

## A NARRATIVA COMO CRIAÇÃO E RESISTÊNCIA: A CUMPLICIDADE DA ESCRITURA

Beth BRAIT\*

*Eu escrevo para quê?: para contar histórias, aparecer, ganhar dinheiro, passar tempo, cumprir uma missão na terra? Nada disso. Eu escrevo para mexer um pouco com a cabeça das pessoas, escrevo contra o tirano e o opressor que está dentro das pessoas. E escrevo também contra uma certa maneira de escrever. (Ivan Ângelo)*

Como forma de me integrar à temática do Colóquio *Narrar e Resistir*, e especialmente numa mesa denominada *Narrativa e Criação*, na qual um dos participantes é um escritor, e um escritor bastante representativo de um momento histórico brasileiro em que a narrativa funcionou como uma das mais expressivas formas de resistência, opto pela estratégia mais arriscada: comentar a obra desse escritor, seu processo de criação, e a importância de um de seus trabalhos. Tudo isso na presença do autor Ivan Ângelo.

Da mesma maneira que como crítica eu ocupo uma posição um tanto marginal no processo que engloba **narrativa e criação**, uma espécie de voz secundária que condiciona sua existência à primeira voz criativa, considero que essa duplicidade, que pode ser traduzida nesse caso como cumplicidade, tenha também a vantagem de provocar um possível diálogo em torno da recepção.

---

\* Docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP - 05508-900 - São Paulo - SP.

Começo com um trecho da obra *A festa*, datada de 1976, justamente para destacar o momento em que o personagem-escritor faz um desabafo, através de uma anotação, uma espécie de marginalia integrada à narrativa, e que tem como tema suas angústias relacionadas ao processo de criação:

(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?) (Ângelo, 1976, p. 167).

Esse trecho, eu o considero como sendo profundamente coerente com a angústia da criação literária vivida pelos escritores, o que talvez seja uma constante, mas que se colocava de maneira muito particular naqueles difíceis anos 70. 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**. Tomo esse trecho, não por julgar a personagem como espelho do autor da obra, mas porque esse personagem-escritor, ou escritor-personagem, expressa, enquanto marginalia assumida graficamente pela narrativa, os dilemas vividos pelos escritores que procuravam uma saída. E o que é muito importante, uma saída que não dizia respeito apenas aos acontecimentos políticos, mas também à condição literária, às formas de narrar, à busca de novos caminhos.

Eram tempos de depoimentos dramáticos, realismos datados, apressados, passageiros, mas também tempos de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Márcio Souza, de *Galvez, o imperador do Acre*, e Ivan Ângelo de *A festa* e *Casa de Vidro* (1979), para recortarmos uma faixa em que a busca de saídas, ainda que literárias, podiam custar, no mínimo, a proibição da obra. Nesse sentido, do ponto de vista de uma inovação literária articulada harmoniosamente com uma temática crítico-social, Ivan Ângelo coloca-se, juntamente com Rubem Fonseca, como um dos marcos significativos da literatura brasileira dos anos 70.

Em seguida, e justamente pelas razões expostas acima, recorro a palavras do próprio Ivan Ângelo, estampadas na quarta capa da primeira edição

de sua obra *A face horrível*, coletânea de contos publicada em 1986, onde é possível encontrar, de forma explicitada, a postura do escritor diante do mundo, o que inclui necessariamente a literatura:

Eu escrevo para quê?: para contar histórias, aparecer, ganhar dinheiro, passar tempo, cumprir uma missão na terra? Nada disso. Eu escrevo para mexer um pouco com a cabeça das pessoas, escrevo contra o tirano e o opressor que está dentro das pessoas. E escrevo também contra uma certa maneira de escrever (Ângelo, 1986)

Ivan Ângelo, nesse sentido, é um escritor exemplar, não apenas pelo livro *A festa*, no qual me deterei com mais vagar, mas pelo conjunto de sua obra que, mesmo não sendo vastíssima, demonstra uma sintonia muito grande com o seu tempo. Essa característica se materializa através de uma escritura elaborada em que um sofisticado trabalho com a linguagem expõe o cotidiano, a memória, a História, as agruras da escrita, matérias tecidas ao longo das horas que, diariamente, o escritor rouba do jornalista, como afirma o próprio Ivan numa entrevista:

O escritor tem uma existência constante na minha vida (...) o que ele não tem é um exercício constante. Vivo voltado para a literatura, seja como escritor, seja como leitor. Posso dizer que escrevo todos os dias alguma coisa, nem que seja só na cabeça. Vou pensando num tema e às vezes isso passa para o papel em forma de anotações, às vezes não.(...) A memória da criação é muito fugaz, é um momento emocional que você grava ou não grava. Pode ser que depois de ter anotado uma sacada, uma cena elaborada numa viagem pelo trânsito de São Paulo, a emoção volte, se concretize em texto. Mas pode ser que não. Mas de qualquer maneira, esse material todo eu considero como atividade literária (Brait, 1986, p.14)

Desde *Duas faces*, sua primeira obra, publicada em 1961 em parceria com o crítico e escritor Silviano Santiago, até a coletânea de contos *O ladrão de sonhos e outras histórias* (Ângelo, 1995), publicada recentemente, a visão crítica da sociedade é traço marcante em sua produção, bem como a perseguição de novas formas de narrar. Nesse caminho, seu processo criador acaba muitas

vezes incluindo momentos de pesquisa e instauração de personagens e emoções representativas das fatias sociais criticamente recortadas, como afirma o próprio escritor, na mesma entrevista:

Gosto de trabalhar com referências à História do País e para isso tenho um trabalho de pesquisa muito grande, que é feito no tempo que me sobra. Apesar de os livros saírem com um espaço de seis, sete (e até quinze) anos entre um e outro, estou sempre trabalhando (Brait, 1986, p.74).

Essa pesquisa inclui naturalmente, como o escritor já afirmou várias vezes, um exercício refinado com a escrita, o que significa que já nas anotações ele trabalha com o tipo de texto que vai ser usado naquela passagem:

Se vou falar de televisão, por exemplo, quero que o texto tenha uma linguagem relacionada com a influência da linguagem da televisão dentro da vida da personagem. Se estou às voltas com as peripécias de um detetive, o tom é o de um romance policial. Penso que cada coisa deve encontrar a sua linguagem (Brait, 1986, p.74).

O livro *A festa*, um dos mais importantes no panorama da literatura brasileira dos anos 70, é talvez o mais representativo da síntese entre essa aguda percepção crítica da sociedade, que é marca registrada de Ivan Ângelo, e o tratamento formal do texto, bastante arrojado para a época e, eu diria, mesmo para os nossos dias. Nessa obra, o autor testemunha e propõe uma visão dramática do Brasil daquele momento. Dando voz a vários momentos da história brasileira, o autor possibilita a encenação de uma diversidade de personagens, dramas e classes sociais, criando um caleidoscópio onde as conflitos assumem tanto a humana dimensão individual e psicológica, quanto a desoladora e letal confrontação com as forças do poder.

*A Festa*, livro que mereceu elogiosas resenhas, não apenas na imprensa brasileira, mas também na estrangeira, e que contou com a tradução para outras línguas, é um texto que provoca a curiosidade e merece a atenção do

---

\* Refiro-me aqui aos artigos de Albert Bensoussan, Alice Raillar, Gérard de Cortanze, G. Charbit e Claude Feil.

leitor até mesmo do ponto de vista gráfico. Embora a brochura de capa comum não sugira nenhuma sofisticação, o requinte pode ser percebido já na divisão do livro em páginas brancas e azuis, o que levou o leitor dos anos 70 a, no mínimo, desconfiar das intenções de um autor que programa, até mesmo, as cores das páginas em que sua narrativa estará impressa.

O recurso visual, entretanto, não pára no detalhe das cores. Espalha-se sob a forma de diferentes famílias de letras, diferentes formas de utilização do espaço papel e, curiosamente, na utilização significativa do espaço branco. Dito desta maneira, poderia parecer que se trata de uma coletânea de poemas concretos, ainda em moda naquela década, e não de uma narrativa em prosa como é o caso dessa obra. Os recursos gráficos, que não descartam a possibilidade de uma exploração verbo-visual do texto, têm uma função inerente à narrativa. Essa exploração do nível gráfico compatibiliza-se com todos os outros níveis, no sentido de romper com a homogeneidade de um único padrão narrativo. A estratégia gráfica pode ser considerada como uma exigência da organização de uma multiplicidade de conteúdos imbricados na narrativa, ainda que o dado cor pudesse ser suprimido sem comprometimento do conjunto.

Além disso, incorporando formas não nobres de narrar, como a notícia, a manchete e o depoimento policial, por exemplo, *A festa* assume também os artifícios dessas outras táticas narrativas, constituindo uma narrativa polifônica, mesmo antes das teorias bakhtinianas sobre o romance estarem em moda em nosso país.

No nível ainda da compatibilização gráfica, temática e discursiva, é possível atentar para a ambigüidade sugerida já no subtítulo Romance: contos. A narrativa é organizada em nove fragmentos, que em princípio poderiam ser analisados como contos independentes, mas que, na verdade, mantêm uma estreita relação de solidariedade e comprometimento com o conjunto representado pela narrativa como um todo. Curiosamente, até mesmo o sumário, o índice, mantêm essa relação de relativa independência. Todos os nove fragmentos, que compõem as três partes que constituem a obra, estão registrados no índice com um complemento explicativo, diferentemente do que aparece no início de cada trecho.

O primeiro bloco narrativo é composto de sete fragmentos: “Documentário”, “Bodas de Pérola”, “Andréa”, “Corrupção”, “O refúgio”, “Luta de classes”, “Preocupações”, 1968. Embora esses sejam os títulos que

antecedem os fragmentos-contos, no índice eles estão complementados, entre parênteses, da seguinte maneira: *Documentário (sertão e cidade, 1970)*, *Bodas de pérola (amor dos anos 30)*, *Andréa (garota dos anos 50)*, *Corrupção (triângulo nos anos 40)*, *O refúgio (insegurança, 1970)*, *Luta de Classes (vidinha, 1970)* e *Preocupações (ungústias, 1968)*. Como se observa, a explicitação do índice funciona como uma forma didática de apontar para um período histórico mais amplo que, centrado na década de 70, amplia-se para seus antecedentes, cobrindo os anos 30, 40, 50 e 60.

O segundo bloco, intitulado “Antes da Festa”, e que o índice desdobra em “Antes da festa (vítimas dos anos 60)”, organiza-se por meio de fragmentos sintéticos, antecedidos de um título em negrito, acompanhado da indicação de horas e minutos. Apenas os fragmentos correspondentes à personagem-escritor não seguem esse padrão, destacando-se dos demais por apresentarem-se entre parênteses e em itálico.

A ordem do aparecimento desses fragmentos não obedece uma cronologia, no sentido em que o termo pode assumir numa narrativa linear, mas apóia-se num tempo cronológico, ou seja, as horas e os minutos que antecederam os dois grandes segmentos que polarizam a narrativa: “os distúrbios da praça da Estação” e “a festa”. Os fragmentos alternam-se, recuperando e configurando personagens dos contos da primeira parte. A questão do tempo histórico e do tempo narrativo coloca-se como um dos aspectos centrais, aparecendo de forma extremamente elaborada, não apenas nesse bloco, mas também nos outros dois.

A terceira parte, intitulada “Depois da festa”, e que, no índice aparece como “Depois da festa (índice dos destinos)”, encarrega-se de recuperar todas as personagens, articulando-se por meio de fragmentos antecedidos do nome da personagem, de epítetos ou de expressões que as caracterizam, e da página em que apareceram. Essa indicação está destacada em negrito e pode variar mesmo quando a personagem é retomada.

Portanto, o aspecto gráfico e as divisões a que a obra está submetida podem dar uma primeira idéia dos níveis de manipulação sofridos pelo discurso ao longo dessa obra de Ivan Ângelo e que constituem uma novidade para o momento, em mais de um sentido. Dentre esses sentidos, é preciso destacar de forma especial o que diz respeito à construção dessa sedutora parafernália

estrutural, arquitetada como estratégia de exposição de dramas individuais e coletivos de diferentes natureza e dimensões.

O requinte gráfico, a combinatória de gêneros, a distribuição das partes, enfim a calculada organização do discurso, configuram essa narrativa como uma colagem em que a aparência de desordem é uma maneira de estabelecer uma inusitada ordem textual, compatível com a complexidade histórica e discursiva característica dos momentos e dos temas que constituem a narrativa.

A primeira parte da obra funciona como uma performance do narrador-escritor-personagem, isto é, como o conjunto de seus esforços e de sua capacidade e disponibilidade para criar uma obra literária, representativa de sua época. O primeiro fragmento, “Documentário” vai mostrando um posicionamento básico em relação ao que está sendo narrado: a realidade só toma forma, só passa a ser compreendida a partir do momento em que se mostra como linguagem. Talvez seja essa a razão da linguagem da obra não se apresentar como o discurso regular de um narrador onisciente, mas como a manifestação diversificada de vários narradores. A polifonia das vozes, dos diferentes registros, dos diferentes gêneros, é um recurso que domina a obra toda.

O entrecruzar de discursos das mais variadas origens permite ao leitor surpreender o *fato* sob vários ângulos, sem ter, jamais, um ângulo privilegiado, o que descarta a perspectiva documental, embora os acontecimentos sejam inteiramente verossímeis do ponto de vista da referência e de suas representações. Além disso há a forte figura do escritor-personagem, o qual conduz a flexibilidade crítica da narrativa, a meta-enunciação que não dissocia o produto do processo de criação, o enunciado de suas condições de enunciação. Expor a realidade significa, em *A festa*, recuperar as linguagens que a constituem, que dela participam de diferentes maneiras, que a caracterizam e a descaracterizam.

Dessa forma, “Documentário” diz respeito ao *saber* do narrador-escritor. O que ele sabe vem de outros narradores. O jornal, a música popular, a literatura, os depoimentos policiais, juntamente com manifestos populares, textos históricos, sociológicos e declarações oficiais configuram um mosaico que faz aparecer uma realidade múltipla, diversificada, constituída pelos narradores que não apenas documentam os fatos, mas posicionam-se diante

deles, descrevendo-os a partir de um ponto de vista, de uma dimensão ideológica, se quisermos utilizar uma palavra bastante significativa para aquele momento.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, esses narradores, essas diferentes perspectivas discursivas, colocam-se como aliados ou opositores dos fatos e personagens que estão sendo instituídos. Esse é o caso, por exemplo, da maneira como em “Documentário” vai sendo composto o perfil do personagem Marcionílio Mattos, protagonista de um dos pólos centrais da narrativa: **os acontecimentos da praça da Estação**. Ele vai sendo construído pelos diferentes narradores de forma a englobar traços que, traduzidos e ordenados, poderiam sugerir o seguinte desenho: “nordestino, moreno, 53 anos, migrante, cor parda, filho de capanga de coronel, admirador de Lampião, opositorista à Coluna Prestes, consciente da situação nordestina, desejoso de mudar o sertão,” aspectos que vão sendo dispostos a partir de uma certidão de nascimento, de notícias de jornal, de depoimentos policiais, etc.

Esses traços, por sua vez, serão lidos, alinhados e articulados, sob pontos de vista contraditórios, ao longo dos diferentes discursos evocados. O resultado é a construção progressiva de uma espécie de indivíduo-colagem que, no final, depois de ser considerado **líder camponês frustrado, cangaceiro e subversivo**, é morto, vira notícia de jornal, uma espécie de João Gostoso, de Manuel Bandeira, e é perenizado como **Diabo** pelo discurso da literatura de cordel.

Na verdade, a instauração desses vários narradores e a mobilização desses diferentes discursos que vão tecendo os fatos, impedem que **os acontecimentos da praça da Estação**, eixo sobre o qual está centrada a exposição do momento repressivo configurado pelos anos 60 e 70, seja tido como um mero dado referencial. A repetição do mesmo fato ao longo da narrativa e a multiplicação de perspectivas aí configuradas, longe de apontar para um único referente, encenam a heterogeneidade discursiva e, ao mesmo tempo, expõem a força construtiva das linguagens, a produção de sentido e de efeitos de sentido representados pela confluência dessas múltiplas vozes.

As coisas não se passam de forma diferente no restante da narrativa. O processo de instauração de múltiplos narradores, cuja função é multiplicar e respaldar a voz narrativa, retomando **acontecimentos**, insistindo sobre eles de forma opinativa, configura *A festa* como um espelhar de narrativas que,

apontando umas para as outras, parecem tentar dissuadir o leitor de existência homogênea dos acontecimentos. Ao mesmo tempo, esses acontecimentos são expostos de maneira profundamente dramática e atordoante, numa total consonância com o momento histórico.

A linguagem, de uma certa forma, assume o papel de protagonista e de cúmplice do escritor. Sendo seu único instrumento, ela é dimensionada não como intermediária entre os fatos e sua narração, mas como a matéria prima metamorfoseada nos vários níveis de sua interação social. Ao manifestar suas impossibilidades e contradições, a linguagem, enquanto conjunto narrativo, expõe também as possibilidades, as impossibilidades e as contradições que caracterizam o universo aí recriado. É justamente na força dessa confluência de discursos, de linguagens, que a obra encontra um caminho original, quer enquanto possibilidade de desvendamento e exposição crítica dos universos social e individual aí envolvidos, quer do ponto de vista literário, enquanto saída inovadora.

O outro pólo da narrativa, intitulado *A festa*, e que no nível do discurso não existe como parte integrante da obra, tem sua existência assegurada pelos mesmos processos discursivos, pelas estruturas narrativas e pelo posicionamento dos diferentes narradores. A festa existe, em primeiro lugar, como um elemento aglutinador dos vários personagens que, desvinculados dos acontecimentos da praça da Estação ou ocasionalmente ligados a eles, pertencem ao que se poderia chamar de diferentes camadas da burguesia. Assim, o “psiquiatra, homem que tinha teorias, a mulher belíssima, analisada e angustiada, o pintor homossexual, os intelectuais, o egocêntrico assassino, glorificado pela sociedade por sua conduta mantenedora da moral, as mulheres tristes interessadas em experiências sexuais,” são personagens que poderiam perfeitamente reunirem-se, apesar das diferenças que os separam, numa festa: espaço social em que o parecer ser deixa fluir o ser de cada um.

Mas para que apresentar a festa discursivamente se toda sua carga de significação está dada em cada um dos personagens dos blocos “Antes da festa” e “Depois da festa”? Acontece que o narrador-escritor, embuído em fazer prevalecer a multiplicidade de narradores e a multiplicidade de formas de narrar, é um enunciador que sintoniza os diferentes discursos, configurando uma obra literária que retrata as impossibilidades do momento. Dessa forma, ainda que concretizada como eclipse numa página em branco, a festa aparece não

apenas como título, como metáfora irônica da matéria-prima que motiva o autor, mas como realidade de determinados personagens.

Reaparecendo, em “Depois da festa (**Escritor. Página 108. p.167**)”, enquanto personagem-escritor, ele se integra aos acontecimentos e discute os resultados de seu trabalho:

- Este livro (diz o escritor recebendo os originais) é o resultado de um fracasso. É o que eu consegui fazer de um projeto pretensioso que tracei em linhas gerais há uns dez anos ou mais (subtextualmente revelando que aquilo que vinham dizendo seus inimigos era verdade) e no qual mexi apenas algumas vezes esse tempo todo (...) (Ângelo, 1976, p.167).

No momento de discutir os originais com um amigo, ele insere a festa no discurso. Lá estão quatro laudas que reproduzem relacionamentos de atores durante a festa:

Olha aí (entregando as laudas ao amigo)  
Ele lê: vontade de acabar com essa festa, mandar todo mundo embora. Ainda teve coragem de dizer que era a garota dele, desaforo. Ah, Lúcio, que foi que eu fiz, vai embora, gente, vai embora, não posso mais - **Antônio, me traz um gim.** (Ângelo, 1976, p.167).

Novamente o jogo do ser e do parecer instaura as dicotomias do símbolo de uma época: *A festa*. E o narrador novamente desmetaforiza o discurso, desmistificando todo o processo de criação, superpondo camadas narrativas.

O engendramento narrativo, constituído pelo imbricar dos mais diversos discursos que simulam o real, pode ser considerado, apesar da constante interferência do narrador empenhado em desmetaforizá-lo, uma bem construída metáfora.

Na dura luta que o homem trava com a realidade, procurando constantemente dar-lhe uma significação, a metáfora oferece-se, como se sabe, como uma das possibilidades de nomear o real e, através desse processo, represá-lo. Descobrimo combinatórias novas, instaurando uma nova ordem no

caos, o escritor acaba por nomear aspectos novos da realidade, ou pelo menos acaba encontrando uma forma de fazer ver aos outros suas percepções. Preso à necessidade de expressar o percebido e o vivido, o escritor encontra na linguagem, no discurso, na narrativa, formas de configurar e expressar aspectos novos a serem desvendados.

É somente sob esse ângulo que *A festa* pode ser considerada como uma metáfora de um momento brasileiro específico. Fragmentando o discurso, instaurando narradores e compondo uma colagem aparentemente caótica, o escritor mobiliza sua capacidade criadora no sentido de reinstaurar o real, sem acobertar suas intenções e suas dificuldades para construir uma obra crítica e auto-reflexiva.

Para completar essa minha fala, e sem entrar em detalhes sobre as demais obras de Ivan Ângelo que dentro de suas especificidades articulam esses dois pólos narrativo-criativos, gostaria de contar um episódio que me recolocou em contato com o texto do autor. Numa viagem de avião, em abril de 1994, deparo, nas páginas da revista *Ícaro*, com o conto *Vai*, de autoria de Ivan (Ângelo, 1994, p. 40-41). Esse conto, encenação de um possível diálogo entre um abandonado pela namorada e a própria, demonstra a sensibilidade do escritor para com a linguagem e o ser humano. O jogo de sedução se faz pela estratégia de valorização, por parte do narrador, do outro, o que conquistou a namorada. Entretanto, essa valorização confronta os universos diferentes, e os sistemas de valores em que estão inseridos. Dessa forma, o perdedor, por sua astúcia argumentativa, acaba convencendo ao menos seu leitor.

Como se pode constatar, os dramas humanos, seja qual for sua dimensão, encontram, nas narrativas de Ivan Ângelo, a linguagem que os dimensiona com sensibilidade e adequação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÂNGELO, I. *A festa*. São Paulo: Vertente Ed., 1976.

ÂNGELO, I. *A casa de vidro*. São Paulo: Cultura, 1979.

**Beth Brait**

---

ÂNGELO, I. *A face horrível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ÂNGELO, I. Vai. *Ícaro*, abr. 1994. p.40-42.

ÂNGELO, I. *O ladrão de sonhos e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1995.

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