

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado
Área de Concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Literatura e História



Dissertação

Festas manchadas de sangue e violência: literatura e história em *A Festa*, de Ivan Ângelo e *A Festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa

Raíssa Cardoso Amaral

Pelotas, 2017

Raíssa Cardoso Amaral

Festas manchadas de sangue e violência: literatura e história em *A Festa*, de Ivan Ângelo e *A Festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Alfeu SpareMBERGER

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

A485f Amaral, Raíssa Cardoso

Festas manchadas de sangue e violência : literatura e história em A festa, de Ivan Ângelo e A festa do bode, de Mario Vargas Llosa / Raíssa Cardoso Amaral ; Alfeu Sparemberger, orientador. — Pelotas, 2017.

119 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Literatura e história. 2. Ditadura. 3. A festa. 4. A festa do bode. I. Sparemberger, Alfeu, orient. II. Título.

CDD : 809

Raíssa Cardoso Amaral

Festas manchadas de sangue e violência: literatura e história em *A Festa*, de Ivan Ângelo e *A Festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa

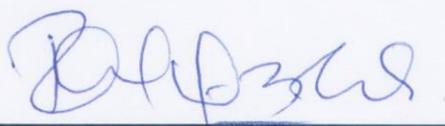
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

22 de fevereiro de 2017

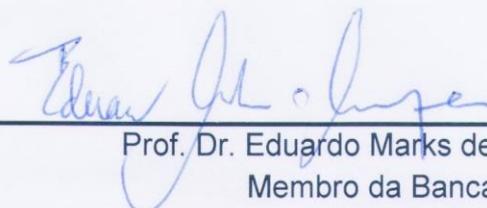
Banca examinadora:



Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo



Prof^a. Dra. Rosani Ursula Ketzer Umbach
Membro da Banca
Doutora em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin, Alemanha



Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques
Membro da Banca
Doutor em Australian Literature and Cultural History - University of Queensland, Austrália

AGRADECIMENTOS

A Deus e meus protetores, por não permitirem que eu perca minha fé.

Ao professor e orientador Alfeu Sparemberger, por todo o aprendizado, dedicação e apoio imensurável para a realização desta pesquisa.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos durante os dois anos de Mestrado.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (área de concentração em Literatura Comparada), que fizeram parte desta breve e densa parcela da minha trajetória acadêmica.

À professora Rosani Úrsula Ketzner Umbach e ao professor Eduardo Marks de Marques, pela preciosa colaboração com este trabalho no processo de qualificação e por terem aceitado participar da banca de defesa.

Aos meus pais, Gilberto Reis Amaral e Carla Rosane Cardoso Amaral, pelo apoio e amor incondicional.

Aos meus amigos, Pedro Garcia Mortágua, Luciane Machado Cardoso, Maurício Signorini Dias e Thamires de Carvalho Marchezini, os irmãos de coração que a vida me deu.

Aos colegas de graduação e Mestrado que se tornaram amigos, em especial as meninas Danieli Oliveira Vilela, Ellem Rudijane Moraes de Borba e Márcia Tavares Chico, pelas aventuras e alegrias compartilhadas.

Ao Robson, meu amigo de quatro patas, por ser feito de puro amor.

A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecar, mas aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante

Teoria do medalhão – Machado de Assis (1881)

*Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Nalgum canto do jardim (...)*

Tanto mar - Chico Buarque (1978)

RESUMO

AMARAL, Raíssa Cardoso. **Festas manchadas de sangue e violência: literatura e história em *A Festa*, de Ivan Ângelo e *A Festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa.** 2017. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas - RS.

Esta dissertação analisa a relação entre literatura e história nos romances *A Festa*, de Ivan Ângelo (1976) e *A Festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa (2000). O *corpus* literário privilegiado desta pesquisa retrata os períodos de exceção que ocorreram em países distintos: a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e a ditadura da Era Trujillo (1930-1961) na República Dominicana, respectivamente. A partir do entrecruzamento entre literatura e história, esta pesquisa, amparada pelos estudos comparatistas, busca compreender como ocorre a representação literária das ditaduras (tanto a civil-militar brasileira quanto a dominicana) e investigar a metáfora do conceito de festa que permeia as narrativas. A hipótese inicial é a de que os significados ocultos por trás do sentido de “festa” coincidem, de certa forma, nos dois romances, pois há violência, sangue e iniquidades encobertas pela aparência de festa.

Palavras-chave: literatura e história; ditadura; *A Festa*; *A Festa do Bode*.

ABSTRACT

AMARAL, Raíssa Cardoso. **Feasts stained with blood and violence: literature and history in *The Celebration*, by Ivan Ângelo and *The Feast of the Goat*, by Mario Vargas Llosa.** 2017. 119f. Dissertation (Master Degree in Comparative Literature) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas - RS.

This thesis analyzes the relation between literature and history in the novels *The Celebration*, by Ivan Ângelo (1976) and *The Feast of the Goat*, by Mario Vargas Llosa (2000). The literary corpus of this research portrays the state of exception periods in two different countries: the civilian-military dictatorship in Brazil (1964-1985) and the dictatorship of the Trujillo Era (1930-1961) in the Dominican Republic, respectively. Stemming from the interconnection between literature and history, this research, supported by studies in comparative literature, attempts to understand how the literary representation of the dictatorship occurs (both the Brazilian civilian-military and the Dominican ones) and to investigate the metaphor of the concept of feast and celebration that permeates the narratives. The initial hypothesis is that the hidden meanings behind the sense of "feast" coincide, somehow, in both novels, because, in both texts, there are violence, blood and inequities covered by the appearance of a feast.

Keywords: literature and history; dictatorship; *The Celebration*; *The Feast of the Goat*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	12
1.1 Contextualização da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).....	22
1.2 O cenário da ditadura dominicana, a Era Trujillo (1930-1961).....	27
1.3 Recepção crítica da obra de Ivan Ângelo e de Mario Vargas Llosa.....	31
1.3.1 Ivan Ângelo, uma festa experimental entre a vivência e a escrita.....	31
1.3.2 Mario Vargas Llosa, entre a pesquisa histórica e a criação ficcional.....	34
2 FESTAS PARA NÃO ESQUECER: A representação literária da ditadura (e suas consequências) em <i>A Festa</i> e <i>A Festa do Bode</i>	37
2.1 O percurso doloroso entre a teoria e a prática em <i>A Festa do Bode</i> : o caso Urania Cabral.....	55
2.2 Os aniversários que coincidem, o jogo de aparências e o olhar para a rua em <i>A Festa</i>	65
3 O ENTRECruzAMENTO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA NA LEITURA CONTRASTIVA DAS “FESTAS”	76
3.1 A presença e ausência da figura do ditador: implicações e breves reflexões.....	87
3.2 Afinal, que comemoração é essa? Apontamentos sobre a metáfora de festa.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

INTRODUÇÃO

A proposta investigativa desta dissertação consiste na análise da relação entre literatura e história nos romances *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo e *A Festa do Bode* ([2000] 2011), de Mario Vargas Llosa. Os romances retratam, de modo geral, o período de exceção que ocorreu em países distintos: a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e a ditadura da Era Trujillo (1930-1961) na República Dominicana. A relevância desta pesquisa reside no fato da notável ausência de estudos, no âmbito da Literatura Comparada, que relacionem a representação literária da ditadura civil-militar brasileira com a ditadura dominicana.

A Festa, de Ivan Ângelo, foi publicada dentro do período histórico brasileiro que corresponde à ditadura civil-militar. Neste livro, experimentalismo estético e vivência histórica do autor se mesclam, afinal, o jornalista e escritor Ivan Ângelo vivenciou o doloroso período e publicou literatura não apenas sobre a ditadura, mas “na” ditadura. Em linhas gerais, *A Festa* retrata o impacto da ditadura civil-militar brasileira em Belo Horizonte e a impossibilidade de liberdade encontra-se, inclusive, na própria estrutura do texto, pois este é repleto de lacunas por meio das quais o leitor precisa se mover. A metáfora da festa é esmiuçada, pois “A festa é o ponto de convergência da narrativa e o ponto de contato entre as personagens” (MACHADO, 1981, p. 50). Por se tratar de uma narrativa fragmentada, há certo aspecto provisório que emana desta obra e também uma necessidade metaficcional de expor o projeto literário, exemplificado nas anotações do escritor pelo meio das quais há a reflexão sobre a criação literária e a literatura como expressão artística. O escritor aqui mencionado é uma *persona* ficcional, ou seja, trata-se de um personagem dentro do contexto da obra.

Por outro lado, o romance *A Festa do Bode*, do peruano Mario Vargas Llosa, não apresenta vivência histórica do escritor na ditadura da República Dominicana, comandada por Rafael Leonidas Trujillo Molina, de 1930 a 1961. Fruto de intensa pesquisa histórica, a estrutura narrativa é formada por eixos paralelos que estão organizados da seguinte maneira: inicialmente é apresentado o eixo com maior teor literário (eixo da personagem Urania Cabral); nos outros dois eixos há uma aproximação maior com os dados históricos oficiais (eixos de Trujillo e dos revolucionários que planejam a morte do ditador, respectivamente). Os três eixos

narrativos são criações ficcionais, porém, o eixo de Urania Cabral é ficcional por excelência, enquanto o eixo de Trujillo e dos revolucionários contextualizam o que aconteceu “de fato” como, por exemplo, o assassinato de Trujillo em 30 de maio de 1961.

Em *A Festa do Bode*, o eixo narrativo de Urania Cabral é o único situado no tempo presente, que equivale ao ano de 1996 na narrativa. Os outros dois eixos estão situados nos últimos dias da ditadura de Trujillo, entrelaçados pelo fatídico 30 de maio de 1961, que corresponde à data do assassinato do ditador. No que tange à recriação literária do perfil de grandes ditadores – uma temática constantemente presente nas pesquisas de representações literárias das ditaduras na América Latina – o romance *A Festa do Bode* dedica um eixo narrativo inteiro para dar voz a Trujillo, em seus últimos dias de vida.

As pesquisas realizadas na área de literatura consistem, de modo geral, em pesquisa bibliográfica, levantamento e seleção de textos teórico-críticos pertinentes à discussão. Desse modo, a metodologia que fundamenta esta pesquisa é a mais básica dos estudos literários, pois se realiza primordialmente no levantamento de fontes teórico-críticas e análise literária. Em síntese, a metodologia que viabiliza esta pesquisa é específica da área dos estudos comparados em literatura. Tania Franco Carvalhal já afirmava que se trata de “[...] uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural” (CARVALHAL, 1991, p. 13).

As “festas” analisadas nesta pesquisa são consideradas metaficções historiográficas, termo cunhado por Linda Hutcheon para definir “romances que [...] são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Os romances aqui apreciados entrelaçam ficção e história, duas áreas que se complementam e dialogam entre si.

A estrutura da dissertação se dará da seguinte forma: o trabalho está dividido em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo há uma parte teórica sobre as possíveis relações entre literatura e história, a contextualização das ditaduras (a brasileira e a dominicana) e breves considerações acerca da recepção crítica de Ivan Ângelo e de Mario Vargas Llosa. O referencial teórico desta pesquisa centrou-se na relação entre literatura e história e, portanto, utilizamos para a discussão os teóricos Alun Munslow, Fredric Jameson, György

Lukács, Hayden White, Linda Hutcheon, Lukasz Grützmacher, Paul Sutermeister, Perry Anderson e Seymour Menton, além das críticas literárias Marilene Weinhardt, Regina Dalcastagné e Rosani Úrsula Ketzler Umbach.

O segundo capítulo, o primeiro de análise literária, estará subdividido nas seguintes questões: a representação literária da ditadura nos romances, evidenciando a construção de personagens que eram favoráveis ao momento repressor e daqueles que se organizam para se vingar e/ou lutar contra o sistema; o movimento entre a teoria e a prática (ou entre o conhecimento adquirido e a memória do trauma) na personagem Urania Cabral, do romance de Vargas Llosa e a investigação, na narrativa de Ivan Ângelo, do jogo de aparências (visível, principalmente, nos personagens Roberto Miranda, Andrea e Jorge Fernandes) e a mudança de perspectiva do personagem Samuel Fereszin, repórter que passa de uma postura alienada à mobilização para uma tentativa de mudança no contexto de dor no qual se vivia, o que chamamos nesta pesquisa, de um olhar para a rua.

O terceiro capítulo, também focalizado em análise literária, irá apresentar o entrecruzamento entre literatura e história na leitura contrastiva dos romances, reflexões sobre a presença e a ausência da figura do ditador e apontamentos sobre a metáfora de festa que perpassa as obras.

Desse modo, a hipótese inicial é a de que o significado de festa aparece nas narrativas de uma forma alegórica, pois ao invés de alegria e comemoração, temos interpretações que coincidem com a representação do que as ditaduras que ocorreram na América Latina são capazes de deixar de legado: sangue, dor e traumas. Momentos históricos extremos, como é o caso de um período ditatorial, são eternizados não apenas nos documentos históricos, mas pelas páginas literárias.

1 APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

O romance é um gênero literário de difícil definição, pois há uma liberdade em sua forma narrativa, isto é, não existe um único modelo a ser seguido. Ao especificar o romance com o adjetivo “histórico” torna-se visível uma tensão, pois literatura e história são duas formas de expressão do conhecimento, inicialmente consideradas como díspares e antagônicas. Desse modo, como frequentemente ocorre com os conceitos da área das Ciências Humanas, torna-se difícil encontrar uma definição estanque de romance histórico, visto que os conceitos de literatura e história sofreram modificações ao longo dos tempos.

György Lukács reiteradamente é apresentado, pela crítica, como o autor fundamental para a compreensão do que vem a ser um romance histórico, devido à publicação de *O Romance Histórico*, em 1937. Lukács afirma que a forma clássica de romance histórico surgiu no início do século XIX, com Walter Scott. Seus grandes sucessores foram Balzac e Tolstói. Nas palavras do filósofo húngaro,

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica (LUKÁCS, 2011, p. 60).

No romance histórico há um posicionamento pessoal, ideológico e cultural por trás do discurso/narração, afinal, os sujeitos, assim como os textos, não podem ser considerados neutros tampouco ingênuos (cf. WEINHARDT, 1994). A interpretação defendida pela pesquisadora e professora Marilene Weinhardt (1994) vai ao encontro das ideias de Lukács: no romance histórico há um impacto poético que surge dos personagens que vivenciaram as experiências históricas. De acordo com a pesquisadora, “Ao romance histórico não interessa repetir os grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência” (WEINHARDT, 1994, p. 51).

Assim como Marilene Weinhardt, Fredric Jameson (2004) também comenta o fato de György Lukács ser referência para os estudos do romance histórico. Porém,

ao contrário das formulações de Lukács, Jameson solicita que olhemos para Walter Scott não como o primeiro escritor de romance histórico, mas como um produtor de drama de costumes. Para Jameson, *Guerra e Paz*, de Tolstói, é o grande exemplar de romance histórico. O autor também assinala que toda e qualquer convenção acerca da noção de romance histórico pode e deve ser questionada, como fica explícito no trecho a seguir:

O romance histórico [...] não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história da vida de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas [...] Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre o plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens (JAMESON, 2004, p. 192).

Jameson apresenta certa preocupação com o modelo reconstitutivo de história, ou seja, com a ação de “preencher as lacunas” dos fatos que as fontes documentais não demonstram. Neste sentido, a noção de verdade histórica deve ser vista “não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e do engodo fantástico” (JAMESON, 2004, p. 201). Assim, para o autor, o romance histórico é um complemento do discurso histórico e deve ser lido como tal.

Para complementar as ideias de Jameson, Regina Dalcastagné diz que o discurso histórico não pretende ser objetivo. Pensar no passado com os pés no presente é estar rodeado de incertezas, pois os acontecimentos nos deixam “principalmente lacunas e silêncios. [...] O diálogo da literatura com a história vai se tornando cada vez mais importante, já que tanto uma quanto a outra têm consciência de sua necessidade mútua” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 48).

A visão marxista de Lukács explicita que a importância não reside na noção de história como pano de fundo da narrativa, mas no impacto dos dados históricos no homem comum. György Lukács defende a ideia de que o romance histórico é necessariamente social e assim poderia, inclusive, evidenciar a tensão entre as

classes sociais. Partindo das ideias acerca da forma clássica de romance histórico, a proposta de Lukács apresenta, sinteticamente, as seguintes características:

- 1) o romance histórico autêntico – cujo modelo é Walter Scott – narra a história *como crise*, penetrando na essência da época (as forças sociais em disputa);
 - 2) os personagens são construídos como tipos histórico-sociais, havendo sempre um resgate da *humanidade* dos mesmos;
 - 3) o herói surge a partir da crise, da essência mesma dos acontecimentos;
 - 4) a fidelidade histórica é fator importante nesse romance.
- Mas a teoria de Lukács sobre o romance histórico, embora muito bem fundamentada, não deixa de ser alvo de críticas (FERNANDES, 2012, p. 89, grifos do autor).

Como a leitura do trecho acima deixa entrever, os critérios de romance histórico propostos por Lukács já não conseguem dar conta de toda a ficção contemporânea. Surgem, então, novas propostas para olhar a relação entre literatura e história como, por exemplo, a proposta do livro *Novo romance histórico da América Latina (1979-1992)*, de Seymour Menton (1993), o livro *Meta- História: A Imaginação Histórica do Século XIX*, de Hayden White (1973) e o termo “metaficção historiográfica” do livro *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção* (1988), de Linda Hutcheon.

Seymour Menton parte de um *corpus* literário específico para definir o que seria o novo romance histórico, pois ele trabalha apenas com romances publicados na América Latina. Sua pesquisa demonstra que o primeiro novo romance histórico é *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier (1949) e que este tipo específico de romance obteve seu auge na década de 70. No entanto, há uma problemática em seu conceito: ao propor o “novo” romance histórico, Menton não realiza nenhuma reflexão crítica acerca do conceito de romance histórico de Lukács, algo que foi severamente criticado por Grützmacher (2006).

Aliás, ao definir características para o novo romance histórico e indicar a intertextualidade como uma delas, Menton não está postulando nada inovador, pelo contrário, a própria teoria lukacsiana já a utilizava, pois não existiria conceito de “romance histórico” sem a relação entre a literatura e a história. Além disso, independente do adjetivo “histórico”, há o entendimento de que todo romance é intertextual, pois ele está em contato com a cultura. Quando Menton tenta diferenciar

o novo romance histórico da teoria de Lukács, ele o faz com afirmações vagas, como a de que “la NNH [Nueva Novela Histórica] se distingue de la novela histórica tradicional por su mayor variedad”¹ (MENTON, 1993, p. 45). A proposta de Menton, portanto, realiza uma distinção superficial da teoria lukacsiana, limitando-se a discutir que no romance histórico em geral o autor precisava narrar algo distante de seu tempo e, assim, suas ideias causam mais confusão do que esclarecimento (cf. GRÜTZMACHER, 2006).

Para Perry Anderson (2007), a difusão de romance histórico pós-moderno encontra justificativa na produção dos escritores latino-americanos e, por irônica coincidência, ele cita *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier (1949) como um texto germinal. Para o pesquisador, o romance histórico é bem mais difundido na atualidade do que em seu período clássico, o século XIX, porém, ele sofre reformulações demandadas pelo próprio pós-modernismo:

todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas. Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos [...] (ANDERSON, 2007, p. 06).

Ainda no que se refere especificamente ao romance histórico contemporâneo da América Latina, pode-se dizer que são textos que retomam

[...] os relatos sobre a conquista, sobre a colonização/dizimação dos índios, sobre as guerras de independência, sobre o embate civilização x barbárie, e sobretudo trazendo perfis de grandes ditadores, esse romance não deixa de abordar nossa identidade. Mas, diferentemente do séc. XIX, costurando os fatos a partir de múltiplas perspectivas e desconstruindo as versões oficiais pela paródia (FERNANDES, 2012, p. 95).

Ao propor uma poética do pós-modernismo, Hutcheon argumenta que a metaficção historiográfica “não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 198). No que diz respeito à metaficção historiográfica, Weinhardt afirma que

¹ “O NRH (Novo Romance Histórico) se distingue do romance histórico tradicional pela sua maior variedade” (MENTON, 1993, p. 45, tradução nossa).

“[...] já não se confunde com a ficção histórica por comportar uma aguda autoconsciência de seu processo de constituição” (1994, p. 58).

A partir das ideias de Linda Hutcheon, não há um consenso definitivo acerca do que definimos como pós-modernismo. Portanto, este pode ser considerado um momento contraditório, paradoxal e questionador, ou seja, não possui uma definição exata, é algo fluído. Do mesmo modo que o Pós-Modernismo “[...] é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20), o termo metaficção historiográfica demonstra que há questionamentos sobre a forma como a história está sendo escrita.

Rafaella Berto Pucca (2007) concorda com as opiniões de Hutcheon, pois situa o pós-modernismo não apenas como um movimento estético, mas como um acontecimento histórico, político e econômico. A partir do pós-modernismo, a história passa a ser descrita “como narrativa de acontecimentos que podem conter mais de um ponto de vista” (PUCCA, 2007, p. 06).

O próprio repensar a historiografia está vinculado ao fato de visualizar a história como algo da criação humana e acessá-la na forma textual: “O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39, grifos do autor). A partir dessa visão pós-moderna, o acesso ao entendimento da história está relacionado à ideia de que tanto a história como a ficção são discursos que possuem em comum a linguagem, traduzida em vestígios textuais.

Hutcheon afirma que a escrita pós-moderna expôs “que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado [...]” (1991, p. 122). Logo em seguida, esta afirmação é ampliada, pois a pesquisadora declara que o pós-modernismo desfaz toda e qualquer sacralização da arte, por isso a literatura passa a ser uma das várias possibilidades de representação do real e é tão paradoxal justamente por não ter compromisso nenhum com a realidade. Hutcheon, ao estabelecer o conceito de metaficção historiográfica, não está propondo a destruição do termo “história”, mas sim uma fluidez de barreiras entre as áreas, ou seja, “[...] uma tentativa de inserir uma nova historicidade e uma nova problematização de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 274).

No prefácio do livro *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*, Hayden White afirma que “[...] o historiador realiza um ato essencialmente *poético*” (2008, p. 12, grifos do autor). Esta avaliação, como se sabe, é significativa, afinal, as narrativas históricas (assim como as literárias) constituem-se pela linguagem cuja característica principal é a falibilidade. White afirma que as possíveis formas de aproximação entre literatura e história ocorrem a partir de técnicas linguísticas e, a partir desta constatação, questiona o objetivo e *status* da história como disciplina, afinal, “[...] as disputas sobre o que a “história” deve ser refletem de igual modo variadas concepções daquilo em que deve consistir uma correta explicação histórica e diferentes concepções, portanto, da tarefa do historiador” (WHITE, 2008, p. 28).

Uma informação que não pode passar despercebida é o seguinte fato: o leitor do livro de Hayden White está lendo sua tese de doutorado, orientada pelo professor Northrop Frye, da área da literatura. A publicação do livro em 1973 coincide com o período da chamada “virada linguística”, momento em que a linguagem torna-se central como construção da história e viabiliza a aproximação das práticas discursivas – literatura e história – no que elas têm em comum: a produção pela linguagem. Além disso, a “virada linguística” é um momento de questionamento sobre a visão de arte e, nesse caso, a literatura é considerada como uma opção entre as várias possibilidades de representação do mundo.

Ao definir a crônica, a estória, o modo de elaboração de enredo, o modo de argumentação e o modo de implicação ideológica como os níveis de conceptualização da obra histórica, White faz a seguinte consideração:

As distinções entre crônica, estória e enredo que tentei expor nesta seção talvez tenham mais valia para análise de trabalhos históricos do que para o estudo de ficções literárias. Ao contrário de ficções literárias como o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Os acontecimentos relatados num romance podem ser inventados de um modo que não podem ser (ou não devem) ser inventados numa história (WHITE, 2008, p. 21)

No trecho, o historiador tece comentários para pensar em limites nas análises existentes entre a área histórica e a literária. Entretanto, o uso do “talvez” na explicação já nos leva para outro caminho: ele deixa a afirmação em aberto, no campo das possibilidades. Por conseguinte, White avança sua leitura sobre as narrativas históricas e ressalta que não deve ser realizado um apagamento da importância da invenção na tarefa do historiador. Desse modo, o que ocorre é um

rompimento com o pensamento clássico, no qual os historiadores não poderiam preencher ausências textuais com a imaginação.

Aliás, se fôssemos pensar na literatura contemporânea, no percurso inverso, ou seja, o escritor que realiza uma intensa pesquisa histórica para realizar sua ficção, temos como exemplo o romance *A Festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa, *corpus* literário desta dissertação. Este romance contextualiza o período da Era Trujillo (1930-1961), na República Dominicana, de uma forma que muitos documentos históricos não o fariam.

A partir das ideias de White, a linguagem é praticamente uma palavra-chave, pois é considerada como o meio essencial para a construção das narrativas históricas. Ao fazer a descrição dos métodos historiográficos, White questiona a existência da “Verdade”, afinal, existem várias possibilidades de verdades interpretativas, visto que há uma imensa dificuldade em definir o que vem a ser uma verdade histórica, factual.

A literatura, como sabemos, trabalha com a ideia de verossimilhança, isto é, se assemelha com o real (compromisso evidente com a ficção), enquanto a história trabalha textualmente com uma certa noção de verdade. É discutível pensar em verdade absoluta, pois a ideia de que a história é contada pelos vencedores passa a ser questionada no século XX, já que cada fato pode possuir diversas versões, dependendo das fontes documentais utilizadas ou até mesmo do posicionamento ideológico do narrador. Além disso, a história deve ser vista como “[...] um movimento inconcluso, eternamente sujeito a revisões” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 47).

Paul Sutermeister afirma ser necessário o questionamento do valor da verdade na historiografia, afinal, “[...] os acontecimentos históricos não têm como ser abordados tal qual aconteceram” (SUTERMEISTER, 2009, p. 47). Cabe ressaltar que um fato aparentemente só existe enquanto vivência/experiência e, no momento de traduzir este fato em código escrito, o sujeito possivelmente já se inscreve no campo ficcional.

Ainda a respeito do valor da verdade na historiografia e na ficção, Mario Vargas Llosa afirma que “En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada

de lo que no es”² (2002, p. 5). Vargas Llosa explica que na ficção a verdade é sempre subjetiva e relativa, visto que a literatura, pela liberdade de seu espaço de criação artística, pode contar uma história que a escrita dos historiadores não tem acesso.

No livro *Desconstruindo a História*, o historiador Alun Munslow levanta a seguinte questão: “[...] até que ponto a história, enquanto disciplina, pode recuperar e representar com precisão o conteúdo do passado através da narrativa” (MUNSLow, 2009, p. 10). Munslow propõe que repensemos a história para percebê-la como uma criação que se apresenta para os leitores na forma de uma narrativa escrita.

Esta afirmação se aproxima das ideias de Hayden White a respeito da importância da invenção na tarefa do historiador e da necessária utilização de elementos poéticos na historiografia. Como já foi possível perceber o diálogo entre o que White e Munslow pensam sobre as narrativas históricas, não surpreende quando lemos que o objetivo do livro é “[...] destacar a natureza essencialmente literária do conhecimento histórico e a importância de sua forma narrativa na construção de tal conhecimento” (MUNSLow, 2009, p. 12).

Outro ponto de ligação entre as teorias de White e Munslow está no fato dos dois historiadores perceberem o papel essencial da linguagem para a produção histórica. Entre as afirmações de Munslow, destaca-se a seguinte sobre as narrativas históricas:

Por não podermos ter acesso direto ao passado, seja como um movimento político, como um processo econômico ou como um evento, usamos a narrativa para exercer uma dupla função: como uma substituição do passado e como um meio de negociação em nosso comprometimento ativo com o passado. A história é, dessa forma, uma aula de literatura (MUNSLow, 2009, p. 14).

Ao posicionar suas constatações no contexto do pós-modernismo, Munslow abre espaço para questionamentos sobre a natureza da história e sua representação

² “De fato, os romances mentem – não podem fazer outra coisa – mas essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que só pode se expressar dissimulada e encoberta, disfarçada do que não é” (2002, p. 5, tradução nossa).

do passado. Munslow prefere utilizar o termo pós-modernismo sem hífen em seu livro. Para o autor, “Entre os princípios-chave dessa nova condição do conhecimento estão as grandes dúvidas que agora existem sobre a exata representação da realidade” (MUNSLOW, 2009, p. 10). A intenção deste texto não é entrar nesta discussão, por isso será mantido o termo pós-modernismo, pois, com ou sem hífen, retrata o momento de questionamentos infundáveis.

Para os historiadores tradicionais, a questão da legitimidade é crucial. De acordo com Lyotard (1988), é possível inferir que o pós-modernismo é o momento que possibilita ao sujeito o questionamento sobre as grandes narrativas (uma delas é a própria história). A questão da legitimidade suscita outra reflexão, presente também no texto de Lyotard: a verdade absoluta não existe. Essa afirmação coincide com o fato de que toda e qualquer possibilidade de reconstrução histórica é passada pelo filtro de quem escreve, ou seja, o historiador/narrador.

Por outro lado, os historiadores conscientes de seu trabalho com a linguagem (a chamada “consciência desconstrutiva” no texto de Munslow) e da representação através da linguagem de fatos que não vivenciaram, sabem que a narrativa histórica precisa ser coesa e coerente, e esta é uma questão textual, não do domínio da história. História e linguagem são, portanto, interdependentes.

Para reforçar suas ideias, Munslow traz para a discussão (além do já citado Jean-Françoise Lyotard), Michel Foucault e Roland Barthes. O conceito “morte do autor”, cunhado por Barthes, é mencionado para refletir sobre a impossibilidade de sabermos a intenção dos autores das fontes com as quais o historiador opera: “[...] a importância do autor é minimizada na medida em que ele é visto como representativo de outros textos e posições ideológicas e não como aquele que origina o significado” (MUNSLOW, 2009, p. 87).

Assim como Lyotard aborda a questão do poder e da centralidade de informação, Foucault também analisa as relações de poder na sociedade. Munslow, a partir de ecos de Foucault, comenta que “[...] a narrativa é um discurso cuja circulação é poder” (2009, p. 91). Na conclusão do livro, Munslow reitera que é necessário desfazer a crença de que podemos conhecer completamente os acontecimentos do passado através dos textos produzidos pelos historiadores: “O passado não é descoberto ou achado. Ele é criado e representado pelo historiador como um texto que, por sua vez, é consumido pelo leitor” (MUNSLOW, 2009, p. 234).

Qualquer texto (seja ele histórico, literário, etc.) é passível de múltiplas interpretações, mas especificamente no caso da narrativa histórica isto fica ainda mais evidente, pois não temos acesso ao passado exatamente como ele foi, mas a versões textuais do passado:

A noção de que se não podemos recuperar a história do passado, então podemos experimentar diferentes histórias, desagrada os reconstrucionistas, inquieta a grande maioria dos construcionistas e, em geral, é bem aceita pelos desconstrucionistas (MUNSLOW, 2009, p. 99).

Em síntese, Munslow nos convida a questionar e redimensionar o produto do trabalho do historiador, isto é, as narrativas. Nesta perspectiva, o livro *Lembrar Escrever Esquecer*, também solicita que lembremos a “*preciosa ambiguidade* do próprio conceito de *história*, em que se ligam, indissociavelmente, o agir e o falar humanos: em particular a criatividade narrativa e a inventividade prática” (GAGNEBIN, 2006, p. 43, grifos do autor).

Como mencionado anteriormente, os conceitos sofrem formulações incessantemente, e não seria diferente com a literatura e a história, duas áreas que indubitavelmente se ligam pelo fato de serem produzidas através da linguagem e publicadas em formato textual.

1.1 Contextualização da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)

Muito se tem produzido e publicado sobre o período da ditadura civil-militar no Brasil. E ainda muito será escrito, tendo em vista o trabalho de pesquisa da Comissão Nacional da Verdade, fundada no final de 2011. A ditadura foi instituída em 01 de abril de 1964 com a deposição do presidente João Goulart. Ao contrário de outras ditaduras da América Latina que estavam centradas em uma figura única de ditador (caso da ditadura dominicana, de Trujillo), no Brasil houve um “desfile” horrendo de militares que governaram em períodos específicos: Marechal Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967), Marechal Artur da Costa e Silva (1967-1969), General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), General Ernesto Beckmann Geisel (1974-1979) e General João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985).

No caso da produção literária, muitas obras foram produzidas sob o contexto ditatorial, tais como *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca e *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado³, enquanto outras, ainda que trabalhem a temática da ditadura, são publicadas no período de abertura política e também na contemporaneidade. Estas obras tratam de memórias dos personagens, como é o caso de *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, e *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher, dois romances nos quais os protagonistas sofrem as consequências das feridas da ditadura no tempo presente.

Regina Dalcastagné afirma que um momento tão extremo, como foi o período da ditadura, não deve cair no esquecimento e, portanto, os registros se fazem necessários, para que a tarefa de “não esquecer” seja cumprida. Entre os registros daquele tempo de exceção, os textos literários permanecem (seja nos leitores, nas estantes, livrarias, isto é, circulam) e refugiam a dor “como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 25).

Pode-se considerar que entre 1964 e 1968 viveu-se um período de certa liberalidade na cultura, isto é, em um primeiro momento, a ditadura não perseguiu os

³ A lista de obras publicadas no período da ditadura é extensa. Para fins de exemplificação, foram citadas três obras publicadas após 1968, momento de censura acentuada pelo AI-5. Além disso, *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, foi uma entre as diversas obras censuradas e teve seu caso analisado no livro *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64* (1989), de Deonísio da Silva. Neste livro, é exposto que cerca de 500 livros foram censurados nos 21 anos da ditadura no Brasil.

intelectuais, músicos e escritores. Nestes primeiros anos, inclusive, o governo realizou concessões ao meio de comunicação mais utilizado da época, a televisão, que possuiu um papel crucial para esvaziar o debate político.

Vale lembrar também que, inicialmente, a literatura não foi a principal vítima da censura. Os principais alvos foram o cinema, a música e o teatro, visto que o impacto e a mobilização dos indivíduos é mais acentuado nessas artes, caso pensemos na literatura que é, ao lado dessas manifestações culturais, uma arte que pressupõe uma leitura solitária e público restrito. Para Renato Franco, “a vida cultural – particularmente a literária – desses anos não foi completamente suprimida e tampouco controlada ou administrada – como parecia almejar o Estado militar” (FRANCO, 1992, p. 01).

Roberto Schwarz (2009) comenta que em 1964 o Brasil vivia uma espécie de anomalia, pois a direita exercia o poder na política, enquanto a esquerda ainda possuía direitos de produzir cultura livremente, mas “O regime respondeu, em dezembro de 1968, com o endurecimento” (SCHWARZ, 2009, p. 09).

Após 1968, com a promulgação do Ato Institucional-5 (AI-5), a censura foi intensificada na imprensa e nas artes em geral. O AI-5 institucionalizou a censura e deu direitos legais para os militares assumirem o poder. Desse modo, toda e qualquer produção cultural estava sob o controle do Estado. Isto significa dizer que o AI-5 reforçou o controle da direita sobre a política e a cultura ficou inteiramente sob controle militar. O objetivo do AI-5 foi justamente quebrar o vínculo entre vida cultural e política, ou seja, “[...] calar a voz da sociedade e impedir suas manifestações culturais” (FRANCO, 1994/1995, p. 62). O AI-5 também suspendeu o *habeas corpus*, ou seja, o Executivo possuía o direito de prender e julgar qualquer cidadão.

O controle da imprensa foi massivo neste período. Nas páginas censuradas, publicavam-se receitas de bolos e trechos de *Os Lusíadas*, de Camões, além do uso de metáforas para ludibriar a censura: “no lugar dos textos vetados, foram publicadas receitas culinárias e posteriormente, poemas. A partir de julho de 1973, os espaços vazios foram ocupados por trechos d’*Os Lusíadas*” (GASPARI, 2014b, p. 223). Enquanto o trabalho cultural estava sendo fiscalizado, os produtores culturais e escritores tentavam escapar da censura por meio da linguagem, com o uso de metáforas, alegorias e ideias implícitas em suas produções artísticas.

Nos anos 70, através da censura, a ditadura controlava os bens de consumo culturais. Porém, toda censura tem suas brechas e esta era burlada por poetas que

escreviam textos subversivos e de conteúdo político-ideológico explícito em forma de panfleto, conhecidos sob o rótulo de “poesia marginal” e “geração do mimeógrafo” (cf. FRANCO, 2003). O marginal aqui não é compreendido no sentido de representação do bandido, pelo contrário, a poesia é caracterizada como “marginal” porque estava à margem do mercado.

No governo Geisel, entre 1974 e 1979, ficou visível a necessidade de suprir a censura – estrutura criada pelo próprio sistema repressor – por ter se tornado um anacronismo. Entendido como um processo de abertura política, os primeiros bens culturais favorecidos foram os livros e os jornais, consumidos habitualmente pelas classes dominantes. Neste contexto, duas tendências literárias surgiram: os romances-reportagens, que tematizavam a violência de uma forma jornalística, e a literatura de resistência, que possuía o objetivo de “esclarecer literariamente a história recente do país e suas rápidas transformações e, sobretudo, a exigência de se combater – ainda que esteticamente – a opressão imposta à nação pela ditadura militar” (FRANCO, 1994/1995, p. 69).

Outra tendência literária dos anos 70 é denominada de “geração da repressão” (termo sugerido por Antonio Candido) constituída por obras de ex-militantes revolucionários que escrevem a partir de suas memórias da prisão, tortura e exílio. Entre estas se destacam *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós e *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, o que resultou na continuidade de uma literatura de testemunho já vista, por exemplo, em *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos.

Em capítulo dedicado a literatura produzida nos anos 70, Renato Franco (2003) denomina como “romance de resistência” os livros que “souberam oferecer respostas literárias tanto às atrocidades do período ditatorial como à modernização econômica e social, autoritária e conservadora, que o país então conheceu” (FRANCO, 2003, p. 363). Neste texto, Franco caracteriza *A Festa*, como parte do romance de resistência que ele chama de “ficção radical”⁴.

Outrossim, conforme as ideias de Franco (2003), é a partir da arte que encontramos uma forma de resistir às atrocidades acarretadas pelas ditaduras que

⁴ A intenção aqui não é ampliar a discussão sobre *A Festa*, pois isto será realizado nas análises literárias. A ficção radical é aquela que produz “[...] uma consciência literária original acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja a poderosa indústria cultural [...]” (FRANCO, 2003, p. 364).

ocorreram na América Latina, como o caso do Brasil, pois arte é resistência e é por meio dela que se luta contra o esquecimento.

Ainda no que concerne à ficção romanesca produzida nos anos 70, Janete Gaspar Machado realiza um panorama a respeito das principais características literárias do período:

[...] uma linguagem dinamizada pela fragmentação estruturadora de significados, a crítica à repressão ideológica, a participação do leitor como produtor de significados, como criador, o desaparecimento progressivo do caráter sagrado e segregador da Arte (MACHADO, 1981, p. 37).

A pesquisadora também ressalta “a atitude jornalística de vários romances” (MACHADO, 1981, p. 41) produzidos e publicados nos anos 70, dentre os quais *A Festa* pode servir como exemplo. Da literatura emana um poder que nas folhas dos jornais seria geralmente algo temporário e esquecido, pois o caráter de denúncia é eternizado no livro literário. A ficção brasileira da década de 70, de modo geral, está situada “dentro do devir, atribuindo-lhe valor histórico, [pois] preocupa-se com sua apresentação formal, ajustando-se a meios mais eficientes de traduzir e expressar suas metas criativas” (MACHADO, 1981, p. 42).

Ao comentar sobre a produção literária na época ditatorial, Silvano Santiago afirma que

Não houve “atraso” artístico nem alienação política no melhor da produção literária pós-64; houve, sim, a compreensão profunda de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil [...] estava sendo feita, mas à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país (SANTIAGO, 1988, p. 20).

Este comentário de Silvano Santiago aponta justamente para um dos pilares da ditadura: a violência. O trecho também remete ao fato de que o chamado “milagre econômico” era realizado enquanto pessoas foram hostilizadas e mortas. Para Gaspari (2014a), o Brasil sofreu um paradoxo: entre 1969 e 1974, o país viveu um *boom* na economia enquanto gritos de dor eram silenciados nos porões, no período mais repressivo da ditadura. Além de todo o silenciamento artístico e jornalístico realizado por meio da censura, a tortura nos porões do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e nas ruas também foi um suporte do regime militar:

De 1964 a 1967, o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática de tortura pelo Estado (GASPARI, 2014a, p. 131).

A tortura era, afinal, uma prática cotidiana, rotineira, ensinada e estimulada a ser utilizada a qualquer momento, como o próprio Gaspari afirma ao dizer que “A tortura sancionada pelos oficiais-generais a partir de 1968 tornou-se inseparável da ditadura. Não há como entender os mecanismos de uma esquecendo-se da outra” (GASPARI, 2014b, p. 29). É no livro intitulado *A ditadura escancarada* que o autor oferece a seguinte metáfora: mesmo que realizada nos porões, algo que pressupõe uma clandestinidade, a tortura não viverá encarcerada, sem ser descoberta, ou seja, ela também foi e continua sendo escancarada.

Ao traçar um paralelo a respeito do que foi a ditadura para os três primeiros militares que governaram, Gaspari comenta que “A Castello Branco a ditadura parecera um mal. Para Costa e Silva, fora uma conveniência. Para Médici, um fator neutro, [...] fonte de poder e depósito de força” (GASPARI, 2014b, p. 131). Geisel e Médici criaram os DOIs (Destacamentos de Operações de Informações) os quais serviram como símbolo “da truculência, criminalidade e anarquia do poder” (GASPARI, 2014b, p. 177). A sigla “DOI” remete ao verbo “dói”, analogia também apontada por Gaspari. Nos porões dos DOIs, a tortura foi palavra-chave.

Após o processo de abertura política no governo Geisel (um estrategista, aliás, por ter decretado o fim do AI-5), o enfraquecimento da ditadura ocorreu no governo do General Figueiredo. No governo de Figueiredo, inclusive, foi promulgada a Lei da Anistia, em 1979. Lei controversa, pois ao mesmo tempo em que beneficiou os presos políticos para que retornassem ao país, também concedeu indulto aos militares que violaram os direitos humanos e torturaram a serviço do regime. Outro marco para o fim da ditadura foram as “Diretas Já”, ocorridas entre 1983 e 1984, movimento que pedia o retorno das eleições diretas para presidência.

Segundo as ideias de Sarlo, a memória desse tempo de iniquidades,

[...] foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita (SARLO, 2007, p. 20)

Lembrar estes fatos e tantos crimes contra os direitos humanos ocorridos na ditadura brasileira é tarefa da memória, dos testemunhos daqueles que vivenciaram, dos registros literários, fílmicos, jornalísticos, imagéticos, enfim, de todo e qualquer tipo de registro necessário para lembrar, refletir e não esquecer, para que, como Sarlo afirmou no trecho, não se repita.

1.2 O cenário da ditadura dominicana, a Era Trujillo (1930-1961)

Ao traçar um panorama a respeito da história da República Dominicana, a pesquisadora Moema Viezzer relembra as diversas vezes que os Estados Unidos tentaram aproximações forçadas, alegando que a República Dominicana padecia de um caos econômico. Em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos conseguem invadir e controlar o país insular. Além da ocupação estadunidense durar 10 anos, este período serviu para o exercício de uma força armada. Neste treinamento, desponta o general Rafael Leonidas Trujillo Molina.

O peso sonoro de 31 anos sob uma ditadura na República Dominicana nos faz pensar na figura central deste processo – o ditador. A ditadura dominicana teve uma figura central, o general Trujillo, que estabeleceu, no ano de 1931 “uma das ditaduras mais fortes da América Latina e do Caribe [...] ao lado das ditaduras de Pérez Jiménez, na Venezuela; de Batista, em Cuba; de Somoza, na Nicarágua; de Stroessner, no Paraguai e de Duvalier, no Haiti” (VIEZZER, 1982, p. 35-36).

Santo Domingo, capital da República Dominicana, ficou conhecida como *Ciudad Trujillo*⁵ à época da ditadura trujillista. Embora a pesquisa de Gaspari verse sobre a ditadura em contexto brasileiro, há um comentário dele que se encaixa no contexto dominicano: “A essência das ditaduras não está naquilo que elas fazem para se perpetuar, mas naquilo que a partir de certo momento já não precisam mais fazer” (GASPARI, 2014b, p. 236). Ao conseguir apoio da maioria dos cidadãos dominicanos⁶ e conquistar o tão almejado poder, Trujillo estava literalmente com um país inteiro em suas mãos.

⁵ As portas de algumas casas possuíam, inclusive, uma placa onde se lia “Deus e Trujillo”.

⁶ Trujillo recebeu apoio dos militares, intelectuais, imprensa, alguns membros da Igreja Católica, do governo dos Estados Unidos e do Partido Dominicano (comandado pelo próprio Trujillo) para governar.

O período compreendido entre 1930 e 1961, na República Dominicana, foi designado de “A Era de Trujillo”, pois o ditador e seus familiares controlavam o comércio e possuíam centenas de posses em seus nomes, conforme é lembrado na pesquisa de Moema Viezzer: “A ditadura de Trujillo incentivou a industrialização como um meio de enriquecimento pessoal, através do controle da produção e do mercado [...]” (1982, p. 48) de diversos itens, dentre eles o açúcar, produção que movimentava o mercado da República Dominicana.

Além dos inúmeros casos de dominicanos mortos, torturados e exilados, três acontecimentos terríveis marcaram a ditadura dominicana: o massacre dos haitianos e os assassinatos de Jesús de Galíndez e das irmãs Mirabal. Os haitianos trabalhavam na fronteira da República Dominicana e viviam completamente marginalizados. No início de 1937, Trujillo determinou que a ocupação fronteiriça pelos haitianos deveria acabar e, em seguida, deliberou que os matassem. Estimase que 18 mil haitianos foram assassinados.

O assassinato dos milhares de haitianos estimulou um forte movimento antitrujillista. Três invasões foram organizadas por dominicanos exilados com o intuito de terminar com a ditadura: em 1947, a invasão conhecida como Cayo Confites não conseguiu chegar a seu destino; em 1949, a invasão de Luperón foi descoberta por Trujillo através de seus espiões e apenas um avião chegou à República Dominicana; a última, em junho de 1959, fora arquitetada por dominicanos treinados em Cuba. Embora tenham sido derrotados, esta última invasão criou uma onda de incentivo para outros dominicanos que não estavam satisfeitos com o período ditatorial no qual viviam.

Em 1956, com a ajuda de espiões espalhados em outros países, Trujillo realizou o sequestro de Jesús de Galíndez, em Nova York. Em seu doutorado de Filosofia, Galíndez realizara uma pesquisa intitulada *La Era de Trujillo: um estudo casuístico de ditadura* (1956), tese que denunciava as atrocidades ocorridas no governo de Trujillo. Trujillo não executa somente a censura da obra, mas sequestra e leva Galíndez de volta à República Dominicana, onde foi fuzilado.

No ano de 1960, as irmãs Teresa, Pátria e Minerva Mirabal são assassinadas enquanto visitavam seus maridos na prisão. Eles estavam presos porque haviam participado da última tentativa de invasão, em 14 de junho de 1959. Se na repercussão internacional do assassinato dos milhares de haitianos, Trujillo tentara apaziguar os ânimos pagando 75.000 dólares ao governo haitiano, no caso da morte

de Galíndez e das irmãs Mirabal, a indignação ocorreu dentro da República Dominicana, afinal, “O assassinato dessas três mulheres, de famílias burguesas destacadas, teve grande repercussão no seio da burguesia do país. O movimento antitrujillista ganhou mais força” (VIEZZER, 1982, p. 37).

No romance *A Festa do Bode*, estes assassinatos que se transformaram em escândalos internacionais, estão contextualizados nos eixos narrativos. Outra faceta terrível de Trujillo que é detalhadamente exposta no romance de Mario Vargas Llosa é a do ditador que se utilizava de seu poder para estuprar as mulheres. Ao comentar sobre seu romance, Vargas Llosa diz que “A mulher foi a maior vítima da ditadura de Trujillo. [...] [Trujillo] Usou o sexo como instrumento político para sujeitar, impor autoridade e vexar tanto os inimigos como os colaboradores” (LLOSA, 2001, p. 03).

Em “Retrato de corpo inteiro de um tirano comum”, José Nêumanne lembra que

O sexo com súditas forçadas (no México, o “derecho de pernada”) era apenas mais um dos sinais externos do abuso de autoridade típico dos regimes personalistas sob cujo jugo a América Latina tem vivido desde as priscas eras em que deixou de ser colônia de Espanha e Portugal (NÊUMANNE, 2002, p. 2).

Cláudia Paulino de Lanis defende que o romance *A Festa do Bode* é pós-moderno, pois “questiona e repensa não só a ditadura da República Dominicana, mas também todas as ditaduras da América Latina [...]” (LANIS, 2005, p. 31). Em um possível paralelo com a literatura produzida no Brasil com a temática da ditadura, temos uma diferença crucial: “Ao contrário dos romancistas hispano-americanos, pródigos ao escreverem sobre seus ditadores, os brasileiros preferiram concentrar-se nas vítimas da tirania” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 99).

Em 30 de maio de 1961 Trujillo é assassinado, em um plano arquitetado pela CIA “[...] durante o governo do presidente Kennedy, utiliza civis e militares dominicanos para montar uma emboscada, na qual Rafael Trujillo é assassinado a tiros” (VIEZZER, 1982, p. 38). Porém, outra página instigante se abre na história da República Dominicana: em 1966, vence as eleições presidenciais Joaquín Balaguer, ironicamente um dos pilares do *Trujillato*.

Em um jogo de interesses, logo após o assassinato de Trujillo, Balaguer critica a ditadura (a mesma que ele apoiou e serviu por 31 anos) e firma um compromisso com a redemocratização. Desse modo, Balaguer “[...] usufrui do poder

durante 12 anos, fazendo-se eleger três vezes consecutivas. Alguns chamam esse período de ‘Trujillismo sem Trujillo’ (VIEZZER, 1982, p. 42). Ao refletir sobre a representação de Trujillo no romance *A Festa do Bode*, Nêumanne comenta que, muitas vezes, não é a morte do ditador que demarcará o início da democratização, pelo contrário, afinal

A falsa expectativa do extermínio da ditadura com a eliminação física do ditador se enraíza no mesmo solo onde se nutre a ilusão de que um herói solitário seria capaz de corrigir distorções que têm base em práticas sociais ancestrais e velhos defeitos de caráter nacional (NÊUMANNE, 2002, p. 4).

Ao pensar a respeito das ditaduras da América Latina, Sarlo afirma que elas “representaram, no sentido mais forte, uma ruptura de épocas (como a Grande Guerra); mas as transições democráticas não emudeceram por causa da enormidade desse rompimento” (SARLO, 2007, p.47). Não apenas uma ruptura de época, a ditadura dominicana precisa ser registrada – seja nos escritos históricos ou literários – para que momentos obscuros e sangrentos como esse não sejam reproduzidos novamente.

1.3 Recepção crítica da obra de Ivan Ângelo e de Mario Vargas Llosa

Esta seção servirá para apresentar, de modo sucinto e geral, a biografia e produção literária dos autores. As leituras dos romances *A Festa* e *A Festa do Bode* serão aprofundadas nos próximos capítulos dedicados a análise literária. Tratam-se, então, de breves considerações acerca das publicações dos autores.

1.3.1 Ivan Ângelo, uma festa experimental entre a vivência e a escrita

Ivan Ângelo, atualmente com 81 anos de idade⁷, iniciou sua carreira literária⁸ em Belo Horizonte. Nessa época, escreveu suas primeiras produções na revista *Complemento* e publicou seu primeiro livro intitulado *Homem sofrendo no quarto* (1959). Ao mudar-se para São Paulo, Ivan Ângelo publicou sete contos na antologia *Duas faces* (1961), em parceria com Silviano Santiago. Quinze anos mais tarde, com a publicação de *A Festa* (1976), foi agraciado com o prêmio Jabuti. Em 1995, novamente recebe o prêmio Jabuti pelo livro *Amor?*. O prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) foi concedido às antologias de contos *A face horrível* (1986) e *Pode me beijar se quiser* (1997).

Três anos após a publicação de *A Festa*, publicou as cinco novelas reunidas em *A casa de vidro*, vistas pela crítica como as obras mais significativas de sua carreira. A partir de 1994, com a publicação de *O ladrão de sonhos*, Ivan Ângelo envereda por outro caminho: a literatura infanto-juvenil. Publica, então, as seguintes obras destinadas ao público jovem: *Pode me beijar se quiser* (1997 - prêmio APCA), *O Vestido luminoso da princesa* (1998) e *O comprador de aventuras e outras crônicas* (2000). Ultimamente, sua produção literária está focada em crônicas, principalmente após a publicação da antologia *As melhores crônicas de Ivan Ângelo* (2007) e *Certos homens* (2012).

Em depoimento à revista *Nossa América*, questionado acerca da literatura que produzia, Ivan Ângelo, ao responder a pergunta “Por que você escreve?”, afirmou que é escritor

⁷ Coincidência biográfica de Ivan Ângelo e Mario Vargas Llosa, pois ambos nasceram em 1936.

⁸ A carreira de Ivan Ângelo é entrelaçada pelo jornalismo e pela literatura, pois ele produz nas duas áreas.

Por ter entendido, afinal, que é a escrita que me faz escrever o texto. Há duas décadas [...] mais um tema “necessário” pressionava os escritores: as ditaduras militares. Difícil escrever como se elas não existissem. Muitos livros foram escritos nesse período porque os leitores queriam lê-los. Livros escritos pelo autor e pelos leitores. Literatura induzida. O meu *A Festa* foi um deles (ÂNGELO, 1993, p. 76).

Como se sabe, a ficção produzida na segunda metade dos anos 70 investiu no experimentalismo estético e na fragmentação. Isto se deve ao contexto repressor, de cerceamento da liberdade, que exigiu novas formas de expressão literária. *A Festa* é sempre lembrado pela crítica por ter sido produzido a partir destas tendências, como se lê no seguinte trecho: “O resultado é um texto fragmentário, marcado pela provisoriedade – já observada – tematizando e denunciando a precariedade de qualquer verdade absoluta” (MACHADO, 1981, p. 59).

Porém, é o próprio Ivan Ângelo que afirma a dificuldade de ter escolhido uma técnica ousada para a confecção da obra: “[...] um livro sobre ditadura tem de ser escrito com bisturi e pinça, com absoluta precisão, sem hemorragia, com domínio rigoroso do material e do discurso, senão não é literatura, é política” (1993, p. 77). No depoimento realizado dezessete anos após a publicação de *A Festa*, ele relembra a importância do papel social do escritor:

Pessoalmente, ao escrever *A Festa*, enquanto o pau comia solto nas cadeias da ditadura, eu sentia uma espécie de alegria bêbada, um prazer de escrever só na juventude dos 20 anos. Quando se escreve um livro assim, como quem faz um objeto útil de que tanta gente está precisando, trabalha-se sem angústia, impulsionado pelo prazer e pelo entusiasmo de terminar (ÂNGELO, 1993, p. 77).

De fato, *A Festa* foi escrita “no calor da hora”. Era uma obra necessária para o contexto específico em que foi produzida (no caso, a ditadura brasileira). Nesse mesmo sentido, Antonio Candido assinala que

o escritor, numa determinada sociedade, não é apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores (CANDIDO, 2006, p. 83-84, grifos do autor).

O escritor – especificamente no contexto da ditadura brasileira – precisava dar uma resposta imediata àquilo que ele vivenciava nas ruas. Havia uma

necessidade de produzir um texto literário que contemplasse o momento repressor em que se vivia, como se não fosse conveniente deixar escapar a história. A escrita de Ivan Ângelo simboliza “[...] um momento histórico brasileiro em que a narrativa funcionou como uma das formas mais expressivas de resistência” (CALEGARI, 2008, p. 156). O escritor precisava da arte para registrar o presente, uma verdadeira espécie de resistência à censura que corria solta pelas ruas.

Felizmente, *A Festa* passou despercebida aos censores, assim como outras obras do período, como *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado e *As Meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles. Para Renato Franco, *A Festa* pode ser concebida como o romance metaficcional da década de 70, pois

[...] nele se cruzam, de modo complexo e nem sempre bem articulado, tanto a tradição documental de nossa literatura – que o anima a narrar o universo politicamente conflitante do período ou a denunciar a violência nele contida – como a tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil (FRANCO, 2003, p. 364).

Da mesma forma que Franco visualiza *A Festa* como o romance paradigmático dos anos 70, Machado assinala que Ivan Ângelo “[...] somente nos anos 70 veio a se revelar como romancista e só assim fazer sucesso literário e ser reconhecido, nacionalmente, como escritor” (MACHADO, 1981, p. 50). Pode-se considerar, então, que *A Festa* foi a obra responsável pelo reconhecimento de Ivan Ângelo, não apenas por ter recebido o prêmio Jabuti, mas pela demora na produção (iniciou a escrever em 1963, mas só retomou dez anos depois), pelo contexto em que foi produzida – a ditadura civil-militar brasileira, pelo experimentalismo e pelo conteúdo político que se desdobra em suas páginas fragmentadas, na tentativa agonizante de dar conta daquele presente opressor, não deixá-lo escapar.

1.3.2 Mario Vargas Llosa, entre a pesquisa histórica e a criação ficcional

Mario Vargas Llosa estreou na literatura com o volume de contos *Los jefes* (tradução *Os Chefes*) justamente quando um fato histórico marca a literatura hispano-americana: a Revolução Cubana. De acordo com Lídia do Valle Santos,

O prêmio Biblioteca Breve de 1962, atribuído ao primeiro romance de Vargas Llosa – *Batismo de fogo* (do original *La ciudad y los perros*) -, incorpora nosso autor ao grupo de escritores que afirmam sua carreira posteriormente à Revolução Cubana e vão ganhando, por sua proximidade histórica com ela, o epíteto sartreano de escritores “engajados”, tão em moda na época, empenhados em “denunciar” a realidade do continente, sua contribuição, como intelectuais, à revolução dessa realidade (SANTOS, 1983 [1985], p. 160).

Dono de extensa obra literária⁹, sem mencionar as publicações dos livros de ensaios e teatro, Vargas Llosa foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 2010, além de ter recebido inúmeros prêmios literários. No ano de 2016, publicou seu mais recente livro, *Cinco esquinas*, onde contextualiza o período em que Alberto Fujimori governou o Peru, com suas medidas antidemocráticas (1990-2000).

A crítica considera Mario Vargas Llosa um expoente do realismo, um dos grandes nomes da literatura hispano-americana e atualmente da literatura mundial. Por suas publicações ensaísticas, é considerado um intelectual renomado, convidado para participar de diversos eventos nos quais pouco fala de sua literatura, mas sim de temas recorrentes na atualidade, como a democracia.

Um de seus romances mais populares possui como pano de fundo o Brasil: *A Guerra do fim do mundo* (1981) ficcionaliza a Guerra de Canudos (1896-1897) ocorrida no interior da Bahia, sendo este romance uma espécie de homenagem ao livro *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Já o romance *Conversa na Catedral* (1969) é ambientado na ditadura peruana do governo Odría (1948-1956). A preocupação de Vargas Llosa com o resgate ficcional de períodos ditatoriais da

⁹ *Os Chefes* (1959); *La ciudad y los perros* (1963; traduzido no Brasil como *Batismo de fogo*); *A Casa Verde* (1966); *Os Filhotes* (1967); *Conversa na catedral* (1969); *Pantaleão e as visitadoras* (1973); *Tia Júlia e o Escrevinhador* (1977); *A Guerra do Fim do Mundo* (1981); *História de Mayta* (1984); *Quem matou Palomino Molero?* (1986); *O falador* (1987); *Elogio da madrasta* (1988); *Lituma nos Andes* (1993); *Os cadernos de Dom Rigoberto* (1997); *A Festa do Bode* (2000); *O paraíso na outra esquina* (2003); *Travessuras da menina má* (2006); *O sonho do celta* (2010); *O herói discreto* (2013) e *Cinco esquinas* (2016).

América Latina sempre o acompanhou, inclusive o *corpus* da dissertação, o romance *A Festa do Bode* (2000) é ambientado, no eixo narrativo de Trujillo e dos conspiradores, na Era Trujillo (1930-1961), nome pelo qual ficou conhecida a ditadura dominicana. A técnica de intercalar eixos narrativos utilizada no romance *A Festa do Bode* já fora utilizada anteriormente por Vargas Llosa:

Batismo de fogo, que ainda possui um encadeamento linear, já traz na linguagem a marca desse novo realismo: fluxo de consciência, *flashback*, multiplicidade de pontos de vista, já configuram o autor capaz, como em *Conversa na Catedral*, de superpor diálogos de mais de dez personagens a um só tempo, ou de aventurar-se na ambiguidade fantástica como em *A casa verde*. Ou ainda de incorporar falas diversas no corpo estático da narrativa, sem notações gráficas, como na novela *Os cachorros* (1967) (SANTOS, 1983 [1985], p. 160).

Lanis ressalta que apesar de *A Festa do Bode* não ter sido escrito na mesma época que Vargas Llosa visitou a República Dominicana, era um projeto que o perseguia, pois

Entre 1997 e 1999, dedicou-se a um novo projeto romanesco, ambientado na República Dominicana: *La Fiesta del Chivo*. O projeto teve seu início em 1975, quando esteve no país, filmando a versão cinematográfica de *Pantaléon y las visitadoras* (LANIS, 2005, p. 13-14).

Sabe-se que enquanto esteve na República Dominicana, Vargas Llosa realizou diversas pesquisas históricas acerca da Era Trujillo, que serviram como material para a composição do romance. Embora publicado no ano 2000, quando a ditadura já não era um dos principais temas da literatura hispano-americana, Figueiredo (2003) aponta que “a autocracia de Trujillo reconstruída na obra simboliza todas as ditaduras que já fizeram parte da história da América Hispânica e que ainda podem se manifestar, ainda que de forma escamoteada” (p. 25).

Em 1990, Vargas Llosa concorreu à presidência do Peru e perdeu a eleição no segundo turno para Alberto Fujimori. É na literatura, portanto, o campo no qual possui reconhecimento mundial. Suas principais obras, de modo geral, sejam as que foram feitas a partir de suas próprias memórias, ou as que foram produzidas por pesquisas, tematizam os contextos autoritários que ocorreram na América Latina.

No artigo “Literatura e história: os discursos da memória”, Rosani Ketzer Umbach menciona uma fala de Vargas Llosa para comentar sobre as ditaduras e suas consequências:

O escritor peruano Mario Vargas Llosa (1988) explicitou sua visão acerca das diferenças entre os sistemas políticos ditatoriais e democráticos existentes à época em várias partes do planeta: a democracia seria um sistema no qual verdades contraditórias coexistem lado a lado, ao contrário de sistemas de uma verdade única, como os fascistas [...] (UMBACH, 2010, p. 13).

Em entrevista concedida a Isabel Vieira, jornalista brasileira, o escritor afirma que

A literatura nos traz o que não aparece nas manifestações como a história, a sociologia, as descrições objetivas da realidade. Ela é aquilo que não temos e que queremos ter, e que, como não temos, inventamos. Os livros, essas fantasias e mentiras, expressam verdades profundas, que são as dos nossos desejos, ambições, sonhos, frustrações, nosso anseio por um mundo diferente (LLOSA, 2001, p. 02).

Para Vargas Llosa, como o trecho acima demonstra, a literatura deixa transparecer aquilo que as outras áreas do conhecimento não permitem ver. É por meio da literatura que ele firmou-se como figura pública, de renome mundial. E será através de uma publicação de Vargas Llosa – *A Festa do Bode* – que perceberemos o poder da literatura em recriar ficcionalmente a dor e a impossibilidade de esquecer um momento limite como foi o da ditadura dominicana.

2 FESTAS PARA NÃO ESQUECER: A representação literária da ditadura (e suas consequências) em *A Festa* e *A Festa do Bode*

Em *A Festa*, temos uma estrutura narrativa que nos deixa inseguros: afinal, o que estamos lendo? A ficha catalográfica já indica algo inusitado, pois aponta para uma leitura em um espaço de entrelugar, identificada no formato “romance: contos”. Desse modo, Ivan Ângelo impossibilita a definição de um gênero específico e, portanto, convida o leitor a participar efetivamente das construções de sentido para a obra.

Quanto à relação entre leitor e obra, em estudo sobre o romance brasileiro nos anos 70, Janete Gaspar Machado afirma que uma das características dessas obras é despertar “a consciência do leitor, no momento em que lhe cobra a participação na produção de significados do texto que lê, por intermédio da atividade interpretativa” (MACHADO, 1981, p. 41). Machado (1981) e Calegari (2008) apontam que um dos triunfos das narrativas dos anos 70 é o uso da técnica de fragmentação, recurso que, na avaliação da tese de Calegari, está vinculado à desordem social do contexto ditatorial brasileiro.

Em sua leitura de *A Festa*, Agnes Rissardo também aponta para a (in)definição de romance: contos e o caráter fragmentário, como se observa no trecho abaixo:

A partir de uma narrativa fragmentada, em que a alternância ou fusão de gêneros a todo instante desafia e desestabiliza o leitor, pode-se ter uma ideia da totalidade de um mundo estilhaçado, onde os indivíduos, atordoados, não encontram refúgio, somente o caos (RISSARDO, 2013, p. 03).

A Festa possui três blocos ou movimentos narrativos. O primeiro bloco é composto de sete textos autônomos entre si, dispostos da seguinte forma: “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, “Bodas de Pérola (amor dos anos 30)”, “Andrea (garota dos anos 50)”, “Corrupção (triângulo nos anos 40)”, “O Refúgio (insegurança, 1970)”, “Luta de Classes (vidinha, 1970)” e “Preocupações (angústias, 1968)”. Embora o enfoque do livro seja o ano de 1970, outros episódios ocorridos nas décadas de 30, 40, 50 e 60 também aparecem e formam uma espécie de panorama de acontecimentos cujo centro é a década de 70. Isto é confirmado no

final do livro quando o personagem-escritor diz que *A Festa* “Não é um livro sobre uma geração, mas sobre várias gerações que um dia se encontram no 1970 brasileiro” (ÂNGELO, 1976, p. 173). É também a partir das reflexões do personagem-escritor que percebemos a angústia de pensar o momento de repressão ao mesmo tempo em que nele se vive:

(Anotação do escritor: Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim, naquele tempo. Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever, que os escritores procuravam esquecer ou não conseguiriam escrever nada (ÂNGELO, 1976, p. 132 , grifos do autor).

Outro detalhe deste primeiro movimento narrativo da obra é a peculiaridade da estrutura que nos é apresentada: temos, por exemplo, em “Documentário (sertão e cidade, 1970)” um texto constituído por colagens de fragmentos, enquanto os outros textos se aproximam do formato de conto.

Já os dois últimos blocos narrativos são intitulados de “Antes da Festa (vítima dos anos 60)” e “Depois da Festa (índice dos destinos)”, com estruturas distintas. “Antes da Festa” apresenta um conjunto de fragmentos que iniciam com títulos em negrito, contendo as informações de localização e horário. Nos fragmentos, reaparecem os personagens que já nos foram apresentados no primeiro bloco. Porém, há uma exceção: os fragmentos que correspondem ao personagem-escritor são marcados de outra forma – encontram-se entre parênteses e em itálico.

Apesar de serem expostos nos títulos em negrito a localização e horário, os fragmentos não seguem uma cronologia linear, mas apoiam-se “[...] num tempo cronológico, ou seja, as horas e os minutos que antecederam as duas grandes partes que polarizam a narrativa: os distúrbios da Praça da Estação e a festa” (BRAIT, 1995, p. 228). A característica de assinalar as horas e os minutos em que ocorreram determinados fatos na narrativa indica a relação da obra com o jornalismo, afinal,

Este caráter documental, jornalístico é garantido na atribuição aos capítulos e fragmentos, de dados, horários, indagações bibliográficas e na inclusão de textos jornalísticos e científicos. Por outro lado, ao dar ao texto

romanesco a característica de contos independentes, o escritor permite que vários estilos se encaixem na totalidade da obra (MACHADO, 1981, p. 59).

A *Festa* dialoga com a escrita jornalística desde seu primeiro texto, “Documentário (sertão e cidade, 1970)” visto que tudo começa com um trecho – ficcional e censurado – de notícia de jornal a respeito dos acontecimentos na Praça da Estação. É evidenciado, portanto, o poder da literatura de fazer denúncias e preservá-las em suas páginas, pois se a notícia, como comumente ocorre, tivesse sido publicada no jornal, seria temporária e esquecida. Desse modo, a narrativa, ao mesmo tempo em que eterniza a notícia, “cumpre, finalmente, o papel de denúncia social almejado pelo jornal” (RISSARDO, 2013, p. 6).

“Depois da Festa” é o último bloco narrativo e retoma os personagens citados nas outras duas partes. Diferente do subtítulo que aparece no sumário, intitulado “Índice dos destinos”, no interior da obra foi acrescentado que se trata de um “Índice remissivo das personagens, por ordem de entrada ou de referência, com informações (*) sobre o destino das que estavam vivas durante os acontecimentos da noite de 30 de março” (ÂNGELO, 1976, p. 133). O asterisco vem acompanhado das seguintes indagações: “(*) necessárias? surpreendentes? valiosas? complementares? desnecessárias? inúteis?” (ÂNGELO, 1976, p. 133).

Embora seja uma narrativa que invista no uso da fragmentação, em “Depois da Festa” há uma aparente tentativa, com a recuperação de personagens, de ordenar o suposto caos. Cada nome de personagem está indicado em negrito, juntamente com algumas caracterizações, além de conter o número da página em que apareceram pela primeira vez. Na edição de 1976, utilizada nesta dissertação, as páginas de “Depois da Festa” estão graficamente transformadas, pois foram impressas em folhas azuis, algo que não foi mantido nas edições mais recentes. Beth Brait (1995, p. 227) comenta sobre os recursos visuais da obra e afirma que a divisão da primeira edição em páginas brancas e azuis já levaria o leitor da década de 70 a desconfiar dos objetivos de um autor que planeja, inclusive, as cores nas quais serão impressas sua narrativa.

A *Festa* é uma obra multifacetada: no primeiro texto “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, o leitor é apresentado a colagens de fragmentos, fictícios ou não, jornalísticos, trechos de músicas, discursos políticos, ou seja, um labirinto de informações pelo meio das quais o leitor precisa, como já foi dito, buscar sentido.

Consideramos, como boa parte da crítica o faz, dois fatos que ligam esse emaranhado de fragmentos e textos em formato de contos, a saber: o tumulto na Praça da Estação entre os nordestinos e a polícia que tentava forçá-los a retornar à sua terra natal e a festa de aniversário do premiado pintor e integrante da alta sociedade mineira, Roberto Miranda.

A representação do universo repressivo¹⁰ transpassa a narrativa, conforme sintetizado por Franco ao destacar os seguintes acontecimentos:

[...] [o] massacre dos retirantes, na noite do dia 30 de março de 1970, em que são assassinados, pela polícia, tanto o repórter Samuel como o líder popular Marcionílio de Mattos; na prisão do estudante Carlos Bicalho; na invasão, violentíssima, à casa do pintor Roberto Miranda; no caso da prisão do operário Ataíde Pimenta e, sobretudo, no interrogatório policial sofrido por Andrea (FRANCO, 1998, p. 115).

Para a análise de *A Festa* aqui pretendida, o foco será a seção intitulada “Preocupações, 1968”, na qual uma mãe e um policial representam uma coletividade, ou seja, os indivíduos que eram favoráveis ao governo ditatorial, além dos personagens Ataíde (inicialmente inserido em “Luta de classes”) e sua esposa Cremilda. Em “Depois da Festa” há a informação de que o casal sofreu as consequências daquele período: Ataíde, preso e torturado; Cremilda, violentada sexualmente. Expomos, neste estudo, “os dois lados da moeda”, ou melhor, quem sustentava aquele regime truculento e quem tentava, de certa forma, vingar-se das violências sofridas devido à ditadura.

“Preocupações, 1968”, um dos sete contos autônomos, é dividido em duas partes e apresenta vozes distintas: a “de uma senhora mãe de um rapaz” (ÂNGELO, 1976, p. 93) e “de um delegado de polícia social” (ÂNGELO, 1976, p. 99). Como o próprio título indica, realizamos a leitura das inquietações que existem nas mentes dos personagens. Cabe ressaltar que os personagens são descritos apenas como uma mãe e um policial, não há nenhuma especificação e isto, como dito no parágrafo anterior, parece-nos apontar para a tentativa de simbolizar uma coletividade, o grupo de pessoas que, à época, defendia a ditadura. É apenas na

¹⁰ Algumas temáticas levantadas por Franco (1998), como, por exemplo, a invasão ao apartamento de Roberto Miranda, será discutida no item 3.2 desta dissertação. Do mesmo modo, no item 2.2 os assassinatos de Samuel e Marcionílio, assim como o interrogatório de Andrea, são utilizados para a discussão.

última parte do livro, ou seja, em “Depois da Festa” que aparece o nome da personagem mãe (dona Celma) e do delegado de polícia social (Humberto Levita).

Pelas pistas textuais, o filho da personagem mãe é Carlos Bicalho, chamado por ela de Carlinhos, um estudante militante que se envolve no conflito da Praça da Estação. O discurso dessa mãe expressa medo, religião e censura: “Nunca se sabe como eles voltarão para casa, podem apanhar, levar um tiro, quebrar uma perna na correria. Não se sabe nem se eles voltarão para casa. Nem posso pensar: preso, morto. Livrai-o de todo mal. Amém” (ÂNGELO, 1976, p. 95). Pensamento profético, pois Carlos Bicalho é condenado a um ano de prisão pelo envolvimento no tumulto na praça, como se lê nas informações acrescentadas no último bloco narrativo, “Depois da Festa”. Além disso, há a descrição da impossibilidade de seu retorno ao mercado de trabalho, pois “Seus pedidos de emprego, seus concursos, esbarravam na ficha do DOPS e as empresas o recusavam [...]” (ÂNGELO, 1976, p. 159). Ironicamente, Dona Celma teve que lidar com a prisão e o retorno do filho à sociedade, ou seja, uma mãe que não imaginava que o próprio filho seria prejudicado pelo sistema repressor que ela tanto exaltava.

No entanto, antes de ver seu filho preso, Dona Celma é uma mãe apreensiva, temerosa com a vida do filho, preocupa-se com tudo que julga perigoso para Carlos: as minissaias das mulheres, o convívio no DCE e até coisas banais, como, por exemplo, não comer alimentos e bebidas disponíveis na rua. Seus questionamentos sobre o que será que os jovens faziam nos movimentos estudantis e do porquê as mulheres terem conquistado certa liberdade sexual com o advento da pílula, fortalece o entendimento de que essa personagem possui “[...] uma personalidade autoritária perfeitamente adequada à requerida como base social da ditadura militar” (FRANCO, 1998, p. 194).

No monólogo interior dessa senhora, percebe-se claramente sua atitude especulativa para descobrir o que seu filho faz na rua e com quem ele se relaciona: “O que será que estão fazendo de tão importante? [...] Uns barulhos no banheiro, é ele se lavando, vai ver andou com uma mulher, não o deixeis cair em tentação” (ÂNGELO, 1976, p. 96). Para Edgard Pereira, o discurso dessa mãe “[...] alia-se aos discursos da classe dominante [...] ao se posicionar, tensa e contraditória, diante do presente em crise, mostra-se desprovida de qualquer poder, além do de proibir” (PEREIRA, 1987, p. 125).

O conto finaliza com o seguinte questionamento da mãe:

Tanta coisa perigosa nas ruas, esses meninos tão confiantes. Aonde vai levar toda essa confusão? Aonde é que isso vai parar? O que eles querem? É preciso alguém compreender a aflição das mães e parar com isso, parar de uma vez. Fazer nossos filhos voltarem para as namoradas, para as mães, e aí a gente volta a ter certeza das coisas, certeza que eles estão quentinhos, alimentados e livrai-os senhor Deus de todo mal amém (ÂNGELO, 1976, p. 98).

Dona Celma poderia não saber, mas suas “preces” foram atendidas justamente naquele ano, em 1968, quando a censura foi intensificada nas ruas e principalmente em ambientes escusos, nos porões do DOPS, onde possivelmente seu filho, Carlos Bicalho, sofreu na pele a experiência.

A seção que dá voz ao delegado de polícia inicia com a seguinte ironia: “Ouço, a cada dia, crescerem as preces, os lamentos” (ÂNGELO, 1976, p. 101). Enquanto na primeira parte de “Preocupações, 1968” temos uma mãe que suplica que alguém termine com a liberdade, visível principalmente na juventude, com um discurso que utilizava frases de orações religiosas, aqui temos o lado que ouve essas preces.

O policial sente desprezo pelas pessoas que buscam ajudas espirituais, seja na leitura de cartas ou do horóscopo, seja pela busca de respostas no misticismo de modo geral. Seu caráter repressor é exaltado: “Proibi a entrada de ciganos. Os filmes de terror são controlados. Conversas ao pé do fogo são consideradas suspeitas” (ÂNGELO, 1976, p. 102). Em outra passagem, o discurso do policial parece novamente ser a resposta para a fala de dona Celma:

Do próprio seio do meu povo sinto elevar-se o apelo: protege-nos, faz algo para nós que termine essa angústia, esse novo fanatismo, a loucura mística dos jovens [...] Já não podemos ver televisão sem que apareça um dos nossos filhos correndo nas ruas com cartazes obscuros nas mãos [...] Só o poder, só a autoridade pode nos salvar, apela meu povo. Ajuda-nos príncipe (ÂNGELO, 1976, p. 102).

O policial, sempre que se refere a si próprio, compara-se com o príncipe, relação intertextual com a primeira epígrafe de *A Festa*, extraída de *O príncipe* (1532), de Maquiavel. O policial considera-se um intelectual, pensa possuir uma aura de superioridade mental. O trecho utilizado na epígrafe da narrativa é o seguinte:

“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 – “O Príncipe”) (ÂNGELO, 1976, p. 09, grifos do autor).

A leitura da epígrafe traz a ideia de que o príncipe não deve se preocupar por ser definido como cruel se seu intuito for preservar a união do povo, mesmo que para isso precise perseguir alguns, para que haja paz para o restante. O policial se apropria desse discurso e faz uma espécie de paráfrase:

Hoje, eu devo dar-lhes os meios de acabar com a desordem e o futuro me chamará de cruel. Mas eu aprendi: não deve o príncipe importar-se com a pecha de cruel se é para manter a união e a ordem; pelo contrário, ele é mais piedoso do que aqueles que deixam acontecer desordens, assassinios e rapinagem (ÂNGELO, 1976, p. 104).

Desse modo, em *A Festa* vários discursos se inter-relacionam o tempo todo, basta o leitor adentrar a narrativa. A mãe e o policial são personagens que evidenciam, de fato, o lado que dava legitimidade à ditadura civil-militar, pois eles revelam “os ideais de total controle da sociedade por meio da repressão política, ambas as personagens representam as bases propícias que a ditadura militar encontrou para se instaurar no Brasil” (MARTELINI, 2010, p. 80). A personagem mãe gostaria que alguém proibisse por ela aquilo que sozinha ela não conseguiria, isto é, possuía essa necessidade de ver as forças repressoras em ação; por outro lado, o policial, legitimado pela farda que usava, poderia usar da violência quando bem entendesse e era amparado pelo contexto ditatorial.

Em “Luta de classes (vidinha, 1970)”, temos dois personagens: Ataíde, representante da classe popular, e Fernando, representante da elite. Ataíde é descrito como um homem trabalhador, honesto, que batalhava muito na vida. Fernando era o oposto, e mesmo assim reclamava da vida tranquila que tinha. O encontro dos dois é mediado pela violência, próximo à Praça da Estação, onde acontecia o conflito dos policiais com os nordestinos, ou seja, há episódios de violência em sintonia na obra. O contraste dos personagens é assinalado no encontro/confronto entre os dois:

Ataíde parou de trabalhar às seis horas da tarde e foi comprar uma cocada preta para a sua Cremilda na praça da Estação. Aproveitou para tomar

umas duas cachacinhas. Fernando saiu às cinco e meia do escritório, e estava bebendo desde as vinte para as seis, ele que era bom para essas coisas, quando implicou com um mulato que esbarrou no seu copo depois de comprar uma cocada preta no balcão: vê se toma cuidado, ô veado. Ataíde não teve dúvidas e meteu o braço (ÂNGELO, 1976, p. 90).

A leitura que está implícita é a de que o embate entre a classe popular e a elite é, em qualquer nível, mediado pela violência. Tomemos, por exemplo, o episódio de “Documentário (sertão e cidade, 1970)” no qual a classe popular se rebela e é suprimida pelas forças do governo. A polícia cerca os oitocentos retirantes e tenta forçá-los a entrar em um trem de volta para o Nordeste, algo que é evitado pelo líder camponês Marcionílio de Mattos¹¹ e o repórter Samuel Fereszin, ambos assassinados pelas forças policiais. Já em “Luta de classes” surgem apenas Ataíde e Fernando, dois representantes de classes sociais distintas em uma briga de bar, episódio menor.

“Luta de classes (vidinha, 1970)” é um texto curto, tem apenas uma página e meia de extensão, centrado na descrição das vidas antagônicas de Ataíde e Fernando, que se esbarram em um balcão de bar, incidente que gera o confronto violento. No entanto, Ataíde também estava atento à confusão entre os policiais e os nordestinos, e ele é, inclusive, um dos informantes do repórter Samuel Fereszin, algo que se lê nos fragmentos de “Antes da Festa”:

- Eles [policiais] já chegaram aqui com estupidez. [...] Eles chegaram juntando os flagelados num canto, de qualquer jeito, precisava ver a cara dos coitados, não estavam entendendo nada. [...] Pode botar no jornal: o rapaz [Carlos Bicalho] saiu daqui carregado. Agora tem mais de uma hora que está aí esse cerco. A gente vê que não está certo, mas vai fazer o quê? Eu tenho minha mulher para olhar, não sou besta de entrar nisso aí. Mas raiva, dá (ÂNGELO, 1976, p. 126).

Na recapitulação do que havia ocorrido com os personagens em “Depois da Festa”, temos a informação de que Ataíde ajudou Samuel a levar comida aos flagelados e que também havia sido preso durante o tumulto na praça, liberado um mês e dez dias após o acontecido. Ataíde, o pintor de paredes que apreciava seu emprego e se considerava um artista, é torturado na prisão e acaba perdendo um de

¹¹ Antes de ser assassinado, Marcionílio permanece 68 dias preso no DOPS. Em um trecho de notícia ficcional a respeito de sua morte, publicada em 7 de junho de 1970, lê-se que “após empreender espetacular fuga do xadrez do DOPS. [...] Um tiro de um dos agentes que corriam em sua perseguição atingiu Marcionílio na cabeça, que caiu já sem vida” (ÂNGELO, 1976, p. 27).

seus mais valiosos instrumentos de trabalho: “Tinha quatro medos: a) saber das desgraças que certamente teriam acontecido a Cremilda, b) a mão esmagada, inútil para o trabalho; c) o seu futuro, com aquela mão, ao lado de Cremilda belíssima, d) o ódio” (ÂNGELO, 1976, p. 159).

Enquanto Ataíde sofria com a tortura da prisão, que resultou na perda laboral de uma das mãos, dois homens descritos como sequestradores começaram a frequentar a casa onde ele morava com Cremilda, homens sádicos que a violentaram sexualmente e psicologicamente: “Os sequestradores voltaram com um gravador. Ataíde gritava. [...] Silêncio e depois gritos, sons mecânicos, gritos. Ela cedeu. [...] Quando iam embora, pedia que soltassem Ataíde [...]” (ÂNGELO, 1976, p161).

Ao retornar para casa, Ataíde planeja uma vingança para matar seu torturador. Ele e Cremilda vendem tudo e avisam aos amigos que iriam se mudar para São Paulo. Retornam sete meses depois, pesquisam uma casa para vender que não tivesse que passar pela burocracia da imobiliária. Cremilda tinha a tarefa de atrair o investigador Punzinho, apelido do torturador de Ataíde, até esta casa. O plano é idealizado em minúcias, de forma que parecesse um crime passional: “entregar o revólver para a mulher e enfiar a faca no homem quantas vezes fosse preciso; limpar as impressões digitais; [...] trabalhar normalmente, tentar esquecer tudo aquilo” (ÂNGELO, 1976, p. 189). Durante a execução do plano, Ataíde fica surpreso, pois Cremilda não segue o *script* e ela mesma desfere as facadas no torturador. Ela nega para Ataíde que tenha sido violentada, mas seu último ato descrito na narrativa, às facadas direcionadas ao investigador, é a sua forma de lidar com o trauma, exterminando o homem que destruíra sua vida e a de seu esposo.

Desse modo, há um reencontro entre a classe popular (Ataíde e Cremilda) e a classe dominante (o torturador). É importante ressaltar que o ato de vingança de Ataíde e Cremilda é movido por questões pessoais, não políticas. Já o tumulto na Praça da Estação não é um plano pessoal, visto que ocorreu em local público e foi observado e noticiado em vários jornais. Por este viés, uma leitura possível de *A Festa* parece-nos tentar demonstrar que a população vencia quando se unia para combater uma repressão, mas que as atividades isoladas não conseguiriam destruir a ditadura.

Embora não utilize na estrutura narrativa toda a força da fragmentação e do experimentalismo estético que a narrativa de Ivan Ângelo possui, *A Festa do Bode*

também convoca o leitor a se mover por meio de múltiplas vozes. As vozes narrativas de *A Festa* estão dispersas, solicitando que o leitor participe ativamente da construção de sentido, enquanto que no romance de Mario Vargas Llosa as vozes estão organizadas em três eixos narrativos: o primeiro, dedicado à voz de Urania Cabral, a única personagem que está situada no tempo presente da narrativa, o ano de 1996; o segundo, no personagem do ditador Trujillo e seu círculo de aduladores; e o último eixo é destinado aos conspiradores que planejaram e executaram o assassinato de Trujillo.

De acordo com Köllmann (2001), este recurso narrativo de mostrar um acontecimento central de múltiplas perspectivas é retomado, pois Vargas Llosa já o utilizara em *A guerra do fim do mundo* (1981). Além disso, “Las perspectivas contrastantes y complementarias convergen en un cuadro amplio de la era de Trujillo [...]”¹² (KÖLLMANN, 2001, p. 138). Essa organização narrativa de três eixos narrativos está distribuída em 24 capítulos intitulados apenas com numeração romana. Apesar de recriar ficcionalmente todas essas vozes narrativas, há que se considerar que algumas se perdem pelo caminho, já que grande parte dos personagens é assassinada como, por exemplo, Trujillo e alguns integrantes do complô que assassinou o ditador.

Porém, há uma voz que permanece e é ela que inicia e fecha o romance, a da personagem Urania Cabral¹³. Essa voz feminina funciona para “atar as pontas” do tempo presente da narrativa com o passado, marcado pela ditadura da Era Trujillo. Nesse sentido, “Vargas Llosa se vale de un diálogo (Urania conversa com su padre envejecido) como punto de partida para entrar en la historia total con sus múltiples niveles temporales y espaciales”¹⁴ (CUIÑAS, 2005, p. 467).

Vale destacar que essa conversa entre Urania e seu pai funciona como uma espécie de monólogo, pois Agustín Cabral sofreu um derrame, está impossibilitado de falar. É a partir desse monólogo que Urania rememora a República Dominicana à época da ditadura, as atrocidades de Trujillo e, de fato, a sua fala é a entrada no universo do romance: “Ele [Trujillo] não apenas justificava o massacre dos haitianos

¹² “As perspectivas contrastantes e complementares convergem em um quadro amplo da era de Trujillo” (KÖLLMANN, 2001, p. 138, tradução nossa).

¹³ A personagem será o destaque de análise do próximo tópico desta dissertação.

¹⁴ “Vargas Llosa se vale de um diálogo (Urania conversa com seu pai envelhecido) como ponto de partida para entrar na história total com seus múltiplos níveis temporais e espaciais” (CUIÑAS, 2005, p. 467, tradução nossa).

em 1937, mas também o considerava uma façanha do regime” (LLOSA, 2011, p. 15).

Para o estudo da representação literária da ditadura em *A Festa do Bode*, um recorte similar com o que foi realizado para a narrativa de Ivan Ângelo será utilizado, ou seja, a análise de personagens que eram favoráveis à ditadura e também daqueles que se revoltam contra aquela tirania. Portanto, o estudo será focado nos aduladores de Trujillo, com ênfase para os personagens Agustín Cabral, pai de Urania, coronel Abbes García e Joaquín Balaguer e nos revolucionários que planejaram um modo de derrubar o tirano, e alcançaram seu objetivo.

Observa-se que o discurso do senso comum das pessoas favoráveis às ditaduras latino-americanas era a de que elas eram necessárias, pois modernizavam os países. O personagem Agustín Cabral, senador do governo de Trujillo, afirmava exatamente isso: “Do Chefe podem dizer o que quiserem, mas a História pelo menos vai reconhecer que ele modernizou o país e pôs os haitianos no seu lugar” (LLOSA, 2011, p. 15).

Trujillo foi o responsável por um dos maiores massacres de haitianos, em 1937. Como todo ditador, Trujillo era extremamente cruel e sua tentativa de passar a imagem de “pacífico” desmanchou-se logo após esse ato desumano. Villalona (2012) descreve como foram cruelmente assassinados os haitianos pelas ordens de Trujillo: “Casi todos los haitianos y haitianas fueron asesinados y asesinadas con machetes, puñales y bayonetas. A muchos se les obligó a cavar sus propias fosas antes de asesinarles”¹⁵ (p. 61).

Agustín Cabral, ministro e senador à época do *Trujillato*, é destituído de seu cargo sem nunca entender bem o porquê, apenas supõe o motivo: “Eu o decepcionei sem querer. Será por não ter conseguido que os bispos o proclamassem Benfeitor da Igreja, talvez?” (LLOSA, 2011, p. 295). No capítulo XIV, dedicado ao eixo de Trujillo, fica evidente que o ditador, apesar de sempre colocar à prova a lealdade seus bajuladores, poderia ter errado com Agustín: “Tinha sido uma leviandade submeter um eficiente servidor como Cabral a uma prova assim nestes momentos difíceis para o regime? Talvez” (LLOSA, 2011, p. 249). Agustín cai em desgraça, pois se vê esquecido por Trujillo.

¹⁵ “Quase todos os haitianos e haitianas foram assassinados e assassinadas com facões, punhais e baionetas. Muitos foram obrigados a cavar suas próprias covas antes de serem assassinados” (p. 61, tradução nossa).

Assim como Agustín Cabral exaltava os feitos de Trujillo, o coronel Abbes García, exímio torturador da Era Trujillo, chefe do Serviço de Inteligência Militar (SIM), também demonstrava todo o seu comprometimento com o Generalíssimo: “Não admiro o senhor, Excelência — murmurou o coronel Abbes, abaixando os olhos. — Eu vivo pelo senhor. Para o senhor. Se me permite, sou seu cão de guarda” (LLOSA, 2011, p. 86). A tortura comandada por Abbes García não acontecia apenas nas prisões de *La Cuarenta*, *La Victoria* e *El Nueve*, mas também no ato de jogar os corpos ao mar para servir de comida aos tubarões. Abbes García justifica essa última forma de crueldade, pois “Eles [os tubarões] engolem qualquer coisa em segundos, é ver para crer. Não deixam rastros. Seguro, rápido, e também limpo” (LLOSA, 2011, p. 53). Em outra passagem, acatando ordens de Trujillo, assume que jogou corpos vivos ao mar: “Já os jogamos para os tubarões, ontem mesmo. Vivos, como o senhor mandou” (LLOSA, 2011, p. 34). No contexto ditatorial, Abbes García funcionava como a mão direita de Trujillo, pois o ditador ordenava e ele executava todo e qualquer tipo de tortura solicitada.

No entanto, o maior representante do círculo de subservientes de Trujillo é Joaquín Balaguer, o presidente fantoche, pois se tratava de mais um cargo subordinado ao ditador. Balaguer consegue se metamorfosear em duas pessoas distintas: com Trujillo no poder, o enaltece, escreve a “Cartilha Cívica” ao lado de Agustín Cabral e Henry Chirinos (também chamado de Constitucionalista Bêbado) e está sempre preparado para proferir discursos que relacionam Deus e Trujillo, como se vê neste trecho da fala de Balaguer: “O senhor foi, para este país, instrumento do Ser Supremo” (LLOSA, 2011, p. 256).

Trujillo, por sua vez, considera Balaguer muito esquisito, por ser um homem sem vícios mundanos, e questiona se esse tipo de conduta seria uma estratégia. Balaguer, em um momento sublime de adoração ao Generalíssimo, afirma que seu “[...] único vício tem sido servi-lo” (LLOSA, 2011, p. 253). O ditador estava certo em ter essa desconfiança, pois logo após o assassinato de Trujillo, Balaguer proferiu “o discurso das Nações Unidas criticando o período de ditadura e manifestando seu compromisso pela democratização do país” (TAVARES, 2007, p. 176). Após a morte do Generalíssimo, através de seu ótimo poder de articulação, Balaguer convence os familiares de Trujillo a saírem do país, e assume a presidência.

Amado García Guerrero (Amadito), Antonio de la Maza, Antonio Imbert, Salvador Estrella Sadhalá e Pedro Livio Cedeño¹⁶ são alguns dos revolucionários que se unem para assassinar Trujillo em 30 de maio de 1961. Vale lembrar que vários deles trabalhavam para a ditadura trujillista e acabam se revoltando contra o sistema, impulsionados, em grande parte, por motivações pessoais:

Cansados das atrocidades, da subversão, da opressão em que se confina o povo, na qual eles se inserem com sua história de vida, aos poucos passam de um extremo a outro: de defensor a opositor, de opositor a conspirador, já que manifestar a oposição aberta significa sentença de morte sumária (TAVARES, 2007, p. 159).

O tenente Amado García Guerrero (Amadito), impedido, por ordens de Trujillo, de casar com sua amada porque o irmão dela era membro do movimento estudantil revolucionário, pensava que havia esperança de dias melhores com a morte do ditador, e que voltaria a ser o mesmo que era antes de ser corrompido pelo poder do *Trujillato*:

Ele estava cansado e com dor no calcanhar e no tornozelo, mas sentia uma grande serenidade. Com Trujillo morto, havia tirado um peso das costas. A dor de consciência que roía a sua alma desde que se viu obrigado a matar aquele pobre homem — o irmão de Luisa Gil, meu Deus! —, agora, tinha certeza, iria se dissipar. Ia voltar a ser o mesmo de antes, um rapaz que se olhava no espelho sem sentir nojo da cara que via refletida (LLOSA, 2011, p. 310).

A aura de devoção a Trujillo de alguns integrantes do complô se esfacela e dá lugar ao sentimento de revolta, de necessidade de mudar aquela realidade atroz. Isso é visível na culpa que Amadito carrega por ter matado, em uma prova de lealdade ao governo, o irmão de Luisa Gil, a mulher com quem sonhava casar. Também aparece na tristeza que Antonio de la Maza carrega por ter visto seu irmão, Octavio de la Maza (Tavito), ser morto em uma tentativa de Trujillo para acobertar o assassinato de Jesús de Galíndez, professor e pesquisador que publicara uma obra denunciando as atrocidades do governo Trujillo nos Estados Unidos, em 1956.

Tavito e Murphy, amigos que trabalhavam juntos na empresa Dominicana de Aviação, levam Jesús de Galíndez de volta para a República Dominicana, mas não sabiam de quem se tratava, pois o homem havia sido jogado encapuzado na

¹⁶ O grupo era maior, mas estes são considerados os principais nomes.

aeronave e posteriormente no carro. Após assassinar Galíndez e descobrir que ele possuía cidadania americana – o caso teria repercussão midiática e seria alvo de investigações – Trujillo inventa uma história falsa para encobrir o assassinato de Galíndez. O ditador “monta” uma cena na qual Tavito seria o responsável pelo assassinato de Murphy, e deixara uma carta explicando que o amigo o assediara, em seguida cometendo suicídio. Desse modo, o ditador ordena a morte dos dois amigos: “[...] o Bode, para apagar as pistas da história de Galíndez, ainda teve o macabro requinte de transformar Tavito num assassino” (LLOSA, 2011, p. 104). Entretanto, a morte de Galíndez repercute na mídia, como já era previsto.

Os integrantes do grupo responsável por planejar e matar Trujillo possuem o objetivo de “vengarse de las degradaciones padecidas y recuperar el respeto a sí mismo”¹⁷ (KÖLLMAN, 2001, p. 143). Ademais, os revolucionários pensavam que a democracia só voltaria ao país após a morte de Trujillo, e este era um ideal pelo qual eles estavam dispostos a lutar. Em 30 de maio de 1961, eles armam uma emboscada na estrada que dá acesso à Casa de Caoba (local onde Trujillo levava as mulheres para fins sexuais, muitas das vezes sem consentimento) e cumprem o objetivo: ver o Generalíssimo morto.

Amadito e Antonio de la Maza eram tenentes do governo de Trujillo. Enquanto esperam o carro de Trujillo passar por eles na emboscada, Antonio de la Maza pensa na proximidade do cargo de tenente com o ditador e, portanto, nas oportunidades que já haviam perdido de matar o Generalíssimo:

Durante quantos anos ele teve Trujillo a menos de um metro de distância? Amadito também estivera pertinho dele, nestes últimos dois anos. De quantas tragédias você teria livrado este país, e a família De la Maza, se já tivesse feito o que vai fazer agora. Tavito ainda estaria vivo, certamente. [...] Não deviam estranhar que Antonio permanecesse calado; ele sempre foi de poucas palavras, mas seu laconismo se acentuara até chegar à mudez desde a morte de Tavito, tragédia que o afetou de maneira que sabia irreversível, fazendo dele um homem com uma ideia fixa: matar o Bode (LLOSA, 2011, p. 96-97).

Para Antonio de la Maza, ver Trujillo morto era uma forma de vingar não apenas a morte de Tavito, mas de todos aqueles que sofreram as consequências da ditadura e pagaram com a vida:

¹⁷ “vingar-se das degradações padecidas e recuperar o respeito a si mesmo” (KÖLLMAN, 2001, p. 143, tradução nossa).

Daqui a dez minutos, ou um, apareceria o Chevrolet que toda semana levava a raposa velha à Casa de Caoba em San Cristóbal e, pelo plano cuidadosamente traçado, o assassino de Galíndez, de Murphy, de Tavito, das Mirabal, de milhares de dominicanos cairia alvejado pelas balas de outra das suas vítimas, Antonio de la Maza, que Trujillo também matou, porém de maneira mais lenta e perversa que aqueles que liquidou a tiros, pancadas ou jogando para os tubarões. Matou por partes, tirando-lhe a decência, a honra, o respeito a si mesmo, a alegria de viver, as esperanças, os desejos, deixando-o em pele e ossos, sempre atormentado pela culpa que o destruía aos pouquinhos fazia tantos anos (LLOSA, 2011, p. 109).

Antonio Imbert também possuía uma motivação pessoal para participar do complô: seu irmão, Segundo Imbert, estava preso em *La Victoria*, além disso, também conhecia as irmãs Minerva, Patria e María Mirabal, assassinadas por ordens de Trujillo, companheiras da luta clandestina contra o ditador. Os dois irmãos – Antonio e Segundo – possuíam ideais em comum e para eles, o que importava era ver Trujillo morto: “[...] a única maneira de pôr um ponto final na tirania era acabando com o tirano; todo o resto, inútil. Era preciso liquidar a pessoa para a qual convergiam todos os fios daquela teia tenebrosa” (LLOSA, 2011, p. 153).

Já para o melhor amigo de Antonio Imbert, Salvador Estrella Sadhála (o Turco), católico fervoroso, o desrespeito ao quinto mandamento “Não matarás” foi necessário: a leitura da Carta Pastoral despertou nele a consciência de que não poderia ficar insensível perante o contexto de dor no qual a República Dominicana vivia na Era Trujillo. Salvador culpabilizava Trujillo como o responsável pelos vários dominicanos que procuravam caminhos tortuosos para seguir, pois precisavam de algo para “[...] aplacar o desassossego que lhes causava viver sem um vestígio de liberdade e dignidade, num país onde a vida humana nada valia” (LLOSA, 2011, p. 216).

A liberdade estava cercada por todos os lados, ninguém tinha a opção de decidir nada na República Dominicana, a não ser o Generalíssimo, o Benfeitor da Pátria Novo, Trujillo. É no discurso de Estrella Sadhalá que isso aparece “[...] o Bode tirou dos homens o atributo sagrado que Deus lhe deu: o livre-arbítrio” (LLOSA, 2011, p. 166) e no de Antonio Imbert, que de forma similar fala “daquilo que Trujillo tinha arrebatado dos dominicanos havia trinta e um anos: o livre-arbítrio” (p. 167).

Além dos nomes já citados, Huáscar Tejeda, Pedro Livio Cedeño e Fifi Pastoriza também estavam envolvidos na emboscada para Trujillo, na estrada de San Cristóbal. Assim como Antonio Imbert, Pedro Livio estava ali para vingar a morte das irmãs Mirabal. Separados em dois carros, um Chevrolet Biscayne e um

Oldsmobile preto, aguardavam a aproximação do Chevrolet Bel Air de Trujillo. É no final do capítulo XI, dedicado à voz de Salvador Estrella Sadhalá, que é descrita a primeira cena de Trujillo morto na emboscada preparada pelos revolucionários. Após matarem Trujillo, Salvador acha que os *caliés*¹⁸ haviam chegado e atira na direção dos sons que ouve, mas estava enganado, a bala atingira um companheiro, Pedro Livio Cedeño.

Outro trujillista infiltrado no plano era o general Pupo Román, cunhado de Trujillo, que aceitara participar da Junta cívico-militar com a restrição de que precisava ver o cadáver de Trujillo antes. Porém, Pupo Román desiste de dar o golpe de Estado e iniciar os primeiros passos de retorno da democracia. O plano inicial era assassinar Trujillo e imediatamente instalar uma Junta cívico-militar, mas isso não ocorre:

Com a morte de Trujillo, cria-se no imaginário do povo uma perspectiva de mudança [...] os revolucionários foram caçados e entregues aos filhos e irmãos do Bode, justamente por Joaquín Balaguer, personalidade igualmente diabólica: de subserviente a aproveitador do sistema, de Presidente fantoche à Presidente de uma nova era; de ferrenho defensor do regime à combatente em discurso na OEA (TAVARES, 2007, p. 187-188).

Todos os revolucionários foram torturados, a maioria até a morte. O ajustado era dar um tiro de misericórdia em quem ficasse gravemente ferido, mas esse acordo não foi cumprido. Pedro Livio, baleado por engano por Salvador, é levado a um hospital e o coronel Abbes García consegue localizá-lo facilmente. É através da tortura que Abbes García “arranca” de Pedro Livio Cedeño os nomes de todos os integrantes que participaram do complô, que posteriormente foram caçados e torturados, enviados para as prisões e, em sua grande maioria, assassinados.

Após descobrirem que haviam sido traídos por Pupo Román, os revolucionários precisaram encontrar formas de se refugiar sem serem entregues a Abbes García. Amado García Guerrero se esconde na casa de uma tia idosa. A casa é cercada por *caliés* e ele sai para rua, com a intenção de morrer lutando e assim se sucedeu. Antonio de la Maza também gostaria de morrer lutando, mas foi convencido por Salvador Estrella Sadhalá e o general Juan Tomás Díaz, de se esconder na casa do doutor Veléz Santana, que havia ajudado Pedro Livio. Porém, as casas foram sendo vasculhadas e eles precisaram sair. Antonio de la Maza e o

¹⁸ Como eram chamados os integrantes da Polícia do Serviço de Inteligência Militar (SIM).

general Juan Tomás Díaz procuraram ajuda para ficar na casa de um advogado e este não aceitou, então resolveram enfrentar o problema em espaço público, no Parque Independência e morrer lutando, como Antonio de la Maza desejou desde o início:

Viu Juan Tomás cair de joelhos, e viu-o levar a pistola à boca, mas não chegou a atirar porque vários impactos o derrubaram. Muitas balas já o haviam atingido, mas não estava morto. “Não estou morto, porra, não estou.” Tinha disparado todas as balas do pente e, deitado no chão, tentava meter a mão no bolso para engolir a estircnina. A porra da mão não lhe obedeceu. Não seria preciso, Antonio. Via as estrelas brilhantes da noite que começava, via a cara risonha de Tavito e se sentia jovem outra vez (LLOSA, 2011, p. 343).

O general Pupo Román que havia traído a confiança dos revolucionários e também era integrante da família Trujillo, casado com uma irmã do ditador, foi torturado por quatro meses. A cena de tortura de Pupo Román é uma das maiores do romance, descrita nos seus pormenores, como se vê no trecho a seguir:

Para impedi-lo de dormir prenderam suas pálpebras com esparadrapo nas sobancelhas. Quando, apesar de manter os olhos abertos, entrava em estado de semi-inconsciência, era acordado com pancadas de tacos de beisebol. Várias vezes lhe enfiaram substâncias intragáveis na boca; numa delas detectou que era excremento e vomitou. Depois, em sua rápida descida à desumanidade, conseguiu reter no estômago o que lhe davam. [...] Quando o castraram, o fim estava próximo. Não cortaram os testículos com uma faca, mas com uma tesoura, enquanto estava sentado no Trono [...] Eles lhe enfiaram os testículos na boca, e ele os engoliu, desejando que tudo aquilo apressasse a sua morte, coisa que nunca imaginou que pudesse desejar tanto (LLOSA, 2011, p. 368-369).

Rafmis, filho de Trujillo, não o deixa morrer em decorrência das torturas, e atira contra Pupo Román, terminando com todo o sofrimento. Salvador Estrella Sadhalá se entrega assim que é informado que sua família havia sido sequestrada e, na prisão, reencontra os companheiros de luta clandestina. Eles sofrem, em diversos níveis, todo o tipo de tortura que o aparelho repressor havia produzido e também são mortos por Ramfis Trujillo. Os únicos fugitivos sobreviventes são Antonio Imbert e Luis Amiama.

Balaguer, já no poder, solicita uma anistia para que as prisões fossem esvaziadas e que os processos judiciais por subversão fossem anulados. Também reivindica que os dois sobreviventes apareçam em público para serem recebidos “[...] pessoalmente pelo Presidente da República com o respeito e a gratidão que

mereciam pelos altos serviços prestados à Pátria” (LLOSA, 2011, p. 418). O discurso da mídia, que até então os chamava de assassinos, muda completamente: “A partir desse dia, as rádios, os jornais e a televisão [...] passariam logo a ser chamados heróis e, não muito tempo depois, ruas, praças e avenidas em todo o país começariam a ser rebatizadas com seus nomes” (LLOSA, 2011, p. 476).

Do plano dos revolucionários, apenas a morte de Trujillo fora realizada com êxito, o restante não saíra como planejado: a traição de Pupo Román desfez a possibilidade de inserir uma Junta cívico-militar no país. Joaquín Balaguer, o servo mais fiel de Trujillo (e o mais inteligente também), melhorou as relações do país com a Igreja, com os Estados Unidos e conseguiu, com sua oratória irretocável, convencer a família de Trujillo a sair do país. Assim, a democracia não inicia com a morte do ditador, pois “[...] um vazio de perspectivas se abre com o extermínio de Rafael Leonidas Trujillo, uma vez que a tentativa de inserção do país na democracia falha” (TAVARES, 2007, p. 193).

Trujillo é o ponto de contato que une personagens distintos de *A Festa do Bode* aqui analisados: possuía adoradores que continuavam fiéis a sua figura (caso de Agustín Cabral e do coronel Abbes García) e os conspiradores que apesar de terem sido trujillistas em algum momento de sua vida, percebem que o todopoderoso, o Chefe, o Generalíssimo, estava destruindo tudo o que tinham conquistado e dizimando vidas como nunca antes em solo dominicano. Antonio Imbert, em sua fala, reflete exatamente sobre isso: “— Matam os nossos pais, nossos irmãos, nossos amigos. Agora também as nossas mulheres. E nós, resignados, esperando a nossa vez — ouviu-se dizer” (LLOSA, 2011, p. 159). Porém, Antonio Imbert e seus companheiros saem da zona de conforto de apenas visualizar os mortos sendo empilhados e devorados pelos tubarões famintos. As consequências da ditadura estão neles explícitas: com Trujillo morto e traídos por Pupo Román, o preço que eles pagam pela morte do tirano que permaneceu no poder por 31 anos, é com as suas próprias vidas, são assassinados em decorrência do seu ideal conquistado, restando apenas dois sobreviventes, como mencionado.

Assim como Dalcastagné (1996), ao pensar a ditadura civil-militar brasileira, solicita que cumpramos a tarefa de “não esquecer” e analisa *A Festa do Bode* como um “espaço da dor”, isto é, uma obra literária que expõe as consequências da repressão em Belo Horizonte, Sabine Köllmann (2001), ao analisar *A Festa do Bode* e os efeitos da ditadura na República Dominicana, também afirma que o ato de narrar é o

recurso mais eficiente “para que la historia no se olvide”¹⁹ (p. 147). A literatura, como fica visível na leitura contrastiva dos romances, funciona como espaço para lembrar, onde as cicatrizes são expostas para que não sejam esquecidas.

2.1 O percurso doloroso entre a teoria e a prática em *A Festa do Bode*: o caso Urania Cabral

O recorte específico desta análise é o eixo narrativo da personagem Urania Cabral e seu entrecruzamento com a memória e o conhecimento teórico adquirido, isto é, como ocorreu o processo de percepção da vivência em um período limite da história da República Dominicana – a ditadura da Era Trujillo (1930-1961) – e o quanto isso afetou sua vida ao longo dos anos²⁰.

Os meandros existentes entre realidade e ficção estão emaranhados em *A Festa do Bode*. Em uma entrevista concedida a Isabel Vieira via telefone para uma revista brasileira, ao ser questionado se Urania realmente existiu, Vargas Llosa afirmou: “Urania é imaginária, um personagem simbólico²¹.” Esse tipo de confirmação de que estamos no campo literário é sintomática, pois significa que *A Festa do Bode* causou desconfiança no leitor comum sobre o gênero no qual se encaixaria. Desse modo, *A Festa do Bode* é um romance que se apropria do discurso da história oficial²² da República Dominicana (e de *personas* históricas também) para discutir outras questões, no campo literário, tais como a construção/reconstrução de uma identidade dominicana.

Urania realiza um movimento de sair da prática para a teoria, ou seja, após a experiência traumática vivenciada em sua adolescência na Era Trujillo, ela pratica um autoexílio existencial e viaja aos Estados Unidos, com o auxílio de uma freira, *sister* Mary. É lá, distante de Santo Domingo, sua terra natal, que Urania estuda intensamente sobre o período de exceção da República Dominicana indo à minicursos, lendo livros e artigos, entre outras atividades voltadas para o estudo

¹⁹ “para que a história não seja esquecida” (p. 157, tradução nossa).

²⁰ Uma versão deste texto foi publicada na Revista Anuário de Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina v. 21, n. 1, no ano de 2016.

²¹ Disponível em: <<http://isabelvieira.com.br/?articles=ditadura-nunca-mais>> (Janeiro de 2001).

²² O termo “história oficial” utilizado neste texto refere-se àquela construção histórica suportada pelo regime ditatorial na República Dominicana.

teórico deste momento específico da história dominicana. Urania age apenas como observadora/ouvinte, sem jamais dar seu testemunho. Seu pai, Agustín Cabral, aparece como personagem nas leituras que realiza:

Meu apartamento em Manhattan está cheio de livros [...] Mas no meu quarto, só livros dominicanos. Depoimentos, ensaios, memórias, muitos livros de história. Adivinhe de que época. Da era Trujillo, que outra podia ser. A coisa mais importante que nos aconteceu em quinhentos anos. Você falava isso com tanta convicção. [...] Em alguns desses livros você aparece, como personagem. Secretário de Estado, senador, Presidente do Partido Dominicano. Há alguma coisa que você não tenha sido, papai? (LLOSA, 2011, p. 59-60).

Desse modo, a personagem renega seu envolvimento pessoal em uma época de autoritarismo e apenas mantém o contato com Santo Domingo e a história oficial por meio dos textos. Pode-se considerar que Urania está suspensa no tempo, seu vínculo com a noção de República Dominicana é exclusivamente acadêmico e o retorno é emblemático: a demora de trinta e cinco anos para “colocar os pés” em Santo Domingo é significativa. Carla Rosane da Silva Tavares afirma, em sua tese, que

[...] o romance de Llosa, no decorrer de suas páginas, permite um duplo retorno: o da cidadã dominicana, afastada da pátria há trinta e cinco anos, e o de Trujillo com as personagens e acontecimentos que determinaram sua morte. Abrem-se, assim, duas páginas: uma literária e uma histórica (TAVARES, 2007, p. 163).

Kathryn Woodward ressalta que “As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades” (2014, p. 16). Nesse sentido, percebemos o quanto há de esfacelamento na identidade dominicana de Urania e uma tentativa de reconciliação com esta cultura, justificada principalmente pelo retorno a Santo Domingo, depois de vários anos de afastamento, sem dar notícia alguma para os familiares. A tese de doutorado de Tavares (2007) também reconhece que

[...] há uma articulação plena da verdade histórica e da composição poética nas narrativas de Alvarez e de Vargas Llosa. [...] os textos promovem um diálogo com a História, revelando, em sua construção, formas de engendramento das identidades sociais de um país ferido pela opressão política (TAVARES, 2007, p. 198).

No romance de Vargas Llosa há o entendimento de que vivência histórica e conhecimento histórico são noções completamente diferentes. Urania possuía a vivência, mas renunciou sua própria existência como cidadã dominicana. O retorno de Urania após sua diáspora é impactante, afinal, depois de trinta e cinco anos de contato com Santo Domingo apenas pelo meio textual, ela retorna a Santo Domingo “de carne e osso”:

Fecha os olhos, dominada por uma inércia que não era comum nela, acostumada a estar sempre em atividade, a não perder tempo fazendo aquilo que, desde que pôs os pés em terra dominicana, ocupa sua mente noite e dia: lembrar [...] Não lembra que houvesse, quando era pequena e Santo Domingo se chamava Trujillo, tanto ruído nas ruas (LLOSA, 2011, p. 13-14).

Com o pai de Urania, Agustín Cabral (Craninho), ocorre um processo de morte em vida por duas vias: uma física, referente ao derrame (AVC), e outra simbólica, ligada ao período ditatorial, quando Trujillo o excluiu de seu círculo de amizade sem justificativa alguma, possivelmente por fofocas de outros seguidores.

Urania distingue a morte dos pais da seguinte forma: “[...] sua mãe estava no céu e o pai, morto em vida” (LLOSA, 2011, p. 11). Urania, em uma espécie de monólogo para acertar pendências do passado, enfrenta o pai, impossibilitado de falar (devido às consequências do derrame) e questiona fatos que poderiam ter acontecido como, por exemplo, se sua mãe havia sido “visitada” ou não por Trujillo:

O Chefe visitou a minha mãe? Antes de eu nascer? Quando era pequena demais para lembrar? Ele fazia isso quando as esposas eram bonitas. [...] As boas dominicanas ficavam até gratas se o Chefe se dignava a comê-las. Acha isso uma vulgaridade? Mas era esse o verbo que o seu querido Chefe usava. Sim, esse mesmo. Urania sabe, tinha lido na sua vasta bibliografia sobre a Era Trujillo [...] (LLOSA, 2011, p. 64).

Trujillo não era apenas o detentor do poder em Santo Domingo, mas também possuía os corpos femininos de Santo Domingo. Os homens se sentiam honrados quando Trujillo desejava suas esposas e filhas, mas alguns cidadãos dominicanos conscientes temiam este desejo do Chefe.

No eixo narrativo dos revolucionários, cada homem que planeja a morte de Trujillo possui uma justificativa pessoal para o ato. Esta ação, no romance, ocorre em 30 de maio de 1961, dado histórico que condiz com a data do assassinato do ditador Rafael Leonidas Trujillo. Amado García Guerrero (Amadito) não pôde casar

com Luisa Gil porque Trujillo se opôs, “Embora nunca mais a tenha visto, não a substituiu no coração” (LLOSA, 2011, p. 44) e, cruelmente, ainda fez com que Amadito carregasse a culpa de ter matado o irmão de Luisa; Antonio de La Maza quer vingar a morte de seu irmão: “Depois do que aconteceu com Tavito, ele perdera todas as ilusões, todo o entusiasmo, todo o amor por esta vida ou outra. Era a ideia de vingança que o mantinha ativo [...]”²³ (LLOSA, 2011, p. 104).

Amadito, Antonio de La Maza e Antonio Imbert eram alguns dos infiltrados no governo de Trujillo. O plano para “cercar” e assassinar o ditador na estrada era o maior objetivo de suas vidas. O trecho abaixo (Capítulo IX, narrado por Antonio Imbert) é um fragmento do pensamento do personagem que passara a vida trabalhando para Trujillo:

Quanta coisa havia acontecido na República Dominicana, no mundo e na sua vida pessoal. Muita coisa. As prisões em massa de janeiro de 1960, quando caíram tantos rapazes e moças do Movimento 14 de Junho, entre os quais as irmãs Mirabal e seus maridos. O rompimento de Trujillo com sua antiga cúmplice, a Igreja Católica, a partir da Carta Pastoral dos bispos, denunciando a ditadura, de janeiro de 1960. O atentado de junho de 1960 contra o Presidente Betancourt, da Venezuela, que mobilizou tantos países contra Trujillo, inclusive o seu grande aliado de sempre, os Estados Unidos, que, em 6 de agosto de 1960, na Conferência da Costa Rica, votaram a favor das sanções. E, em 25 de novembro de 1960 [...] o assassinato das três irmãs, Minerva, Patria e María Teresa Mirabal [...] (LLOSA, 2011, p. 159).

A leitura do trecho acima revela a extrema relevância dos dados históricos para a contextualização do leitor de *A Festa do Bode*. Aliás, as narrativas dos eixos do romance se interconectam diversas vezes, pois Urania rememora os fatos que ocorreram nos outros dois eixos do romance, como, por exemplo, neste fragmento do Capítulo X:

Então também foi preso [Agustín Cabral], após a morte de Trujillo. Pensaram que era um dos trujillistas que conspiraram com Antonio de La Maza, o general Juan Tomás Díaz e seu irmão Modesto, Antonio Imbert e companhia [...] Ela soube que seu pai tinha sido preso muitos anos depois, por uma menção de passagem, num artigo sobre acontecimentos dominicanos de 1961 (LLOSA, 2011, p. 183).

²³ Para fins de exemplificação, retomamos as justificativas de Amadito e Antonio de La Maza já apresentadas no texto anterior, pois elas demonstram que a crueldade da ditadura atingia a vida pessoal, amorosa e familiar dos indivíduos.

Dessa forma, os episódios importantes ocorridos na família Cabral, por exemplo, o período que Agustín Cabral passou na prisão de *La Cuarenta*, e os fatos da história oficial de Santo Domingo só eram acessados por Urania a partir de textos. Aliás, a notícia sobre o assassinato de Trujillo chega até Urania através de uma manchete de jornal, pois ela já estava morando na cidade de Adrian (Michigan): “[...] a *sister* encarregada do *dormitory* entrou no quarto que Urania dividia com quatro colegas e lhe mostrou a manchete de jornal que trazia a mão: *Trujillo killed*” (LLOSA, 2011, p. 185).

A proposta do título, *A Festa do Bode*, possui consideráveis leituras interpretativas²⁴. Uma possível leitura encontra-se disponível, logo no início do romance, na epígrafe: “O povo festeja com grande entusiasmo a Festa do Bode em trinta de maio”, (*Mataram o Bode* – merengue dominicano). Esta via interpretativa é uma alusão à festa histórica da morte do “Bode”, do ditador.

Entretanto, é a leitura do título do romance entrecruzada com a narrativa pessoal de Urania que nos interessa: Urania sofre uma experiência traumática nas mãos do mantenedor do regime ditatorial. Em sua inocência, Urania acredita nas palavras de seu pai e, por isso, aceita a ideia de ter sido convidada para uma festa por Trujillo. O encontro com o ditador é um evento limite: o estupro extermina a identidade dominicana de Urania, desfigurando-a culturalmente. Para o encontro com o Generalíssimo, Urania está sexualizada, com as joias da mãe, praticamente uma oferenda viva a uma entidade de poder, no caso, Trujillo: “Naquela noite, fiz um monte de coisas pela primeira vez: beber xerez, usar as joias da mamãe, dançar com um velho de setenta anos e receber meu primeiro beijo na boca” (LLOSA, 2011, p. 437-438).

Gabriela Maldonado e Marta Rezende Cardoso em artigo dedicado ao conceito de trauma comentam sobre as particularidades de uma memória traumática: “ela é literal (repete o mesmo), imemorável (passado é presente), inumana (da ordem das marcas, e não dos traços significativos). [...] No imemorável do trauma, o tempo passado é “cristalizado” no tempo presente” (2009, p. 5). A partir das ideias de Freud, expostas no artigo citado, o trauma é um evento que desconstrói nossa posição de ser humano e a superação pode ser buscada através do discurso.

²⁴ Esta questão será retomada no item 3.2 da dissertação.

No livro *Lembrar Escrever Esquecer*, o conceito de trauma refere-se a uma “[...] ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). O narrador onisciente, nos diálogos metaficcioneis que estabelece com Urania, adverte que ela “Poderia ter feito terapia, recorrer a um psicólogo, um psicanalista. Eles têm remédio para tudo [...] Mas você nunca quis se curar” (LLOSA, 2011, p. 185).

Urania não consegue falar sobre o ocorrido por trinta e cinco anos e o monólogo com o pai é seu único modo de confronto. Para Urania, a historiografia, isto é, o acesso textualizado à história dominicana, funciona como superação do trauma, mas é apenas uma superação parcial. No entanto, nesse confronto com o pai doente, impossibilitado de conversar com ela, Urania deixa claro que não deseja uma conciliação nem irá perdô-lo:

E o que aconteceu comigo, conosco, apagou [da memória] também? Eu não. Não deixei de pensar nisso um só dia. Nestes trinta e cinco anos, papai. Nunca esqueci, nem o perdoei. [...] Sabe por que eu nunca pude perdô-lo? Porque você nunca se lamentou de verdade. Depois de tantos anos servindo ao Chefe, havia perdido os escrúpulos, a sensibilidade, qualquer vestígio de retidão (LLOSA, 2011, p. 121).

O mistério que justificaria o abandono (local e familiar) de Urania é exposto nos últimos capítulos, porém, há indícios interpretativos do que havia acontecido com ela, afinal, o trecho citado acima está inserido justamente no meio da narração do estupro coletivo de Rosalía Perdomo, filha de um coronel do Exército:

Em vez de jogá-la numa vala, no meio do campo, como teriam feito se Rosalía não fosse uma Perdomo, menina branca, loura, rica e de respeitada família trujillista [...] eles agem com consideração. [...] Parece que o pobre coronel Perdomo nunca se recuperou do trauma de saber que sua adorada filha tinha sido tranquilamente ultrajada por Ramfis Trujillo e seus amigos entre o almoço e o jantar, como quem mata o tempo vendo um filme (LLOSA, 2011, p. 120).

Para Gagnebin, a memória estabelece uma “tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). Sobre a representação da importância da memória para compreendermos a personagem Urania, temos a seguinte passagem: “Urania

sempre foi fascinada por esses estranhos meandros da memória, as geografias que ela constrói em função de estímulos misteriosos, de associações imprevistas” (LLOSA, 2011, p. 124). Logo adiante, Urania admite o quanto suas lembranças lhe causam desconforto: “Isso que estou fazendo aqui, divagar, cavar lembranças, é uma coisa que não faço nunca. [...] Não tenho tempo para ficar monologando sobre a história dominicana” (LLOSA, 2011, p. 128).

No reencontro com a prima Lucinda, Urania relembra o final de maio de 1961, os quatro anos de estudo em Michigan, na Siena Hights University e *sister Mary* “[...] a única pessoa com quem Urania se abriu, que teve a luminosa ideia de tirá-la de lá [Santo Domingo] e mandá-la para Adrian [...]” (LLOSA, 2011, p. 175).

No capítulo XVI, temos a descrição do momento em que Urania decide contar para sua tia Adelina e as duas primas (Lucindita e Manolita), a experiência traumática que a fez sair de Santo Domingo às pressas e não responder nenhuma carta ou manter contato com familiares: “Essa história me incomoda e me dá náuseas [...] Sempre me enche de ódio e de nojo. Nunca contei a ninguém. Talvez me faça bem livrar-me disso, de uma vez por todas” (LLOSA, 2011, p. 296).

O leitor atento irá lembrar que apenas *sister Mary*²⁵ sabia o motivo pelo qual Urania abandonou Santo Domingo. Portanto, ao afirmar que nunca havia contado a ninguém, duas hipóteses especulativas aparecem: ou os lapsos da memória estão presentes em Urania ou a personagem opta por não falar para as mulheres de sua família que já havia contado para *sister Mary*.

Manuel Alfonso é um dos homens que aliciam mulheres para Trujillo e é ele quem incentiva Agustín Cabral a oferecer a virgindade de Urania para recuperar a confiança do Generalíssimo. Ao comparar Trujillo com um Deus e compará-lo com Carlos Magno, Napoleão e Bolívar, Manuel Alfonso diz que “nada [lhe] daria mais satisfação, mais felicidade, que ver o Chefe fazer uma filha [sua] gozar, e gozar com ela” (LLOSA, 2011, p. 299). Agustín Cabral aceita este cruel conselho, e entrega sua única filha ao Chefe para tentar retornar ao governo, mas isso não acontece.

Para convencer a filha de quatorze anos a comparecer em um encontro sexual com Trujillo, Agustín Cabral inventa que o ditador havia convidado apenas Urania para uma festa, sem dar muitas explicações, o que deixa a adolescente confusa, pois na época ela ainda era inocente.

²⁵ Ver a citação da p. 175 do romance *A Festa do Bode*, transcrita nesta página.

Ao relatar para as mulheres da família o que realmente aconteceu, Urania “vomita” toda a angústia de ter passado por essa experiência repulsiva. Três décadas passaram e ela não digeriu nada: “– Quem mais convidaram para essa festa? – Olha para tia Adelina, Lucindita e Manolita: – Só para ver o que ele [Manuel Alfonso] respondia. Eu já sabia que não íamos a festa nenhuma” (LLOSA, 2011, p. 431).

Trujillo, na época com setenta anos e com uma doença na próstata, coloca a culpa em Urania por sua impossibilidade de realizar o ato sexual, mas resolve estuprá-la com os dedos, como seu irmão Petán fazia: “Os mesmos dedos das mãos que assinavam papéis presidenciais invadiam destrutivamente, sem piedade e pudor, as partes íntimas de uma menina” (TAVARES, 2007, p. 182).

No artigo intitulado “O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias”, já utilizado nesta análise, há comentários sobre

[...] o duplo aspecto que o trauma comporta: a impossibilidade e a necessidade de sua representação. Diante do traumático, um testemunho se assenta necessariamente sobre a experiência-limite de um narrador que perfurou a barreira entre a vida e a morte (MALDONADO; CARDOSO, 2009, p. 6).

A ideia do título do artigo mencionado acima faz referência ao livro *Lembrar Escrever Esquecer* de Jeanne Marie Gagnebin (2006) no qual a autora argumenta sobre “[...] as narrativas – simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

A narrativa de Urania sobre o estupro cometido pelos dedos do “todo-poderoso” Chefe, Benfeitor da Pátria, sua Excelência – entre tantos outros apelidos que Trujillo recebeu – é, nesta análise, considerada uma narrativa impossível, mas necessária, pois o sofrimento de Urania recria ficcionalmente a dor de todos os indivíduos que suportaram as consequências das ditaduras que aconteceram na América Latina e, por isso, precisa ser ouvido/registrado, para que períodos históricos como esses não se repitam.

Há uma necessidade de ouvir a voz de Urania, pois ela não pode ser considerada apenas uma “versão” da história oficial. Urania representa ficcionalmente as diversas vítimas do regime autoritário e coube a ela (central no aspecto histórico da narrativa) contar o sofrimento de ter passado pela experiência traumática do estupro: “Outra pessoa poderia ter superado, talvez. Eu não quis, e

nem pude” (LLOSA, 2011, p. 445). Ao falar sobre os sobreviventes de Auschwitz (mas podemos estender para os sobreviventes de regimes ditatoriais), Gagnebin ressalta que “É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (GAGNEBIN, 2006, p. 99).

No artigo “Literatura e história: os discursos da memória”, Rosani Ketzer Umbach afirma que “O ato de narrar imprime a marca do narrador e atualiza o tempo passado: tornando-o tempo vivo e pleno de significado” (UMBACH, 2010 p. 110), ou seja, a decisão de Urania de contar para as suas familiares o que aconteceu, faz com que elas percebam (e nós, leitores, também) o quanto aquela memória permanece intacta: “[...] em *A festa do Bode* a personagem feminina protagonista tem um propósito: resgatar e, de certa forma, exorcizar a história do ditador em sua vida” (TAVARES, 2007, p. 205).

A reconstrução discursiva de Urania assemelha-se a tarefa de um historiador ao reconstruir os dados oficiais da história. É a história pessoal da personagem que também está sendo reconstruída, desvelando como os tentáculos da ditadura impregnaram sua existência (e a de todos os dominicanos):

Talvez não entrassem tantos ladrões nas casas, nem houvesse tantos assaltantes nas ruas roubando bolsas, relógios e colares dos transeuntes. Mas se matava, espancava, torturava, e muita gente desaparecia. Inclusive as pessoas mais próximas ao regime. Por exemplo, o filhinho, o belo Ramfis, quantos abusos cometeu (LLOSA, 2011, p. 114).

Em outra passagem do romance, Urania relembra as palavras de seu colega de trabalho, Steve Duncan, cansado de propor casamento, em uma noite de 1985 ou 1986 (a personagem não lembra exatamente o ano):

“Você é um bloco de gelo. Nem parece dominicana. Eu sou mais dominicano que você”. [...] Uma acusação que ofenderia a qualquer dominicana. Nós temos reputação de mulheres quentes, de imbatíveis no amor. Eu ganhei fama de ser o contrário: afetada, indiferente, frígida (LLOSA, 2011, p. 184).

Na construção feminina de Urania, exposta na citação acima, não se pode deixar de considerar as seguintes ideias: Urania rejeita o papel de vítima do sistema (ela participa de encontros sobre a ditadura da República Dominicana nos Estados Unidos, mas não dá seu testemunho), também renuncia à sensualidade,

característica marcante para a cultura dominicana, e a própria vida amorosa, pois a experiência traumática sofrida aos quatorze anos a marcou de forma extrema: “Nunca mais um homem voltou a botar as mãos em mim, desde aquela vez. Meu único homem foi Trujillo. [...] papai e Sua Excelência me transformaram num deserto” (LLOSA, 2011, p. 445).

É no último capítulo²⁶ que Urania começa a se reposicionar na família e na cultura dominicana. A reconstrução de Urania só é possível por meio da desconstrução de Agustín Cabral, que a havia entregado para Trujillo sem pensar no ato cruel que estava realizando: “[...] uma criança que se tornou mulher pela violência de seus dois pais: o biológico e o de todos os dominicanos” (TAVARES, 2007, p. 183).

Nas páginas finais do romance, Urania ainda questiona se foi correto ter falado sobre o sofrimento daquele momento, que ela reviveu integralmente ao contar para a tia e as primas, e se irá ou não reaproximar-se mais vezes “[...] daqueles resíduos de família que lhe restam?” (LLOSA, 2011, p. 447). Nesse sentido, o romance finaliza com Urania pensando em escrever para a sobrinha: “Se Marianita me escrever, vou responder a todas as cartas dela’, decide” (LLOSA, 2011, p. 450), ou seja, um indício de que a reaproximação poderá seguir adiante.

Urania Cabral carrega consigo o fardo da história oficial e as consequências do período ditatorial em sua vida, isto é, as práticas destruidoras do estupro e do engano, pois ela acreditou na mentira que o pai contara a fim de persuadi-la a aceitar o convite para a “festa” de Trujillo. Ao rememorar os fatos dolorosos do estupro que lhe retirou tudo, inclusive a identidade dominicana, Urania realiza um processo de “[...] não se esquecer do passado, mas também agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Sendo assim, através da vivência histórica e do conhecimento histórico/teórico de Urania, a história passa a ser vista não apenas como um discurso fechado em si mesmo, institucionalizado, mas sim como algo que integra a vida e perpassa a existência dos indivíduos.

²⁶ O eixo de Urania inicia e fecha o romance *A Festa do Bode*. A leitura interpretativa condiz com o fato da voz de Urania ser a única que permanece, já que boa parte dos personagens dos outros dois eixos não sobrevivem (eixo de Trujillo e dos revolucionários). O legado da ditadura dominicana permanece vivo na família Cabral, principalmente na memória de Urania.

2.2 Os aniversários que coincidem, o jogo de aparências e o olhar para a rua em *A Festa*

Apesar de *A Festa* não seguir uma linearidade na apresentação do seu enredo, há duas datas – 30 e 31 de março de 1970 – que unem os seguintes acontecimentos essenciais do livro que aqui serão comentados: o aniversário do personagem Roberto Miranda e a invasão de nordestinos no centro de Belo Horizonte, fugindo da fome e da seca.

O dado implícito destas datas é justamente que seis anos atrás havia ocorrido o golpe de Estado que culminou, em 01 de abril de 1964, com o início da ditadura militar brasileira. Em seu estudo sobre a ditadura brasileira, Gaspari utiliza a expressão popular “da noite para o dia” ao se referir aos acontecimentos de 31 de março de 1964: “O Exército, que no dia 31 dormiria janguista, acordaria revolucionário [...]” (GASPARI, 2014a, p. 96).

A comemoração indicada pelo título – *A Festa* – relaciona-se ao planejamento do aniversário do pintor Roberto, mas o aniversário dele evoca também o contexto histórico, isto é, a véspera de seis anos de instauração do período ditatorial, algo que indivíduos coniventes com aquela situação extrema também estariam comemorando. Vale lembrar que a narrativa se passa em 1970, durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici, período conhecido como o de maior repressão, desencadeado pelo Ato Institucional 5 (AI-5) que havia sido promulgado em 1968.

Ao falar a respeito de *A Festa*, Calegari afirma que as personagens, situadas em Belo Horizonte no começo da década de 70, necessitavam adaptar-se às mudanças históricas e sociais que ocorriam desde 1964 com a instauração da ditadura. Elas, porém, optavam pelo cuidado de suas individualidades, envoltas em “[...] egoísmo e na amargura das aparências” (CALEGARI, 2008, p. 156).

Dentre o leque de personagens de *A Festa* há uma seção da obra intitulada “Andrea (garota dos anos 50)” que narra, em terceira pessoa, os acontecimentos da vida desta personagem com certas minúcias de importância para esta análise. Andrea era carioca, mas mudou-se para Belo Horizonte ainda jovem. Na capital mineira, trabalha inicialmente como recepcionista de banco, mas logo consegue emprego na redação de um jornal como cronista social. Encantada com o novo círculo de amigas, pois havia sido apresentada a pessoas da alta classe social

mineira, Andrea imaginava ser o centro das atenções. Nesta época, Andrea aprendeu a encenar, a viver de aparências e ornamentar aquilo de que não gostava tanto de sua vida pregressa: “Uma das primeiras coisas que aprendeu na nova sociedade: a necessidade de colorir, de parecer” (ÂNGELO, 1976, p. 52).

Em outra passagem, mais uma vez, nos é reafirmado o quão comum era, para Andrea, a vida ser transformada numa cena de espetáculo, onde ela poderia montar e inventar o que bem entendesse: “[...] começou a inventar, dar-se títulos, enumerar seus feitos, reivindicar amizades com pessoas famosas [...], posar, representar, atribuir-se uma importância na sociedade” (ÂNGELO, 1976, p. 56). Ao viver de uma forma teatral, em uma sociedade que esperava dela o cumprimento de certos papéis sociais, como, por exemplo, o de mãe e esposa, Andrea se sente frustrada: “Aos vinte e sete anos, cansada de rosto, bebendo, tomando comprimidos, chegou ao fim da sua década de juventude e formação, os anos 50, que deixaram nela para sempre a sua marca” (ÂNGELO, 1976, p. 57).

A jovem ingênua e fascinada com os amigos novos, que só a exploravam, começa a ter consciência de que haviam lhe roubado a pureza e conseqüentemente a alegria de viver. Para Franco (1998), uma das vias interpretativas de “Andrea (garota dos anos 50)” é a incapacidade de lidar com o outro (Andrea era carioca, não pertencia à capital mineira), mas também pode ser lido como “[...] o massacre do indivíduo pela autoridade que emana do coletivo, o qual sente suas ações como legítimas por manter um vínculo infantil com o poder ditatorial” (FRANCO, 1998, p. 186).

Constantemente o leitor é lembrado de que Andrea sofria ao participar desse jogo de aparências. Ao procurar solução no consumo de remédios, Andrea percebia que não havia saída, afinal, “Cada bula de remédio que lia reforçava sua certeza de que era realmente infeliz” (ÂNGELO, 1976, p. 55). Calegari afirma que há uma aura de melancolia que perpassa os personagens, inclusive e principalmente visível em Andrea:

Em *A Festa*, não faltam exemplos de personagens melancólicos. É o caso dos nordestinos desamparados pelo governo; de Andrea, que se sente perdida em Belo Horizonte e tem suas perspectivas frustradas pela sociedade; do repórter Samuel Fereszin, que se sensibiliza pela situação dos flagelados, mas que tem seus planos castrados pelos militares (CALEGARI, 2008, p. 296).

Em 30 de março de 1970, Andrea era não apenas uma das convidadas para a festa de aniversário de Roberto Miranda, mas também sua namorada. Ao se preparar para esta festa, mais uma vez a ideia de representação aparece: “[...] já havia elaborado o papel que passaria a representar: esposa” (ÂNGELO, 1976, p. 130). O relacionamento é um fracasso, uma verdadeira peça teatral, pois Roberto é homossexual. Cabe ressaltar que não era apenas Andrea que gostava de viver de aparências; Roberto também era adepto do fingimento, como se observa no trecho transcrito a seguir:

Passou a ser vista com o novo pintor jovem da cidade, premiado na Bienal de São Paulo [...] Ele também estava perdido em seu próprio jogo de aparências, atarefado com comportamentos que devia esconder ou convinha divulgar, em gestos estudados: sensualmente, transmitir insegurança e esperança aos dois sexos; socialmente, apenas à mulher (ÂNGELO, 1976, p. 59).

Na festa de comemoração do aniversário de Roberto, as máscaras sociais começam a desabar na brincadeira de jogo da verdade: Roberto expõe a vida infeliz e encenada que os dois levam juntos e desmoraliza Andrea na frente de todos. Há aqui uma ressalva: *A Festa* não narra os pormenores do que ocorreu durante a festa de aniversário de Roberto Miranda em 1970, porém, encontramos pequenas informações soltas pelos blocos narrativos. A seção “Andrea (garota dos anos 50)” é um exemplo disso, porque nos informa que “Numa festa cheia de gente conhecida [...] (aniversário do seu noivo, amigo dos intelectuais) (no dia da invasão da cidade por um bando de nordestinos) [...]” (ÂNGELO, 1976, p. 60). Assim, há referência aos dois fatos que são os destaques do enredo: o conflito na Praça da Estação e o aniversário de Roberto Miranda.

Para Machado, temos um impasse cultural: enquanto a elite está alienada, focada apenas em suas individualidades, há, por outro lado, os nordestinos que chegam ao centro de Belo Horizonte com suas demandas, fugindo da realidade em que viviam, mas são vistos como “[...] uma ameaça, um meio de promoção política, um atentado à ordem ideológica vigente” (MACHADO, 1981, p. 52). Roberto Miranda, por exemplo, está mais preocupado com os preparativos de sua festa do que com os pedidos de ajuda dos nordestinos na praça. Ele tem a consciência do que está ocorrendo no centro da cidade, mas não cancela a festa.

Sabemos que o primeiro parágrafo de qualquer texto é a “janela” para o leitor visualizar o universo que ali se delinea. Em *A Festa*, o primeiro texto autônomo intitulado “Documentário (sertão e cidade, 1970)” inicia expondo o desespero, com um trem pegando fogo enquanto os flagelados nordestinos se dispersam pela praça na tentativa de sobreviver. Em seu depoimento, Marcionílio de Mattos, o líder camponês dessa tentativa de chegar a Belo Horizonte em busca de uma vida melhor, e que “não é verdade que tivessem data marcada para chegar a Belo Horizonte na véspera do aniversário da revolução; que saíram fugindo da seca” (ÂNGELO, 1976, p. 25). É o quadro de miséria, de pessoas desesperadas por outra realidade, menos desumana.

Cada fragmento de “Documentário (sertão e cidade, 1970)” possui a fonte descrita entre parênteses e em itálico, e o trecho transcrito acima é do depoimento de Marcionílio, que inicialmente é retratado apenas como um retirante, líder camponês, mas o discurso se modifica e este passa a subversivo, interrogado “[...] *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 [...]*” (ÂNGELO, 1976, p. 25, grifos do autor).

Ainda no que se refere ao discurso que transforma e recria personagens em *A Festa*, Brait afirma que o perfil do personagem Marcionílio Mattos, a partir de migalhas de informações

[...] 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, opositor à Coluna Prestes, consciente da situação nordestina, desejoso de mudar o sertão, dentre outros aspectos, conjunto que vai sendo disposto a partir de uma certidão de nascimento, de notícias de jornais, de depoimentos policiais, etc. (BRAIT, 1995, p. 230).

O discurso modificado condiz muito com uma das grandes facetas da repressão: a censura, que calou e alterou o que precisava ser dito, visto que em Marcionílio recaem “inúmeros discursos, a começar pelo da imprensa que, censurada logo no início, não vai muito longe na investigação e logo se rende ao

discurso do poder” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 63). O primeiro trecho de jornal ficcionalizado de *A Festa*, que contém a descrição dos oitocentos retirantes em tentativa de fuga após o início do incêndio, já é demarcado com a censura, pois trata-se de “*Trecho da reportagem que o diário “A Tarde” suprimiu [...] atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional*” (ÂNGELO, 1976, p. 16, grifos do autor).

Ao contrário de Roberto Miranda, representante de uma elite alienada à realidade ao seu redor, Samuel Fereszin, repórter e convidado da badalada festa, é enviado pelo seu chefe para cobrir os eventos que culminaram na confusão entre os policiais e os nordestinos. Em “Antes da Festa”, há a informação de que Samuel, ao visualizar aquele cenário desolador de crianças chorando, pessoas com fome e sede, cercadas pelos policiais, acaba questionando o redator-chefe se o jornal iria se posicionar, tomar alguma providência. A resposta que ouve não é das mais encorajadoras: “– Deixa isso pra lá, rapaz. Amanhã o governo resolve o que faz. – Amanhã é tarde. [...] – O jornal não vai fazer nada? - O jornal vai fazer o que o jornal faz: publicar a matéria” (ÂNGELO, 1976, p. 129-130).

Porém, ao absorver toda aquela realidade angustiante e visualizar as pessoas necessitando de ajuda, pois recém haviam chegado a Belo Horizonte, não por vontade própria, mas para escapar da miséria do Nordeste, Samuel muda sua postura: “Pensa no jornal, na reportagem, como obrigações de outra pessoa. Havia a festa, o pessoal eu deveria conhecer naquela noite – mas não se move, comprometido com alguma coisa que teria de fazer por aquela gente” (ÂNGELO, 1976, p. 133).

A mudança do comportamento de Samuel é, portanto, nítida: o personagem abandona o olhar impessoal que estava ali apenas para observar, entrevistar e fazer anotações do que estava acontecendo, isto é, tarefas de um repórter, para realizar um olhar para a rua. Assim, ajuda inicialmente com o fornecimento de água e comida para os retirantes e, em seguida, arquiteta um plano para que os retirantes não retornem para o Nordeste como a polícia ordenara.

Em “Depois da Festa” há justamente a informação de qual foi o plano de Samuel. De acordo com os depoimentos de Marcionílio, Natanael e Hildo Pessoa, foi ideia do repórter Samuel colocar fogo no trem que levaria os retirantes de volta ao Nordeste, para que a polícia se ocupasse com o incêndio e fosse possível a fuga, em grupos, dos nordestinos pela cidade. Entre as informações que a polícia apurou,

lê-se que “Combinou com os retirantes: todo mundo ia sair em pânico do trem, na hora do fogo [...] O combinado: todos deveriam espalhar-se pela cidade, procurar favelas, sítios, construções [...]” (ÂNGELO, 1976, p. 139). A atitude de Samuel Fereszin parece-nos

[...] baseada mais na solidariedade política aos oprimidos e no desespero do que em consciente opção, remete, por um lado, à impotência política das oposições no período – particularmente dos intelectuais que, muitas vezes, optaram pela luta armada ou por atos semelhantes por não encontrarem outro caminho de participação política –, por outro, sua ação, em consonância com a liderança popular exercida por Marcionílio de Mattos, lembra a então almejada união entre o povo e os intelectuais (FRANCO, 1998, p. 169).

Embora a burguesia mineira e os retirantes sejam de realidades diferentes, na narrativa “[...] se entrelaçarão, e, cada um à sua maneira, serão vítimas do poder abusivo do Estado” (RISSARDO, 2013, p. 04). Dialogando com Rissardo (2013), Frans Weiser (2013) comenta que em “Depois da Festa”, o leitor terá acesso a “uma descrição bastante perturbadora das consequências dos eventos, onde tanto os que participam da rebelião como os que comparecem à festa sofrem da mesma violência policial” (WEISER, 2013, p. 215). As maiores vítimas do confronto na Praça da Estação, Marcionílio de Mattos, o líder camponês, e Samuel Aparecido Fereszin, repórter do *Correio de Minas Gerais*, os dois assassinados, representam, respectivamente, o indivíduo que tentou fugir da pobreza extrema e a classe trabalhadora.

De certa forma, pode-se considerar que Andrea também está presente – em forma textual, no embate violento entre a polícia e os retirantes nordestinos na Praça da Estação: após matarem o repórter Samuel Fereszin, os policiais encontram seu diário e nele a protagonista é Andrea. O final do texto “Andrea (garota dos anos 50)” termina justamente com essa informação:

Dizia-se que um diário obscuro de um jornalista subversivo era vendido às escondidas em cópias mimeografadas e que nele havia detalhes incríveis sobre suas relações com Andrea [...] Agora, diante de tantas evidências, os filhos e filhas da aparência não poderiam mais sair com Andrea, os leitores não poderiam ficar ao alcance de seus pecados (ÂNGELO, 1976, p. 61).

Ao invadirem o diário de Samuel (sua vida já havia sido eliminada pela tentativa de ajudar os nordestinos), os policiais chamam Andrea para um

interrogatório. Enquanto Samuel perdera a vida nas mãos dos policiais, Andrea sofre outro tipo de violência, não menos problemática: a psicológica. Em “Depois da Festa” há a descrição de Andrea sendo humilhada pelos policiais; para sair ilesa, acaba afirmando que fez as aventuras sexuais descritas no diário não com Samuel, mas com outro colega de trabalho, Haroldo, e seu ex-noivo, Roberto, que possivelmente contavam para ele:

– Já disse que não tinha nada com ele. Isso é uma violência, vocês estão querendo me forçar. Eu não tinha nada com ele, mal conhecia. [...] – Essas sacanagens que estão nos cadernos, você fez com ele? – Não. – Você faz chupetinha? Faz? Está escrito aqui! Faz? Fez? – Fiz. [...] As sacanagens do caderno, não aconteceram? Ela confirmou com a cabeça. – Então como – Com outras pessoas, foi com outras pessoas. – Isso explica. Mas é verdade? – É. – Olha lá, hem? – Verdade. Chorava. Só via vultos (ÂNGELO, 1976, p. 146-147).

Nesta mesma parte final da narrativa, outra informação nos é revelada: Samuel havia descrito episódios da intimidade de Andrea para a composição de um livro, projeto inacabado. Este livro inconcluso de Samuel Fereszin é representativo “[...] das dificuldades objetivas enfrentadas pelos escritores da década, que de fato conheceram, frequentemente, obstáculos intransponíveis para a criação” (FRANCO, 1998, p. 185). Roberto Miranda é quem esclarece estes fatos a respeito do projeto inacabado de Samuel: “– Era um romance. Li uns pedaços, até bonito. [...] Eu mesmo contei muita coisa para ele, até intimidades. Fiz uma biografia dela para ele que daria um conto maravilhoso” (ÂNGELO, 1976, p. 190).

Aliás, o texto chama interruptamente o leitor para montar o quebra-cabeça: se aqui Roberto afirma ter feito uma biografia de Andrea, essa informação refere-se ao subtítulo de “Andrea (garota dos anos 50)”, pois este diz o seguinte: “*Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante*” (ÂNGELO, 1976, p. 50, grifos do autor). Ivan Ângelo construiu, de fato, “um romance que mais se assemelha a um quebra-cabeça cujas peças serão aleatoriamente lançadas na mesa para que o leitor pacientemente as reúna” (RISSARDO, 2013, p. 04).

O personagem-escritor, assim como Andrea e os demais personagens, também é retomado em “Depois da Festa”. Há a descrição de uma conversa entre o personagem-escritor e um amigo a respeito dos originais do livro que estamos lendo, uma atitude metaficcional. O escritor fica decepcionado porque o amigo não gostou

da estrutura do episódio “Andrea (garota dos anos 50)” e se justifica dizendo que “[...] queria mostrar a personagem vista através dos preconceitos da sociedade que a envolvia” (ÂNGELO, 1976, p. 171).

A trajetória de Andrea indica tratar-se de uma mulher que perde sua inocência ao envolver-se, em Belo Horizonte, com pessoas que a usavam como se fosse um brinquedo novo, recém-chegado de outra terra, outros costumes. Andrea havia adentrado no jogo interminável de aparências e criado uma *persona* de si mesma, sem ser possível olhar para sua real essência:

Julgavam alguns que ela representava para uma plateia, mas é parcial verdade, e o jovem pintor penetrou mais fundo. Ela se sabia medíocre e criara para sua própria admiração uma mulher variavelmente fabulosa, linda, louca, heroína, inteligente, amada, infeliz, livre, pura, dramática, inalcançável, fascinante, sensual, desejada, competente, devassa, viciada, boa, jovem. Naquele prolongado delírio egocêntrico ela era incapaz de saber onde começava ou acabaria a interpretação (ÂNGELO, 1976, p. 59).

A vida de Andrea é constituída de impossibilidades, como, por exemplo, realizar o sonho de casar-se. Além disso, é massacrada por comentários maldosos, entrega-se a remédios e tem sua intimidade exposta através dos cadernos de Samuel, texto que circula na cidade, em cópias xerocadas. Samuel Fereszin, sem intenção, ajudou a destruir a reputação de Andrea e, conseqüentemente, exterminou suas ilusões de “vender” a imagem de garota exemplar para a sociedade mineira: “O repórter com pretensões a escritor, mesmo depois de morto, ajudou a destruir suas últimas ilusões [...]” (MAGALHÃES, 2007, p. 90). A última informação que o leitor recebe é a de que Andrea faleceu em 1997 com pneumonia, junto com mais uma impossibilidade: não ver a passagem do século. Uma vida inteira desperdiçada em encenação e impedida, pelo contexto histórico e pela sociedade que a julgava, de exercer sua liberdade.

Assim como Andrea viveu uma vida de “[...] mentira permanente” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 66), há outro personagem em *A Festa* que vive as alterações de personalidade entre o espaço público e o privado. Em “O Refúgio (insegurança, 1970)” somos apresentados ao personagem Jorge Paulo de Fernandes, advogado e “[...] forte candidato ao título de um dos dez rapazes mais elegantes de Belo Horizonte em 1970” (ÂNGELO, 1976, p. 75).

Há uma conexão entre o título “Refúgio” e a matéria do conto, pois “[...] se relaciona com a condição de alguém que está socialmente acuado e que precisa se

refugiar entre as paredes de seu lar [...]” (MARTELINI, 2010, p. 78). Jorge Fernandes sente uma espécie de mal-estar, não consegue mostrar a sua verdadeira face para a sociedade. Desse modo, ele “[...] percebe a vida pública como ameaçadora e adota um comportamento que pode ser designado como um tipo de “máscara”, ou seja, uma identidade forçada, artificial” (FRANCO, 1998, p. 190).

O personagem-escritor de *A Festa*, assim como defendera o conto sobre Andrea, defende também “Refúgio”. Ao revelar a tensão do advogado entre o espaço público e o privado, está tentando expor “[...] a grossura, o egoísmo, a vaidade tomando conta do cara quando ele fica sozinho em casa, justamente quando não tem que se policiar, de ser hipócrita” (ÂNGELO, 1976, p. 172).

Estruturado em um monólogo interior, o conto inicia com Jorge entrando em seu apartamento. Observando seus atos e pensamentos, conseguimos facilmente montar o perfil do personagem: “Leu o editorial na primeira página. É isso mesmo: ferro nesses comunistas” (ÂNGELO, 1976, p. 78). Os comentários de Jorge em relação ao que está lendo no jornal facilita que o leitor perceba quem ele realmente é: “Abriu o jornal. Leu a política nacional. [...] Interessou-se por um pronunciamento de Filinto Müller. [...] Leu a notícia sobre a seca no Nordeste. 50 mil retirantes? Ah, isso é exagero de jornal” (ÂNGELO, 1976, p. 79).

É um personagem com perfil de “direita”, favorável ao governo ditatorial, pois ao afirmar “ferro nesses comunistas”, ele está a favor da violência que acontecia nas ruas, nos porões do DOPS, em todos os locais alcançados pelos tentáculos da ditadura. Além disso, ele demonstra interesse na leitura do que Filinto Müller havia dito, sendo este um personagem recriado ficcionalmente, pois se trata de uma *persona* real, o militar que participou da Era Vargas (1937-1945), acusado de torturar prisioneiros.

O advogado Jorge está se preparando para ir à festa de aniversário de Roberto Miranda. O leitor percebe que sua relação com Maria, sua empregada, não é nada saudável: “ela é minha escrava. Se arrasta no chão e não tem coragem de ter ciúmes de Mônica” (ÂNGELO, 1976, p. 80). É um homem racista e pela leitura do texto, um abusador sexual de Maria, além de considerar Mônica, sua namorada, censurável já que não se submete como Maria.

Apresentado inicialmente como possível candidato à vaga de um dos dez rapazes mais elegantes de Belo Horizonte, Jorge é uma figura impecável, mas sua alma e mente são sórdidas, imbuídas de preconceitos, é a representação de um

indivíduo sem escrúpulos. O telefone toca e alguém, do outro lado da linha, pergunta se ele poderia ajudar (já que é advogado) a tirar Carlos Bicalho da prisão, mas ele rejeita o serviço e ainda fica chateado por ser interrompido pela ligação: “Ah, esses comunistas. – Fazem a bagunça deles e depois vêm encher o saco” (ÂNGELO, 1976, p. 85). Antes de sair para a festa de Roberto Miranda, Jorge deixa tudo desarrumado, já que a figura impecável concerne apenas à esfera pública: “Que bagunça. Sapatos, meias, paletó, camisa, vassoura, chinelos, calça. Ah, Maria arruma. Ninguém está vendo” (ÂNGELO, 1976, p. 85).

Segundo as ideias de Renato Franco,

Essa identidade contraída, preocupada (infantilmente) com o olhar dos outros, com o que possam pensar dele e que, por isso mesmo, só se descontraí em casa, quando está sozinho – dizendo “Ah, ninguém está vendo” – acabará por fornecer à polícia um número excessivo de informações sobre quem estava (e o que teria ocorrido) na festa de aniversário de Roberto Miranda (FRANCO, 1998, p. 191).

Depois de negar ajuda profissional para libertar Carlos Bicalho da prisão, estudante e militante envolvido na confusão da praça, em “Depois da Festa” há a confirmação de que Jorge era favorável à polícia repressiva, pois é ele quem revela certos detalhes do que aconteceu na festa de aniversário de Roberto Miranda em 1970:

a) havia tóxicos na casa, maconha e cocaína; b) Roberto Miranda era viciado em cocaína; [...] h) Flávio andava dizendo que a revolução matou a cultura no Brasil, que tanto fazia morar aqui como no Burundi, na África; [...] m) ele, Jorge, fora procurado por alguém para atuar como advogado na prisão de Carlos Bicalho; alguém, uma voz ao telefone; (ÂNGELO, 1976, p. 153-154).

Além de ter entregado algumas informações tendenciosas sobre a festa de aniversário, em fevereiro de 1971 Jorge assassina sua esposa, Mônica, com dois tiros de revólver nas costas, ou seja, um crime no qual a vítima nem pôde se defender. Mesmo assim, o “doutor” Jorge, advogado de rápida carreira, é “[...] absolvido por sete a zero. Um herói da família mineira” (ÂNGELO, 1976, p. 181).

Os personagens Roberto Miranda, Andrea de Almeida Laje e Jorge Paulo de Fernandes representam, como pode ser analisado até aqui, indivíduos que vivem em um mundo de dissimulação, um jogo eterno entre montar e desmontar uma

persona que transita entre o espaço público e o privado. Nesse sentido, cabe utilizar as palavras do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, no poema *Tabacaria*: são personagens que, focalizados em representar, mesmo que quisessem “[...] tirar a máscara, estava pegada à cara” (PESSOA, 2012, p. 68). Ainda a respeito do modo como as personagens se movimentam na narrativa, Machado nos informa que

O comportamento falacioso, culposo, falso das personagens, ocultando suas próprias deficiências, preocupadas em manter e defender a aparência, cuja face real não é questionada conscientemente, é um elo que as iguala, independentemente de serem estranhas entre si, e é índice objetivo do desequilíbrio histórico focalizado (MACHADO, 1981, p. 51).

São personagens representativos de uma classe alta, mesquinha, preocupada apenas com o seu umbigo, sem refletir sobre o momento ditatorial no qual estavam vivendo. Andrea foi massacrada pelos intelectuais de Belo Horizonte e pela polícia repressiva, aliás, uma vida desperdiçada em aparências; Roberto Miranda fingia ser quem ele não era e o advogado Jorge Fernandes utilizava máscaras sociais para a convivência em sociedade. Agiam, inclusive, de forma deliberada, consciente, pois Andrea sentia-se infeliz, Roberto fingia ser homossexual e Jorge precisou usar a máscara de cidadão de bem para ser absolvido do assassinato de Mônica e não ver seu nome marcado em uma tragédia. O único personagem que se relaciona com essa elite alienada, mas a deixa de lado, é assassinado pela repressão pela qual se mobilizou a lutar, o repórter Samuel.

3 O ENTRECRUZAMENTO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA NA LEITURA CONTRASTIVA DAS “FESTAS”

As obras de Ivan Ângelo e Mario Vargas Llosa aqui analisadas nos parecem estar em sintonia com o conceito de metaficção historiográfica, pois apresentam “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Hutcheon afirma que, apesar de divergirem em algumas ideias, os estudos de Jameson e White acerca da relação entre literatura e história estão relacionados com as ideias da metaficção historiográfica, já que ambos trabalham

a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza (HUTCHEON, 1991, p. 14).

A *Festa* é uma dessas narrativas que sempre irão fazer o pesquisador refletir sobre sua estrutura. Apresentada de forma fragmentária e provisória, repleta de contos e fragmentos, de elipses, de trechos que só irão fazer sentido após a leitura do todo. Desestabilizar o leitor desde a entrada no livro (na leitura da ficha catalográfica que indica “romance-contos”) é uma das motivações do texto.

O romance *A Festa do Bode*, ao apresentar um eixo narrativo focalizado em Trujillo, realiza intertexto com o chamado “romance de ditador” (NAVARRO, 1989) da literatura hispano-americana. Além disso, a estratégia de representação de Trujillo está em consonância com uma atitude metaficcional, pois subverte a figura histórica que é recriada ora humanizada, ora mitificada.

Ademais, um aspecto que difere os dois livros analisados nesta dissertação refere-se à vivência dos escritores. Ivan Ângelo viveu em Belo Horizonte, e posteriormente em São Paulo, à época da ditadura civil-militar brasileira, e sentiu a necessidade de levar para sua ficção o contexto doloroso ao mesmo tempo em que nele vivia. Mario Vargas Llosa publica *A Festa do Bode* em 2000, trinta e nove anos após o fim da ditadura da Era Trujillo (1930-1961), apoiado em pesquisa do contexto histórico, chegando inclusive a recriar ficcionalmente o ditador e várias personalidades da época. Entretanto, Vargas Llosa vivenciou a ditadura em seu país

de origem, o Peru, e levou esta experiência para outros romances, como, por exemplo, *Conversa na Catedral* (1969) que contextualiza a ditadura de Odria, em 1950. Além disso, sabe-se que Vargas Llosa, possivelmente para ter mais acesso aos registros textuais da Era Trujillo, esteve na República Dominicana para o processo de escrita da *Festa do Bode*: “Mario Vargas Llosa comienza en 1997 a pasar largas temporadas en la isla para escribir *La fiesta del Chivo*, noticia que conmocionó a la sociedad dominicana”²⁷ (CUIÑAS, 2005, p. 368).

Ainda no que se refere aos escritores Ivan Ângelo e Mario Vargas Llosa, a leitura de seus livros estão relacionados à ideia de que “É precisamente o escritor quem tem a possibilidade de modelar, reconstruir e recordar por meio de sua criação estética, que muitas vezes se vincula a elementos históricos” (UMBACH, 2010, p. 110). Em consonância com as ideias de Umbach (2010), Márcia Hoppe Navarro afirma o seguinte:

Quando perspectivas históricas e/ou fatos históricos são emprestados para servir de estrutura a um projeto literário, o que deveria ser ressaltado, preliminarmente, é que toda obra literária constitui-se numa produção artística. [...] Por mais que um romancista procure expressar a realidade de maneira objetiva, sua obra será sempre subjetiva (NAVARRO, 1989, p. 18).

Aparentemente poderíamos ser levados à conclusão de que apenas Mario Vargas Llosa utilizou pesquisa histórica no processo de construção de sua escrita ficcional. Porém, cabe lembrar que *A Festa*, ainda que enfatize os anos 70, no interior da miscelânea de contos e fragmentos que compõem o seu paradigmático “romance-contos”, realiza um panorama do contexto brasileiro, com informações sobre as décadas anteriores a 1970.

Isso é comprovado no texto inicial da narrativa, “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, formado inteiramente por colagens, o que transmite a ideia de um “verdadeiro híbrido de história, jornalismo e ficção, uma vez que o autor fez com que o romance fosse invadido por uma colagem de vários ‘documentos’” (RISSARDO, 2013, p. 06). Há, portanto, uma tentativa de simulacro de realidade, pois o narrador selecionou, recortou e colocou em ordem uma seleção de trechos, sendo alguns

²⁷ “Mario Vargas Llosa começa em 1997 a passar longas temporadas na ilha para escrever *A Festa do Bode*, notícia que comoveu a sociedade dominicana” (CUIÑAS, 2005, p. 368, tradução nossa).

factuais e outros não. A história é contada a partir de trechos alheios, de citações que provocam um determinado sentido e conteúdo: explicitar que a história do Brasil é perpassada por uma determinada realidade social na qual quem possui terra, manda e quem não tem, obedece. Desse modo,

A colagem de inúmeros discursos de certa forma direciona o leitor para o confronto do imaginário-real. Na medida em que muitas citações não resistem à comprovação real, de autonomia camuflada, o leitor sente-se instalado não mais no espaço do real ou do imaginário, mas no espaço do possível (PEREIRA, 1987, p. 12).

Dentre os excertos, encontram-se alusões a figuras históricas como Antonio Conselheiro, Luís Carlos Prestes e Virgulino Ferreira da Silva (Lampião) para amparar a história da fuga dos nordestinos que haviam chegado a Belo Horizonte. Marcionílio de Mattos, o líder camponês, admite que um de seus grandes exemplos é Lampião: “[...] 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” (ÂNGELO, 1976, p. 20). Esse mosaico de citações demonstra que para compreender Marcionílio, é preciso entender o pano de fundo histórico, ou seja, sua trajetória faz parte de algo muito mais amplo, pois “Sua história é a história de Canudos, de Lampião, da seca e das grandes ondas migratórias” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 63).

Ao tecer um panorama do quadro de miséria e seca no Nordeste, amparado por trechos de notícias não só ficcionais, mas principalmente factuais, o livro parece querer levar o leitor a perceber que a chegada de oitocentos flagelados na praça em Belo Horizonte não é algo do Brasil de 70, mas uma situação que ocorre sistematicamente e, apesar da ditadura “vender” a imagem de ter conseguido modernizar o país, o sofrimento traduzido em fome e miséria ainda persistia, as antigas mazelas sociais se faziam presentes.

Na constelação das colagens, uma delas, por exemplo, remonta a um tempo bem distante, ao século XIX: “Quanta desgraça, quanta barbárie naqueles sertões, Santo Deus!” (Teodoro Sampaio em “O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina”, após viagem realizada ao Nordeste em 1879) (ÂNGELO, 1976, p. 17, grifos do autor). Outro trecho, mais recente, informa que

“Somente o camponês ainda não se uniu em um órgão de classe capaz de defendê-lo. Esse seu justo anseio é sufocado com violência” (*Francisco Julião, deputado, no Jornal “O Estado de São Paulo”, em 15 de dezembro de 1959*) (ÂNGELO, 1976, p. 23, grifos do autor).

De acordo com a avaliação de Calegari (2008), esse repertório de trechos não é gratuito, pois demonstra “a permanência de atitudes conservadoras, de organizações antigas que nunca são recicladas e de arranjos autoritários que nunca se desfazem” (p. 161).

O personagem-escritor de *A Festa* é um dos elementos metaficcionalis da narrativa, pois expõe a própria construção artística da literatura. Em “Antes da Festa” sempre que ele aparece o texto está grafado em itálico e entre parênteses, diferente das outras partes narrativas. É neste espaço diferenciado que o personagem-escritor reflete não apenas sobre o processo de produção do livro que estamos lendo, mas de outros projetos/tentativas de produção ficcional, como é o caso de um livro intitulado *O Judeu Refratário*. Também reflete sobre sua posição, isto é, sobre como é ser escritor em um momento histórico específico – o período da ditadura civil-militar brasileira. Constata-se que há uma imensa dificuldade desse personagem-escritor expressar-se, pois há um bloqueio criativo derivado justamente da conjuntura histórica pela qual estava passando e o personagem se questiona se valeria a pena escrever em um momento assim:

(Anotação do escritor: O papel está na máquina há uma hora e meia, branco [...] Preciso entender o que é que me impede. Hipótese um: medo de crítica e eu disfarço com escrúpulos de escrever um livro inútil. Hipótese dois: o ambiente rarefeito de liberdade me inibe, inibe todo mundo, e escrever virou uma bobagem sem importância. Hipótese três: estou entre deus e o diabo na terra do sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais. Hipótese quatro: sou consciente de estar vivendo num momento de obscurantismo da Literatura, um daqueles momentos estéreis de que a História não guarda nada e sei que é inútil escrever qualquer coisa, participante ou não, que tudo sairá uma bosta e se perderá na noite da História e é melhor não desperdiçar meu tempo (ÂNGELO, 1976, p. 123, grifos do autor).

Na leitura das “anotações do escritor”, temos acesso aos bastidores do processo de escrita do livro e visualizamos as inquietações e angústias do personagem-escritor por não saber como agir artisticamente enquanto a censura abafava vozes, sejam estas expressas na forma oral ou textual. Além disso, essas

anotações “atestam o constante esforço na busca de novas possibilidades para a narrativa” (FRANCO, 1992, p. 85).

O medo e a insegurança do personagem-escritor sobre o que realmente escrever, com receio de não ver o texto em circulação, é demonstrado incessantemente: “*Escrever o que nesta terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto*” (ÂNGELO, 1976, p. 107, grifos do autor). Escrever, no período da ditadura brasileira era, sem dúvida, um ato político, um posicionamento em relação às atrocidades vivenciadas nas ruas. Apoiado nessas ideias acerca do personagem-escritor, Franco (1992) afirma que Ivan Ângelo produziu “obra ficcional capaz de narrar a própria dificuldade de produzir romances e a quase impossibilidade de narrar” (p. 91).

No último bloco narrativo intitulado “Depois da Festa” o personagem-escritor é retomado e, enquanto conversa com um amigo a respeito do livro que estamos lendo (uma atitude metaficcional por excelência), ele explica que sua preocupação ao publicar *A Festa* era “falar especificamente de pessoas, com suas histórias, envolvidas nos fatos e climas de 1970” (ÂNGELO 1976, p. 173). *A Festa*, como já apontado anteriormente, possui características peculiares, com destaque para a fragmentação e o experimentalismo estético. Porém, quando questionando pelo amigo do porquê ter estruturado o livro de forma tão inusitada, o personagem-escritor esclarece que não gostaria de mudar nada de lugar, principalmente o primeiro episódio:

– Bom. O Documentário eu acho que não deveria ser o primeiro episódio. O leitor pensará que é um livro só político, e não é. [...] – É importante isso na estrutura do livro. Eu abro com os documentos e vou até a fábula, no fim quando a personagem se funde com o diabo (disse o escritor, satisfeito com a oportunidade de explicar que havia pouca coisa não intencional no livro) (ÂNGELO, 1976, p. 171).

O personagem que se funde com o diabo ao qual se refere é justamente Marcionílio de Mattos. Em “Depois da Festa” temos acesso à fala de Viriato, sobrevivente do distúrbio ocorrido na Praça da Estação que associa a imagem de Marcionílio ao diabo quando rememora os acontecimentos: “Marcionílio era o Demônio comunista e os dópis procuravam os comparsas dele entre os presos. Muitos apanharam, porque esses dópis são iguais à polícia mesmo [...]” (ÂNGELO, 1976, p. 192). Marcionílio, inicialmente tachado pelos jornais de subversivo e

frustrado líder camponês, acaba sendo comparado com o próprio diabo, ou seja, é neste personagem que vários discursos incidem, a iniciar pelo “tom enfático da ‘verdade’, uma verdade construída pela imprensa e pela polícia, [ele] chega ao final completamente metamorfoseado pelo imaginário popular” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 65).

Ao expressar de forma categórica que apesar da desordem pela qual o leitor se move, havia uma lógica por trás da narrativa e que não mudaria os textos de lugar, o personagem-escritor expõe o projeto do livro que lemos: “A noção de ‘projeto’ é aqui fundamental. Ela pressupõe um escritor movido pelo desejo de organizar e controlar seu material” (FRANCO, 1992, p. 84). O personagem-escritor e sua atitude autorreflexiva constituem essa narrativa pós-moderna, condizente com aquilo que Hutcheon chamou

de pós-modernismo na ficção [que] usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana (HUTCHEON, 1991, p. 76).

Em “Antes da Festa”, um grupo de intelectuais está reunido numa mesa de bar, discutindo, junto com o personagem-escritor, o que a geração de escritores do Brasil dos anos 70 deveria fazer, visto que o sentimento compartilhado era a angústia que gerava bloqueio de criatividade e policiamento sobre o que escrever. Havia, também, o medo do futuro, de como seriam criticados pelas gerações seguintes: “– 1980 vai julgar a gente! O que é que vocês fizeram? Nós temos de prestar contas a 1980! Quede nossos livros, quede nossas revoluções? O que é que nossa geração fez?” (ÂNGELO, 1976, p. 114).

A *Festa*, ao ser escrita com certa pretensão de veracidade histórica (não é gratuito o uso de recortes de trechos de jornais, alusões às figuras históricas ou as demarcações de tempo), consegue ir além: ao focalizar em personagens que não fariam parte do chamado discurso histórico oficial, como, por exemplo, o líder camponês Marcionílio de Mattos e o pedreiro Ataíde, a narrativa consegue transcender “o discurso oficial para contar a história dessas pessoas – assassinadas, torturadas, exiladas –, conferindo humanidade àquele que um dia foi transformado em objeto de terror” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 49).

Já em *A Festa do Bode*, a pesquisadora Ana Cuiñas (2005) argumenta que este é um romance que amplia a visão do que é considerado histórico, principalmente por dar voz àqueles que não são ouvidos pela história oficial, noção desenvolvida pelos estudos no campo da metaficção historiográfica:

La fiesta del Chivo [...] es narrada “desde abajo”, polifónica, e intenta captar múltiples perspectivas sobre el pasado, ampliando la visión de lo que es considerado como histórico – la vida privada, lo cotidiano –; es uno de los caminos que han encontrado las novelas históricas para recuperar el pasado no canonizado, dándole lugar a las voces desoídas por la “historia oficial” que aportan aspectos fundamentales en la constitución de las identidades colectivas²⁸ (CUIÑAS, 2005, p. 26).

Urania Cabral representa essa coletividade, pois é a voz que seria desprezada pela história oficial. Também funciona, no romance, como a recriação ficcional das vítimas do período repressivo que sofreram experiências traumáticas. Além disso, Urania estabelece uma relação com a tarefa de historiador, pois ao residir nos Estados Unidos e cortar os laços familiares durante 35 anos, o único vínculo que não rompe com a República Dominicana é justamente o textual: “[...] naqueles anos de Cambridge contraíra o “*hobby* perverso”: ler e colecionar livros sobre a Era Trujillo” (LLOSA, 2011, p. 179).

Assim, Urania permanece 35 anos sem proferir o seu testemunho de vítima da tirania e apenas mantém vínculo com o conhecimento teórico: “Eu me tornei especialista em Trujillo. Em vez de jogar bridge, golfe, andar a cavalo ou ir à ópera, meu *hobby* era informar-me sobre o que aconteceu naquele tempo” (LLOSA, 2011, p. 60). A pesquisa de Figueiredo aponta o seguinte:

Essa obsessão de Urania por todas as informações possíveis da *Era de Trujillo* é um reflexo de seu trauma psicológico com o ditador, mas também com seu país de origem, com a sociedade dominicana que era totalmente omissa e permissiva em relação às atrocidades cometidas pelo ditador (FIGUEIREDO, 2003, p. 67-68).

²⁸ “A Festa do Bode é narrada ‘de baixo’, polifônica, e tenta captar múltiplas perspectivas sobre o passado, ampliando a visão do que é considerado como histórico – a vida privada, o cotidiano –; é um dos caminhos que os romances históricos encontraram para recuperar o passado não canonizado, dando lugar às vozes não ouvidas pela ‘história oficial’ que proporcionam aspectos fundamentais na constituição das identidades coletivas” (CUIÑAS, 2005, p. 26, tradução nossa).

A atitude metaficcional está presente na conversa, ou nas interrupções, que o narrador onisciente mantém com Urania através do monólogo interior. Quando a personagem rememora sua inocência, antes de ser entregue para Trujillo pelo próprio pai, o narrador sempre acrescenta comentários aos seus pensamentos: “Mas ela era uma menina normal e saudável — o último dia que você seria assim, Urania —, devoradora de romances [...]” (LLOSA, 2011, p. 306).

Gagnebin também comenta que a tarefa do narrador ou do historiador precisa estar focada justamente naquilo que a história oficial não consagra a devida relevância: “o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). O eixo narrativo dos conspiradores demonstra exatamente esse tipo de narrativa, em que a dor se faz presente, como se vê na descrição da tortura que Salvador Estrella Sadhalá presenciou na prisão *El Nueve*:

De todos os relatos dos companheiros de cela, ficou gravada em Salvador, como marca indelével, uma história que Modesto Díaz contou soluçando. Durante as primeiras semanas, ele dividiu a cela com Miguel Ángel Báez Díaz. Abbes García e Ramfis tinham se encarniçado contra ele, por ter sido tão próximo de Trujillo, assistindo às sessões de choque, açoite e queimadura que lhe infligiam e ordenando aos médicos do SIM que o reanimassem, para continuar. Duas ou três semanas depois, em vez do habitual prato fedorento de farinha de milho, trouxeram para o calabouço uma panela com pedaços de carne. Miguel Ángel Báez e Modesto quase engasgaram, comendo com as mãos até se fartar. Pouco depois, o carcereiro voltou a entrar. Olhou para Báez Díaz: o general Ramfis Trujillo queria saber se não lhe dava nojo comer o próprio filho. [...] Miguel Ángel Báez Díaz morreu horas depois, nos braços de Modesto, de um ataque cardíaco (LLOSA, 2011, p. 378).

Tavares (2007) reconhece que o romance de Vargas Llosa reúne, lado a lado, criação artística e o resgate histórico não apenas do contexto, mas das figuras históricas da época, como é o caso de Trujillo e Joaquín Balaguer. Ao falar das técnicas narrativas do romance, a pesquisadora afirma que Vargas Llosa retoma um capítulo histórico vivido factualmente pelos dominicanos entre 1930 e 1961 (a ditadura da Era Trujillo) e inter-relaciona diferentes vozes discursivas que dão conta não só do conhecimento histórico, mas do campo ficcional, caso de Urania Cabral que, através de seu trauma, representa as mulheres que sofreram nas mãos do déspota e de Agustín Cabral, seu pai, representante do círculo de subservientes fiéis

de Trujillo que, mesmo caindo em desgraça, não realiza vingança alguma contra o Generalíssimo.

É por meio dessas diversas vozes narrativas compostas, de um lado, pelas vozes que não fariam parte do discurso histórico oficial (eixo narrativo de Urania e dos revolucionários) e, por outro lado, pela voz autorizada da história oficial, Trujillo, que se constata: “Romances pós-modernos, confirmam, abertamente, que só existem verdades no plural [...]” (LANIS, 2005, p. 36). Ao olhar para um fato histórico, o ficcionista tem a possibilidade de trabalhar paralelamente com múltiplos discursos que não apenas confrontam um ao outro, mas também dialogam.

Um exemplo disso é a descrição do assassinato de Trujillo no romance, narrado bifocalmente: pela versão do próprio ditador e também pelo ponto de vista dos revolucionários. Em 30 de maio de 1961, o ditador estava prestes a chegar à Casade Caoba, pois havia ordenado que seus capangas encontrassem Yolanda Esterel, de dezessete anos, para a prática de mais um estupro. Trujillo não imaginava que esta ida à Casa de Caoba seria interrompida e, desta vez, para sempre:

Vagamente, percebeu que um carro buzina atrás. Estava com os faróis altos acesos. — Esses bêbados... — comentou Zacarías de la Cruz. Nesse instante, Trujillo pensou que talvez não fosse um bêbado e virou-se em busca do revólver que tinha no assento, mas não conseguiu pegá-lo, e ao mesmo tempo ouviu a explosão de um fuzil cujo projétil estilhaçou o vidro da janela de trás e arrancou um pedaço do seu ombro e do braço esquerdo (LLOSA, 2011, p. 334).

O tão almejado sonho dos revolucionários de ver Trujillo morto havia se tornado fato. É no capítulo XXII, dedicado a Salvador Estrella Sadhalá, que nos é descrita, pela visão justamente daquele que participou do complô para matar o ditador, a cena de Trujillo morto:

Durante cinco, oito, dez segundos, houve um silêncio absoluto. Como numa fantasmagoria, Salvador notou que, pela pista da sua direita, passavam rumo a Trujillo dois carros, a toda velocidade. Um momento depois, outro estrondo de tiros de fuzil e revólver. Demorou poucos segundos. Então, o vozeirão de Antonio de la Maza encheu a noite: — Está morto, porra! Ele e Amadito começaram a correr. Segundos depois, Salvador parava, avançava a cabeça sobre os ombros de Tony Imbert e Antonio, que, um com um isqueiro e outro com palitos de fósforos, examinavam o corpo banhado em sangue, vestido de verde oliva, o rosto destroçado, que jazia no pavimento sobre uma poça de sangue. A Besta, morta (LLOSA, 2011, p. 220).

No romance de Vargas Llosa há a recuperação de “informações acerca dos acontecimentos atrozos ocorridos em nome da ditadura [...]” (TAVARES, 2007, p. 189). Antonio Imbert, revolucionário infiltrado nas mobilizações para derrubar Trujillo, comenta sobre o Movimento 14 de Junho, ocorrido em 1959, quando um avião de Cuba pousou em solo dominicano com guerrilheiros antitrujillistas, expondo que Fidel Castro apoiava o fim de Trujillo. Além disso, esta tentativa de derrubar Trujillo contou com a ajuda massiva de estudantes oriundos da classe média dominicana, pessoas que nos anos de glória do *Trujillato* o apoiavam e agora tentavam exterminá-lo. Os guerrilheiros foram caçados e torturados, como se lê a seguir:

Os *caliés* levavam qualquer suspeito para o SIM, onde o submetiam a torturas — como castrá-lo, perfurar seus ouvidos ou seus olhos, sentá-lo no Trono — para que falasse nomes. As prisões de La Victoria, La Cuarenta e El Nueve ficaram abarrotadas de jovens de ambos os sexos, estudantes, profissionais liberais e funcionários públicos, muitos dos quais eram filhos ou parentes de gente do governo. [...] Não ia deixar que arrancassem suas unhas com alicate, cortassem sua língua ou o sentassem no trono elétrico. Podiam matá-lo, sim; humilhá-lo, jamais. [...] pela primeira vez nos vinte e nove anos do regime, apavorando as famílias da classe média, tradicionais pilares de Trujillo, de onde saiu a maior parte de prisioneiros do que passou a ser chamado, por causa da invasão frustrada, de Movimento 14 de Junho (LLOSA, 2011, p. 157-158).

A *Festa do Bode* pode ser considerada como um romance histórico pós-moderno, pois questiona a própria escrita da história oficial. Os três eixos narrativos dialogam, complementam o discurso um do outro e tem reflexos na constituição dos fatos. Não é apenas a versão oficial da história da Era Trujillo que interessa, mas todas as vozes subjetivas que recriam as versões não oficiais, representadas pela voz de Urania e dos conspiradores. Portanto, é um romance que questiona o passado e outras questões, a saber: “Todas essas questões – subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia – estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 155).

Perry Anderson (2007) afirma que atualmente se produz mais romance histórico do que no tempo de seu auge, o século XIX, analisado por Lukács. Porém, esse “ressurgimento” do romance histórico está atrelado ao pós-modernismo e ao *boom* de ficções históricas produzidas a partir de 1970 pelos escritores da América Latina. Segundo ele, tais ficções que comumente utilizam como pano de fundo as ditaduras militares funcionam também “como uma tentativa desesperada de nos

acordar *para* a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real” (ANDERSON, 2007, p. 07, grifos do autor).

Ainda a respeito do romance hispano-americano, Bella Josef abre seu livro com uma reflexão a respeito das transformações pelas quais o gênero literário romance já passou, impossível de conceituá-lo de forma estanque, pois tudo depende do contexto no qual foi produzido. Além disso, ela afirma que “O romance nasce da História, mas a transcende. Como forma particular da narrativa, é um dos modos de apreensão da realidade” (JOSEF, 1974, p. 15). Indubitavelmente, os livros aqui analisados estão associados aos pressupostos pós-modernos de romance, afinal,

A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista (HUTCHEON, 1991, p. 61).

Dentre vários confrontos violentos narrados nas páginas ficcionais, nos romances há dois embates que se sobressaem por suas dimensões: o factual, o massacre dos haitianos, ocorrido em 1937, descrito em *A Festa do Bode* (não se sabe o número exato de mortos, a estimativa varia de 5 a 30 mil indivíduos) e o ficcional, mas representativo dos que ocorreram em solo brasileiro, à confusão entre os oitocentos nordestinos e os policiais na Praça da Estação em *A Festa*. A representação da violência é, então, essencial para olhar as páginas ficcionais desses livros, amparadas pela ideia de que os ficcionistas parecem conseguir “se apoderar do pesadelo e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007, p. 119).

Embora a República Dominicana e o Brasil sejam países que possuem suas especificidades em relação à língua e cultura, apresentam isto de semelhante: os dois países passaram por um período ditatorial, imbuído de arbitrariedades em todos os níveis. O contraste entre os livros os aproxima em recriação ficcional de contexto histórico, já que os dois países tiveram ditaduras implantadas com o apoio dos Estados Unidos e compartilharam um período de dor, de cerceamento de liberdades e, assim, são ficções pós-modernas que funcionam como “documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro [...]” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 17).

3.1 A presença e ausência da figura do ditador: implicações e breves reflexões

Em *A Festa*, a única referência a um dos nomes dos militares que governaram durante a ditadura civil-militar brasileira encontra-se no primeiro bloco intitulado “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, feito de colagens ficcionalizadas de notícias de jornais e também de colagens factuais, como, por exemplo, trechos de livros, músicas e depoimentos, dentre as quais encontramos três referências ao discurso do general Emílio Garrastazu Médici. Os trechos do depoimento de Médici possuem veracidade histórica²⁹, pois foram retirados de um pronunciamento feito por ele após visita ao Nordeste: “Aqui vim para ver, com os olhos da minha sensibilidade, a seca deste ano, e vi todo o drama do Nordeste. Vim ver a seca de 70 e vi o sofrimento e a miséria de sempre” (*Emílio Garrastazu Médici, presidente da República*, em 6 de junho de 1970.) (ÂNGELO, 1976, p. 26, grifos do autor).

“Documentário (sertão e cidade, 1970)” aproxima trechos do pronunciamento de Médici sobre o Nordeste da trajetória do personagem Marcionílio de Mattos, morto pela polícia na tentativa de fuga do trem que o levaria, junto aos oitocentos flagelados, de volta ao Nordeste. Portanto, a capacidade narrativa de entrelaçar ficção e história é evidente desde as primeiras páginas de *A Festa*, quando o discurso do poder – representado pela figura de Médici – está relacionado com o discurso ficcional de Marcionílio, representante de uma vítima da polícia.

A relação entre os discursos de Médici e de Marcionílio é tão evidente que está associada, inclusive, nas datas: a declaração de Médici ocorreu em seis de junho de 1970 e a morte de Marcionílio, um dia depois: “Líder camponês morto em tentativa de fuga” (*Título de notícia da oitava página do jornal “O Estado de Minas Gerais”, em 7 de junho de 1970.*) (ÂNGELO, 1976, p. 26, grifos do autor). Na parte final da narrativa intitulada “Depois da Festa” há a informação de que não só Marcionílio foi interrogado dias a fio na prisão, mas os outros presos também: “[...] nem sabiam que o presidente da República estaria lá, para ver de perto, o problema da seca. E Marcionílio sabia? Ninguém ouviu falar disso” (ÂNGELO, 1976, p. 138).

²⁹ Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/emilio-medici/discursos/1970/15>> “Pronunciamento feito pelo Presidente Médici, encerrando a reunião do Conselho Deliberativo da SUDENE”, em Recife (06 de junho de 1970).

Enquanto Médici apenas observa a realidade desumana do Nordeste, Marcionílio age em sua terra nordestina com a intenção de salvar 800 pessoas da miséria: “[...] que sempre procurou ajudar os retirantes na época da seca porque a desgraça é enorme; que é verdade que tomam comida quando não têm dinheiro para comprar” (ÂNGELO, 1976, p. 25).

A narrativa indica que Marcionílio, aquele que era caracterizado pela repressão como subversivo e incentivador da desordem, é o único que tenta salvar uma parcela do povo nordestino, enquanto Médici nada faz, como se estivesse apenas mapeando o Nordeste: “Vi a paisagem árida, as plantações perdidas, os lugarejos mortos. [...] (*Emílio Garrastazu Médici, presidente da República*, em 6 de junho de 1970.) (ÂNGELO, 1976, p. 26). Desse modo, a visão do ditador acerca do Nordeste aparece em contraposição à visão daquele que lá habita, o nordestino Marcionílio, ou seja, “o discurso oficial (do ditador) e o discurso subversivo (do nordestino) reduplicam posições ideológicas opostas [...] O sertão empírico X sertão visitado” (PEREIRA, 1987, p. 22).

Ao contrário de outras ditaduras latino-americanas, a ditadura brasileira não teve uma figura central de ditador, mas cinco militares que governaram em períodos específicos³⁰, de 1964 a 1985. Conforme a exposição de Gaspari “Todos os presidentes da ditadura militar repetiram que chegaram ao palácio sem terem desejado o cargo. Em todos os casos, em graus variáveis, isso foi uma falsidade” (2014 b, p. 127). Ao governo Médici, o único citado em *A Festa*, coube o período de 1969 a 1974, durante o qual foi decretado o Ato Institucional 5 (AI-5), que lhe outorgava o poder de censura extrema, como fica claro no trecho a seguir:

Aquilo que pretendia ser uma ação defensiva do Estado tornou-se, a partir do final de 1969, a principal peça de sua máquina de desmobilização e de supressão do dissenso. Quando foi retirada, em 1978, a mordida tinha superado a duração do controle da imprensa na ditadura de Vargas, transformando-se no mais prolongado período de censura da história do Brasil independente. Durante a presidência do general Médici foram expedidas 360 proibições, uma das quais determinava que se esquecesse uma declaração pública do senador Filinto Müller, presidente do partido do governo, de que não existia censura no país (GASPARI, 2014 b, p. 222)

³⁰ Marechal Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967), Marechal Artur da Costa e Silva (1967-1969), General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), General Ernesto Beckmann Geisel (1974-1979) e General João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985).

Coincidentemente, Filinto Müller é citado em *A Festa* e já apareceu em nossa discussão, no item 2.2, quando o advogado Jorge Fernandes, um típico personagem com perfil conservador, se interessa em ler um pronunciamento dele no jornal. Quando Filinto Müller é retomado em “Depois da Festa”, há uma pequena biografia informando que, após participar de torturas na Era Vargas, tornou-se político e que realizou, em 1972, uma reflexão autocrítica acerca da ditadura. Em seu raciocínio, de alguém de “dentro” do sistema repressivo, há uma informação pertinente para a discussão acerca da figura do ditador brasileiro:

Nos seus 26 anos de Senado [...] Falou pouco nesses 26 anos, raposa discreta. Mas falou em 72, autocrítico: “O mal das ditaduras é que não são capazes de limitar-se no tempo. E mais: em torno delas forma-se uma legião imensa de pessoas interessadas em sua manutenção, dispostas a conservar o status quo, a qualquer preço. E essas forças interessadas via de regra isolam o chefe do Governo, mantendo-o fora do alcance da realidade do meio-ambiente” (ÂNGELO, 1976, p. 157).

Nesse sentido, diferente das outras ditaduras da América Latina que se baseiam fortemente na figura do ditador, no Brasil paira a impressão de que não temos a quem atribuir a culpa pelas inúmeras iniquidades realizadas. Isso repercute em *A Festa*: não há a presença física de Médici (apenas citações de sua fala), mas um imaginário, o universo repressor que se sobressai à figura da tirania: “Tanta gente se policiando, com medo de dizer as coisas. [...] O que eu acho, Esdras, é que há certos assuntos que não dá para o cara ir escrevendo, hoje. Hoje, veja bem, 1970” (ÂNGELO, 1976, p. 122). Tanto no Brasil, que em época ditatorial foi comandado pelos militares, como na República Dominicana, que viveu uma ditadura focalizada na figura de Trujillo, percebe-se claramente que um aspecto “de ditaduras políticas é a concentração duradoura de todo o poder na mão de uma pessoa ou de um grupo, frequentemente com justificativa ideológica” (UMBACH, 2010, p. 116).

As construções de masculinidades variam de acordo com o período histórico. No caso específico de uma ditadura, cabe pensar que há modelos hegemônicos que se afirmam em relações de poder, como, por exemplo, a figura do ditador. A respeito da recriação literária do perfil de grandes ditadores, o romance *A Festa do Bode* dedica um eixo narrativo inteiro para dar voz a Trujillo em seus últimos dias de vida. De acordo com Octavio Ianni, “A figura do ditador é uma das imagens mais frequentes no pensamento latino-americano” (1991a, p. 13). O ditador está representado em todos os lugares, uma espécie de ser onipresente:

“Em ensaios e monografias ou romances, contos, poesias, pinturas e esculturas, a figura do ditador está presente” (IANNI, 1991a, p. 13).

Pelo fato de ter publicado seu texto em 1991, Octavio Ianni não poderia citar *A Festa do Bode*, pois o romance de Mario Vargas Llosa foi publicado apenas em 2000. O panorama de obras citadas no ensaio de Ianni, dentre elas *O Senhor Presidente* (1952), de Miguel Ángel Asturias, *Eu, o Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, *O outono do Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, *O Recurso do Método* (1974), de Alejo Carpentier, dialogam com *A Festa do Bode*, pois, “[...] a figura do ditador está presente, como produto e símbolo da opressão, do imperialismo. É longa a procissão dos ditadores atravessando a história” (IANNI, 1991a, p. 18).

A recriação ficcional do ditador Trujillo é considerada uma representação de poder que surge em um contexto específico, neste caso, o período ditatorial. *A Festa do Bode* pode ser analisada com o auxílio do conceito de “romance de ditador”, proposto por Márcia Hoppe Navarro (1989). O *corpus* literário de seu livro é idêntico ao do ensaio de Ianni (1991). Ao pensar em “romance de ditador”, é necessário observar que no romance de Vargas Llosa, além do eixo narrativo dedicado a Trujillo, os outros dois eixos narrativos, de certa forma convergem para o ditador: Urania carrega, por trinta e cinco anos, o trauma do estupro causado pelos dedos de Trujillo e os conspiradores assassinam Trujillo porque este já os havia devastado em vida. A partir das ideias de Navarro (1989), um romance de ditador é aquele que se ocupa não só

do retrato de um regime ditatorial, esses livros se concentram na análise das complexas características pessoais que identificam a individualidade dos mandatários [...] estes livros introduzem também o relato sobre o ditador enquanto ser humano e social. Ou como afirmam Castellanos e Martínez, eles “ajudam a entender o déspota sem justificar o despotismo” (NAVARRO, 1989, p. 14).

No capítulo II do romance *A Festa do Bode* (primeiro capítulo do eixo narrativo de Trujillo), há um intertexto bíblico explícito do poder que emana de Trujillo, uma entidade que possui poderes não explicáveis: “Trujillo podia fazer água se transformar em vinho e pães se multiplicarem, se lhe desse na telha” (LLOSA, 2011, p. 26). No mesmo capítulo, o leitor tem acesso a um dos mitos que havia se criado em torno de Trujillo:

Outro mito que repetiam ao seu respeito era: “Trujillo nunca suava. Em pleno verão, ele usa aqueles uniformes pesados, tricórnio de veludo e luvas, e não se vê um brilho de suor na testa.” Ele não suava quando não queria. Mas, na intimidade, quando fazia os seus exercícios, autorizava o corpo a suar (LLOSA, 2011, p. 27).

A construção mítica de Trujillo está em consonância com a ideia de que “Uno de los rasgos emblemáticos de la figura del tirano viene dado por la entidad mítica que cobra este frente a pueblo”³¹ (JIMENÉZ, 1992, p. 98). A figura mítica que se constrói do ditador, quase como um ser todo-poderoso, surge da “[...] impressão de gente e mito, onipresente e imortal. Vive por fora e além da biografia e história. Tudo o que faz aparece como façanha, cerimônia, rito” (IANNI, 1991b, p. 35). Porém, esses mitos criados para expor a figura de Trujillo na esfera pública não condiziam com a sua vida particular. Ao acordar pela manhã, o ditador notava que não era mais capaz da demonstração de vigor físico de tempos atrás:

Acendeu o abajur da mesinha, calçou os chinelos e se levantou, sem a agilidade de antigamente. Seus ossos doíam [...] Sua capacidade de recuperação física, com um mínimo de repouso, contribuiu para lhe criar uma aura de ser superior. Isso acabou. Agora acordava cansado e não conseguia dormir nem quatro horas; duas ou três, no máximo, e ainda por cima sobressaltadas por pesadelos (LLOSA, 2011, p. 24-25).

O poder mistificado que deriva de Trujillo, portanto, não condiz com sua decadência corporal evidenciada pela incontinência urinária, causada por uma doença na próstata: “Lá estava: a mancha escura se estendia pela braguilha [...] Podia dominar os homens, pôr de joelhos três milhões de dominicanos, mas não podia controlar o próprio esfíncter” (LLOSA, 2011, p. 145). Em outra passagem, Trujillo reconhece que a idade avançada já demonstrava seus sinais: “Será que sua memória também começava a falhar, como o esfíncter? Merda. As duas coisas que melhor lhe funcionaram ao longo da vida, agora, aos seus setenta anos, começavam a falhar” (LLOSA, 2011, p. 149). O ditador, quando descrito a partir de sua própria perspectiva, se vê como um homem com poder de decidir sobre a vida das pessoas, mas inseguro em relação a si mesmo.

³¹ “Um dos traços emblemáticos da figura do tirano é dado pela entidade mítica que este cobra frente ao povo” (JIMENÉZ, 1992, p. 98, tradução nossa).

As desilusões da vida particular do Generalíssimo, para além da representação da decadência física, estendem-se ao fracasso evidente na criação dos próprios filhos. Trujillo demonstra nuances na construção de sua masculinidade, pois, “Da mesma forma que é todo-poderoso, também é ambíguo, inseguro, covarde” (IANNI, 1991a, p. 31). Ao ter consciência de que estava envelhecendo, a representação do ditador está de acordo com as ideias de Navarro (1989), pois “Apesar de às vezes se julgarem quase onipotentes, eles próprios [os ditadores] vislumbram a precariedade de seu poder” (p. 35).

Esta capacidade de Trujillo de se “metamorfosar” tanto no todo-poderoso Benfeitor da Pátria quanto no homem comum de 70 anos que sofria com problemas de próstata, é verificada durante toda a narrativa. Dessa forma, Trujillo aparece em *A Festa do Bode*, ora como uma figura humanizada (sofre de cansaço, insônia), ora como um ser sobrenatural, que podia adivinhar tudo: “Ele conhecia os traidores, já os farejava antes que eles mesmos soubessem que iam trair” (LLOSA, 2011, p. 31). O romance vai tecendo essa figura mítica que se transfigura em um ser humanizado: “Raiva, tristeza, nostalgia se entrelaçaram em seu espírito, deixando-o num estado de inquietude total” (LLOSA, 2011, p. 149).

Outro trecho do romance de Vargas Llosa relevante para esta discussão é justamente quando Trujillo sente vergonha de sua origem, de sua raça: “passou talco no rosto com esmero, até esconder, com uma delicadíssima nuvem esbranquiçada, a cor escura dos seus antepassados maternos, os negros haitianos [...]” (LLOSA, 2011, p. 34). O clareamento de sua pele é “signo de negação da cor negra ancestral, oriunda dos haitianos e reafirmação da cor branca europeia, no caso, a procedência espanhola” (TAVARES, 2007, p. 171). Além de cobrir a cor de seus antepassados, o racismo de Trujillo o levou a atitudes extremas, como foi o massacre de haitianos em 1937: “Para el tirano, que ya controlaba una parte importante de la economía dominicana, era inaceptable la presencia de colonias haitianas con negocios y moneda propia”³² (VILLALONA, 2012, p. 62).

³² “Para o tirano, que já controlava uma parte importante da economia dominicana, era inaceitável a presença de colônias haitianas com negócios e moeda própria” (VILLALONA, 2012, p. 62 tradução nossa).

Cabe pensar também que a figura do ditador não se mantém no poder apenas por sua própria força, mas pelo entorno, ou seja, o círculo de subservientes que sustenta, depende e retroalimenta o regime autoritário:

Todas as principais características da tirania são vistas também, ou principalmente, a partir da perspectiva do próprio tirano, membros do seu governo e associados nacionais e estrangeiros. Em lugar de narrar criticamente, a partir de um ponto de vista “externo”, o escritor narra a tirania a partir de dentro, como ela se vê (IANNI, 1991, p. 20).

A riqueza dos três grandes eixos narrativos do romance se encontra nessa visão tripartida: Trujillo é visto por ele próprio, pela visão do seu círculo de aduladores e também pela visão daqueles que sofreram em suas mãos, neste caso, Urania e os revolucionários. Tal fato pode ser verificado no comportamento do coronel Abbes García, que assim se expressa: “Agora passo vinte e quatro horas por dia dedicado a impedir que os inimigos destruam o regime e matem o senhor” (LLOSA, 2011, p. 86). A afirmação de Abbes García ressalta justamente a existência de uma subordinação e, conseqüentemente, uma hierarquia entre as masculinidades (apesar do título de coronel, precisava se curvar a Trujillo).

Trujillo tinha a consciência de seu poder imensurável na República Dominicana e, em uma conversa com Henry Chirinos, afirma que não era roubado porque caso isso acontecesse, havia todo um aparato repressor organizado pelo chefe do SIM, Abbes García, que utilizaria todo e qualquer tipo de tortura no opositor do governo:

– E por que não rouba, com todos os poderes que tem para fazer e desfazer? Por lealdade? Talvez. Mas, acima de tudo, por medo. Você sabe muito bem que, se me roubasse e eu descobrisse, ia acabar nas mãos de Johnny Abbes, que o levaria para La Cuarenta, sentaria você no Trono e o carbonizaria, antes de jogá-lo para os tubarões. Essas coisas que a imaginação fantasiosa do chefe do SIM e do time que ele formou adora. É por isso que você não rouba (LLOSA, 2011, p. 137).

Joaquín Balaguer, assim como muitos dominicanos que apoiavam a ditadura trujillista colocavam “um grande letreiro luminoso na porta da sua casa: ‘Deus e Trujillo’. A partir de então, insígnias idênticas se exibiam em muitos lares da cidade capital e do interior” (LLOSA, 2011, p. 256). A supremacia de Trujillo, comparado com o próprio Deus, é contraposta com a ridicularização de sua figura. Em uma passagem do romance, Valeriano, um indivíduo que se vestia e imitava trejeitos de

personalidades públicas para ganhar alguns trocados, resolve imitar Trujillo e zombar das *chapitas*, as medalhas que usava em sua farda. O ditador, antes de mandar matá-lo, vai olhar a apresentação com os seus próprios olhos:

Um *calié* de Johnny Abbes passou a informação de que o louco Valeriano andava ridicularizando o Chefe, chamando-o de Chapinha. Sentiu curiosidade. Foi espiar, num carro de vidros escuros. O velho, com o peito cheio de espelinhos e tampas de cerveja, se pavoneava com um ar de palhaço, exibindo suas medalhas para uma roda de gente assustada, na dúvida entre rir ou fugir (LLOSA, 2011, p. 33).

O trecho acima conduz à reflexão de que “Todos são levados a entrar na invenção do ditador, na loucura que o tirano simboliza” (IANNI, 1991b, p. 43). O uso dessas medalhas nada mais é do que um endeusamento, não só o uso da farda lhe garantia a autoridade, mas com o uso das *chapitas* Trujillo se imaginava a representação do poder e da glória:

[...] através da adoração das *chapitas* e do uso ritualístico de cremes importados, com a finalidade de clarear a pele, o texto de Vargas Llosa mostra o lado vaidoso de Trujillo, em desconformidade com o comportamento exageradamente disciplinado e perverso do ditador, revelando a fragmentação da personagem nos múltiplos espaços que ocupa social e politicamente. Vale dizer que as *chapitas*, ridicularizadas pelo narrador que reproduz a visão do povo, representam mais do que um adorno especial na farda do *Generalíssimo*; elas constituem-se em signos de ostentação do poder, pois somente o *Benfeitor da Pátria* as possui, uma vez que apenas “ele” realizou “grandes” feitos pela nação (TAVARES, 2007, p. 171).

Além do uso das medalhas, fruto do seu egocentrismo, visto que “Su grotesca vanidad lo llevó a imponerse a sí mismo [...] los títulos”³³ (JIMÉNEZ, 1992, p. 94), Trujillo alterou nomes de praças e ruas para homenagear sua família e a imposição do seu nome também servia como forma de poder:

[...] su actuación política imponiendo a las calles de la capital (por entonces denominada Ciudad Trujillo) los nombres de su padre, madre, esposa e hijos, erigiendo bustos de su persona en número superior a mil ochocientos y diseminando por toda la República placas como la que colocó en un terraplén construído cerca de Santo Domingo y en donde se leía: «Trujillo, hacedor de esta tierra»³⁴ (JIMÉNEZ, 1992, p. 95).

³³ “Sua grotesca vaidade o levou a impor a si mesmo os títulos” (JIMÉNEZ, 1992, p. 94, tradução nossa).

³⁴ “Sua atuação política impondo as ruas da capital (pelo momento denominada Cidade de Trujillo) os nomes de seu pai, mãe, esposa e filhos, erguendo bustos de sua pessoa em número superior a mil e

A personagem Urania, ao confrontar seu pai, Agustín Cabral, que fora senador e participante do círculo mais próximo do ditador, afirma que “Trujillo encontrou no fundo da alma de vocês uma vocação masoquista, de gente que gostava de ser cuspidada, maltratada, que só se realiza sentindo-se abjeta” (LLOSA, 2011, p. 68). O ditador é apresentado com uma personalidade que ao mesmo tempo era execrável e adorada: “Apesar de ser uma figura típica da maldade, reunia em si um grande poder de atração e dominação e, em nome do medo e pavor, era, por todos, obedecido cegamente [...]” (TAVARES, 2007, p. 190). O romance trabalha essa dubiedade da figura de Trujillo, considerado um “Benfeitor da Pátria” por uns e um “Bode” por outros:

Talvez fosse mesmo verdade que, devido aos desastrosos governos posteriores, muitos dominicanos sentiam saudades de Trujillo. Tinham esquecido os abusos, os assassinatos, a corrupção, a espionagem, o isolamento, o medo: transformaram o horror em mito. “Todo mundo tinha trabalho e não havia tantos crimes” (LLOSA, 2011, p. 214).

Ao rememorar sua infância em Santo Domingo, Urania Cabral afirma que a cidade era “[...] anestesiada pelo medo e pelo servilismo, e tinha a alma encolhida de reverência e pânico pelo Chefe, o Generalíssimo, o Benfeitor, o Pai da Pátria Nova, Sua Excelência o Doutor Rafael Leonidas Trujillo Molina” (LLOSA, 2011, p. 14). Outra ideia a respeito do ditador que aparece no discurso de Urania é a de que as pessoas viam em Trujillo um modernizador do país, discurso muito comum em ditaduras que exterminam tudo, inclusive o bem maior de qualquer indivíduo: a liberdade. Nesse sentido, este trecho do romance exemplifica o discurso do senso comum que pairava sobre a República Dominicana da Era Trujillo: “Todos achavam que o Bode era o salvador da Pátria, que acabara com as guerras de caudilhos, com o perigo de uma nova invasão haitiana [...]” (LLOSA, 2011, p. 163).

A tensão do eixo narrativo de Urania é intensificada nos últimos capítulos, quando a personagem fala sobre o trauma que a persegue. O pai de Urania, Agustín Cabral, entregou a virgindade da filha (na época com 14 anos) para o ditador, em uma tentativa extrema para retornar ao cargo de senador no governo de Trujillo. O

oitocentos e disseminando por toda a República Dominicana placas como a que colocou em um baluarte construído próximo a Santo Domingo e onde se lê: ‘Trujillo, o realizador desta terra’” (JIMÉNEZ, 1992, p. 95, tradução nossa).

trauma de Urania é revivido no discurso, nas marcas (invisíveis, mas presentes) que a personagem carrega.

A construção de Urania como uma menina inocente em contraposição à imagem de Trujillo como um homem que tenta a todo custo mostrar virilidade, se relaciona com o fato da sociedade machista considerar o sexo “como uno de los símbolos de poder, de la virilidad que se entendía como el valor supremo en la sociedad machista dominicana del momento”³⁵ (CUIÑAS, 2005, p. 126).

Trujillo permite que Urania saia com vida da Casa de Caoba (local onde ele realizava seus encontros sexuais). Antes de sair, no entanto, Urania presencia um Trujillo fragilizado, chorando por não usufruir do poder sexual que todos os dominicanos imaginavam que ele possuía. O olhar de Trujillo, após ter chorado, ainda permanece vivo na memória de Urania: “Eu tenho quarenta e nove anos e, quando penso nisso, ainda tremo. Passei trinta e cinco anos tremendo, desde aquele momento” (LLOSA, 2011, p. 443). A decisão de Urania de revelar o trauma para a tia Adelina e as primas Lucindita e Manolita, faz com que elas percebam (e nós, leitores, também) o quanto aquela memória traumática permanece intacta para Urania: “[...] em *A Festa do Bode* a personagem feminina protagonista tem um propósito: resgatar e, de certa forma, exorcizar a história do ditador em sua vida” (TAVARES, 2007 p. 205).

No eixo narrativo de Trujillo, também há uma passagem que ressalta seu olhar inquisidor: “Seus olhos tinham a expressão sombria, perfurante, implacável que ele usava para lembrar a todos quem mandava neste país e nas vidas dominicanas” (LLOSA, 2011, p. 82). Esse olhar marcante funciona também como “elemento na construção do mito [...] é aquele que desvenda todos os sentimentos e pensamentos alheios” (FIGUEIREDO, 2003, p. 109).

Figueiredo (2003) estabelece a conexão entre a carnavalização literária, proposta por Bakhtin, e a figura do ditador Trujillo no romance. Inicialmente, Trujillo é descrito como um ser sobrenatural, todo-poderoso, “pai” da República Dominicana, mas, ao final, o que vemos é um “[...] ditador em decadência, um homem enfraquecido pelo tempo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 100).

O jogo literário no romance de Vargas Llosa objetiva mostrar um ditador prestes a ser morto por revolucionários, que busca, sem sucesso, manter a imagem

³⁵ “como um dos símbolos de poder, da virilidade que se entendia como o valor supremo na sociedade machista dominicana do momento” (CUIÑAS, 2005, p. 12, tradução nossa).

de poder interminável: “Trujillo aparece simultaneamente como déspota monstruoso y personaje endeble”³⁶ (KÖLLMANN, 2001, p. 142). Trujillo é representado como uma força em decadência; alguém que detém o poder na esfera pública, mas, na vida pessoal, está deteriorado, desiludido com a criação dos filhos, angustiado com o problema prostático e sem saber que estava prestes a ser assassinado. Desse modo,

[...] o antes terrível ditador de início de carreira, que trabalhava sem cessar, que se convertera em um mito, que em seu discurso acreditava buscar o desenvolvimento do país em todos os setores, agora estava à mercê da vulnerabilidade de seu corpo, castigado pela idade avançada (FIGUEIREDO, 2003, p. 100).

A recriação ficcional de Trujillo horas antes de seu assassinato captura um ditador que já havia percebido que poderia cair em desgraça a qualquer momento: “A lealdade nunca foi uma virtude dominicana. Ele sabia disso. Durante trinta anos o tinham bajulado, aplaudido, endeusado, mas sacariam os punhais se os ventos mudassem” (LLOSA, 2011, p. 145). Não era apenas o ditador que se sentia enfraquecido pelo passar do tempo, mas o seu sistema de governo, o *Trujillato* já não tinha mais o apoio necessário da Igreja Católica e dos Estados Unidos:

à perseguição à Igreja Católica, às prisões desordenadas de jovens oponentes ao regime, ao atentado contra o presidente venezuelano Rómulo Betancourt e à nova política norte-americana, contrária ao apoio à ditadura *trujillista*, acarretaram sanções econômicas por parte da OEA que fizeram com que a *Era de Trujillo* se desgastasse e se tornasse inviável como modelo de governo na República Dominicana (FIGUEIREDO, 2003, p. 62).

Dessa forma, “a degradação que sofre *El Generalísimo* pode ser vista como a metáfora de um governo ditatorial que já havia envelhecido e já não era mais suportável” (FIGUEIREDO, 2003, p. 112). Após o assassinato de Trujillo, em 30 de maio de 1961, a ilusão de que a democracia voltaria para a República Dominicana é interrompida, pois Joaquín Balaguer, presidente fantoche na Era Trujillo, assume a presidência, o que demonstra que “o sistema erigido ao longo de trinta e um anos, pautado pela violência e corrupção, não encerrara suas páginas” (TAVARES, 2007, p. 196).

³⁶ “Trujillo aparece simultaneamente como déspota monstruoso e personagem frágil” KÖLLMANN, 2001, p. 142, tradução nossa).

Se em *A Festa* o imaginário repressor se sustenta sem a figura do ditador, característica da literatura brasileira, pois ao contrário das outras literaturas latino-americanas, exemplares no chamado “romance de ditador”, não seguiu essa tendência e focalizou a representação literária nas vítimas da repressão, afinal, “Em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 15), em *A Festa do Bode*, a presença física do ditador lembrada por Urania corrobora que “Trujillo personificou-se “pelo” e “no” poder” (TAVARES, 2007, p. 184).

Trujillo é recriado em *A Festa do Bode* “como invenção de si mesmo” (IANNI, 1991, p. 32). Um déspota que se mostra ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que reforça seu poder por meio da tortura e do assassinato, apoiado por uma aura de todo-poderoso que se mostra glorificado ao público, surge entre quatro paredes como um homem velho, impossibilitado de exercer sua virilidade, uma das qualidades que mais o exaltavam, mas que já não condizia com a realidade.

3.2 Afinal, que comemoração é essa? Apontamentos sobre a metáfora de festa

Quando pensamos no que é uma festa, uma primeira ideia surge: é um espaço onde o indivíduo precisará, de certa forma, se comportar de determinada maneira e socializar com certo público. Uma festa funcionaria, então, como o local onde o ser humano planeja determinados atos, ou melhor, “Exibir emoções ou a falta delas, dissimular ressentimentos, esconder mágoas, alardear amizades ou inimizades, ostentar riquezas e encantos – toda festa é uma ficção” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 45).

Partindo do pressuposto de que “toda festa é uma ficção”, esta última análise literária centrar-se-á naquilo que *A Festa* e *A Festa do Bode* possuem em comum no título: a metáfora de festa para contextualizar um período ditatorial. A metáfora está, nesta análise, envolvida na ideia de transcendência: “As metáforas falam daquilo que está ausente. Toda metáfora que é mais do que uma abreviação de uma linguagem mais direta acena para aquilo que transcende a linguagem” (HARRIES, 1992, p. 87). Beth Brait, em prefácio para uma edição de *A Festa*, comenta que o uso da metáfora por Ivan Ângelo é evidente:

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. [...] *A Festa* pode ser considerada 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 criar uma obra crítica e autorreflexiva (BRAIT, 1995, p. 233).

O experimentalismo estético transformou a narrativa de Ivan Ângelo em um enigma, pois a festa de aniversário de Roberto Miranda do ano de 1970 não é narrada na íntegra, algo que a própria estrutura dividida em “Antes da Festa” e “Depois da Festa” já parece querer demonstrar. O leitor acompanha os bastidores, ou seja, os personagens sendo convidados e se organizando para participar da comemoração do aniversário, mas o “durante” da festa não aparece em sua plenitude: “é como se estivesse faltando uma parte, a qual, entretanto, não prejudica a integridade do relato porque sua realização como trama, como ação, é evidente naquilo que realmente faz parte da narrativa” (MACHADO, 1980, p. 54).

Em “Antes da Festa” há várias passagens que exibem os personagens se preparando para ir ao aniversário, como é o caso da geração de escritores que se reúne no Bar e Restaurante Lua Nova: “– Está certo, Flávio. Paga logo a sua parte para a gente ir embora. A festa já começou” (ÂNGELO, 1976, p. 114), ou sendo convencido a comparecer, como é o caso do repórter Samuel. Um personagem não identificado, na localização Esquina da Livraria Rex, tenta justificar porque ele deveria ir: “– Você vai gostar da turma, Samuel. Muito artista, escritor, mulheres ótimas, bichas, gente da esquerda, da direita. Olha, vai ser uma festa do caralho” (ÂNGELO, 1976, p. 108).

É apenas no final do livro que o personagem-escritor justifica que o “durante” da festa não aparece porque “queria mostrar a festa sendo, entende?, não narrada” (ÂNGELO, 1976, p. 168). Caso a festa houvesse sido narrada, o personagem-escritor, aproximando-se das ideias de Dalcastagné (1996) de que uma festa é uma encenação, expõe que seu desejo seria mostrar “Os conflitos, as inquietações, a fofoca, a alegria, os jogos, as histórias, as angústias [...] tudo que acontece numa festa” (ÂNGELO, 1976, p. 168). Este personagem-escritor, inegável elemento metaficcional da narrativa, declara ao amigo com quem discute os originais do livro, que a omissão da festa é um dos fracassos da narrativa e que a sua atitude de não demonstrá-la traz certos efeitos para a leitura do todo:

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. [...] Mas então, como eu ia dizendo: falta a festa. – Sei, sei. É (considerou o amigo), como concepção fica mais redondo. – Eu cheguei à conclusão de que o livro existe sem a parte do meio, mas isso não me impede de enxergar a fissura. É claro que não vou deixar o leitor perceber isso. Mas me incomoda (ÂNGELO, 1976, p. 167-168).

Ironicamente, divergindo da ideia do personagem-escritor, o leitor constata essa falta antes da leitura de “Depois da Festa” e procura buscar um sentido para tal escolha textual. Nesse ponto, a crítica é unânime: a festa ausente da narrativa de Ivan Ângelo, além de intencional, está relacionada com o período ditatorial que retrata, pois nos “indagamos se a festa propositalmente suprimida do romance indicaria a incompatibilidade entre celebração e repressão. É possível festejar em liberdade sob uma ditadura?” (RISSARDO, 2013, p. 16). Impossibilidade ou incompatibilidade do momento, a inexistência de um elemento que inclusive está no título da obra incomoda o leitor, pois o desloca da zona de conforto que o levaria a acreditar que, em determinadas páginas, iria encontrar a descrição da festa:

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, imbuído 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 que retrata as impossibilidades do momento. Dessa forma, ainda que concretizada como elipse 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 (BRAIT, 1995, p. 232).

Ainda de acordo com as ideias de Brait (1995), a festa é o local de conexão entre os personagens da burguesia mineira. Compartilhando essa ideia, Dalcastagné afirma que “A festa de aniversário é um marco, uma espécie de ponto de encontro onde se apresentariam diversas gerações, com seus dramas pessoais, suas ambições, sua estupidez” (1996, p. 62). Enquanto a classe popular está cercada no meio de uma praça de Belo Horizonte, a classe abastada estava envolvida com os preparativos para comparecer à festa. Os dois grandes blocos de personagens estavam, então, separados nos dois espaços referenciais da narrativa: o público, a Praça da Estação, e o privado, o apartamento luxuoso de Roberto Miranda.

Apesar da alienação da burguesia (representada por Roberto Miranda, o aniversariante, e o advogado Jorge Fernandes, um dos convidados), a festa da alta classe mineira é afetada pela rebelião na praça. Após o assassinato do repórter Samuel Fereszin, a polícia insinua que a festa de aniversário tem ligação com o tumulto na praça e investiga. A tentativa de fuga dos retirantes do trem, no qual um vagão havia incendiado de forma intencional, é entendida “como um ato subversivo com sérias implicações políticas, o incidente é relacionado com a festa que, segundo a polícia, servia de quartel-general para as ações guerrilheiras [...]” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 62).

Alguns personagens são interrogados pela polícia para saber o que aconteceu na festa de 29 anos de Roberto Miranda. Em seu depoimento à polícia, o advogado Jorge Fernandes revela vários detalhes da festa de aniversário, como, por exemplo, quem usou cocaína, quem bebia muito e quem podia beijar quem, mas para além dessas superficialidades, ele delata que

c) a turma do suplemento esteve na Praça da Estação antes da festa; [...] l) Otávio Ernâni foi chamado ao telefone duas ou três vezes durante a festa, a respeito dos nordestinos e da prisão de Carlos Bicalho; [...] p) os escritores e outros intelectuais do suplemento souberam da prisão de Carlos Bicalho durante a festa e não na praça da Estação, por intermédio de Samuel; q) A reação deles na festa era de medo do que poderia acontecer com eles agora; [...] u) para falar a verdade, ninguém na festa parecia muito preocupado com o que estava acontecendo na praça da Estação, a menos que falassem escondidos (ÂNGELO, 1976, p. 154).

Dentre as diversas críticas que a narrativa de Ivan Ângelo recebeu, Aguinaldo Silva comenta que o escritor “assume a culpa de sua geração que se fechou dentro da própria festa, enquanto lá fora a história acontecia” (SILVA *apud* PEREIRA, 1987, p. 43). Em “Antes da Festa”, uma geração de escritores (a turma do suplemento citada pelo advogado Jorge Fernandes no trecho acima) discute em mesa de bar sobre as dificuldades de ser um escritor na década de 70. Eles parecem reclusos nos questionamentos de seu universo pessoal, mas resolvem ir até a Praça da Estação ver o tumulto. No entanto, a intenção deles não é sair da posição alienante³⁷, pelo contrário, se deslocam até a praça imbuídos pela curiosidade de encontrar com o líder camponês, Marcionílio. O personagem-escritor integra esta

³⁷ O personagem Samuel Fereszin, o repórter do *Correio de Minas Gerais*, é o único convidado da festa que desiste de comparecer a ela para ajudar os nordestinos, como já analisado no item 2.2.

geração de escritores e em uma de suas anotações se lê sobre o encontro deles com Marcionílio: “*Para nós era folclore, um programa nesta cidade de merda, porque o homem tinha o encanto de ter sido cangaceiro. Marcionílio estava sendo entrevistado pelo Samuel Fereszin, do Correio, conhecido nosso*” (ÂNGELO, 1976, p. 131, grifos do autor).

A festa de aniversário de 1970 não pôde ser contada na conjuntura de seu contexto histórico: “A festa ausente, velada, num período de truculência e autoritarismo pode ser encarada como a própria imagem do silêncio da classe artística e da imprensa censuradas” (RISSARDO, 2013, p. 14). Cabe lembrar que a data de aniversário de Roberto Miranda (30 de março de 1970) está relacionada à véspera da “comemoração” da ditadura, que havia se instalado no Brasil em 01 de abril de 1964. A partir desta leitura, o questionamento que surge é justamente pensar a qual festa a narrativa se refere: a “festa” da censura, incentivada pelo AI-5, que a fortaleceu desde 1968 ou o aniversário do pintor da alta classe mineira? A estrutura peculiar da obra, com sua pluralidade de vozes e perspectivas narrativas, indica que há um sentido alegórico por trás do sentido de festa.

O sentido de alegoria é compreendido a partir do estudo de Walter Benjamin sobre o drama barroco e que carrega em si “o sentido etimológico de ‘dizer o outro’” (KOTHE, 1976, p. 29). Em publicação mais recente, Kothe afirma que a alegoria é uma ampliação da metáfora, “consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo” (1986, p. 19).

Além da festa ausente, em “Depois da Festa”, no último parágrafo da narrativa, há uma breve descrição da festa de aniversário de Roberto um ano depois, em 1971. O trecho descreve a violência com que sua festa foi interrompida:

Um grupo de trinta rapazes armados com longos cacetes de madeira invadiu a festa de aniversário de Roberto em 1971. A porta foi aberta com estrondo de pontapé e, os rapazes, de cabelos muito curtos, civis, entraram correndo, atropelando, batendo, gritando. Excitados pelo pânico que criaram, rasgaram a roupa de várias mulheres, gritando puta, sua putona; invadiram os dois banheiros da casa e num deles deixaram desmaiada uma mulher. [...] Quem tentava fugir era espancado na porta por um grupo que formava uma parede. Roberto apanhava, sangrando, e ouvia: “Está pensando que pode debochar da gente e ficar por isso mesmo, veado?” Veado, comunista e puta eram seus gritos de guerra e excitação. Soou um apito e todos juntos largaram suas vítimas e desapareceram pela porta, compactos, poderosos. Foi a última festa (ÂNGELO, 1976, p. 193).

A festa de aniversário que terminou em sangue derramado, dor e tristeza, confirma a opinião de que “Naquele momento, a única “festa” possível é a da repressão, que mata, que tortura, que humilha [...]” (MAGALHÃES, 2007, p. 81). A ideia de festa também aparece em uma das epígrafes do livro, um trecho da canção “Gota D’água”, de Chico Buarque de Holanda: “Olha a voz que me resta/ olha a veia que salta/ olha a gota que falta/ pro desfecho da festa”, publicada em 1975. Este trecho já indica que havia a ameaça de uma festa acabar, algo que se relaciona com o último parágrafo da narrativa, no qual se lê que “Foi a última festa” (ÂNGELO, 1976, p. 193). O apartamento da Rua Tupis, o local das duas festas de aniversário de Roberto, é

Um dos últimos espaços de liberdade de ações, a cena privada estilhaçava-se juntamente com as vidas desses personagens, igualmente fragmentadas e destroçadas pelo autoritarismo. Um desfecho nada redentor, porém coerente para um romance a um só tempo crítico e autorreflexivo, experimental e político, que, no entanto, em nenhum momento resvala para o panfletarismo (RISSARDO, 2013, p. 17).

A Festa demonstra pela epígrafe, nas notícias censuradas de jornais, na geração de escritores que se sentia sufocada e com bloqueio de criatividade, nas duas festas de aniversário de Roberto (a primeira, colocada sob suspeita pela polícia e a segunda invadida pela polícia, em um grandioso ato de violência extrema) que naquele universo repressor não cabia local para celebração alguma, tudo era passível de investigação e de represálias. Nessa perspectiva, cabe salientar que a “força da metáfora é proporcional à quantidade e qualidade das coisas que ela for capaz de sugerir de modo sintético. Ela é tanto mais surpreendente quando mais distantes entre si forem os elementos da comparação” (KOTHE, 1986, p. 9).

Assim como acontece com a narrativa de Ivan Ângelo, na qual muitas leituras interpretativas incidiram a respeito da metáfora de festa, não é diferente na leitura do romance de Vargas Llosa. O título *A Festa do Bode* pode ser interpretado a partir da imagem da capa, *Alegoría del mal gobierno* (fragmento), retratar um demônio, figura emblemática relacionada ao bode. O diabo, ser mitológico que se aproxima das pessoas através da sedução, vincula-se à imagem do ditador, que imaginava ser o todo-poderoso que podia dominar física e sexualmente o povo dominicano.

Da mesma forma que Trujillo era exaltado como Benfeitor da Pátria, comparado a Deus por Joaquín Balaguer, o presidente fantoche responsável pelas

homenagens e discursos louváveis ao Chefe, é também visto como uma figura diabólica, pois retirou vidas como nunca antes em solo dominicano: “Trujillo, como personagem, reveste-se de ambivalências, na medida em que, no processo de construção/desconstrução do mito, ele oscila entre os patamares divino e satânico” (FIGUEIREDO, 2003, p. 120).

É no discurso de Salvador Estrella Sadhalá, um dos integrantes do complotô que assassinou Trujillo, que há a comparação explícita do ditador com o diabo: “Trujillo tinha sido um dos mais efetivos aliados do demônio” (LLOSA, 2011, p. 216). Salvador pede permissão ao monsenhor Zanini para assassinar Trujillo e questiona se haveria perdão para a sua alma. Como resposta, Salvador recebe um parágrafo de um livro do santo Tomás de Aquino:

Salvador se inclinou e leu: ‘A eliminação física da Besta é bem-vista por Deus e com ela se liberta um povo’ [...] Mataria a Besta, e Deus e sua Igreja o perdoariam, manchando-se de sangue ele lavaria o sangue que a Besta fazia correr de sua pátria (LLOSA, 2011, p. 213-214).

Na tentativa de compreender os significados implícitos do título do romance de Vargas Llosa, a tese de doutorado de Cuiñas (2005) realiza um longo e significativo comentário para elucidar as possíveis motivações dos vocábulos “fiesta” e “Bode”:

Lo primero que nos llama la atención es el vocablo “chivo” ¿Por qué Chivo? La elección podría deberse a varios motivos: porque el chivo es el plato básico de la comida dominicana, porque es el apodo de Trujillo tras su muerte: el cual, como sabemos, está cargado de una fuerte significación sexual: este animal posee unos ingentes testículos que simbolizan la virilidad. Esta denominación del dictador aparece en un famoso merengue caribeño que el pueblo dominicano hizo suyo tras la desaparición físico del dictador, acomodando la letra a lo acontecido el 30 de Mayo. [...] ¿Por qué fiesta? Puede deberse a que el aparece en la categoría sintagmática que canta el merengue, o bien se ha escogido en honor a las que hacía el dictador en las cuales seleccionaba a sus víctimas-amantes a las que iba a poseer esa misma noche. Pero por otro lado, la lexía “fiesta” se ha vinculado a otras narraciones del dictador donde aparece también en el título: “La fiesta del monstruo” (1947) el relato de Borges y Bioy Casares, que tal y como expone el profesor Kristal comparte con *La fiesta del chivo* (“monstruo que nunca sudaba”) la narración de la violencia ponzoñosa propia de las dictaduras³⁸ (CUIÑAS, 2005, p. 452-453).

³⁸ “A primeira coisa que nos chama a atenção é o vocábulo ‘bode’. Por que Bode? A escolha talvez se deva a vários motivos: porque o bode é o prato básico da comida dominicana, porque é o apelido de Trujillo depois de sua morte – o qual, como sabemos, está carregado de uma forte significação sexual: este animal possui grandes testículos que simbolizam a virilidade. Esta denominação do ditador aparece em um famoso merengue caribenho que o povo dominicano tomou para si depois do desaparecimento físico do ditador, acomodando a letra ao acontecido em 30 de Maio. [...] Por que

A leitura do trecho acima comprova a riqueza dos vários níveis de significação para o título do romance de Vargas Llosa. A epígrafe de *A Festa do Bode* é justamente um trecho do merengue dominicano que Cuiñas (2005) comenta e que alude ao contexto histórico da morte do “Bode”, a comemoração da libertação do país, após a execução de Trujillo em 30 de maio de 1961. Ao realizar uma crítica do romance, aproximando-se das ideias de Cuiñas (2005), José Nêumanne diz que

O Bode do título, bicho-símbolo da resistência à aridez e iguaria típica da cozinha latino-americana, dos mares do Caribe aos sertões do Nordeste brasileiro, foi inspirado na alcunha do tema do texto. Lá e cá, o rei dos chiqueiros de cabras é identificado como o macho promíscuo que espalha seu sêmen pelas fêmeas da tribo - papel que o ditador dominicano procurou exercer, ainda quando a próstata inflamada cobrou-lhe o dízimo da impotência (NÊUMANNE, 2002, p. 2).

As mulheres sofreram nas mãos do déspota, pois Trujillo usufruía do poder para ter a seu alcance quem ele quisesse, mas seus encontros sexuais eram atos de violência extrema, afinal, sexo não consentido é considerado estupro. Quando analisa o romance de ditador, Márcia Hoppe Navarro afirma que esses romances mostram “mulheres que se submetem ao domínio do ditador para não se expor às consequências brutais da eventual recusa ao assédio daquele que é mais forte” (1989, p. 87).

Apesar de muitas mulheres não recusarem as investidas sexuais de Trujillo, pois tinham medo do marido perder seu emprego, muitas vezes um cargo no próprio governo, ou até mesmo por sobrevivência (dizer não a Trujillo poderia ser motivo de morte), no romance de Llosa há a descrição de uma cena na qual Moni, visitada constantemente por Trujillo, nega o encontro porque estava menstruada:

Já haviam passado alguns anos e, na verdade, todas as vezes que trepou com essa linda mulher ficou muito satisfeito. A porta se abriu de novo e, contra a luz do interior, viu a silhueta de Moni. [...] — Você não esperava esta visita, belezinha. — Puxa, que honra. Como vai, como vai, Chefe. [...] — É que... — balbuciou ela, e o Generalíssimo sentiu que ficava tensa. Vacilou

festa? Talvez se deva ao fato de que o substantivo aparece na categoria sintagmática que canta o merengue, ou talvez tenha sido escolhida para honrar as festas que o ditador fazia nas quais selecionava as vítimas-amantes que possuiria na mesma noite. Mas, por outro lado, a palavra ‘festa’ foi vinculada a outros relatos sobre o ditador, dentre os quais aparece também o título ‘A festa do monstro’ (1947), o relato de Borges e Bioy Casares que, tal como expõe o professor Kristal, compartilha com ‘A Festa do Bode’ (‘monstro que nunca suava’) a narração da violência peçonhenta própria das ditaduras” (CUIÑAS, 2005, p. 452-453, tradução nossa).

e, por fim, murmurou, quase inaudível: – Estou naqueles dias, Chefe. Toda a excitação foi embora, em segundos. – As regras? – exclamou, decepcionado. – Mil desculpas, Chefe – balbuciou ela. – Depois de amanhã já vou estar em condições. Trujillo soltou-a e respirou fundo, aborrecido. – Bem, volto qualquer dia. Adeus. [...] Pouco depois, perguntou ao motorista se alguma vez tinha fodido com uma mulher menstruada. – Nunca, Chefe – escandalizou-se o outro, fazendo uma careta. – Dizem que dá sífilis. – É, antes de mais nada, sujo – lamentou Trujillo (LLOSA, 2011, p. p. 332-333).

Moni, assim como também acontece com Urania Cabral, havia sido entregue pelo seu próprio pai que trabalhava no Partido Dominicano como um “presente” para Trujillo. Boa parte das dominicanas nas quais Trujillo investia interesse sexual eram casadas (caso de Moni), pois era uma forma de explicitar seu poder não só no território dominicano, mas pelos corpos femininos do país.

Urania Cabral, como já analisado no item 2.1 desta dissertação, representa o sofrimento de uma vítima, é uma personagem que carrega o trauma causado pelo estupro, o legado vivo de uma ditadura. Enganada pelo pai, Urania descobre no carro que a conduzia à Casa de Caoba que a suposta festa era só uma mentira para que ela aceitasse ir sozinha: “[...] Manuel Alfonso tentava ludibriá-la, para que se sentisse feliz e afortunada. Uma festa de Trujillo para ela sozinha!” (LLOSA, 2011, p. 432). A construção da masculinidade de Trujillo em comparação a um bode no momento do estupro remete à força que ele desejava demonstrar:

Não era amor, nem sequer prazer o que ele esperava de Urania. Havia aceitado que a filhinha do senador Agustín Cabral viesse à Casa de Caoba só para provar que Rafael Leonidas Trujillo Molina ainda era, apesar dos seus setenta anos, apesar dos problemas de próstata, apesar das dores de cabeça provocadas pelos padres, pelos ianques, pelos venezuelanos e pelos conspiradores, um verdadeiro bode, um garanhão com o pau ainda capaz de ficar ereto e de furar bocetinhas virgens que encontrasse pela frente (LLOSA, 2011, p. 440).

As duas personagens, Moni e Urania, não apresentam apenas a coincidência de terem sido entregues como “oferendas” vivas a Trujillo, mas como bem apontado na tese de Cuiñas (2005), são mulheres envoltas por outra metáfora do romance, uma metáfora de sangue:

Moni le dice que no puede atenderlo por estar con el período menstrual. Trujillo se va enfurecido. Esta imagen de la sangre como violencia se repite en la cruenta escena en la que Urania está con Trujillo. El dictador frustrado, decide borrar la humillación con sangre: la sangre que sus furiosos dedos desataron la lastimada vuelta de la niña y luego mas tarde,

la muerte de la incómoda doncella. La sangre llama a la sangre³⁹ (CUIÑAS, 2005, p. 465).

De fato, no eixo narrativo de Trujillo há muitas referências a sangue: ao mesmo tempo em que ele afirma que o sangue da menstruação de Moni é impuro, manchava lençóis na Casa de Caoba ao tirar a virgindade de meninas, tal como aconteceu com Urania. No capítulo XXIV, o último, Urania rememora o trauma e explica, com vários pormenores, que devido ao problema da próstata, Trujillo não conseguiu manter a ereção e a estuprou utilizando os dedos. O Generalíssimo, envolvido pela vergonha, ainda ordena a confirmação de que realmente o hímen havia sido rompido: “– Agora, abra-se. Deixe eu ver se está furada mesmo, se você não está gritando só de farsante que é. – Era verdade. Tinha sangue nas pernas; manchava o corpo dele, e a colcha e cama” (LLOSA, 2011, p. 442).

Conforme a avaliação de Tavares (2007), “o sangue que corre do corpo de Urania metaforiza o próprio sangue de sua pátria” (p. 183), pátria dominada pelo poder do Chefe durante 31 anos. Assim como ocorreu com Moni, dispensada por Trujillo por estar menstruada, o ditador também demonstra aversão ao sangue de Urania: “O olhar de Trujillo a percorreu, desceu até as coxas, saltou para a colcha com manchinhas de sangue e voltou a fulminá-la. Sufocado de nojo, ordenou: – Vá se lavar, não vê como deixou a cama?” (LLOSA, 2011, p. 444). O tratamento de Trujillo em relação ao sangue é dúbio, pois quando se trata do sangue menstrual ou ocasionado após seus estupros, sentia nojo, chamava de sujo, porém, não demonstrava semelhante repulsa perante os assassinatos e as sessões de tortura realizadas em seu governo, que mancharam o país de sangue.

A metáfora de sangue também aparece no discurso de Trujillo quando ele se refere à República Dominicana. Na sua visão, para o desenvolvimento do país, era necessário que sangue fosse derramado:

³⁹ “Moni diz-lhe que não pode lhe atender por estar no período menstrual. Trujillo vai embora enfurecido. Esta imagem do sangue como violência se repete na cena sangrenta na qual Urania está com Trujillo. O ditador frustrado, decide apagar a humilhação com sangue: o sangue com que seus furiosos dedos desencadearam o machucado na vulva da menina e, logo mais tarde, a morte da incômoda donzela. O sangue chama sangue” (CUIÑAS, 2005, p. 465, tradução nossa).

Não há nada que una tanto as pessoas como o sangue, é verdade. Devia ser por isso que ele se sentia tão unido a este país de ingratos, covardes e traidores. Porque, para tirá-lo do atraso, do caos, da ignorância e da barbárie, muitas vezes se tingira de sangue. Será que esses babacas lhe agradeceriam no futuro? (LLOSA, 2011, p.87-88).

Em diversas passagens do romance, Trujillo sente a necessidade de justificar o derramamento de sangue em seu país como se fosse um ato louvável: “Governar às vezes exige manchar as mãos de sangue. Por este país, tive que fazer isso muitas vezes” (LLOSA, 2011, p. 106). A metáfora de sangue, pelo que foi visto até aqui, está relacionada à violência da Era Trujillo, aos feitos horrendos do ditador que massacrou, estuprou e, em síntese, violou os direitos humanos.

A hipótese inicial desta dissertação é confirmada: o sentido de festa, na leitura das narrativas, funciona como uma alegoria para a compreensão dos períodos ditatoriais (o brasileiro e o dominicano). Em *A Festa*, a elite mineira, acostumada com o jogo de aparências que uma situação social como uma festa solicitava, “espaço social em que parecer ser deixa fluir o ser de cada um” (BRAIT, 1995, p. 232), é massacrada pelas forças repressoras, em um momento histórico que todo tipo de liberdade – seja ela a de expressão ou a sexual – estava vigiada pela censura. No contexto brasileiro, havia a impossibilidade de comemoração, confirmada pelas duas tentativas de Roberto Miranda que falharam: em 1970, sua festa de aniversário é colocada sob suspeita, investigada para saber se tinha relação com os acontecimentos da praça e, em 1971, a festa dos seus 30 anos é invadida pelas forças repressoras que deixaram de lembrança um rastro de sangue.

Da mesma maneira, pode-se considerar que o sentido metafórico de *Festa do Bode* “era justamente a grande comemoração que “ele”, o *Generalíssimo*, fazia enquanto usufruía do poder e ‘brincava’ com a vida de uma nação inteira” (TAVARES, 2007, p. 166, grifos do autor). O sentido implícito de festa nas obras de Ivan Ângelo e Mario Vargas Llosa é demarcado pelo autoritarismo, isto é, são festas manchadas de sangue e violência. Elas evidenciam que as experiências traumáticas são um legado das ditaduras que ocorreram na América Latina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa ocupou-se do estudo da representação literária de contextos ditatoriais, do entrelaçamento entre ficção e história e também foi uma tentativa de demonstrar que, embora faça 32 anos que a ditadura civil-militar brasileira e 56 anos que a Era Trujillo tenham acabado, ainda “é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). Em tempos tão obscuros e propensos ao esquecimento daquilo que já vivemos, torna-se necessário o estudo e a reflexão, para que a tarefa de “não esquecer” (cf. SARLO, 2007 e DALCASTAGNÉ, 1996) seja cumprida não apenas pela geração que veio depois e não viveu na “pele”, mas também por aquela que viveu sob a censura e a repressão.

A Festa e A Festa do Bode contextualizam períodos históricos ditatoriais que carregam em si algo de inacabado, aberto para diversas revisões e tentativas de entender o que ocorreu. Esse tipo de ficção transcende o material histórico disponível, amplia aquilo que já foi dito sem ter o necessário compromisso com a realidade, pois está ancorado na verossimilhança. Inúmeras iniquidades ocorreram em nome da ditadura civil-militar brasileira e da dominicana; muitas, inclusive, investigadas décadas depois, caso exemplar do Brasil, com a Comissão da Verdade, em 2011.

Algo que as duas obras literárias possuem em comum é essa necessidade de escavar o passado e um período histórico determinado para que outras vozes, além da voz autorizada pela história oficial, apareçam. A voz dos vencidos está inscrita nas páginas literárias: na narrativa de Ivan Ângelo com o líder camponês Marcionílio de Mattos e o pedreiro Ataíde; no romance de Vargas Llosa, no trauma rememorado por Urania Cabral e pelos conspiradores que demonstram seus anseios e motivações para executar Trujillo.

Em *A Festa* “Ivan Ângelo fez seu romance com pequenos contos interligados, notícias de jornal, considerações de intelectuais sobre o Nordeste e a miséria” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 50), ou seja, contextualizou a ditadura em uma miscelânea textual e deu uma resposta imediata à censura que vivenciava no seu trabalho de escritor e em sua vida pessoal. Vargas Llosa, aproximando-se da tarefa

do historiador, realiza uma minuciosa pesquisa histórica sobre a Era Trujillo antes da publicação de *A Festa do Bode* e produz obra magistral que se inscreve no conceito de romance de ditador proposto por Navarro (1989), mas vai além, pois entrelaça três eixos narrativos que dão conta não só da visão do ditador recriado ficcionalmente, mas permite que outras vozes, as vozes das vítimas e dos revolucionários também ocupem o mesmo espaço narrativo.

Enquanto o historiador trabalha com uma intenção de veracidade, cabe ao ficcionista o compromisso com a verossimilhança. Ambos – o historiador e o escritor – trabalham com narrativas e certos graus de subjetividade, afinal, os historiadores atuais sabem que é inviável captar o todo de acontecimentos históricos. A linguagem, por meio da qual se produzem narrativas, aproxima o trabalho deles. A visão pós-modernista acentua que “a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 64).

Na leitura comparativa entre as obras, ambas com elementos metaficcionais, com destaque para o personagem-escritor de *A Festa* e o diálogo estabelecido no monólogo interior entre Urania Cabral e o narrador no romance de Llosa, esta pesquisa foi realizada com a proposta de demonstrar que “tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 127). Ao recriar ficcionalmente um dos períodos mais repressivos da ditadura brasileira, os anos 70, Ivan Ângelo, assim como Mario Vargas Llosa, que contextualiza a Era Trujillo em duas marcações temporais distintas (os últimos dias do *Trujillato* e a lembrança de Urania em 1996), compartilham a ideia de que “em um período histórico marcado por várias formas de opressão, a literatura reveste-se do direito, ou provavelmente do dever, de assumir seu papel, descobrindo novos caminhos que incentivem a mudança social” (NAVARRO, 1989, p. 184).

A literatura é caracterizada pela força da inscrição, isto é, um registro é publicado e pode ser utilizado na posteridade, portanto, “a literatura reage à tirania, trabalhando-a em todas as suas implicações” (IANNI, 1991, p. 14). A literatura necessariamente trabalha com a representação, ou seja, não irá alcançar

todos os rostos magoados, toda alma ferida, toda palavra negada, mas [é]
uma contribuição decisiva para que os passantes – aqueles que chegaram

depois ou que estavam muito ocupados na época – ergam os olhos e enxerguem as cicatrizes que ficaram. Cicatrizes que estão aí, profunda e perenemente marcadas nas páginas [...] (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 124).

Na representação literária da ditadura brasileira e dominicana, os dois romances trabalham com personagens que eram favoráveis ao sistema repressor, caso do advogado Jorge Fernandes, do delegado da polícia, Humberto Levita e de dona Celma, na narrativa de Ivan Ângelo. No romance de Vargas Llosa, os bajuladores de Trujillo, Agustín Cabral, pai de Urania, coronel Abbes García e Joaquín Balaguer, homens que sustentam e retroalimentam a Era Trujillo, evidenciam que a ditadura foi sustentada não só pela figura do Chefe, Benfeitor da Pátria, Generalíssimo (dentre tantas alcunhas que Trujillo recebeu), mas por homens que o serviam fielmente.

Do mesmo modo, os romances focalizam o outro lado, ou seja, personagens que possuem a história pessoal transpassada pelos tentáculos da ditadura. No caso de *A Festa*, o repórter Samuel Fereszin, sai da posição alienante e auxilia os nordestinos numa tentativa de fuga em um trem que os levaria de volta ao Nordeste, e o pintor de paredes, Ataíde, ao ajudar Samuel com os nordestinos é preso, interrogado e torturado, enquanto sua esposa, Cremilda, é violentada sexualmente em sua casa pelo mesmo aparato repressor. Em *A Festa do Bode*, Urania Cabral, a voz que abre e encerra o romance, rememora a Era Trujillo e a experiência traumática que esta deixou em sua vida, resultado de um estupro realizado pelas mãos do próprio ditador. Do mesmo modo, temos os revolucionários, um grupo de homens que se unem por motivações pessoais e ideológicas para executar o plano de assassinar Trujillo. Assim, os romances apresentam uma estrutura similar: ao mesmo tempo em que há personagens coniventes com a ditadura, também demonstram que há personagens em desacordo com aquele contexto sufocante, permeado de censura e violência.

A personagem Urania Cabral, do romance *A Festa do Bode*, é essencial para compreender a questão da memória. Após ter sua vida marcada pelo trauma do estupro e se afastar da República Dominicana durante 35 anos, seu vínculo com o país é textual. A tarefa de Urania, portanto, na tentativa de superação do trauma a assemelha a um historiador, apegada aos textos sobre um tempo histórico – a Era Trujillo – que para ela, nunca acabou.

Em *A Festa*, a alta classe da sociedade mineira, alheia aos acontecimentos, preocupada apenas com o seu universo particular, vê seu jogo de aparências ser esfacelado em uma festa de aniversário colocada sob investigação no ano 1970 e massacrada, em 1971.

A figura do ditador é trabalhada de modo distinto nas obras, visto que *A Festa* focaliza sua força imaginária em um universo repressor, enquanto *A Festa do Bode*, com um eixo narrativo inteiro da recriação ficcional de Trujillo, se inscreve no campo do romance de ditador (NAVARRO, 1989), o que define uma diferença entre a literatura brasileira e a hispano-americana.

As leituras das obras não foram aqui esgotadas, pelo contrário, há uma extensa fortuna crítica de *A Festa* e *A Festa do Bode*. Portanto, a intenção desta pesquisa foi justamente contribuir para os estudos literários comparatistas visto que os romances metaforizam o sentido de festa para recriar ficcionalmente um período de ditadura, neste caso, o brasileiro e o dominicano.

As festas são várias, em Ivan Ângelo duas festas de aniversário de Roberto Miranda, ambas invadidas pela censura e repressão, em Vargas Llosa, Urania imaginava que iria numa festa de Trujillo quando, na verdade, ela era o “presente” que seu pai, Agustín Cabral, entrega à Trujillo. Nos dois livros, a festa é uma metáfora do que aqueles sistemas repressores foram capazes e, portanto, é uma alegoria para os traumas, as dores, o sangue derramado que manchou festas, praças e todo e qualquer tipo de espaço.

Por fim, esta dissertação, ao realizar a leitura contrastiva de *A Festa* e *A Festa do Bode*, poderá ser expandida em futuras possibilidades de pesquisa, principalmente para verificar, em um *corpus* ampliado, outras metáforas de festa e de sangue utilizadas para contextualizar ditaduras ocorridas na América Latina como, por exemplo, no romance *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado (1976) e *La fiesta del rey Acab*, de Enrique Lafourcade (1959), que também contextualizam, respectivamente, a ditadura brasileira e a dominicana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: **Novos Estudos** – CEBRAP. n. 77, p. 01-08. São Paulo: 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100010> Acesso em: 20 abr. 2016.

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

_____. Depoimento – Por que você escreve: Ivan Ângelo. In: **Revista Nuestra América/ Nossa América**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, n.1, 1993.

BRACHER, Beatriz. **Não falei**. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRAIT, Beth. A narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura. In: ÂNGELO, Ivan. **A Festa**. Coleção Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CALEGARI, Lizando Carlos. **A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64**. Santa Maria: 2008. Tese de Doutorado em Estudos Literários – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&c_o_obra=104664>. Acesso em: 25 abr. 2016.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. I, n.1, p. 09-21. Niterói, UFF, março, 1991. Disponível em: <<file:///D:/Usuario/Documents/Downloads/1-25-1-PB.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

CUIÑAS, Ana Gallego. **Trujillo: el fantasma y sus escritores (Análisis y sistematización de la novela del Trujillato)**. Espanha: 2005. Tese de Doutorado em Literatura Espanhola – Universidade de Granada. Disponível em: <<http://hera.ugr.es/tesisugr/15346511.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor – o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FERNANDES, Rinaldo de. **Vargas Llosa – um Prêmio Nobel em Canudos: ensaios de literatura brasileira e hispano-americana**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

FIGUEIREDO, Adriana Aparecida. **La fiesta de Chivo de Mario Vargas Llosa: uma visão literária da história**. 2003. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/99167>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo**. São Paulo: Saraiva, 2012, [1975].

FRANCO, Renato Bueno. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

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

_____. Política e cultura no Brasil: 1969-1979. (Des)figurações. In: **Perspectivas**, São Paulo, 1994/1995.

_____. **Ficção e política no Brasil: os anos 70**. 1992. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000050943>> Acesso em 15 abr. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a.

_____. **A ditadura escancarada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial. In: **Acta Poética**. México, D.F, v.27, n.1, p. 141-168. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a8.pdf>> Acesso em: 10 abr. 2016.

HARRIES, Karsten. A metáfora e a transcendência. In: SHELDON, Sacks (Org.). **Da Metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. Traduzido por Lynn Mario M. de Souza.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Traduzido por Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IANNI, Octavio. A carnavalização da tirania. In: **Ensaio de Sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991a.

_____. O discurso do poder. In: **Ensaio de Sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991b.

JAMESON, Fredric. O Romance Histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos**, São Paulo, v. 77, p. 185-203, 2007. Traduzido por Hugo Mader. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100009> Acesso em: 20 abr. 2016.

JIMENÉZ, Francisca Nogueira. El dictador latino-americano (aproximación a un arquetipo narrativo). In: **Philologia hispalensis**, n. 7, p. 91-102, 1992. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/philologia/7/art_8.pdf> Acesso em: 20 abr. 2016.

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1974.

KÖLLMAN, Sabine. *La Fiesta del Chivo*: cambio y continuidad en la obra de Mario Vargas Llosa. In: **Iberoamericana**. I, 3. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2001.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alvez, 1976.

LANIS, Cláudia Paulino. **A obra de Mario Vargas Llosa, La Fiesta del Chivo, e a multiplicidade de máscaras**. 2005. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas, Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=35838>. Acesso em: 10 abr. 2016.

LAFOURCADE, Enrique. **La fiesta del Rey Acab**. Santiago: Del Pacífico, 1959.

LLOSA, Mario Vargas. **A Festa do Bode**. [Título original: *La Fiesta del Chivo*] Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2011.

_____. **La verdad de las mentiras**. Madrid: Alfaguara, 2002.

_____. "Ditadura nunca mais!". Entrevista concedida a Isabel Vieira (Janeiro de 2001). Disponível em: <<http://isabelvieira.com.br/?articles=ditadura-nunca-mais>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

LYOTARD, Jean-Françoise. **O Pós-Moderno**. Traduzido por Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Traduzido por Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70 – fragmentação social e estética**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2012, [1988].

MAGALHÃES, Belmira. **Da impossibilidade da festa a festa possível**. Maceió: EDUFAL, 2007.

MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Rezende. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. In: **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 21. n. 1, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652009000100004>. Acesso em: 10 abr. 2016.

MARQUES, Eduardo Marks de. AMARAL, Raíssa Cardoso. O percurso doloroso entre a prática e a teoria: reflexões sobre a personagem Urania em *A Festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa. In: **Anuário de Literatura**, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), v. 21., n.1, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/index>>. Acesso em 20 abr. 2016.

MARTELINI, Rita de Cássia Simões. As estratégias narrativas em *A Festa*, de Ivan Ângelo. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 19. Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24968>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

MÉDICI, Emilio Garrastazu. Pronunciamento feito pelo Presidente Médici, encerrando a reunião do Conselho Deliberativo da SUDENE. In: **Visões do Nordeste**. Recife, 1970. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/pr-esidencia/ex-presidentes/emilio-medici/discursos/1970/15>> Acesso em: 20 abr. 2016.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

MUNSLOW, Alun. **Desconstruindo a História**. Traduzido por Renata Gaspar Nascimento. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **O romance do ditador – poder e história na América Latina**. São Paulo: Ícone, 1989.

NÊUMANNE, José. Retrato de corpo inteiro de um tirano comum. In: **Digestivo Cultural**. (2002). Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios>>. Acesso em: 20 abr. 2016

PEREIRA, Edgard. **Alegoria e política no romance A Festa, de Ivan Ângelo**. 1987. 163 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-9JGNKV/dissertacao_edgardpereira.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 out. 2016.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PUCCA, Rafaela Berto. O Pós-Modernismo e a revisão da História. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 10. Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_7.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2016.

RISSARDO, Agnes. Entre o documento e a ficção: experimentalismo, denúncia e resistência na prosa de Ivan Ângelo. In: **Revista Contemporânea – Dossiê História & Literatura**. Universidade Federal Fluminense (UFF), ano 03, n. 4, vol. 02, p. 01-18, 2013. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/9_Entre_o_documento_e_a_ficcao_1.pdf> Acesso em: 10 out. 2016.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. 3. ed. In: **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SANTIAGO, Silvano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTOS, Lúcia do Valle. Vargas Llosa em jogo (1984). In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SUTERMEISTER, Paul. A *meta-história* de Hayden White: uma crítica construtiva à “ciência” histórica. In: **Revista Espaço Acadêmico**, n° 97, junho de 2009. Disponível em: <<http://eduem.uem.br/ojs/index.php//EspacoAcademico/article/viewFile/7102/4141>>. Acesso em: 18 abr. 2016

TAVARES, Carla Rosane da Silva. **A perspectiva da mulher como resistência às configurações ideológicas do ditador latino-americano: o romance de Julia Alvarez e de Mario Vargas Llosa**. Porto Alegre: 2007. Tese de Doutorado em Literatura Comparada – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12752>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. Literatura e história: os discursos da memória. In: **Fragmentos**, Florianópolis, n. 39, p. 105-119, 2010.

VIEZZER, Moema. **“Se alguém quiser saber...” As mulheres da República Dominicana**. São Paulo: Global Editora, 1982.

VILLALONA, Augusto Sención. **La ditadura de Trujillo (1930-1961)**. República Dominicana: Editora Búho, Archivo General de la Nación, Vol. CLXXXIII, 2012.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o Romance Histórico. In: **Letras**, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

WEISER, Frans. Pobreza por subtração: *A festa*, de Ivan Ângelo. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 41, p. 205-218, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n41/12.pdf>> Acesso em: 10 out. 2016.

WHITE, Hayden. Introdução – A Poética da História. In:_____. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**. Traduzido por José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.