totalidade o texto se articule como romance. Portanto, antes mesmo de seu início, *A festa* coloca-se como resultado de uma preocupação formal; uma composição estética que busca uma nova forma de narrar.

Se o problema do “como” se apresenta em seu subtítulo, “o que” narrar será objeto da curiosa aporia contida em sua epígrafe, uma citação de Carlos Drummond de Andrade, que permanecerá como motivo condutor no romance de Ivan Ângelo: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. Logo, não apenas o tempo, mas o tempo *presente* constitui a matéria da narrativa. E não seria essa, justamente, a limitação do próprio narrar?

O ato de escrever mostra-se inextricável do passado. O futuro, quando antecipado pela escrita, finda em passado tão logo se coloque o ponto final. Quanto ao presente, o problema se aprofunda, porque ao encadear as palavras no intuito de apreender o agora, esse instante torna-

⁴ Cf.; SILVA, Deonísio. *Nos Bastidores da Censura*. São Paulo: Amarilys, 2009. Nessa obra o autor identifica cerca de 500 livros censurados durante o regime militar brasileiro.



se pretérito na página que escurece. Afinal, como inserir nessas páginas a simultaneidade do que ocorre enquanto escrevemos essas linhas: a pressão sobre as teclas; o vento que atravessa a janela e causa o murmúrio das folhas soltas sobre a mesa; a luz que se projeta no ambiente; os sons externos que invadem a casa; todos os objetos que nos cercam, de alguma forma, interferem no que escrevemos.

Se transferir para a escrita esses elementos mostra-se trabalho hercúleo, representar a simultaneidade dessas ações equivale a uma impossibilidade. E, se assim acontece, como trabalhar literariamente algo que escapa à própria literatura? E mais: para que narrar um tempo fugidio? A fim de entendermos como Ângelo cria condições para que essa impossibilidade se transforme em concretude, antes necessitamos abordar a estrutura da obra.

A festa divide-se em quatro partes fundamentais: uma coletânea de sete contos; um mosaico narrativo intitulado *Antes da Festa*; uma página em branco e a parte final nomeada *Depois da Festa*. Para cada título, o índice da obra acrescenta um aposto explicativo: "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)"; "Preocupações (angústias, 1968)"; "Antes da festa (vítimas dos anos 60)"; "Depois da festa (índice dos destinos)".

Como recurso visual utilizado pelo autor, chama-nos a atenção o cerúleo nas páginas da última parte. A utilização de diferentes fontes de letras e do espaço branco e a "exploração do nível gráfico compatibiliza-se com os outros níveis, no sentido de romper com a homogeneidade de um único padrão narrativo" (BRAIT, 1996, p. 37). Recursos que corroboram a preocupação formal antecipada no subtítulo.

A primeira parte da obra apresenta as personagens que participarão de uma festa ou que se envolverão (direta ou indiretamente) com os convidados. Os contos percorrem o período de 1930 a 1970 (tratando-se de literatura de resistência, é sintomático que o autor retroaja até o período do Estado Novo) e apresentam uma multiplicidade de vozes narrativas, abrangendo diferentes estamentos históricos, sociais, políticos, raciais criando um mosaico da



própria sociedade: “Não é um livro sobre uma geração, mas sobre várias gerações que um dia se encontram no 1970 brasileiro” (ÂNGELO, 1995, p. 195).

O primeiro conto, "Documentário (sertão e cidade, 1970)", apresenta o retirante nordestino por meio da justaposição de trechos de jornais, discursos, livros, *flashbacks*. Narrativa fragmentária que retrata um século de abandono e repressão, formando um todo intrincado, coeso. Ao leitor, a ausência da voz narrativa e a exposição da personagem numa sucessão vertiginosa de quadros fornece uma experiência e impõe uma condição. Esteticamente, permite que vivencie o tempo em velocidade cinematográfica. Mas o que lhe ensina essa experiência? Repressão e abandono surgem como destino incontornável do oprimido. Metonímia do romance, o conto priva o leitor do direito à inocência. Após esse assalto inicial, proferir desconhecimento ante as mazelas sociais seria confessar a própria culpa, assumindo a condição de *Kalumniator*.⁵

Em "Bodas de Pérola (amor dos anos 30)", a vertigem diminui, todavia a violência da abordagem não cessa. O fluxo de consciência nos introduz na temporalidade psicológica das personagens; Candinho, após uma crise de esquizofrenia, desenvolve fixação por cumprir o pacto de morte firmado com sua esposa; vive em constante antecipação; sua vida somente se completará no amanhã: “- Tenho tanta coisa para fazer amanhã. De uns tempos para cá ela começou a fazer planos para amanhã. Mas amanhã ela vai morrer” (ÂNGELO, 1995, p. 33). Jogado num íntimo esquizofrênico, o leitor presencia um tempo cujo agora perdeu validade e o ontem só se legitima como projeção do amanhã.

"Andrea (garota dos anos 40)" recupera a convencionalidade própria do romance de formação (embora a imparcialidade não figure como uma característica do narrador) ao nos apresentar a personagem cujo caráter se constrói a partir das situações vivenciadas por ela. Contudo, um abalo sísmico afeta a convencionalidade já no subtítulo do conto: *Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se*

⁵ Em seu livro *Nudità* (2009), no ensaio intitulado *K*, Agamben afirma que em *O Processo*, o crime de Joseph K. é a calúnia: acreditar-se inocente quando a própria inocência não era permitida. No direito romano, aos caluniadores era imputada a pena de ter a letra K marcada a ferro em suas faces.



identificará mais adiante. Ao criar o efeito de mise-en-abyme, internalizando uma narrativa em outra, o autor estabelece um jogo de espelhos que expõe a própria condição ficcional de sua obra. Ao fazê-lo em "Andrea", a mais tradicional narrativa de A festa, o procedimento assemelha-se a uma voz imaginária a proferir: "a narrativa tradicional não me serve; a utilizo apenas enquanto não sou eu". "Andrea" mostra refinada ironia, arco de Dante convocando-nos a abandonar a esperança na tradição.

O próximo conto, "Corrupção (triângulo nos anos 40)", confirma a assertiva. A utilização de fragmentos, como se diário fosse, estruturados em um tríplice pilar – pai, mãe e filho – projeta vertiginosamente os fatos privados ocorridos de 1941 a 1946, que culminam na dissolução do núcleo familiar. A mãe, sentindo-se excluída do estreito vínculo entre pai e filho, ameaça abandoná-los. O pai superprotetor projeta no filho sua própria extensão, o que o leva a focalizar o futuro e se desvincular do presente. O filho, por sua vez, após ouvir a ameaça de abandono da mãe, demonstra apenas uma preocupação: "o pai e a mãe dormiram e ele foi para sua cama pensando que no dia seguinte dormiria no lugar da mãe" (ÂNGELO, 1995, p. 78).

Essa fixação pelo futuro apresenta-se como constante e surge noutras personagens: o conservador advogado de *O Refúgio (insegurança, 1970)*, que na segurança do lar se ocupa em ficar impecável para a festa de logo mais, já antecipando acontecimentos possíveis; a mãe que se atemoriza com o destino do filho, expressando sua angústia na oração que inicia o conto "Preocupações (angústias, 1968)": "não o deixeis cair em tentação e livrai-o do mal amém" (ÂNGELO, 1995, p. 101); e, no mesmo conto, o maquiavélico delegado da polícia social afoito em alcançar seus objetivos, ainda que pelo uso da violência:

O meu povo tem razão nas suas queixas. Um medo novo ronda os lares onde ainda não se acredita que o homem tenha realmente contornado a lua, onde não há médicos para atender todos os partos, onde o chá de quebra-pedra é o melhor remédio para os rins, onde os banhos de arruda tiram o quebranto, onde o comigo-ninguém-pode é sentinela na porta principal. Quem irá defendê-lo senão a autoridade a quem foi confiado o poder de defendê-lo? Não posso fugir dessa responsabilidade. Gostaria, mas não posso (ÂNGELO, 1995, p. 110).

O que encontramos em toda a primeira parte do romance, trabalhado de formas distintas, resume-se a uma antecipação em relação ao porvir. O problema do romance, como



adiantado em sua epígrafe, é de ordem temporal. Mas qual a razão de o autor concentrar nos contos esse comportamento antecipatório? Como esse modo de se relacionar com o tempo dialogaria com o restante da obra? Parece-nos que refletir acerca destas questões nos auxiliará a iluminar o problema aventado pelo próprio narrador-escritor: “Escrever o que nesta terra de merda? Tudo o 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?” (ÂNGELO, 1995, p. 115).

O problema do tempo e sua conexão com a formação do indivíduo encontrou em Martin Heidegger uma análise profunda. Em *Ser e Tempo*, o filósofo alemão, ao identificar o ser humano como *ente* e *ser*, habitando os planos existenciais ôntico (da facticidade) e ontológico (da *possibilidade-de-ser*), conclui que, ao se relacionar com o mundo, o *Dasein*, o *ser-aí*, deixa-se absorver pela facticidade e pelo discurso do cotidiano, reprimindo seu caráter de *poder-ser*. Eis o motivo de Heidegger afirmar a inautenticidade do próprio existir.

Inobstante, o filósofo identifica condições *existenciais* específicas (Angústia e Morte, por exemplo), nas quais o *Dasein* recupera sua potência ao esvaziar a significância do mundo fático. Tal fato permite a plenitude da condição ontológica, obrigando à reflexão da finitude e do próprio significado de *existir*.

Outro existencial, ainda consoante Heidegger, reside no Tempo, pois, consciente de sua própria finitude, o *ser-aí* reconhece sua existência numa temporalidade específica, divergindo do *ente*, que se relaciona com um tempo tripartido (passado, presente e futuro). O *ser-aí* presencia um instante totalizador, no qual se articulam as três esferas temporais, trazendo consigo tudo que já foi, que continua sendo e que, sendo, ainda será. Percepção singular do tempo que permite ao *ser-aí* reencontrar seu caráter de *poder-ser*.

Ludwig Binswanger⁶ estendeu os estudos de Heidegger a respeito do *ser* para a psicopatologia fenomenológica. Binswanger aponta que o distúrbio mental ocorre quando o

⁶ Ludwig Binswanger (1881-1966), psiquiatra suíço, propôs a análise existencial como contraponto à psicanálise tradicional. Sua proposta de antropologia fenomenológica transferiu a *Daseinanalyse* heideggeriana para o campo da psicopatologia.



Dasein, ao se limitar a apenas uma categoria existencial, vê abaladas suas estruturas ontológicas. Em outros termos, o estado psicopatológico decorre de um desequilíbrio da relação do *ser-aí* com seus existenciais.

Dessa forma, melancolia, manias, esquizofrenia e histeria afloram quando o *ser-aí* se relaciona prioritariamente com o existencial *tempo*: quando o *ser-aí* torna-se incapaz de se reconhecer num instante totalizador, surge a psicopatologia, caracterizada conforme o referencial ôntico de tempo que lhe for prioritário. Essa relação problemática entre existencial *tempo* e *ser-aí* mostra-se uma chave fundamental na compreensão do artifício estrutural utilizado por Ivan Ângelo para inserir o tempo presente (o agora) em *A festa*.

A partir das reflexões de Heidegger e aprofundando os trabalhos de Binswanger na psicopatologia fenomenológica, o psiquiatra japonês Kimura Bin⁷ (1998), ancorando-se na relação problemática entre o *ser-aí* e o existencial *tempo*, classificou as patologias mentais em três grupos: *Ante Festum*, *Intra Festum* e *Post Festum*. Ancorados nessa divisão, vejamos as ressonâncias temporais que estruturam o discurso narrativo em *A festa*.

No primeiro grupo, Bin alocou os esquizofrênicos, psicopatologia na qual os portadores vivem em constante estado de antecipação em relação ao tempo. O esquizofrênico tenta resgatar possibilidades perdidas projetando-se num futuro ilusório. Se na primeira parte de *A festa* os contos já indiciam certa condição antecipatória, o *Ante Festum*, tal condição será intensificada na segunda parte, inclusive sendo nomeada. "Antes da Festa (vítimas dos anos 60)" constrói-se por 44 fragmentos narrativos e 14 "Anotações do Escritor", dispostos em 27 páginas.

Os fragmentos, acompanhados por indicação horária e espacial, recuperam instantes vividos pelas personagens e, embora sem ordem cronológica aparente, precedem a ocorrência dos dois eventos-chave nos quais se estrutura o romance: os distúrbios envolvendo os retirantes na estação e a festa. Quanto às "Anotações do escritor", manifestam-se como

⁷ Kimura Bin desenvolveu seus conceitos nas décadas de 70 e 80 em artigos publicados em japonês e alemão. Porém, suas ideias ganharam força após a tradução para o francês ocorrida em 1992.



questionamentos do escritor-narrador acerca do ofício de escrever; dúvidas que abordam “projetos, frases, ideias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações” (ÂNGELO, 1995, p. 128), impedindo que o leitor se distancie do plano estético da obra: as *anotações* colocam-se como farol a iluminar a própria estrutura textual.

A frequência da inserção dos fragmentos (aproximadamente dois por página) doa certa velocidade à narrativa, ainda que de natureza incomum, como se o leitor observasse a ilusão do movimento temporal pela rápida sobreposição de quadros estáticos. Entretanto, esse movimento temporal, constituído por uma série de analepses e prolepses, mostra-se caótico, ocasionando o esfacelamento do tempo. Conforme se aproxima do evento-chave (a festa), a dissolução aumenta, subtraindo-se do leitor qualquer segurança em relação ao referente temporal. Encontrando-se o tempo deformado, não será exagero verificar a mesma ação deformadora na materialidade do texto, pois, em relação aos contos, a quantidade de fragmentos narrativos aumenta a velocidade do discurso, como se este fosse um objeto a se aproximar do centro de um torvelinho.

Todas as ações são direcionadas para este evento da trama. Não se torna possível ao leitor desvendar o que será a festa. Porém, nota-se que a força da festa abala tanto as personagens e suas ações quanto a própria materialidade do texto. Sem exceção, tudo vivencia o "Ante Festum": o presente se paralisa, torna-se dispensável; a historicidade retorna apenas como algo a ser concretizado. O texto adquire lógica esquizofrênica e, ao fazê-lo, ganha vida, deixa de se constituir como mero suporte e passa a existir enquanto é afetado por aquilo que criou.

O texto nos leva e a si mesmo para um instante limite no romance, do qual não será possível retornar; algo similar a um horizonte de eventos – limite espacial no qual a força gravitacional ultrapassa qualquer outra, deformando espaço e tempo. E para o que somos atraídos? Em que se constitui o elemento massivo que a tudo concentra e para o qual a fuga resta impossível? Uma página em branco! Hiato que se torna impossibilidade narrativa e concretização. A página em branco, representação da festa, surge como o instante, o presente, o agora, a própria singularidade. Inenarrável, portanto. Mas de forma alguma vazia.



Voltemos a Kimura Bin. Se destinou a esquizofrenia ao primeiro grupo de patologias mentais, o *Ante Festum*; no segundo grupo, o *Intra Festum*, tratou do problema de quando o *ser-ai* se relaciona exclusivamente com o presente: a depressão estado-limite. Psicopatologia que se configura na fixação do *ser-ai* pela plenitude do presente, que o leva a desconsiderar passado e futuro. A imediaticidade a-histórica acarreta inclusive desordem de nível moral, porque a possibilidade de punição futura (principal mecanismo do controle moral) se torna indiferente a essa categoria de pacientes. De certa forma, como enfatiza o psiquiatra, o paciente estado-limite procura, na constante repetição, sentido para o vazio cotidiano.

Semelhante estado depressivo, embora de outra natureza, acomete o escritor-narrador de *A festa*. De fato, escrever sobre o tempo presente não denota qualquer dificuldade. Todavia, apreendê-lo enquanto ocorre constitui sua impossibilidade. Conforme demonstramos, ao ser capturado pelas letras o presente se transforma, porque a escrita é sempre pretérita. O texto ocorre como algo dado, algo que foi, algo passado. O que deveria ser presente torna-se *Post Festum*.

Como então apresentar a ação conforme ela sobrevém? Problemática que se explicita na última parte, especificamente nos apontamentos do *escritor-narrador*: “O meu problema é de ordem técnica: não haveria narração em terceira pessoa. Eu queria mostrar a festa sendo, entende?, não narrada” (ÂNGELO, 1995, p. 188). Contudo, o fato de a festa ser inenarrável não afasta o presente do texto de Ivan Ângelo. Ao contrário, este instante (a festa) ocorre em toda sua força e plenitude. Do mesmo excerto, vejamos outra afirmação do *escritor-narrador*:

Este livro [...] é resultado de um fracasso. [...] O fracasso que eu digo está no miolo, que não existe. O livro se dividia originalmente em três livros separados: *Antes da Festa*, *A Festa* e *Depois da Festa*. Acho que Ieronimus Bosch tem muito a ver com isso [...]. *Depois da Festa* seria o inferno do tríplico. Mas então, como eu ia dizendo: falta a festa (ÂNGELO, 1995, p. 188).

Ao contrário do que o autor quer nos fazer crer, a festa existe e se descortina sob nosso olhar. Surge de repente e nos apresenta o infinito, a totalidade da potência que reside num instante e nos leva a experienciar o inexperienciável. A página nua carrega um todo de significado crucial ao entendimento da obra. Mostra-nos o presente, o agora: a festa em sua



completude. Descrivê-la significaria restringir sua força, diminuir suas possibilidades. Todavia, apreendê-la na alvura de uma página permite sua permanência, a cristalização do acontecimento. A força do instante, a própria atração da festa, permanece inalterada na página solitária. Por isso as edições posteriores à primeira que suprimiram a página em branco, configura-se num ato de mutilação, silenciamento.

Como uma subversão às leis da física, escapamos (será?) do instante singular da festa para sermos lançados na última parte, "Depois da Festa (índice dos destinos)" – espécie de posfácio criado por inúmeros textos curtos com o objetivo de esclarecer a sina de cada personagem. Porém, encerrar-nos em tal definição se mostra simplório e arranha apenas a superfície do significado.

No momento que precede a festa, os destinos articulam-se exclusivamente para chegar ao instante da festa e as personagens figuram como meras antecipações. Agora, vencido o instante, os destinos surgem como desdobramentos inevitáveis deste istmo. Inverte-se a lógica e as personagens vivem não mais para alcançar o acontecimento e sim a partir dele, apesar dele. Nesse sentido, a parte final do romance apresenta-se como um constante olhar para trás em que todas as personagens vivem em relação a algo que não foi quitado. O passado as aprisiona, enclausura.

Post Festum. Eis o terceiro grupo definido por Kimura Bin, cuja patologia dos pacientes consiste numa obstinada volta ao passado em busca de uma perda irreparável. Vivenciam um constante permanecer atrás de si. Não há vínculos com o presente. O futuro torna-se uma impossibilidade. Portanto, o estado melancólico é a característica que os define.

Eis que a festa, a página despida, mostra toda sua força, afetando não apenas o destino das personagens que por ela transitaram, mas o próprio texto. A cor azulada das páginas, que destoa dos blocos anteriores, informa que algo mudou. A velocidade alcançada com a projeção na narrativa por quadros estáticos em "Antes da Festa" reduz-se pela metade – um fragmento por página, aproximadamente. As narrativas perdem a indicação de tempo e espaço, como se após o evento a temporalidade se dessignificasse. A nomeação dos fragmentos agora se dá pelo nome da personagem e por um número de página referenciando um espaço do texto anterior à



página branca, à festa. "As Anotações do escritor" concentram-se em ressaltar a estrutura da obra, sua característica de construto.

Sujeito sem espaço. Nome sem tempo. A personagem existe apenas em relação a seu passado. Escapa ao vórtice, contudo não recupera a constância. Se antes da festa o texto apresentava lógica esquizofrênica, agora pertence ao domínio da melancolia, do pretérito irremediável. Ao olharmos para trás, o que encontramos, pulsante, outra não é senão a página em branco: o presente que, agora passado, continua sendo, impondo, por meio de sua força, a impossibilidade e a negação da contingência, desestruturando e dessubjetivando o sujeito. Assim, o presente não surge na obra como representação, senão como fenômeno de força, pura potência, identificado pelo tensionamento entre as forças *ante festum* e *post festum*. Tensão que concretiza o presente numa página não escrita.

O artifício narrativo criador da tensão expõe a genialidade criativa de Ivan Ângelo. Contudo, tal tensão não ocorre ordinariamente nem a literatura permite seu uso indiscriminado. O tensionamento aflora em momentos singulares que subvertem a noção de temporalidade, permitindo que a literatura se aproprie e doe sentido a essa subversão. Giorgio Agamben, por exemplo, identificou a tensão na problemática do tempo em *Auschwitz*:

Sob este ponto de vista, *Auschwitz* assinala a crise irremediável da temporalidade própria, da própria possibilidade de "decidir" a desconexão. O Lager, a situação absoluta, é o final de toda possibilidade de uma temporalidade originária, a saber, da fundação temporal de uma situação singular no espaço de um *Da*. Nele, a irreparabilidade do passado assume a forma de uma iminência absoluta: *post festum* e *ante festum*, sucessão e antecipação confundem-se parodicamente uma com a outra (AGAMBEN, 2008, p. 131).

A tensão construída em *A festa* apresenta a mesma natureza da crise irremediável citada por Agamben. Uma tensão da temporalidade. Entretanto, é correto aproximar o holocausto, terror inconcebível, da ditadura militar brasileira? A resposta afirmativa se dá pelo execrável ato imposto pela última: a tortura.

A tortura não tinha como finalidade causar dor ao indivíduo para puni-lo. Antes, pretendia esfacelá-lo interiormente. Torturar alguém significa dobrá-lo, tensioná-lo ao ponto de ruptura, dilacerar sua vontade. Fazê-lo não se reconhecer como indivíduo, como *ser-aí*.



Romper as conexões do torturado com seus existenciais consiste no objetivo principal da tortura: alcançado esse ponto, o indivíduo deixa de *poder-ser*, de existir, pois sua potência é aniquilada.

No livro *O que é isso, companheiro?* (1979), Fernando Gabeira descreve a principal memória do período em que o submeteram à tortura: “Os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura, pois eles eram muito mais do que relógios tapados com esparadrapos. A noção de tempo era roubada do torturado” (GABEIRA, 1996, p. 173). O sucesso da tortura atrelava-se ao rompimento dos nexos do sujeito com seus existenciais. Suprimir o tempo do torturado colocava-se como um mecanismo eficaz, pois estenderia o presente ao infinito.

Contudo, havia outra forma de tortura imposta pelo Estado totalitário. Descrita como uma sensação muitas vezes não explicada que se apoderava dos torturados: um vazio de significância. Uma inutilidade do viver. O narrador de *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, analisa sua situação de militante diante da derrocada da resistência e descreve a sensação:

Tudo continuava nos mesmos lugares e não havia porque não continuar, mas o familiar se tornara estranho porque reconhecer um contorno, uma forma, era ferir-se, cortar novamente a pele já cortada, retorcer a lâmina e sentir a dor aguda latejando interminavelmente em vez da sensação de esmagamento, de cansaço, de vazio, essa outra sensação agora mais presente, a do tempo que parou e nada mais vai acontecer, nunca. Porque a história agora vive para os outros – o gesto repetido aqui, neste quarto, é um gesto sem história, fora dela, fora do tempo (TAPAJÓS, 1979, p. 18).

Dentre os participantes do sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, Gabeira nos diz que dois foram mortos, outros presos, alguns fugiram e um enlouqueceu nas ruas de Paris. A insanidade e o desespero que poderia acometê-los não raro levava os torturados, mesmo já libertos, a atentarem contra a própria vida. Conhecido é o suicídio de Frei Tito de Alencar Lima anos depois de ter sido torturado pelo regime militar: os tormentos infligidos pela tortura são apontados como a principal causa de seu ato.

Para quem resistiu aos suplícios, o trauma do sobrevivente torna-se presente. Gabeira, ao afirmar não ter direito de falar a respeito da tortura como um grande torturado, pergunta-



se: “Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros?” (GABEIRA, 1996, p. 173). O narrador de Tapajós vai além, questiona seu próprio direito de existir: “Porque eles foram nobres de morrer assim e a minha vida, descrendo do que eles acreditavam, vira um insulto à sua morte” (TAPAJÓS, 1979, p. 84).

Holocausto e ditadura aproximam-se em seus processos de dessubjetivação dos sujeitos, dos corpos, das mentes. Os campos de concentração e os núcleos de tortura confundem-se, assemelham-se a locais de morte, do inconcebível horror e de supressão do tempo. O instante intensifica-se, suprime o futuro, rompe o passado e torna-se único. Apodera-se do horizonte. Retorna *ad infinitum*.

A sensação de vivenciar intensamente uma experiência a-histórica torna a própria existência questionável. O indivíduo não se reconhece como *ser-no-tempo* e, portanto, ofusca-se enquanto *ser-na-morte*. Sua condição de clandestino não permite que cultive vínculos. Não se vê como *ser-no-mundo*. Anula-se da qualidade de *poder-ser*. Como ressalta Agamben, *ante festum* e *post festum* confundem-se parodicamente. A condição específica de relação entre o existencial *tempo* e o *ser-aí*, contida no estado de exceção, a todos afeta, como fica claro em *A festa*. Porém, desaparece, ofusca-se na cotidianidade do mundo, impedindo que se tenha percepção clara a seu respeito. É possível restaurar essa relação? Essa verdade?

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger afirma que a verdade, entendida aqui como *Alethea* – desvelamento –, concretiza-se na obra de arte. É propriedade da grande obra de arte apresentar a característica oculta dos objetos, aquilo que sempre esteve, mas que não é percebido por força do discurso cotidiano, da memória obsessiva da tradição. A arte descortina a dimensão ontológica, causando a tematização do mundo.

A beleza de uma obra não se relaciona apenas com o prazer estético e sim com a própria vigência do desencobrimento. Desvela o que antes estava oculto. A arte coloca-se como experiência de ser, uma operação ontológica, desestruturando a ligação do *ser-aí* com o mundo; subverte a linguagem utilizada pelo *ser-aí* para se apropriar do mundo, do outro e de si mesmo. E, ao deslocar a linguagem, a arte abala sua segurança, enfraquece o mundo fático, esvazia-o de significância e permite que nova verdade, outra possibilidade, novo *poder-ser*, ocorram.



A obra de arte torna-se a força capaz de permitir que o *ser-aí*, desestruturado pelo regime de exceção, reencontre o seu ser mais íntimo: promove verdadeiro ritual de exorcismo. Tapajós escreveu *Em câmara lenta* durante seus anos de cárcere, de tortura. Fernando Gabeira demorou dez anos para escrever *O que é isso, companheiro?* e o fez por entender ser necessário contar a história. Em ambos os casos, a literatura possibilitou que não se anulassem como sujeitos e conservassem suas memórias. Dessa forma, a literatura também propicia o desesquecimento.

O romance *A festa* vai além. Assume-se como construção estética e, abdicando da escrita – de sua própria alma –, propicia ao leitor a experiência do instante, do inexperienciável. Um momento que não apenas foi, mas que sob muitos sentidos continua sendo. Tensionando *ante festum* e *post festum*, a obra promove o deslocamento da linguagem. O presente inenarrável mostra-se despido. Irrompe como pura força, potência plena. Desvela a verdade deste instante e permite que a própria essência desta singularidade - força sufocante da festa -, oculta pelo discurso do cotidiano, aflore.

A festa, negando a própria negação do tempo, permite que o *ser-aí*, aliado de sua temporalidade interna, reencontre-se como *ser-no-tempo* ao se tornar um ser-na-arte. Ao fazê-lo, a obra de Ivan Ângelo expande-se. Já não lhe cabe mais o rótulo de literatura de resistência. Seu (não) narrar é o próprio existir.

3. Considerações Finais: Ressaca

Em seu belíssimo ensaio *Cascas*, Georges Didi-Huberman (2013) reflete acerca dos únicos registros fotográficos de uma operação de asfixia por gás no campo de concentração de Birkenau. As imagens, capturadas anonimamente por um prisioneiro, retratam mulheres levadas à câmara de gás e a incineração dos corpos ao ar livre. Contudo, a própria fotografia como produto estético supera em intensidade a terrível paisagem que retrata. O desfocado da imagem, o excesso de sombras e a falta de enquadramento desvelam a pressa e o medo que acometeram o fotógrafo clandestino. As quatro fotografias cristalizam, em suas falhas técnicas, o terror, a aflição e o inescrupuloso presentes naquele instante.



O fotógrafo de Birkenau eterniza à posteridade o instante que o nazismo queria inexistente, não narrado nem registrado. O ato fotográfico escondido, vacilante, emerge num átimo insignificante, não ensaiado e talvez sequer almejado, pois inconcebíveis os momentos que captou. De um lado, sem que o queira ou saiba, o olhar se desvia da câmera e captura, eterno, o horror desfiado em Birkenau, anunciando pelo desfocada da imagem a intensidade terrífica do momento presente. De outro, vários escritores brasileiros submeteram a linguagem literária à clandestinidade no período da Ditadura Militar brasileira. Contudo, o turvamento da palavra aqui se configura intencional e, quanto mais a literatura se torna esconderijo, maior o grau de sua revelação.

A potência desveladora apontada por Didi-Huberman nas fotografias de Birkenau ocorre no romance de Ivan Ângelo. Por meio de variados artifícios estruturais, a obra supera o mero registro de um Estado totalitário, eternizando na malha discursiva o sentimento de angústia, depressão, melancolia. A essência daquele tempo de silencioso desespero. *A festa* apresenta-se como valioso ato estético e também político a possibilitar o descobrimento da memória, qualidade inerente à literatura e sempre necessária.

4. Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. Tradução de Selvino J. Assmann*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- AUERBACH, Erich. A nomeação de Rolando como chefe de retaguarda do exército Franco. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BIN, Kimura. Fenomenologia da depressão estado-limite. *Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 01, n. 03, p. 11-32, jul. 1998.
- BRAIT, Beth. A narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura. In: *Revista Itinerários*, Araraquara, SP: Edunesp, n. 10, p. 33-44, 1996.
- CERDAS, Emerson. *A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na antiguidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. In: *Revista Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 13, p. 98-133, mar. 2013.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

185



- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro.* São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Tradução de Fausto Castilho. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- SIDEBOTTOM, Harry. *Ancient Warfare: A very short introduction.* New York: Oxford University Press, 2004.
- SILVA, Deonísio. *Nos Bastidores da Censura.* São Paulo: Amarilys, 2009.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta.* São Paulo: Alfa-Omega, 1979.
- VIEIRA, Trajano. Agonia do herói arcaico. In: SÓFOCLES. *As Traquínias.* São Paulo: Editora 34, 2014.

