

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Ciências Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Um país emaranhado:
o projeto ficcional de Antonio Callado

Giselle Larizzatti Agazzi

Tese de doutorado para obtenção
do título de doutor em Letras

Orientador: Professor Doutor Flávio Wolf de Aguiar

São Paulo
2004

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Ciências Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Um país emaranhado:
o projeto ficcional de Antonio Callado

Giselle Larizzatti Agazzi

São Paulo
2004

Para meu pai,
Costantino Agazzi

Agradecimentos

Especiais, ao Flávio Wolf de Aguiar, por ter-me proporcionado tanta aprendizagem.

Aos Agazzi e aos Larizzatti.

Aos Briseidos. E ao Ivan Martin, também pela colaboração na lida com o texto.

Às Poríferas e à Luciana Klein. À Maria Salete. Ao Ney e ao Mário.

Às afilhadas, Júlia Hermínia e Mariana.

À Sandra Vasconcelos, Rita Chaves e Ana Arruda Callado, pelas veredas abertas.

À Ângela Camano, Célia Cassanha e Judith Gabraaz.

Ao doutor Jaime e dona Missai Yamane.

À Rita Maciel, ao Luiz Machado e ao Jorge Pereira, pelo companheirismo.

À FAPESP, que me outorgou bolsa para a realização da tese.

A proposta desta tese é percorrer a trajetória ficcional de Antonio Callado, a partir, fundamentalmente, de dois de seus nove romances, **Quarup** (1967) e **Memórias de Aldenham House** (1989), a fim de mostrar que a crise de seu projeto literário o leva a elaborar em sua última narrativa uma paródia do romance policial, como se essa fosse a maneira mais adequada para se compor o realismo histórico em um contexto cada vez mais resistente a projetos coletivos. Tal abordagem pretende indicar que o ficcionista trata da perda de noções de justiça e de igualdade sociais e da ética de esquerda, bem como da eficácia da comunicação entre autor e público.

Palavras-chave: Antonio Callado, projeto ficcional, realismo histórico, paródia, romance policial.

This thesis is a study of Antonio Callado's fictional work, with a special emphasis on two of his nine novels, namely **Quarup** (1967) and **Memórias de Aldenham House** (1989). The study aims to demonstrate that, as Callado experienced a crisis towards the end of his literary project, his last narrative was conceived as parody of detective stories, which he considered the most appropriate way to engender realism within a context in which collective social projects were becoming increasingly rare. The approach of this study suggests that Callado deals with a series of losses: of the notions of social justice and equality, of left-wing ethics, and of effective communication between an author and his or her audience.

Key-words: Antonio Callado, fictional project, realism, parody, detective story.

Índice:

Considerações iniciais.....	1
I. Da ideologia à utopia	6
1. Entre a mística e a política.....	6
2. A brecha utópica	17
3. O romance da aprendizagem brasileiro.....	30
Princípio feminino e desalienação	30
O movimento pendular da narrativa	45
A descoberta do eu, do outro, da realidade	50
O realismo histórico transculturado: um projeto unificador para o Brasil.....	55
Do arcaico e do moderno.....	65
A multiplicidade dos pontos de vista: a viagem.....	72
Práxis e literatura na ficção didática	84
Violência e cultura ilustrada	98
A reconstrução do conceito de comunidade	109
A formação do revolucionário de esquerda	117
II. Da melancolia.....	123
1. “Um país emaranhado”	123
2. “Todo revolucionário tem o dever de transformar sua morte em vida”	125
3. “A malandragem quando se sai do inferno é não olhar para trás”.....	134
4. “Dos que ficam para sempre sentados no escuro”	142
5. Entrevero	157
6. O romance policial latino-americano	166
Um livro antiimperialista	166
“Como é que um paraguaio vai escrever um romance policial?”.....	182
“A História é um pesadelo”	194
O projeto ficcional em crise	204
Diálogo impossível	216
“A América Latina não gosta do nome que tem porque não gosta de ser aquilo que é”...224	
Antigos projetos em novas roupagens.....	236
Considerações finais	248

Considerações iniciais:

“Intelectual não tem direito de se eximir” é o que diz Antonio Callado em 1977¹, quando perguntado sobre a função dos escritores na vida pública brasileira. Em outro depoimento de 1994², o romancista afirma sua indignação com a realidade brasileira e enfatiza a necessidade de o escritor participar da realidade nacional:

“Eu costumo dizer que nos países adiantados, onde há uma divisão do trabalho bem marcada, o escritor pode ficar inteiramente entregue à sua livre imaginação criadora. Nos países atrasados como no Brasil é muito difícil (...) A razão é que tudo ainda está muito desarrumado no Brasil. Meus personagens, como eu próprio, não conseguem escapar a isto. É quase indecente a gente retratar o homem no Brasil à margem dos problemas que nos cercam.”

Esse é o ponto de vista do qual Callado escreve. E que evidencia sua inflexível negação das condições históricas do país. Espécie de “romance da aprendizagem”³ do revolucionário de esquerda, **Quarup**, escrito nos fins dos anos 50 e início dos 60, lança seu projeto literário, vincadamente ligado à expectativa de a literatura poder contribuir para a transformação do país:

“Em todos os campos, artes, literatura, jornal, as pessoas estão começando a achar que o Brasil não pode continuar como está. Então aí me daria a esperança de que o intelectual, mais especificamente, o homem que escreve, portanto, que pensa...supõe-se, não? Quem escreve, pensa. Que essas pessoas dessem uma contribuição muito maior. Porque o Brasil precisa da gente. A verdade é essa.”⁴

¹ CUNHA, Paulo e MORAES NETO, Geneton. “Intelectual não tem direito de se eximir” (depoimento de Antonio Callado). **Inéditos**, Belo Horizonte, set/out, 1977 e Aquino Filho, Jorge de. “O papel do intelectual é o participar: entrevista com Antonio Callado”. **Ele e ela**, Rio de Janeiro, número 13, Edição especial.

² CALLADO, Antonio. **O homem cordial e outras histórias**. Ática, São Paulo, 1994.

³ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Duas Cidades, Ed.34, São Paulo, 2000. (p.p.138 a 150)

⁴ LEITE, Lígia Chiappini M. “Entrevistas com Antônio Callado” (In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. Artes plásticas e literatura. Brasiliense, São Paulo, 1982, p. 258)

Nesse aspecto, o ficcionista e jornalista reivindica as heranças teóricas formuladas por autores como António Gramsci⁵, que define o caráter “funcional” dos intelectuais de esquerda, ao entendê-los como um meio para a homogeneização da classe que os gerou, a fim de elevá-la à consciência de sua própria ação histórica, a de organizar a revolução marxista.

À época em que Callado publica os primeiros textos ficcionais, o caráter missionário de seu projeto literário é compartilhado por muitos intelectuais do mesmo período, vários, inclusive, latino-americanos⁶, encorajados pelo fortalecimento mundial do imaginário comunista com a resistência ou a vitória contra o capitalismo na Argélia, no Vietnã, em Cuba.

Entretanto, o golpe de 1964 alia a confiança do romancista no lugar de onde escreve e leva-o a engendrar narrativas cada vez mais questionadoras dos alcances da literatura comprometida com a transformação da sociedade brasileira. Depois dos vinte anos de ditadura militar, os livros de Callado passam a problematizar as bases originais de seu projeto ficcional⁷, não para reafirmá-lo, mas para ironizá-lo, ao evidenciar os impasses de sua condição. Entrevê-se, assim, a crise do escritor de esquerda e do realismo.

Tal discussão encaminha a tese de que a obra de Antonio Callado representa e constrói literariamente a estratificação das relações de dominação social, a despeito das mudanças aparentes no contexto, e contesta a viabilidade de a cultura ilustrada ser um instrumento para a construção da práxis revolucionária.

Para apreender essas inflexões na trajetória intelectual de Callado, este trabalho procura destriçar com mais atenção dois dos seus nove romances: o primeiro de sucesso, **Quarup** (1967), porque sintetiza não só seu projeto ficcional, mas o de toda uma

⁵ GRAMSCI, António. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.

⁶ VENTURA, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou. A aventura de uma geração*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988 e RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Fundação Ángel Rama, 1989.

⁷ Em diferentes ocasiões Antonio Callado expõe seu projeto ficcional. Por exemplo, na entrevista concedida a Lígia Chiappini. Op. Cit. (p.p. 235 a 267).

geração de escritores comprometidos com a construção da revolução⁸, e o último publicado⁹, **Memórias de Aldenham House** (1989), porque é o último e sugere a derrocada desse projeto.

O pressuposto que fundamenta a análise proposta é o de as narrativas desenvolverem em diferentes personagens diversos e às vezes contraditórios aspectos de um único tipo, o revolucionário comunista e ilustrado. Assim, João, protagonista de **Bar Don Juan**, é lido como uma versão de Nando; Vítor, de **Reflexos do Baile**, de João; Quinho, de **Sempre viva**, de Vítor; Vicentino Beirão, de **A Expedição Montaigne**, de Quinho; e assim também para **Concerto Carioca** e **Memórias de Aldenham House** que retomam a galeria de personagens dos romances anteriores. O mesmo ocorre com as personagens femininas, que atualizam e subvertem Francisca de **Quarup**. Esse recurso é utilizado por Balzac¹⁰ e Machado de Assis¹¹, dois dos autores com os quais os romances de Callado dialogam, o que faz ressoar a proposta da obra romanesca de, a um só tempo, retratar a sociedade através da composição dos principais tipos sociais e abordá-los sob os mais variados enfoques, para dissecá-los e expor suas contradições.

A primeira parte do primeiro capítulo deste trabalho apresenta a formação das diretrizes do projeto ficcional de Callado através do comentário dos seus dois primeiros romances **Assunção de Salviano** (1954) e **A madona de cedro** (1957). A ênfase recai sobre como as narrativas provocam as ideologias hegemônicas de direita e de esquerda e trazem à tona a preocupação do escritor com a necessidade de a sociedade brasileira aprender a pensar e a agir segundo as lições da dialética marxista. Daí os textos compõem o movimento que oscila entre a mística religiosa contemplativa, representação do arcaico e

⁸ O termo “revolução” é associado, em todo o trabalho, à revolução das esquerdas, comunista, marxista. A escolha deve-se ao vocabulário específico da obra de Callado, que não associa a ação dos militares em 1964 a uma ação revolucionária, e sim à ação dos que contestaram a ditadura. Há, por exemplo, no conto “O homem cordial”, a clara indicação da inadequação do continente para expressar o conteúdo: “- (...) sou suspeito. Tenho amigos comunistas. Sou portanto criptocomunista. Uns idiotas, esses “revolucionários” do 1º de abril.” (CALLADO, Antonio. “O homem cordial”. In: CALLADO, Antonio. **O homem cordial e outras histórias**. São Paulo, Ática, 1994 - p.p. 9 a 30).

⁹ **Memórias** foi pouco estudado pela crítica literária. O primeiro estudo mais longo é de Lígia Chiappini. (LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “A Casa Assassina ou a Inglaterra vista da Americalatíndia”. In: AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Imagens da Europa na literatura brasileira*. São Paulo, Humanitas. FFLCH, USP, 2001. Cadernos *Comarca*, 1).

¹⁰ RÓNAI, Paulo. “O mundo de Balzac”. **Balzac e a comédia humana**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Globo, 1957.

¹¹ Observa-se esse recurso, por exemplo, em **Esau e Jacó** e **Memorial de Aires**. O narrador, Aires, é o mesmo nas duas obras.

bárbaro que precisa ser superado, e a política, representação do moderno e civilizado que precisa ser incorporado por todas as classes.

Desse movimento pendular deriva **Quarup**, o terceiro romance de Callado. A segunda parte do primeiro capítulo discute o caráter de ser esse o romance da aprendizagem brasileiro e de realizar a vocação que o crítico Fredric Jameson¹² identifica no gênero desde a fase do realismo clássico que a é treinar seus leitores “em novos hábitos e práticas”. A aprendizagem é a da formação do sujeito histórico revolucionário, identificado por agir segundo a “ética de esquerda”¹³, isso é, segundo um pensamento e uma práxis que contestam as muitas maneiras de exploração da população. Para concretizar tal formulação, **Quarup** alterna constantemente de ponto de vista sem enfraquecer noções de justiça e igualdade entre os homens e ensina ao leitor, assim, um método para também ele conquistar sua aprendizagem.

Entre a expectativa e a experiência, tal perspectiva utópica¹⁴ é, todavia, disputada em diversos planos narrativos por uma série de imagens irônicas. Essas, aqui em germe, são desenvolvidas nos três livros subseqüentes, **Bar Don Juan** (1971), **Reflexos do Baile** (1976) e **Sempre viva** (1981), que, com **Quarup**, compõem a tetralogia¹⁵ em torno da mais recente ditadura militar.

A primeira parte do segundo capítulo procura iluminar como os três romances indicam a derrelição das utopias de esquerda e os impasses do escritor diante da violência oficializada, seja pela ação da censura, seja pela dificuldade de organizar o material a ser narrado, através de estruturas narrativas específicas. Na segunda parte, há uma breve apresentação de **A expedição Montaigne** (1982) e **Concerto carioca** (1985), romances que

¹²JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1995.

¹³ A expressão é de Georg Lukács (In: LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Op. Cit. (p.p. 7 a 19).

¹⁴ "Utopia" é entendida neste trabalho segundo a atualização e recontextualização que Fredric Jameson faz do termo para as sociedades pós-industriais em **Marxismo e forma literária**: "(...) enquanto na sociedade anterior (como na clássica análise de Marx) o pensamento utópico representava um desvio da energia revolucionária para ociosos anelos e satisfações imaginárias, em nossa época a própria natureza do conceito de utopia sofreu uma inversão dialética. Agora é o pensamento prático que em toda parte representa uma capitulação ao sistema e se ergue como prova do poder desse sistema em transformar até seus adversários em reflexo de si mesmo. A idéia utópica, ao contrário, mantém viva a possibilidade de um mundo qualitativamente distinto deste nosso mundo, tomando a forma de uma inflexível negação de tudo o que existe. (Jameson, Fredric. **Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no século xx**. São Paulo, Hucitec, 1985 - p. 90)

¹⁵Na dissertação de mestrado, procurei mostrar que os quatro romances podem ser lidos como se formassem uma tetralogia. (AGAZZI, Giselle. **A crise das utopias: a esquerda nos romances de Antonio Callado**. Universidade de São Paulo, 1998).

contestam as versões de progresso e evolução das civilizações, porque os conflitos se estabelecem como insuperáveis e a revolução como inatingível.

Daí parte **Memórias de Aldenham House**, discutido no terceiro capítulo. Entre o gênero de memórias e o romance histórico, o livro se fixa como uma paródia das narrativas policiais, porque os crimes verdadeiros são ocultados, os criminosos, inocentados, e as vítimas, condenadas. Ao compor essa lógica já testada nos livros anteriores, o escritor lança ao leitor a pergunta “Como é que um paraguaio vai escrever um romance policial?” (M, 163) e ironiza as categorias próprias ao gênero e também ao de memórias e ao realista. Pouco a pouco, descortina-se o jogo especular entre **Memórias de Aldenham House** e **Quarup**. Entre os dois opostos, está o Antonio Callado a articular uma visão melancólica da nação que, por não conseguir superar os efeitos da ação violenta das nações imperialistas, revive-os como a um pesadelo em situações apenas aparentemente outras.

A conclusão formulada é a de que os romances de Callado, lidos em conjunto, sugerem que o realismo histórico no Brasil adquire as formas do romance policial, não o clássico, mas sua paródia, uma vez que o ponto de vista do latino, deslocado, há de ser sempre o da vítima transformada em réu.

I. Da ideologia à utopia:

1. Entre a mística e a política:

Assunção de Salviano (1954) e **A Madona de Cedro** (1957) inauguram a obra romanesca de Antonio Callado e definem o eixo da sua produção, que se constituirá em torno da análise crítica da realidade brasileira.

Ao percorrerem os processos da modernização da vida nacional brasileira, investigam, a partir da tematização das relações entre mística e política, os mecanismos de alienação e massificação populares e a oposição entre o centro e a periferia do Brasil. Nos dois livros, lê-se as marcas do pensamento católico dos anos de 1950, que começava a transferir do fórum íntimo para o coletivo as questões relativas à fé e a politizar o discurso religioso. Dessa combinação, surge a visão de mártires em líderes comunitários, do pecado, da culpa e do remorso nas relações sociais, das antinomias do bem e do mal no poder.

Salviano, o protagonista do primeiro romance, é um comunista convicto e ateu, inimigo da Igreja e dos padres, que se converte em beato, depois que Júlio Salgado, representante do Partido Comunista Brasileira em Juazeiro, propõe a ele o seguinte plano: por ser Salviano um colaborador do Partido e digno de confiança de muitos dos camponeses de Juazeiro, ele fingiria ter-se convertido em religioso fervoroso, fazendo prédicas ao povo até o dia da procissão de Nossa Senhora da Glória. Nessa festa religiosa, Salviano revelaria o embuste. Assim, os comunistas esperavam desmoralizar a Igreja e evidenciar o grau de mistificação e alienação em que a comunidade vivia:

“Quando Manuel Salviano, meio tímido depois do seu arroubo, olhou em torno, viu que todos (...) o olhavam com olhos que nunca haviam tido, nem na hora das melhores histórias. Compreendeu num relance, com delícia e com um terror inexplicável, que Júlio Salgado sabia o que dizia. Se metesse na cabeça daquela gente que era Deus que estavam seguindo, iriam a qualquer parte. Ah, era preciso aproveitar a abusão para livrá-los dos padres. Quando chegasse o dia, em Petrolina, eles iam ficar envergonhados de ter engolido tanta mentira e se tornariam homens de verdade. E, confiando na apoteose a vir, Manoel Salviano, agora muito ancho, fêz da história da sua conversão e da apraição na nuvem de outro uma espécie de antologia de tudo quanto ouvira em matéria de conversões milagrosas.

Nem êle sabia que tinha ouvido tantas, que conservara tanta história de abuso na cabeça” (AS, 66)

A proposta de Júlio Salgado a Salviano para impulsionar a revolução comunista no Brasil representa a visão predominante do Partido Comunista à época, ao conceber, segundo Marcelo Ridenti¹, ações mais diretivas e de efeitos práticos na ordem material da sociedade brasileira. Esse quadro opõe-se ao verificado na trajetória de Nando, em **Quarup**, caracterizada por certa aura romântica que dominará as esquerdas dos anos de 1960.

Entretanto, para desespero de sua esposa Irma e de Júlio Salgado, o inesperado acontece e Salviano, ao fingir-se beato, convence-se de que suas palavras são portadoras de verdades incontestáveis e acaba convertendo-se:

“- Eu peço ao senhor, seu Júlio, que fale sério comigo. Eu lhe devo uma explicação e quero dar a explicação. Mas é preciso que o senhor me ajude. Nem mesmo eu sei direito o que me aconteceu. Só sei – acrescentou – que agora acredito em Deus tanto, tanto, que se alguém me pedir para dizer que não acredito eu prefiro deixar que quebrem minha cabeça com uma pedra, aos pouquinhos. O senhor se lembra como eu nem queria entrar nessa história de Operação Canudos. O senhor sabe que só de me dizer que eu ia falar em Deus, em igreja e nessas coisas, me deixou arrepiado. Pois comecei a falar e tudo me entrou pela alma. Foi como se eu acendesse uma luz dentro de mim e aparecesse Deus onde eu tinha certeza de não ter nada, nada.” (AS, p.138)

Depois de sua conversão, Salviano é acusado de ter assassinado Mr. Wilson, o americano caixeiro-viajante que de tempos em tempos visitava a cidade para vender bíblias. O autor do crime, entretanto, foi o próprio Júlio Salgado, que resolveu eliminar Mr. Wilson, porque o vendedor, desconfiado do beato, começava a investigar os recentes fatos da cidade sertaneja.

¹ Em 1950, para o Partido Comunista Brasileiro a “tônica estava na proposta de junção das *forças progressistas* pelo fim do atraso, contra o imperialismo e o latifúndio, o que demarcaria a etapa da revolução burguesa no Brasil, pacífica, nacional e democrática”. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv.** Rio de Janeiro, Record, 2000.

Salviano sabe que Salgado é o assassino, mas, mais uma vez para surpresa do comunista, cala-se e não se defende. Preso, o beato atrai inúmeros fiéis até a delegacia onde se revezam em estado permanente de vigília, exigindo a liberdade do homem que os aconselhava e guiava. Nem Irma, nem Salgado, nem os fiéis removem a decisão de Salviano de não denunciar os fatos ocorridos e de alimentar-se. Contrariando as expectativas, além de omitir-se, ainda impede que a verdade venha à tona, quando Rita, a mulher que desde o início do romance se mostra apaixonada pelo comunista-beato, descobre ser Júlio o criminoso:

“- Ah, Sarviano, voancê ficou memo santo, ninguém pode entendê vancê. Se vancê me pedisse que ontasse ao povo a verdade, que fôsse buscá o bandido do assassino, ou até que matasse num sei quem, eu ia, Sarviano, eu ia. Vancê pede...pra eu ficá feito uma morta, feito uma bôba...

- É preciso um amor de verdade para isto, Rita.” (AS, p. 191)

Em jejum absoluto, poucos dias depois morre o beato. Temendo a reação da população, o delegado, ajudado por Salgado, ordena que os policiais retirem o corpo de Salviano pelo telhado da cadeia, a fim de esconder o cadáver dos fiéis. Entretanto, desconfiados de que algo acontecia, eles invadem a cela e têm uma visão:

“- Subiu p’ro céu! Subiu p’ro céu!

- Sarviano subiu p’ro céu! – responderam mil bôcas.

Foi êsse o grito que ouviu Irma, já de malas prontas para Blumenau, esperando apenas um cofre de cinzas. Foi êsse grito que ouviu Júlio Salgado quando suava à beira do forno antigo da Padaria da Rosa, fazendo cinzas para Irma levar.” (AS, p. 219)

Mentindo e omitindo informações para proteger aquele que se tornara, para ele, o diabo em vida, Salviano se revela em inúmeras ambigüidades, oscilando entre os tipos cômicos e os trágicos:

“Vejo que você realmente progrediu muito desde que nos vimos em sua casa. Coisas assim como Verdade com V maiúsculo, a Justiça com J grande, etc., nada

significam. A única coisa que vale é a salvação da alminha da gente, não? Apesar de ter-me promovido a diabo, você prefere que eu continue endiabrando o mundo, prefere que eu continue sôlto, apesar dos meus crimes, do que me acusar, perturbando assim o seu martiriozinho...Você está resolvido a ser mártir, não está, Salviano?" (AS, p.194)

Para o protagonista, o espírito religioso fora completamente adulterado pelos padres corruptos da região, que se voltavam para os interesses da elite local e trabalhavam a favor da manutenção do poder dos latifundiários, esvaziando o sentido genuíno do cristianismo, que deveria fluir do e para o amor e a compaixão ao próximo, e diluindo-se nas intrincadas relações entre a religião católica e a política coronelista do interior brasileiro:

“- Eu não sei como eles (os padres) são nos Estados Unidos, só sei que aqui querem comer e dormir e mais nada. Quando tem alguma briga eles estão sempre no lado que ganha.” (AS, p. 21).

Apesar de seu discurso evidentemente contestador, sua práxis o contradiz, porque seu silêncio e inércia diante do assassinato de Mr. Wilson reafirmam o estado de alienação dos fiéis, que passam a vê-lo como um ser dotado de poderes transcendentais. Longe de apontar para a necessidade da construção de uma consciência histórica crítica – a partir do sujeito histórico que Salviano poderia ter afirmado, como o fazia antes de sua conversão –, a morte do beato aprofunda a disposição daqueles que o admiravam para crer no sobrenatural e para manter a atitude contemplativa diante da realidade. Desviada para a manutenção das mesmas elites no poder, a energia revolucionária do protagonista não promove qualquer transformação nas relações entre o povo e a Igreja Católica e intensifica os laços entre os latifundiários, os policiais e o clero.

Também os personagens comunistas revelam-se distantes do projeto da revolução social. Os pensamentos e as ações de Júlio Salgado giram, continuamente, em torno do amor proibido que nutre pelo companheiro de Partido, João Martins:

“Depois de ver João Martins na cama, Júlio, num frio instante de felicidade, dirigiu-se à janela, depois de haver apagado a luz. João agora precisava dêle, estava amedrontado, abalado. Êle, Júlio, conquistaria o outro pela admiração.” (AS, 98)

Como Júlio, João permanece centrado em seus projetos pessoais, porque quer dedicar-se à escrita de seu livro de poemas (para seu admirador, “de segunda categoria”), tornar-se famoso e conquistar as mulheres de Juazeiro, em especial, Rita, que se esmera em tentar seduzir Salviano. O poeta e amante chega a ironizar o Partido e os planos que ele e Júlio deveriam desenvolver no Nordeste, identificando as impossibilidades de levar adiante as ações antes concebidas para detonar a revolução no interior do país.

Trazendo à tona ódios e rancores, paixões e vaidades, a narrativa compõe os perfis dos personagens, segundo um olhar que flagra o despreparo dos comunistas para trabalharem por um projeto coletivo:

“-Mas...Mas não entendi direito. Como é que vou fingir ser aquilo que mais odeio?

(diz Salviano).

-É o mais fácil. O que não conseguimos é ser como aquilo que amamos – disse Júlio olhando o Martins, já um tanto alegre, que se curvava para cumprimentar a Ritinha, que ia entrando. Júlio fez um esforço para continuar convencendo Salviano. Seu desejo era dizer que só se age quando o ódio é o motivo, que só se cria quando o ódio é o motivo, que só se cria quando o fim último é destruição. Na terra erma, sob o céu vazio, a única coisa que pode existir é a maldade do homem fiando sua própria história sob as estrelas frias.” (AS, p. 45).

Salviano endurece a postura crítica contra a Igreja e assume mais outra, agora contra o Partido Comunista, denunciando a sua maneira de pensar a revolução sempre a partir de modelos genéricos e descontextualizados. Ironicamente, o Partido Comunista Brasileiro ajuda a construir a história de um milagre, a conversão de um revolucionário ateu no interior do Nordeste e sua subida aos céus, e a esvaziar os significados da revolução comunista.

Entre a Igreja e o Partido, há o beato, que se atualiza na obra para contradizer o “símbolo mítico” em que ele mesmo se transformou aos olhos da população.

Desconstruindo o culto romântico ao herói messiânico e ao povo², o beato formula uma auto-crítica ao, por um lado, promover a auto-imagem de um ser dotado de habilidades divinas, e, por outro, eximir-se da responsabilidade de contar a verdadeira história do assassinato do americano. Também a idéia propagada pelo Partido do povo é corrompida, uma vez que a imagem consolidada é de uma população que age ou diante do medo do Inferno e ou da promessa do Paraíso.

Desse ponto de vista, a obra de Callado dissemina a crítica produzida à época tanto sobre a Igreja quanto sobre o Partido Comunista, que apontava para o fato de, segundo Maurice Capovilla, essas instituições comporem uma perspectiva revolucionária, segundo a qual “a principal força revolucionária é o ‘povo’, ainda como idéia abstrata, aglutinado em torno de um herói mítico, cuja ação se desenvolve por impulsos irracionais e incontroláveis”³.

É esse o arranjo que se lê ao final de **Assunção de Salviano**, ao, em lugar da emancipação popular e da revolução, o beato gerar uma movimentação inócua em torno de sua figura então mitificada, os comunistas fracassarem e a organização das forças políticas se fortalecerem.

À época, essa visão de mundo que a obra engendra amplifica a ousadia intelectual de um escritor como Callado que, a despeito de identificar-se como homem de esquerda, não corrobora o discurso hegemônico dos comunistas. Ao contrário, na contracorrente, flagra como o Partido imitava a maneira com que a Igreja e as elites tratavam o povo, ao assumir uma conduta paternalista e ao desprezar as vontades e necessidades da população. Também o Partido não escuta a voz popular e não desenvolve uma relação produtiva com aqueles que deveriam ser os sujeitos da revolução, revelando o conservadorismo de seus métodos de ação.

A caracterização de Salviano, Salgado e João provoca o leitor a refletir sobre as possibilidades e limitações do revolucionário brasileiro num contexto histórico que não oferece o tempo e as condições materiais necessárias para os indivíduos se descobrirem como parte integrante de um tecido social mais amplo e para se conscientizarem de seus

² A leitura feita de **Assunção de Salviano** não corrobora a afirmação do crítico marxista de cultura Maurice Capovilla de que o livro afirmaria o gosto pelo ‘herói messiânico’ (ver em RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**, *Idem, ibidem*. p. 88).

³ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. *Idem, ibidem*.

papéis sociais, superando a alienação histórica em que se encontravam. Os representantes do Partido Comunista em Juazeiro tentam submeter o projeto revolucionário aos seus planos de vida pessoais, fazendo com que dois tempos concorram sem se encontrarem, o da preparação da Revolução e o da conquista de pequenas satisfações individuais. Esses dois tempos, um que se projeta em direção à coletividade e outro que gira em torno da subjetividade dos personagens, constrói dois espaços paralelos. O aspecto predominante é o da experiência subjetiva, o que está representado no próprio isolamento de Salviano. Ele, apesar da desordem que sua conversão e prisão causam em Juazeiro, assume a contemplação e o jejum em seus últimos dias, deixando que a primeira ordem da cidade sertaneja se reconstrua:

“Sorrindo mais, com voz ainda mais mansa, Júlio prosseguiu:

- Pelo que me dizem do seu jejum e pelo que vejo na sua cara, você talvez esteja com planos de martírio total, de morte pela fome. Mas isto assim sem motivo, essa morte por inanição do espírito, por preguiça de contar a verdade, isto é pecado mortal, Salviano...Sabe como é que se chama uma morte assim? Suicídio.
- Eu não podia comer nem que fizesse tudo para comer – falou, afinal, Salviano.
- Acho que o orgulho está fazendo você histérico. Você está convencido de que não consegue engolir...
- Não estou só convencido não, seu Júlio. Não posso.” (AS, p.p. 194 e 195)

Compondo esses dois tempos e espaços, a obra funda o lugar do atraso, representado pela carência dos fiéis e pelo comportamento conservador das autoridades, dos comunistas e dos religiosos, e o lugar do progresso, representado pela idéia de um Partido Comunista que pratica a literatura marxista. Esse último ressoa no sertão como uma voz estrangeira, porque o Partido é uma sombra no interior do Brasil, distorcida por seus representantes, que pretendem romper o atraso, mas que, de fato, reproduzem as forças retrógradas presentes na organização geral da sociedade.

Assim, as relações entre mística e política dão-se além das antigas alianças entre religiosos, latifundiários e governo, porque tais esferas da vida estão atreladas entre si por funcionarem da mesma maneira, ou seja, por fortalecerem os meios de alienação popular que sustentam a arcaica estrutura da sociedade brasileira.

Questões como as injustiças e desigualdades sociais são, dessa maneira, soterradas sob o que Lukács identifica como a perda de uma “ética da esquerda, norteadas pela revolução radical”⁴.

Com isso, a obra compõe uma perspectiva que aponta para a necessidade de os revolucionários, antes de colocarem em prática o projeto da construção de uma sociedade mais justa, encontrarem na coletividade a realização individual e nos princípios éticos os parâmetros para a atuação do sujeito dentro da comunidade⁵.

Assunção, através da estilização do atraso brasileiro, problematiza a emancipação popular, que adviria da consciência histórica – e não esotérica – e da construção do sujeito histórico – e não místico. Essas são as condições, segundo o próprio Marx, para a revolução comunista, traduzidas na obra na necessidade de a sociedade superar a coerção exercida pelos grupos dominantes⁶ através da propagação das ideologias hegemônicas que impede a construção da ética da esquerda de que fala Lukács, a fim de transformar a maneira como os homens se relacionam entre si e com a realidade.

Deriva daí a construção desajustada dos comunistas e do beato, flagrada na semelhança cada vez maior entre a prática e o discurso que eles produzem e a que produzem latifundiários e clérigos:

“Salviano agora falava olhando-o (Júlio Salgado) (...)

‘Esse camarada está me saindo muito melhor do que a encomenda’ – dizia-se Júlio, enquanto ouvia, sério, o discurso que Salviano fazia a olhá-lo. – ‘Ou êle está doido e vai ser difícil controlá-lo ou a *apoteose* do dia de Nossa Senhora da Glória vai ser mesmo de fechar o comércio. Esta gente que está aqui o chacina, quando êle disser que tudo quanto falou sobre Deus era mentira – mas que propaganda para o Partido! Se eu não tirar de tudo isto uma viagem a um Congresso de Paz em Paris, não tiro nada. Levo o João’.

⁴ LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Op. Cit. (p.18).

⁵ A questão que se impõe e que esta ficção não responde é a de como trilhar esse caminho rumo à emancipação do sujeito. É esse o fio que **Quarup**, posteriormente, desenvolverá.

⁶ No romance seguinte de Callado, **A Madona de Cedro**, o padre sai em busca de sua emancipação, depois de acompanhar as desventuras de Delfino Montiel. Observa-se esse movimento em **Quarup**, através da trajetória do padre Nando. É como se a emancipação dos religiosos devesse e pudesse antecipar e induzir a emancipação da população carente.

- Vocês todos que querem terra, vocês devem fugir como do diabo de quem chegar com histórias de revolução nos campos, de tomar conta das fazendas, de matar fazendeiros.
- Cuidado com a tentação desses homens!” (AS, p.p. 130 e 131)

O romance inquieta o leitor com as questões que se impõem: por que Salviano, ao conhecer e construir situações radicalmente diversas das que se habituara, não consegue ampliar e aprofundar seu desejo revolucionário para nutrir o pensar utópico? Por que ele, ao contrário das expectativas geradas pela narrativa, opta pela observação do desencadeamento dos fatos?

Ao tornar-se beato, Salviano abdica da luta pela divisão de terras, pela igualdade e justiça sociais, e projeta outro imaginário utópico, centrado no anseio de libertar os fiéis da influência da instituição eclesiástica e de reaproximá-los do que entende ser uma experiência verdadeiramente cristã. Todavia, esse se atrofia no momento em que o beato, apesar de achar que os discursos e a ação da Igreja Católica não coincidem com o senso religioso cristão, exime-se da tarefa de buscar uma práxis revolucionária.

Para Karl Mannheim:

“O conceito de pensar utópico reflete a descoberta oposta à primeira, que é a de que certos grupos oprimidos estão intelectualmente tão firmemente interessados na destruição e na transformação de uma dada condição da sociedade que, mesmo involuntariamente, somente vêm na situação os elementos que tendem a negá-la. Seu pensamento é incapaz de diagnosticar corretamente uma situação existente da sociedade. Eles não estão absolutamente preocupados com o que realmente existe; antes, em seu pensamento, buscam logo mudar a situação existente. Seu pensamento pode ser usado como uma orientação para a ação. Na mentalidade utópica, o inconsciente coletivo, guiado pela representação tendencial e pelo desejo de ação, oculta determinados aspectos da realidade. Volta as costas a tudo o que pudesse abalar sua crença ou paralisar seu desejo de mudar as coisas.”⁷

Acompanhando o raciocínio de Mannheim, quando Salviano é obrigado a olhar a realidade de outro ponto de vista, a fim de colocar em prática o plano de fingir-se beato, reconhece aspectos do mundo que abalam sua crença e paralisam o “desejo de mudar as

⁷ MANNHEIN, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986. (p. 67)

coisas”. Ou seja, o protagonista reconhece no espírito religioso, e não na ideologia dos revolucionários de esquerda sobre a religião, as bases para uma profunda revolução nas relações entre os homens, mas não é capaz de, sozinho, resolver a tensão entre o que pensava e o que descobria sobre as relações entre mística e política, encerrando-se em nova ideologia:

“O conceito de ‘ideologia’ reflete uma das descobertas emergentes do conflito político, que é a de que os grupos dominantes podem, em seu pensar, tornar-se tão intensamente ligados por interesse a uma situação que simplesmente não são mais capazes de ver certos fatos que iriam solapar seu senso de dominação. Está implícita na palavra ‘ideologia’ a noção de que, em certas situações, o inconsciente coletivo de certos grupos obscurece a condição real da sociedade, tanto para si como para os demais, estabilizando-a portanto.”⁸

Dessa forma, Salviano assume uma ação evidentemente conservadora, apesar de contestar Júlio Salgado, os padres e os coronéis de Juazeiro, e até seu casamento.

Porque o protagonista não suporta o atrito surgido do confronto entre ideologia e utopia, o qual poderia, em outras circunstâncias, gerar um novo “conceito de pensar utópico”, ele se refugia em um novo “conceito de ideologia”, que se traduz na construção de um martírio mal compreendido pelos fiéis, pelos policiais e pelos comunistas. É o que mostra Ritinha, ao aceitar a decisão do beato de não denunciar Salgado sem, todavia, entendê-la:

“- Do fundo do coração, eu agradeço a você o sacrifício, mas...

- Mané, vancê está ficando doido, meu nêgo? Vancê num vê que êsse Sargado é que devia tá aqui nesta sujeira e não vancê?

Como Salviano não respondesse, a mulata se levantou num repelão e disse:

- Pois fica sabendo, Sarviano, que eu vô pru Delegado já, já (...)
- Rita, eu tenho um favor a pedir a você, o favor que eu só poderia pedir a quem me amasse como você me ama, que eu não poderia pedir a mais ninguém neste mundo.
- Pede, nêgo (...)

⁸ *Idem, ibidem.* (p.66).

- Rita, êsse homem, ou o homem que tiver assassinado o americano, não precisa dêste inferno, como você chama a prisão em que eu estou, porque pertence ao outro inferno, ao verdadeiro inferno. Deus fêz com que êle agisse como agiu para o meu bem. O que eu quero de você, Rita, é que você jure que vai esquecer o que já sabe e que não vai procurar saber mais nada (...)
- (...) Vancê pede...pra eu ficá feito uma morta, feito uma bôba...
- É preciso um amor de verdade para isto, Rita.” (AS, p. 190 e 191)

É certo que os políticos, os policiais, o padre, o juiz, enfim, os representantes dos grupos dominantes, temem a reação da população diante da eminente descoberta da morte do beato. Mas essa breve movimentação não é suficiente para desestabilizar a organização das forças, uma vez que, com a ajuda do comunista Júlio Salgado, eles resolvem o problema eliminando o cadáver de Salviano:

“Com infinitas cautelas e o coração batendo forte no peito, o Delegado foi buscar o Padre, o Promotor, o Prefeito e o Juiz e finalmente Júlio Salgado (...) Quando chegaram todos à sua casa o Delegado perguntou, à queima-roupa:

- E agora? O homem morreu. Mas não há saca-rôlhas que o tire de lá. Eu por mim não vejo nenhuma saída. É entregá-lo ao povaréu. (...)
- E se enterrássemos na própria cela em que jaz? – perguntou o Promotor.
- Desenterram-no, não tenha dúvida – disse Júlio. Meu plano (...) é, simples e silenciosamente, destelhar um pedaço do teto que dê para passar o Salviano, de pé (...). Todos se entreolharam. Todos compreenderam. Com os olhos marejados de lágrimas de satisfação, Padre Generoso aproximou-se de Júlio Salgado e deu-lhe um abraço.” (AS, 210 e 211)

O revolucionário comunista não flexibiliza os novos conceitos adquiridos nem os pensa dentro de uma perspectiva histórica, traduzindo-os segundo as ideologias hegemônicas⁹, que prevêem, aliás, a cada período, a assunção de mártires. O mesmo ocorre com Júlio Salgado e com os demais personagens, até mesmo com as mulheres, a despeito

⁹ Conforme Décio Monteiro mostra, muitos religiosos brasileiros da Igreja Católica associaram o marxismo ao catolicismo nos anos de 1950 (In: LIMA, Décio Monteiro de. **Enquanto o diabo cochila**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990).

de mostrarem, ao longo do romance, ter maior sensibilidade para compreender a realidade e interagir com ela¹⁰.

O romance narra, assim, o crime contra o americano caixeiro-viajante. Seu assassinato não é esclarecido, chegando a ser esquecido pelas proporções que assumem a prisão de Salviano, e os culpados jamais punidos.

Outro contra o povo de Juazeiro. A comunidade é a vítima das ações dos representantes das três esferas, a política, a religiosa e a revolucionária, sendo o que se convencionou chamar nos anos de 1960 como “massa de manobra”, expressão que define bem a relação entre a comunidade e as figuras que se destacam dela.

E um terceiro contra a memória histórica, que perde sua base material ora para o discurso oficial produzido pelas autoridades ora para a imaginação mística da população.

Esse crime que aponta, em última instância, para a comunidade e para a História é o mote da obra romanesca de Antonio Callado, desenvolvido a partir de uma perspectiva cada vez mais crítica.

2. A brecha¹¹ utópica:

A trajetória de Delfino Montiel, o protagonista do próximo romance de Antonio Callado, **A Madona de Cedro**, segue o mesmo movimento da de Salviano, porque, embora em circunstâncias bastante diversas, o mineiro, no início da narrativa, negligencia a religião para, ao final, submeter-se a ela.

Acontece que Delfino, pequeno comerciante de Congonhas do Campo, fotografa a imagem de Judas e rouba a da Virgem Maria, ícones esculpidos por Aleijadinho, a fim de vendê-las a um seu amigo de infância, Adriano, envolvido com o contrabando de obras de arte, numa operação chefiada por seu Juca Vilanova. O protagonista consegue, assim, o

¹⁰ A presença das mulheres na obra ficcional de Antonio Callado. São elas, sob o signo da tolerância e da ética universal, que impulsionam o “pensar utópico”. Conforme veremos, a atenção do escritor ao “princípio feminino” coloca o leitor de sua obra diante da tese de que o germe revolucionário surge e é nutrido pelas possibilidades de ação das mulheres na realidade, no mundo masculino.

¹¹ ‘Brecha’ é o termo de que se utiliza Ernest Bloch para referir-se à possibilidade de concretizar-se a revolução marxista apesar da ação das ideologias e classes hegemônicas. Para o crítico, os sistemas, quaisquer que sejam, ao tornarem-se dominantes, expõem suas fraquezas. Essas são as ‘brechas’ que a sociedade organizada deve encontrar, para projetar outro devir e, então, definir estratégias de subversão. (In: BLOCH, Ernest. **The principle of Hope**. The Mit Press, Cambridge, 1995, 3v).

dinheiro necessário para casar-se com Marta, a moça por quem se apaixonara no Rio de Janeiro e com quem vem a constituir família, afastado da Igreja, do padre da paróquia Estêvão, e de Deus. Até o dia em que Adriano retorna a Congonhas com Juca Vilanova, propondo um novo negócio: restituir a imagem da Madona e roubar a de Judas:

“(Delfino) sentia-se como um camundongo entre as garras de seu Juca Vilanova, estava humilhado, batido, nervoso, não queria, não queria por preço nenhum fazer o que ia fazer. Isto, pelo menos, era claro como o dia. Estava sendo forçado a cometer um ato que lhe era totalmente repugnante. A idéia de ir ao cofre, de tirar de lá a Nossa Senhora em sua sacola de lona e de levá-la para o santuário envolvia perigo, mas ainda assim era-lhe grata. Mas sair de lá para efetuar outro roubo!...Aquele diabo de seu Juca Vilanova, que parecia conhecer a gente melhor que a gente mesmo, devia ter sabido que, apesar de toda a sua fraqueza de caráter e de sua incapacidade de resistir ao suborno do dinheirinho fácil, ele, Delfino Montiel, simplesmente se recusaria a outra gatunagem se não lhe dessem igualmente a oportunidade de restituir a Virgem da Conceição ao povo de Congonhas.”
(MC, p.p. 169 e 170)

Contrariado, Delfino decide agir no dia da procissão. Entretanto, ele só consegue devolver a imagem da Virgem ao santuário, mas não consegue levar a de Judas, porque padre Estêvão tranca a igreja com ele dentro, enquanto os fiéis não chegam para levar o esquife de Jesus morto na marcha religiosa. Percebendo a entrada dos religiosos e temendo ser descoberto, ele retira a estátua do Senhor de dentro do esquife, coloca a cora de espinhos em sua própria cabeça, deita-se, cobre-se até a boca com a colcha de brocado e fica imóvel. Ignorantes do ocorrido, a turba se apossa do caixão enfeitado e o leva para as ruas em festa.

De volta à Igreja, Delfino aguarda que toda a população vá embora. Mas ao sair do esquife, vê-se diante de uma beata retardatária, que, de susto, morre. Outra pessoa assiste à cena, padre Estêvão, que permanece escondido, não sabendo ao certo se estava diante de Jesus ressuscitado ou da silhueta de algum cidadão mal intencionado.

Os acontecimentos se precipitam, Delfino conta a Marta todas as suas empreitadas contra a Igreja antes que ela as descobrisse através dos contrabandistas. A esposa, ao invés

de apoiá-lo, como queria o pai de seus dois filhos, ameaça abandoná-lo, obrigando-o a ir-se confessar com padre Estêvão:

“- Mar, eu sei como você está me detestando – disse Delfino, fazendo um grande esforço para a voz não lhe sair trêmula. – Juro por tudo quanto há de mais sagrado neste mundo que eu vou expiar os meus pecados.

- Você não pode jurar pelo que há de mais sagrado porque você acaba de zombar de tudo que há de mais sagrado (...)

A dureza de Marta era o fim de tudo para Delfino. Ele sabia que rocha dura havia por baixo das algas e das espumas.

- Mar...

Delfino tentou segurar-lhe a mão, mas Marta retirou-a brusca, brutalmente quase:

- Você me dá nojo, Delfino, nojo! Sabe o que é nojo? Se você estivesse agonizando aos meus pés, eu ia pedir a um vizinho para socorrer você, eu fazia qualquer coisa para não precisar tocar em você!

(...) Lá estava a noiva Mar, faces encovadas, acesas as maçãs do rosto. A Mar que lhe pedia contas. O instrumento escolhido pelo Deus velho para punir seu sacrilégio.

- Então, arrumou a sua penitenciazinha?
- Não...Não me confessei, Mar. Não pude.
- Eu não esperava outra coisa da tua grande coragem.
- Pelo amor de Deus, Mar, não me trate assim na hora pior da minha vida! – exclamou Delfino.” (MC, p.p. 196 e 197)

Nesta altura, o celibatário, longe da emoção do momento quando acreditava presenciar um milagre, reconstituindo o evento da procissão, fica convencido de que a estátua de Jesus fora substituída pelo corpo de um homem.

Desesperado por pensar na hipótese de perder sua família, Delfino, depois de muito hesitar, decide confessar-se. Padre Estêvão o perdoa, desde que o pecador cumpra a penitência de carregar uma cruz - do tamanho da que Jesus fora crucificado – por toda a sua cidade. O protagonista carrega o fardo e faz todo trajeto designado pelo religioso maldizendo os contrabandistas, em especial Juca Vilanova, a quem atribui a responsabilidade pelo tormento vivido nesses seus últimos dias e pela humilhação que sentia em expor-se aos concidadãos:

“Se não fosse o papel que lhe haviam imposto, a cruz que tinha nos ombros, Delfino teria cuspidido uma terceira vez na direção de seu Juca Vilanova. Mas deu-lhe simplesmente as costas e tocou para cima, agora de passo determinado, sabendo o que fazia. Sangrento, suado, o peito arfando, Delfino caminhava firme, olhos bem abertos (...) em torno dele houve um silêncio de mal-estar, como se a multidão sentisse que estava rindo e zombando talvez fora de hora. Delfino foi subindo, subindo entre os Passos da tragédia. Lá em cima os profetas varavam o azul, o santuário refulgia branco e verde. Duas figuras humanas ele já divisava no portão, uma perto de Isaías, outra perto de Jeremias.

Delfino subiu a rampa numa agonia de dor e de esgotamento físico (...) Passou entre os moleques como se o aplaudissem. Agora já via bem a cara das duas figuras da porta do santuário: padre Estêvão e Mar.” (MC, p.p. 222 e 223)

Encerra-se a narrativa. Delfino carrega a cruz para redimir-se de seu pecado de ter desejado ultrapassar os limites impostos por sua classe social e por sua condição religiosa. Entre os pecados capitais, ele cometeu três: a soberba, o roubo e a mentira. Treze anos passados, reaproxima-se da Igreja Católica, agora, com uma outra interpretação de sua história: “Havia uma luta. Ele (Delfino) tinha lutado há 13 anos do lado errado. Agora estava certo, estava tudo bem, estava do lado direito.” (MC, p.222)

Não é esse o sentimento, entretanto, que anima o protagonista no início da narrativa. Diante da exigência do pai de Marta de que o pretendente tivesse casa própria, aceita roubar a Virgem para seu Juca Vilanova, já que ele levaria cinco anos para cumprir a missão se dependesse apenas dos lucros da sua lojinha:

“Ele tinha sido sempre um homem de bons sentimentos e muito morigerado. Agora, com sua paixão por Mar, sentia-se rebelde, disposto aos piores horrores. Que melhor podia fazer por sua alma do que resolver, antes de mais nada, o problema? Com esse impecável raciocínio formulado em benefício de Deus, Delfino estendeu uma destra firme às notas de conto de réis que lhe passava Adriano. Meteu-as no bolso.” (MC, 54).

Em um primeiro momento, diante da impossibilidade de acumular capital através de seu trabalho para adquirir bens privados (a casa e, por contigüidade, Marta), o comerciante se convence de que tem o direito de espoliar riquezas da cultura local. Mudado o cenário,

em um segundo momento, diante da pressão do contrabandista de obras de arte, ele retoma valores morais e volta-se para a religião.

Delfino desloca a representação do mal e do bem de acordo com seus caprichos e interesses pessoais: ora o diabólico, para o protagonista de **Madona**, está no próprio funcionamento do comércio, que o impede de acumular rapidamente o dinheiro para a compra da casa; ora o diabólico são os meios de que se utilizou para a conquista da quantia almejada. Se no princípio Delfino se rende a seu Juca para comprar a mão de sua futura esposa, profanando, com isso, a imagem sagrada da Virgem Maria, ao final, resgata seu casamento com a ajuda dos religiosos:

“Aí, como Delfino disse tantas vezes mais tarde a si mesmo, ele devia ter se levantado, ter tapado os ouvidos, ter ido embora. Devia ter dito: “Fininho é a mãe, que ninguém me chama mais disto desde que você fugiu da casa do açougueiro seu pai. Vá para o diabo que o carregue com essa conversa de 50 contos. Que é que eu posso fazer que valha 50 contos de uma vez, seu cachorro? Eu só valho porque a Mar vai casar comigo, mas ela há de casar com um homem limpo, sabe? Vá lambar as solas do seu Juca, seu safado do inferno”. Isto é que ele devia ter dito. Mas não tinha dito. Ficou esperando a proposta.” (M, 34)

Preso à lógica que submete seus desejos à aquisição de bens materiais, Delfino não questiona por que Marta evita o confronto com sua família, embora ela mesma, em carta, sugere estar de acordo com as exigências materiais paternas:

“O pai tinha razão, dizia ela. Se se casassem com a preocupação de comprar a casa, depois, que dinheiro teriam para os filhos, para as coisas inesperadas, que sempre acontecem, para os gastos inevitáveis? Mas a carta terminava até bem amável e amorosa, pensava Delfino.” (M, 41).

A mulher, ao participar do jogo dos homens, resguarda, entretanto, a experiência do amor e da fé. Por mais que Marta e sua mãe estivessem de acordo com o “velho Juvenal”, concebem as soluções para o problema segundo o signo da tolerância e da compreensão:

“...Delfino, andando pela rua, via, escrita diante dos seus olhos, a frase incrível – no fim: ‘Fique tranquilo, que Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela é a minha madrinha de batismo. Faça como eu faço: entregue o problema à minha madrinha. Ela ainda não me falhou’ (M, 42).

O pequeno comerciante de Congonhas, impaciente, interpreta as palavras da noiva à sua maneira, utilizando-as como justificativa para sua ação:

“Delfino sentiu um arrepio. ‘Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela ainda não falhou’. Não estaria Nossa Senhora lhe dizendo assim, por intermédio da carta, que queria efetivamente ajudar a afilhada? Não estaria dizendo a Delfino que roubasse sem susto a imagem que dela tinha feito o Aleijadinho?’” (M, 42).

Ao final, com medo dos contrabandistas e de perder sua mulher, o protagonista opta por libertar-se do remorso e da culpa¹² de ter roubado a santa, redirecionando sua revolta contra o sistema econômico – que não lhe permitira ganhar dinheiro com seu comércio – para a figura caricatural do chefe da quadrilha, seu Juca Vilanova, homem, para ele, desprovido de autoridade moral. Delfino funda sua ética individual, pautada na satisfação de seus desejos imediatos, embora perceba que para atingir seus objetivos é necessário enquadrar-se à realidade seja servindo aos contrabandistas, seja servindo às exigências familiares, ambos ligados ao mundo do comércio: o protagonista transfere o dinheiro ganho com a imagem da Virgem da Maria à Marta, ao comprar a casa própria para o casal.

No contexto da obra, o roubo, a morte, a chantagem e o crime apresentam-se como uma sucessão de enganos cometidos pelo protagonista sem conseqüências mais graves para quaisquer dos personagens. A morte da beata, por ocasião do aparecimento repentino de Delfino no esquife de Jesus, é minimizada pelo padre, que chega a considerá-la como uma bênção para ele, porque o retira do estado de letargia em que se encontrava na cidade de Congonhas do Campo. O contrabandista de obras de arte, portador de arma e de capanga,

¹² A culpa toma lugar da ética, denunciando o que será uma das principais questões dos próximos romances de Antonio Callado, conforme teremos oportunidade de discutir.

seu Juca Vilanova, é uma figura flébil, caracterizado como um tipo tragicômico, que recebe as agressões morais de Delfino sem reagir:

“E diante de um Adriano boquiaberto, Delfino enfiou pelo corredor e meteu a mão diretamente na última porta. Seu Juca Vilanova, de sobretudo, cobertor de vicunha nas pernas, pele nos ombros e um lenço de Alcobaça no pescoço, jogava xadrez sozinho. Voltou-se para a porta com um sobressalto.

- Oh...

Adriano, que entrou logo em seguida, apressou-se em dizer alguma coisa à guisa de desculpa.

- O nosso Fininho parece meio violento hoje.

- Pelo amor de Deus...Eu...Não me faça uma cena...Minha asma... – começou seu Juca Vilanova (...)

- Seu porco, porco! Você me dá nojo, sabe o que é nojo? (M, p. 202)

A raiva de Delfino denuncia sua impotência para lidar com os fatos sem ter de se submeter a novas condições, agora impostas por sua esposa e por padre Estêvão. Cabe ao protagonista a tarefa de, mais uma vez, organizar e reequilibrar as relações pessoais que quer manter, como já o fez, quando roubou para cumprir com as exigências da família de Marta. Vendo sua vida conduzida por Seu Juca, seu ódio é, antes, contra sua própria fraqueza diante do contexto que se lhe apresenta.

Configura-se uma espécie de comédia dos erros, em que o personagem central é visto como vítima dos acontecimentos narrados, porque reage às exigências sociais sem preservar sua identidade ou sem conseguir construir uma imagem genuína de si. Assim, a volubilidade do protagonista não responde a caprichos nascidos de desejos próprios, mas das exigências do universo exterior, que condicionam sua ação no mundo. A consequência é a necessidade de compreender Delfino não como um tipo excêntrico cujos comportamentos anormais destoam do conjunto harmônico em que está inserido, mas como o resultado da cultura que o gerou.

Dessa maneira, o protagonista não se individualiza, porque é um mero instrumento para que o Comércio e as Instituições sociais, o casamento e a religião católica, afirmem o poder de que usufruem para controlar as relações pessoais e coletivas.

Burlando o mundo das leis universais, o protagonista dribla os obstáculos à sua satisfação pessoal, sem entretanto a respeitabilidade dos que têm “palavra a dar”, dos que assumem compromisso com a classe que os gerou, dos que, de alguma maneira, agem para mexer com o estado das coisas:

“Curioso, pensou Delfino, como os poucos passos que dera debaixo da cruz tinham feito voltar seu apelido aos lábios daquela gente. Durante anos e anos ele se esforçara por se livrar de Fininho, e tinha conseguido (...) Agora via que ninguém esquecera” (M, 215).

O apelido pejorativo na boca do povo lhe devolve a imagem do que sempre fora, um frágil ser, destituído de traços distintivos de caráter, apesar de seus esforços para construir uma aparência mais respeitável para si e para sua família.

De Fininho, para Delfino, para Fininho novamente, o protagonista é uma releitura do malandro brasileiro. Ele nos remete ao tipo caracterizado por Antonio Candido que encontra no seu gingado o esforço para “ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo”¹³. Com sua habilidade para obter vantagens nas mais diversas situações, Fininho conquista o que lhe convém, ferindo os direitos da comunidade, mas também a sua liberdade. Apesar de cuspir na cara de seu Juca Vilanova pouco antes de cumprir sua penitência, Delfino não lhe causa danos maiores, não o denuncia para a polícia, não o machuca nem o mata. Também Marta, padre Estêvão e Adriano não se prejudicam, tirando vantagens da situação.

Há, entretanto, a morte da beata e o espólio das obras de arte da Igreja, além do embuste contra os fiéis que carregaram um corpo vivo em lugar da estátua de Jesus. Como para todo malandro deve haver um otário, esse é o próprio povo, que desconhece o tráfico de obras de arte, encoberto pelo próprio pároco, e a causa da morte de uma concidadã. Assim, a oscilação de Delfino entre regras e transgressões caracteriza a malandragem de Delfino, que não se volta contra os grupos dominantes, representados pelo Comércio, com seu Juca Vilanova, e pela Igreja, com padre Estêvão, mas contra a comunidade.

O encontro entre o interior (Congonhas do Campo) e a capital do país (Rio de Janeiro), metaforizado no encontro entre o protagonista e os contrabandistas, ao invés de

¹³ CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. Revista do IEB, número 8, São Paulo, 1970.

provocar o conflito aberto, promove a acomodação das classes dentro do sistema. Delfino vê Seu Juca com um saco de dinheiro projetado na imagem de Judas, como um seu estranho, agora que não precisa mais do capital para seduzir Marta, mas de um conjunto de valores cristãos:

“Delfino, cruz segura pelo braço esquerdo, encostou a cabeça na grade da Capela da Ceia, para refrescá-la. Quando abriu os olhos um instante, para repousá-los na sombra do lado de dentro...viu seu Juca Vilanova! Abriu bem os olhos. Sim, era ele, ou melhor, era a estátua dos Judas Iscariotes feita pelo Aleijadinho. Os grandes olhos, os bizarros bigodes caídos, até as mãos, os pés imensos. Sim, era ele! (...) por isto seu Juca Vilanova queria tanto a estátua para picá-la em pedacinhos, moê-la em pó de pau...Ali estava ele, ele de fato, segurando convulso um saco de dinheiro. Seu Juca e seus contos de réis do demônio, seu dinheiro maldito, os juros de Judas, dos 30 dinheiros!” (MC, 221)

O protagonista de **Assunção** olha com indiferença o mundo da cultura, a religião e despreza qualquer ética nas relações que não seja a sua própria, o que lhe custa ter de lidar com a desonra de ser, aos olhos da coletividade, o ‘Fininho’. Sem o saber, a comunidade é porta voz da condição de otário desse que se queria malandro, porque também ele serve de escada para seu Juca Vilanova, para Adriano, para Marta e para o padre Estêvão.

De otário a malandro a otário novamente, a construção do protagonista explora o outro lado da malandragem. Sendo uma criação do próprio contexto em que está inserido e sendo um instrumento para os grupos dominantes afirmarem-se, Delfino mostra o que o tipo que representa encobre: ao evitar o confronto e conciliar as forças sociais, o malandro atualiza e perpetua os mecanismos de exploração social e econômica, ultrajando valores e direitos da coletividade.

Assim, como em **Assunção de Salviano**, outros crimes acontecem para além dos que são caracterizados enquanto tal. Um é contra a beata. Outro é contra a comunidade. E o terceiro contra a própria memória histórica, que jamais contará as verdades que a farsa criada desconstrói.

Há, entretanto, um personagem que logra romper com essa intrincada rede. É padre Estêvão que, ao final da história, ganha importância e estatura de protagonista. Depois do susto que sofre com Delfino, imaginando ver Cristo ressuscitar, o religioso de Congonhas

do Campos reconhece em sua fé um misticismo alienador, por mantê-lo preso à cidade a despeito do tédio que o invadia e da sensação de inutilidade diante da legião de beatos. A partir desse momento, padre Estêvão perde o medo de interagir com o contexto histórico brasileiro e resolve partir para o Xingu. Engendra-se, assim, a metáfora para a possibilidade concreta de a religião, enfim, servir aos homens: “- A verdade, meu filho, é que eu saio à aventura, vou servir a Deus na estrada. Chega de carolices.” (MC, 209)

Nas palavras que Paul Ricoeur utiliza para expor as idéias de Habermas sobre “ideologia” e “utopia”¹⁴, Padre Estêvão passa pelo processo de *esclarecimento* - que orienta primeiro a *emancipação* do indivíduo, e, depois, do grupo. Esse processo, se entendido como *emancipação*, é um elemento utópico no centro da crítica da ideologia, porque ilumina as fissuras do sistema hegemônico, permitindo à imaginação vislumbrar outro devir. Nesse sentido, o religioso, ao perceber sua alienação, inicia a longa viagem, a fim de não mais se deixar paralisar física, mental ou espiritualmente:

“- Mas ouça o resto, acompanhe a linha torta, Delfino. Quando levaram o corpo de d. Emerenciana e mandei retirar todos da igreja e a fechei fui lá inspecionar o esquife. A desarrumação de tudo confirmava o que eu divisara. Alguém tinha se ocultado ali e repusera depois no esquife a efigie do Senhor. Desci, melancólico e fatigado, os degraus do altar, me ajoelhei um instante, como sempre, para fazer o sinal-da-cruz antes de sair pela sacristia, quando então aconteceu. Ouvi de súbito o clamor da voz que dizia: “Estêvão, Estêvão, tua fé renasce um instante quando um homem se finge de Deus morto. Que fizeste em tua vida inteira de teu Deus vivo?” Então, sim, Delfino, então deixei cair minha cabeça nos degraus do altar e adorei Deus como deviam ter feito os primeiros cristãos, aqueles que contemplaram na face das águas o sulco deixado pela batida do seu remo. Velho, velho e gasto por uma vida inútil como tem sido a minha, eu senti ali a juventude curtida de sol e de sal dos Tiagos e dos Simãos que o Senhor pôs no seu barco como os primeiros entre os seus peixes. Tomei ali partido como um jovem.” (MC, 208)

Padre Estêvão constrói o conceito de sujeito histórico. Ao reconhecer-se responsável pelas frágeis relações que mantém com a comunidade e a ~~vida~~ transcendente, busca novas paragens, outros olhares sobre o mundo e sobre si mesmo e verte a ~~vida~~ inútil

¹⁴ RICOEUR, Paul. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

que sabe ter levado até então para interagir com a população e com a realidade brasileira. Torna-se, assim, o luzeiro da utopia comunista.

A **Madona de Cedro** atualiza ficcionalmente um fenômeno contemporâneo ao seu momento de escrita: a transformação do discurso da Igreja Católica e da atuação dos religiosos. Tais mudanças iniciam-se nos anos de 1950 - anunciadas aqui, mas exploradas em **Quarup** –, cuja expressão é o envolvimento político de muitos padres na luta por justiça social. Como explica Leonardo Boff¹⁵:

“A Teologia da Libertação foi uma ruptura teórica e prática com a Teologia tradicional. Uma espécie de ‘revolução copernicana’ nas bases cristãs (...) Inspirada na vida de Cristo, a teoria vincula ser cristão com lutar por justiça social. Por isso, a partir da década de 70, militantes católicos participam ativamente nas lutas democráticas no continente.”

Tal tensão, derivada da consciência que os religiosos adquiriam da realidade, levou muitos padres nas décadas de 60 e 70 a se convencerem de que, nas palavras de Dom Pedro Casaldáliga, o capitalismo é “‘intrinsecamente’ mau, porque é o egoísmo socialmente institucionalizado, a idolatria pública do lucro pelo lucro, o reconhecimento oficial da exploração do homem pelo homem, a escravidão de muitos ao interesse e a prosperidade de poucos”¹⁶. Esse choque de experiências históricas substancialmente diferentes, provocado pela convivência entre o sistema vigente e as doutrinas católicas, gera, no Brasil, uma classe de padres dissidentes, que adquiriram importante função na mobilização popular contra os latifundiários, contra o capitalismo e contra a ditadura militar brasileira. A igreja é invadida pelos discursos sociais e os padres passam a adotar uma ou outra postura política, flexibilizando, definitivamente, o exercício da fé e a busca espiritual. O misticismo deixa de ser o único caminho para se chegar a Deus. Também a busca da justiça social e a humanização das sociedades tornam-se uma maneira de seguir os caminhos bíblicos:

“A religião em geral e a Igreja Católica, em particular, vivera nesta década um dos momentos críticos de sua história. Uma crise global que não poupou nenhum domínio –

¹⁵ In: BOFF, Leonardo. **Teologia do cativo e da libertação**. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1985

¹⁶ BOFF, Leonardo. **Teologia do cativo e da libertação**. *Idem, ibidem*.

dogma, liturgia, hierarquia, sacramentos, teologia, fé, vocação – e chegou a ser comparada à que precedeu a Reforma Protestante”.¹⁷

Isso ocorre em parte por alguns religiosos estarem sensíveis às condições de extrema miséria do povo e ao desejo de universalização dos Direitos Humanos, acompanhando as reformas promovidas por Papa Giovanni XXIII no Concílio em que conclamou os religiosos a se unirem e a contribuírem ativamente para a superação das desigualdades sociais no mundo. E também porque a Igreja precisava garantir sua influência na sociedade brasileira, que surgia com um caráter mais plural, depois da queda de Getúlio Vargas, em 1945, e da proliferação dos partidos nacionais, que começavam, então, a competir pelo poder:

"Para conseguir defender seus interesses, a Igreja teve de adotar táticas mais complexas, alargar a sua influência, publicar os seus objetivos, implantar-se junto de setores sociais que alcançavam, pela participação nas eleições, uma importância até então desconhecida. Tal como os partidos da burguesia, a Igreja via-se obrigada a popularizar-se para continuar a influir na administração brasileira. Tinha, portanto, de fazer suas algumas reivindicações mais profundas das camadas da população."¹⁸

Em um comunicado às comunidades eclesíásticas, D. Inocêncio Engelke defende a abertura da Igreja, como explica Márcio Moreira Alves¹⁹:

“Em uma carta pastoral, D. Inocêncio, mesmo parecendo retrógrada quando lida mais de vinte anos depois, era um progresso para a Igreja, simplesmente porque representava um primeiro passo no sentido das preocupações sociais e fazia sair da literatura episcopal do angelismo em que se colocava tradicionalmente. A sua óptica patronal era inevitável”

Defender a reforma agrária, por exemplo, deixava de significar atacar os interesses mais dinâmicos das classes dominantes até porque sabia-se que boa parte das

¹⁷ VENTURA, Zuenir Carlos. **Os anos 60. A década que mudou tudo**. Edições VEJA. Ed., Abril, 1970.

¹⁸ ALVES, Márcio Moreira. **Igreja e Política no Brasil**. São Paulo, Brasiliense, 1979, p. 173

¹⁹ ALVES, Márcio Moreira. *Idem, ibidem.*

terras a serem revistas seriam as ociosas do próprio governo. Mesmo o governo conservador de General Dutra (1946-1951) teve, por inúmeras pressões nacionais e internacionais, de lidar com um plano de reforma agrária, ainda que não saísse do papel.

Tal movimentação lança as bases para a organização dos religiosos mais preocupados com a população marginalizada, os quais lutarão para a renovação do discurso e da prática católica nas comunidades. A ala progressista da Igreja adquire maior expressão durante o mandato de Juscelino Kubitschek, quando o governo precisava conquistar o apoio das classes dominantes para a implantação dos projetos de desenvolvimento para o Nordeste sem perder os mecanismos de controle da população. Dessa maneira, embora a Igreja reafirme seus vínculos com o poder, os religiosos mais progressistas conseguem espaço dentro das instituições eclesiais, para promover ações mais efetivas junto às comunidades carentes²⁰.

É essa abertura da Igreja que o livro, através da composição de Padre Estêvão, discute. Não nos é dado saber o que ocorre com ele em **A Madona de Cedro**, mas fica a sugestão de que Padre Nando, o protagonista do romance seguinte, seja uma espécie de continuação deste tímido religioso de Congonhas do Campo, esboço do herói que irá surgir nas muitas páginas de um dos livros mais festejados dos anos de 1960 pelas esquerdas nacionais.

²⁰ GUERRA, Aloísio. **A igreja está com o povo?**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

3. O romance da aprendizagem brasileiro:

Princípio feminino e desalienação:

Caracterizado por Nelson Werneck Sodré como "livro gordo, abundante, que se multiplica em aspectos menores, que perde em unidade por isso"¹, um "gigantesco painel" onde "há de tudo"², **Quarup** provoca inúmeras polêmicas acerca de suas qualidades temáticas e estéticas³. Para Glauber Rocha, a "intelectualidade pseudo-sofisticada esculhambou" o livro, porque "tudo que cheira a povo e que explode com a barbárie lingüística ofende profundamente à intelectualidade colonizada de direita e os comunistas que são gramscianos, lukacsianos, (porque) são todos soviéticos e têm horror à barbárie"⁴.

Entre abordagens críticas divergentes, **Quarup** conquista seu lugar na história da literatura como a narrativa exemplar da revolução brasileira, por engendrar, através de uma estética bastante particular, o clima político e o imaginário utópico de determinados setores da sociedade no contexto em que foi publicada. E, na trajetória ficcional do escritor, como a obra que evidenciou suas preocupações com a realidade política e que o identificou aos escritores que buscavam revelar a história pelo seu avesso.

Escrito entre março de 1965 e setembro de 1966, e publicado em 1967, **Quarup** foi, para a intelectualidade de esquerda, nas palavras de Roberto Schwarz⁵, "o romance ideologicamente mais representativo" da época, por discutir⁶ a atuação do movimento

¹ Essas são as expressões que Nelson Werneck Sodré usa para caracterizar **Quarup** em artigo publicado à época (Sodré, Nelson W. "O momento literário", *Civilização Brasileira*, n.15, p. 218)

² *Idem, ibidem.*

³ Para conhecer as diversas e divergentes críticas sobre o romance, ler a primeira parte do ensaio "Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antônio Callado" de Lígia Chiappini (*Idem, ibidem.* p.p.130-148)

⁴ *Idem, ibidem* (p.130).

⁵ SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969" (p.p. 61-92). In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

⁶ O termo "discussão" serve para caracterizar **Quarup**, espécie de "romance de tese", que polemiza, temática e esteticamente, com inúmeras ideologias da época, conforme procuraremos demonstrar a seguir. (Referência para essa reflexão é o livro de Santos, Francisco Venceslau dos. **Callado no lugar das idéias. Quarup, um romance de tese**. Rio de Janeiro, Caetés, 1999).

revolucionário contra o golpe de 1964, o marxismo e a condição do homem brasileiro, fortemente influenciado pelo pensamento religioso católico. Segundo o próprio Callado⁷:

“(Na época em que escrevi **Quarup**) eu tinha uma preocupação religiosa – muito menor hoje, infelizmente. Eu fui (...) absolutamente criado dentro de uma família (católica)Meu pai, por exemplo, era livre-pensador, que era mais chique. Minha mãe também não era muito de igreja, mas tinha tias católicas e tinha o colégio. E, no colégio, se não passasse em História Sagrada, também levava pau no fim do ano. Fui educado naquilo, li muito sobre santos, os sacrifícios, a própria história dos jesuítas na colonização, tudo me marcou de uma maneira indelével. Então, em **Quarup**, eu tive muito a idéia do que estava acontecendo comigo, quer dizer, eu estava largando aquilo, mas em nome de um marxismo que em grande parte herdava a coisa religiosa.”

A associação entre política e religião é, assim, retomada e compõe a vertente utópica deste romance, já anunciada em **A madona de cedro** com Padre Êstevão que parte de Congonhas do Campo como se fosse o luzeiro de um novo tempo, substituindo a imagem do malandro Fininho.

O protagonista do romance, Fernando, é um padre que se prepara para catequizar os indígenas no Xingu. Suas perspectivas com relação à missão que lhe fora atribuída são muito mais amplas do que as perspectivas que a Igreja projetara para o missionário, ou seja, levar a palavra de Cristo para as inóspitas regiões do Brasil. O padre imbui-se da ideologia dos jesuítas do século dezessete para dar sentido àquela que deveria ser tão somente uma viagem para manter a hegemonia do catolicismo no país, super-valorizando, aos olhos de seus amigos, a importância que as Missões tiveram entre os brasileiros:

“- Se amolo vocês com minhas histórias – disse Nando – prometo não voltar ao assunto. Mas palavra que eu gostaria de ver a República Comunista dos Guaranis estudada até pelos biólogos. Os jesuítas das Missões não aceleraram a história de um povo. Aceleraram a evolução da espécie.” (**Quarup**, p. 30)

⁷ RIDENTI, Marcelo. “A guerrilha de Antonio Calaldo. Entrevista de Antonio Callado a Marcelo Ridenti”, p. 26. (In: KUSHNIR, Beatriz (org.). **Perfis Cruzados. Trajetórias e militância política no Brasil**. Rio de Janeiro, Imago, 2001. p.p. 23 a 53).

O religioso vislumbra poder cumprir a missão de fundar uma nova República Guarani, aos moldes do que fizeram os jesuítas no sul do Brasil⁸, que serviria de modelo de organização cristã e comunista para o mundo. Essa é a primeira utopia do protagonista. E é a conformação desse imaginário utópico que Nando, no início do primeiro capítulo do romance, procura explicar para seus recentes amigos ingleses, Leslie e Winifred, jornalistas e historiadores:

“- O que é que eles (os jesuítas) fizeram? – disse Winifred.

- Uma República cristã e comunista que durou século e meio, minha senhora. Incrível a displicência de historiadores diante da maior experiência social que se fez sem dúvida na América e que possivelmente foi a maior do mundo desde o Império Romano – continuou Nando.

- Realmente eu nunca tinha ouvido...

- Como ouvir, minha senhora, se ninguém diz nada? Hoje só restam ruínas, dignas ruínas, mas ali se provou durante cento e cinquenta anos, que com índios se poderia retomar, refazer o império sem fim e criar na América uma República teocrática e comunista, na base do cristianismo dos Atos dos Apóstolos. Com seres novinhos ainda da Criação dava-se o salto definitivo para uma nova sociedade mundial (...) Fantástico o que acontece desde então – disse Nando. – Espanha e Portugal destroem a fulgurante República Guarani. A idéia comunista, fundamental no homem, é torcida e recriada no século seguinte pelo Manifesto Comunista. Para sempre a Igreja perde a primazia. E, no entanto, o que se sabe hoje desse instante crucial da história humana, dessa tragédia nos campos e florestas do sul da América do Sul? Nada. Umas vinte linhas em Toynbee, volumes oito e nove. Fantástico, literalmente fantástico. Isto, minha senhora, no historiador que reduziu as civilizações a mero adubo das religiões. Quando menciona em livro oceânico a grande experiência jesuíta de criar simultaneamente o adubo e a flor, o estrume e a espiga, despacha tudo em vinte linhas desgarradas.

(...)

- Só uma pergunta sobre a República – disse Leslie. – O senhor acha mesmo que seria possível ainda hoje, com os índios do Brasil Central, tentar de novo o que tentaram os jesuítas?

⁸LUGON, C. **A República Comunista Cristã dos Guaranis**. 2 ed, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

- É difícil responder sim ou não ao aspecto prático do empreendimento – respondeu Nando. – Quanto ao aspecto essencial eu diria que sim.
- Qual foi a sua impressão, entre os índios?
- Nenhuma – disse Nando. – Nunca estive entre os índios.” (Q, 19 a 21)

O padre procura explicar ao casal de estrangeiros o imaginário construído ao longo de seus anos no seminário. Leslie e Winifred acompanham a explanação com interesse e curiosidade, mas as perguntas que elaboram denunciam o quão deslocadas acham ser as idéias dele, principalmente, depois de o padre assumir que construiu tal imaginário sem ter conhecido os indígenas (“Nunca tinha estado entre os índios. O Senhor ainda não lhe dera a coragem para iniciar as modernas Missões.” Q, p. 21). Nando teme não conseguir resistir à nudez das indígenas e cair em tentação. Por isso, adiava sua partida para o Xingu, esperando reunir forças e virtudes para manter-se casto entre a tribo:

- “- Então, e nossa Prelazia no Xingu, quando vamos fundá-la sob o seu comando?
- Continuo na mesma angústia – disse Nando.
- Uma pena, uma pena – disse D. Anselmo novamente se agitando. – Como entender que alguém desde menino se prepare para um trabalho e que depois o refugue, o evite, o adie assim? E para quê? Para ficar desempenhando esse ofício de guia, que você detesta!
- Na boca de todo o sertão do Xingu e do Amazonas em geral, temos um único homem, e já bem velho, em Xavantina. É tudo. Vamos, meu filho, decida-se. Você foi talhado para essa obra.
- D. Anselmo – disse Nando – eu fracassarei diante de Deus e dos homens se um dia não me dedicar de corpo e alma aos índios. Mas a verdade é que quero muito – Deus me perdoe, exijo muito de minha coragem. Eu não gostaria de ficar em Xavantina, ou num povoado qualquer, por menor que fosse. Quero ir em busca dos índios ferozes e trazê-los ao contato da civilização por meio de Cristo.” (Q, p.25)

As fragilidades do personagem são expostas à medida que ele interage com os que o cercam e que sua vida enclausurada no mosteiro é invadida pela violência desencadeada em Pernambuco pelo confronto entre os latifundiários e as Ligas Camponesas. Como padre Estêvão, de **A Madona de Cedro**, somente depois de ser provocado por algum evento estranho ao seu cotidiano, Nando, depois de ter sua primeira relação sexual, reúne coragem

para iniciar a jornada em busca de sua utopia, que se transformará continuamente, segundo as experiências e a aprendizagem adquiridas.

A organização do romance obedece às transformações da subjetividade do protagonista, narradas em sete capítulos: “O Ossuário”, “O éter”, “A maçã”, “A orquídea”, “A palavra”, “A praia” e “O mundo de Francisca”. O leitor é levado do menor espaço, o mosteiro (“O Ossuário”), onde o tempo é eternizado e as mínimas mudanças são contidas pelas amarras das grandes ideologias, ao espaço ilimitado do interior brasileiro (“O mundo de Francisca”), onde o tempo é controlado pelo homem e quaisquer mudanças preparam grandes revoluções.

A trajetória da vida de Nando, identificada com a formação do revolucionário comunista, esboça o panorama de duas décadas da história recente brasileira (anos de 1950 e 1960). A composição da subjetividade do protagonista entremeia-se à composição da realidade brasileira, influenciando-se mutua e continuamente. Tais movimentos narrativos são lidos como pendulares, uma vez que a ficção, conforme veremos, ao oscilar entre a intimidade de Nando e o contexto histórico nacional, oscila entre outros diversos aspectos narrativos, propondo ao leitor que olhe a realidade sob dois ou mais pontos de vista. Surge, então, uma estrutura narrativa dialética.

É essa forma ficcional que se oferece ao público como possibilidade para a construção do revolucionário de esquerda e, portanto, da revolução brasileira.

Quarup torna-se, nesse sentido, a expressão estética da discussão política contemporânea à sua escrita, conhecida como o marxismo crítico⁹, que adveio do interesse crescente dos intelectuais pela revolução comunista. Os fins dos anos de 1950 contam a história de significativas vitórias contra o capitalismo e contam a necessidade de parte das esquerdas distanciarem-se criticamente da antiga União Soviética, depois da morte de Stálin, em 1953, e da onda de denúncias da corrupção e da burocratização crescentes naquele país. Segundo Roberto Schwarz, depois da “divulgação das realidades inaceitáveis da União Soviética e da vida interna dos partidos comunistas (...) a incongruência com as

⁹ Antonio Callado via a luta armada como única alternativa que restava às esquerdas depois do golpe militar de 1964. Mas, mesmo tendo contribuído com algumas atividades para a organização da revolução armada, tinha uma visão bastante crítica sobre essa estratégia. Diz a Marcelo Ridenti: “Caparaó (guerrilha articulada em torno de Brizola, logo depois de 64) foi uma coisa muito confusa. Confesso que eu ajudei no que pude, no sentido das informações que me davam e tal. Mas nunca entendi direito o que eles esperavam com aquilo.” (RIDENTI, Marcelo. “A guerrilha de Antonio Callado”, *Op. Cit.*, p. 29)

aspirações libertárias e o espírito crítico do socialismo ficara irrecusável. Nesse quadro, a volta a Marx representava um esforço de auto-retificação da esquerda, bem como de reinserção na linha de frente da aventura intelectual. Afrontava o direito de exclusividade, o monopólio exegetico que os partidos comunistas haviam conferido a si mesmos em relação à obra de seus clássicos, da qual davam uma versão de catecismo, inepta e regressiva”¹⁰. As discussões no Brasil – dentro e fora do âmbito acadêmico¹¹ - afirmavam a tendência mundial de rever a obra de Marx, como se pode observar na produção de Ernest Bloch, de Jean Paul Sartre e dos frankfurtianos.

Antonio Callado se engaja nesse espectro da intelectualidade, empenhado em apontar os limites das esquerdas e em buscar imaginar os caminhos para a revolução social brasileira. A estrutura dialética do livro é a resposta que o autor encontra para tais impasses, ao referendar uma maneira de pensar e agir que poderiam provocar a genuína revolução comunista.

Quarup lida com o desafio de muitos dos intelectuais e da própria esquerda nacional de superar, segundo Schwarz, o “nosso atraso relativo, sempre anteposta à atualidade” e enfrentar, a partir da “estreiteza da *problemática nacional*”, as “relações de definição e implicação recíproca entre atraso, progresso e produção de mercadorias”¹².

O primeiro capítulo do livro, “O Ossuário”, narra a vida de Nando e sua relação com os padres Hosana, André e Anselmo, com as recentes amizades que faz fora do mosteiro e a paixão por Francisca¹³, noiva de Levindo, o jovem estudante e revolucionário, engajado na formação e organização das Ligas Camponesas.

Padre Hosana defende o fim do voto de celibato dos missionários, enquanto padre André quer isolar-se dentro da cripta do mosteiro. A composição de ambos os personagens é levada ao extremo, o primeiro porque assassina D. Anselmo por esse coibir a vida em concubinato que levava com a prima Deolinda e o segundo por enlouquecer acreditando no retorno do messias. De maneira caricatural, Hosana e André simbolizam as contradições vividas pela Igreja Católica a partir dos anos de 1950 que oscilava entre a busca do contato

¹⁰ SCHWARZ, R. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999 (p.p.86 a 105).

¹¹ Roberto Schwarz explora os movimentos dos intelectuais de esquerda no Brasil no *Seqüências brasileiras*. *Idem, ibidem* (p.p.86 a 105).

¹² SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. *Idem, ibidem*.

¹³ Francisca é a primeira mulher que ocupa o espaço do mosteiro com o objetivo de desenhar e documentar o mural de azulejos que conta a história de Santa Teresa D’Avila.

com aspectos mundanos e da experiência mística dos mistérios católicos. Entre um e outro, Nando sintetizará a mundanização do misticismo católico e a politização da instituição, metaforizando o processo histórico pelo qual os religiosos e a Igreja passam depois do papado de João XXIII.

As duas páginas iniciais da narrativa introduzem o leitor nesse universo cindido entre a vida eclesiástica, representada por padre Nando, e a mundana, representada por Levindo:

“Em toda a imensa cripta em frente, prolongada num corredor que morria em trevas, havia ossos empilhados e prontos a se reorganizarem em esqueletos vestidos de burel mal soasse para cada frade a trombeta de chamada.

Mas a pupila de Nando não chegou a se apagar na meditação da morte porque foi ferida por um tom vermelho. Que podia ser? Que vermelho era aquele entre as cores sujas do ossuário? Sangue na caveira ilustre do frade à esquerda? Uma sangrenta marca de mão? Talvez uma das brincadeiras idiotas de Hosana. Mas o riso que chegou aos seus ouvidos foi outro.

- Você pensou mesmo que o esqueleto tinha aberto os pulsos, Nando? - disse Levindo. Desculpe a mão de sangue aí no irmão esqueleto. Foi sem querer. Eu me apoiei nele quando os meus olhos ainda não estavam habituados ao escuro. E me assustei. Que cara fria!” (Q, p. 9 e 10)

A imersão de Nando nas imagens sacras é rompida abruptamente pela presença do revolucionário, que busca abrigo no ossuário depois de levar um tiro na mão esquerda, ao invadir as terras da Usina Estrela, de Zé Quincas, latifundiário dos “mais poderosos e safados”. O revolucionário ferido refugia-se no ossuário até seu companheiro Januário contatar os advogados.

As descrições detalhadas do momento em que ambos se encontram ressaltam a morbidez do local e congelam a imagem do mundo de Nando, como se ali o tempo histórico não fizesse diferença para os homens que vivem à espera do julgamento final. Essa espécie de cristalização temporal no ossuário contrasta com a violência e as transformações de Pernambuco do início dos anos de 1950, representadas pela “sangrenta marca” da mão de Levindo na caveira.

De início, Nando rejeita a presença do jovem, não tolerando o “vermelho” que rompera com a estabilidade de sua experiência mística e, a contragosto, aceita-o tanto mais por lembrar-se de Francisca: “Nando fitava com desalento a mancha de sangue no marfim ilustre da caveira franciscana. Uma profanação, o episódio de loucura e violência vindo desaguar no ossuário. O sangue de um jovem desmiolado a manchar quem só aguardava o sangue da Ressurreição. Que tinha Levindo a fazer ali, santo Deus?”(Q, p. 12).

Se, no último capítulo, Nando faz uma espécie de antropofagia de Levindo morto, identificando-se plenamente com seus ideais, no primeiro, ele se revela como é um seu antagonista, não apenas por ambos disputarem o amor da mesma mulher, Francisca, mas fundamentalmente, pelos interesses opostos que representam¹⁴. Levindo é movido pelo desejo revolucionário, contido no programa socialista-comunista e tem em perspectiva um futuro historicamente determinado, enquanto Nando anseia pela eternização da alma no plano divino e pela fundação de uma sociedade utópica a-histórica. Apesar das diferenças entre os imaginários dos personagens, ambos colocam em perspectiva a transformação da sociedade brasileira por um percurso martirizador. Nando e Levindo acreditam ter sido eleitos pelas forças místicas ou históricas para mudar a sociedade através da dor e do sacrifício:

“-Eu (disse Levindo) me considero o próprio arauto de todas as liberdades possíveis e imagináveis.

Houve um silêncio e Nando olhou com íntimo fervor e – não, inveja não, graças a Deus, e nem sequer desejo de estar no lugar de Levindo pois tinha a vida dedicada a amores mais altos – com uma espécie de saudade as caras quase confundidas de Francisca e Levindo.” (Q, p.42)

Outro aspecto fundamental que se observa em ambas as perspectivas é a marginalização do princípio feminino, uma vez que tanto o padre como o comunista entendem a construção de uma outra sociedade através de ações conduzidas pela razão e pela determinação de uma disciplina rigorosa e violenta. Eles não consideram o que,

¹⁴ O padre, neste primeiro capítulo, assemelha-se aos utópicos que foram duramente criticados por Marx e Engels no **Manifesto Comunista**. As críticas deviam-se, basicamente, ao fato de esses utopistas não considerarem quaisquer possibilidades históricas para a revolução e menos ainda as possibilidades de a luta de

segundo Jung¹⁵, o feminino personificaria: as instituições proféticas, a faculdade de sentir a natureza e de amar o próximo incondicionalmente. Ou o que a Virgem Maria passou a representar para os cristãos: um universo compassivo e misericordioso.

Nando aprenderá que ignorar o universo feminino significa obedecer a uma conduta excludente, porque submete muitas pessoas a uma ordem social incompatível com os princípios que incorporara de solidariedade e igualdade. No caso do padre, a imposição da cultura dos brancos sobre a cultura indígena; no caso do comunista, a violência como meio de emancipação dos oprimidos. É, entretanto, em torno dessa negação, que o feminino surge no romance como a possibilidade revolucionária, ganhando contornos cada vez mais definidos. Leslie é o primeiro que lança a questão inquietante para o padre:

“Leslie tirou um caderno de notas do bolso.

- Que apontamentos são esses? – disse Nando.
- Trechos de Vieira, dos Sermões. Estou convencido, Nando, de que aquilo que Vieira chamava de Quinto Império era o Império bíblico português mas... mas... Adivinha!
- Estou muito em paz hoje para adivinhações – disse Nando.
- Mas submetido ao Signo da Virgem! É a insurreição de brasileiros e portugueses de que eu falei a você. O golpe de estado mariano (...) Escute, Nando, escute isso. Olhe como Vieira fala a Deus: “Se sois sol e sol de justiça, antes que se ponha o deste dia, deponde os rigores da vossa! Deixai lá o Signo rigoroso de Leão, e dai um passo ao Signo da Virgem, signo propício e benéfico! Recebei influências humanas, de quem recebestes a humanidade! Perdoai-nos, Senhor, pelos merecimentos da Virgem Santíssima! Perdoai-nos por seus rogos, ou perdoai-nos por seus impérios; que, se como criatura vos pede por nós o perdão, com mãe vos pode mandar e vos manda que nos perdoeis.” Trata-se de um ultimato (...) Vieira agrava tudo, marca o Signo da Virgem em tudo, amplia tudo num amor idólatra.” (Q, p.60)

É o mesmo Signo da Virgem que conduziu Leslie do interesse místico ao social que conduzirá Nando dos íferos de sua dor à luta armada:

classes gerar as transformações sociais. (Marx, Karl e Engels, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Boitempo, São Paulo, 1998).

¹⁵ JUNG, Carl e outros. **O homem e seus símbolos**. 3 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.

“- Quer dizer que o seu interesse pela questão social – disse Nando – era um tanto... histórico e místico?

-Enquanto que o seu interesse pela questão social é tão nulo quanto o seu interesse por uma questão que pode ainda hoje abalar a ortodoxia católica. Eu realmente fui pela primeira vez ao Senhora do O pensando numa descoberta erudita. Mas juro que a descobrir o que buscava prefiro minorar a miséria daqueles desgraçados.” (Q, p. 60)

O contraste gerado pelo inusitado encontro entre Nando e Levindo ilumina a alienação em que o padre (ou, metonimicamente, a Igreja católica e parte das elites) e Levindo (ou, metonimicamente, o movimento revolucionário das esquerdas e parte dos trabalhadores) viviam. Segundo Marx:

“(...) a alieanação é sempre alienação de si próprio ou auto-alienação, isto é, alienação do homem (ou de seu ser próprio) em relação a si mesmo (às suas possibilidades humanas), através dele próprio (pela sua própria atividade). E a alienação de si mesmo não é apenas uma entre outras formas de alienação, mas a sua própria essência e estrutura básica. Por outro lado, a ‘auto-alienação’ ou alienação de si mesmo não é apenas um conceito (descritivo), mas também um apelo em favor de uma modificação revolucionária do mundo (desalienação).”¹⁶

A auto-alienação de Levindo leva-o à morte. A do padre o levará, depois de muitas provações, como queria Marx, à desalienação, ao encontro de si mesmo e da realidade brasileira. O protagonista de **Quarup**, no início do romance, está tão fechado em si mesmo, que não compreende o sentido figurado e o conteúdo crítico dos discursos e práticas produzidos pelos que o cercam (Winifred e Leslie, por exemplo, não o poupam de insinuações sobre sua falta de coragem e sobre sua imaturidade diante da vida, o que ele ignora simplesmente por não conseguir compreender plenamente a ironia em suas falas). O mesmo ocorre com Levindo, que evita a interação com o grupo de amigos e o diálogo franco com a noiva, não percebendo as contradições do movimento revolucionário.

O projeto utópico inicial de Nando surge da expectativa de que a incorruptibilidade e a pureza de caráter dos indígenas, integrados aos valores cristãos, firmariam as bases para

¹⁶ BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

uma sociedade idílica, como teriam sido as missões jesuíticas no sul do Brasil. É possível caracterizar essa primeira mentalidade utópica de Nando, segundo Teixeira Coelho¹⁷, como um “sonho abstratamente utópico”, uma vez que, de maneira simplista, formula “emblemas do futuro, que arrancam soluções do passado para projetá-las, jogá-las para frente” sem, contudo, considerar as “possibilidades de realização”¹⁸.

Essa primeira performance de Nando pode ser lida como a continuação de Salviano que se encerra no misticismo cristão, e de padre Estêvão, que começa a perceber a necessidade de conhecer a realidade brasileira. E é detonada pela ironia com que seus amigos ingleses tratam sua alienação histórica e por Francisca, a mulher que representa a ponte entre ele e o mundo:

“Francisca era o carreiro de estrelas entre mundos. Desde que D. Anselmo lhe dera permissão – mais do que isto, lhe ordenara – que saísse do Mosteiro, que fizesse relações com gente do mundo, Nando só tinha encontrado paz séria e tranqüila em Francisca, noiva de Levindo. O mais era o desmembramento, o mundo entrando em filetes de distração por todas as frinchas da fortaleza que ele fora antigamente. A convivência com seus amigos ingleses era, sem dúvida, estimulante mas agora o levava quase ao desespero, de tanto que o tirava de dentro de si mesmo.” (Q, p.12)

Segundo Beth Brait¹⁹:

“O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões”.

Para a autora, a ironia é “uma citação, ou seja, o ironista convoca em seu enunciado, sob forma de alusão ou de paródia, um universo axiológico (coletivo ou individual) estabelecido em outros discursos e com o qual ele não compartilha”²⁰.

¹⁷ COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 9ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1980.(p.p. 14 a 34).

¹⁸ COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. *Idem, ibidem*. (p.34)

¹⁹ In: BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo, Unicamp, 1996. (p. 106)

Nesse sentido, a ironia torna-se uma espécie de princípio estruturador da narrativa que se revela na composição do protagonista, no cruzamento entre os discursos dos personagens, na oposição entre a dimensão subjetiva e a dimensão coletiva dos discursos que se atualizam em inúmeras ambigüidades:

“- Reze, Padre Nando – disse Francisca.

- Se a hemorragia não tiver cessado o recurso é chamar uma ambulância do Pronto-Socorro.
- Mas um caso de aborto...
- Exatamente. É crime. Winifred sabia disto perfeitamente mas não se conformou em abandonar a menina a uma violência do pai.

Senhor, por que dais tanta coragem a uma mulher e me tendes aqui trêmulo? Será o cúmulo, se além do escândalo do túnel me pegarem a mim, padre guia do Mosteiro, envolvido de alguma forma numa história dessas.” (Q, p. 64)

A construção dessa perspectiva irônica não se circunscreve ao universo de Nando, mas se estende a outros personagens. E a outras categorias narrativas como se observa na elaboração dos espaços que se sobrepõem mesmo quando em tensão (por exemplo, a politização do espaço sagrado, quando o sangue do jovem revolucionário mancha as caveiras do ossuário, rompendo a aura mística do local que, para Nando, representava o centro de seu mundo); na experiência do tempo (por exemplo, com os encontros e desencontros entre a imobilidade da Igreja Católica no Brasil versus a urgência da mobilização social); na oposição entre a utopia dos personagens e a realidade (por exemplo, na ausência da consciência do padre e do revolucionário sobre as condições materiais oferecidas pela realidade para a concretização das utopias que nutrem).

A utopia de Nando de construir uma nova “República cristã e comunista”²¹ com os índios do Xingu, sob tutela de religiosos e homens bem intencionados, convive com a utopia de Levindo de construir uma sociedade comunista com os brasileiros, a partir da

²⁰ *Idem, ibidem.* (p. 103)

²¹ Por permanecer um certo descompasso entre o que Nando almeja e teme e o que acontece no Brasil do final dos anos cinquenta e início dos sessenta, também sua utopia de fundar a República dos Guaranis torna-se uma das muitas instâncias irônicas do romance.

emancipação deles e da luta de classes. O atrito entre os imaginários utópicos inicia-se quando o casal de ingleses reúne Nando e Levindo junto com Francisca e, abertamente, incitam-nos a sair do isolamento e confrontarem suas visões de mundo, para, nas palavras de Maria Rita Kehl, validar o discurso alheio²²:

“Assim como todo ato de fala só se consuma no endereçamento a um outro (até mesmo quando se trata de um maluco “falando sozinho” na rua), toda produção de sentido, de significação, depende de sua inscrição numa cadeia de interlocuções. Dizer que uma vida faz sentido do ponto de vista do vivente significa que existe a possibilidade de esse sentido ser reconhecido pelo Outro, ou pelos outros que o rodeiam”²³

Embora Levindo e Nando estivessem em contato algumas vezes, um não reconhecia a fala do outro, mergulhados que se encontravam em suas experiências. Enquanto Nando medita no ossuário da Igreja, assumindo uma atitude absolutamente passiva diante da realidade, Levindo organiza os trabalhadores contra os latifundiários, adquirindo uma postura plenamente ativa. Um observa o outro ao longe, com desconfiança suficiente para impedir o diálogo. No encontro de ambos, observa-se a crítica que, em fins dos anos de 1950, se consolidou no imaginário brasileiro: de um lado, a utopia passadista com a idealização do indígena e das prelações no Xingu, de outro, o romantismo revolucionário com a figura de Levindo, o mártir que salva o povo.

Marcelo Ridenti²⁴ analisa a presença desse romantismo revolucionário na década de 60 e, também, desse messianismo nacional, e mostra como a cultura procurava superar a tendência “passadista” de parte significativa da população sem internacionalizar o elemento nacional:

“É preciso enfatizar que há, sobretudo nas esferas políticas e econômicas, um nacionalismo popular eminentemente desenvolvimentista, modernizador, positivista, industrialista, voltado para a ruptura com o ‘atraso’. Entretanto, no conjunto das atividades culturais, intelectuais e também políticas do período, muitas vezes a utopia do progresso revolucionário ligava-se à busca das autênticas raízes nacionais do povo brasileiro.”

²² KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

²³ *Idem, ibidem*. (p.9)

²⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op. Cit.*

Oscilando entre um e outro, a narrativa discute as possibilidades e os limites de ambas as propostas “revolucionárias”, confrontando-as tanto com o espaço sacro (o ossuário), quanto com o mundano (os engenhos). Apesar desse acento crítico, o próprio Nando acabará tornando-se o mártir das causas populares.

Leslie e Winifred são os responsáveis por juntar os destinos de Nando, Levindo e Francisca e por proporcionar a interação eles. O olhar do estrangeiro funciona também como o contraponto necessário para o conhecimento da realidade e para construção da identidade brasileiras. Desse modo, os ingleses são os mediadores entre os representantes dos imaginários utópicos²⁵:

“Quando Francisca fez amizade com Winifred, e passou a freqüentar a casa com Levindo, havia momentos de conversa em que Nando via, depois, com horror, que discutira com naturalidade heresias de chocar mesmo pessoas apenas respeitadoras da religião, ou teses de violências contrárias por completo ao Sermão da Montanha. Como naquela noite em que Levindo parecia a princípio imune a todas as provocações, alheado da conversa, mãos dadas com Francisca. Tanto assim que Leslie, talvez para sacudir o tédio reinante, veio com sua estranha história do mundo criado pela Virgem.” (Quarup, p. 30)

Compõem-se, assim, duas visões de história. Uma, já elaborada em **Assunção e Madona**, calcada na concepção mística da História; outra, a ser desenvolvida pela narrativa, modelada pela concepção materialista da História²⁶.

É Winifred que consegue fazer Nando sair de seu estado contemplativo e pensar sobre maneiras de agir no mundo: ela se oferece, “sangüínea e fresca”, ao padre para que perca o medo de defrontar-se com a nudez das índias e, conseqüentemente, de ir ao Xingu:

“Os pêlos negros do seu peito estavam ruivos, ruivas as axilas que olhou e sem dúvida o púbis, os braços. Teve medo de se olhar nas águas e ver olhos esbugalhados dentro da roda de fogo de cílios e sobrolhos vermelhos. Todo o mundo ia saber da ocupação do seu

²⁵ O padre parece não perceber que Leslie e Winifred ironizam-no, enquanto Levindo revida furiosamente a qualquer observação que eles façam com relação a sua maneira de atuar ou a seu projeto utópico.

²⁶ A abordagem materialista da História será questionada nos romances subsequentes e, fundamentalmente, em **Memórias de Aldenham House**.

corpo católico, apostólico, romano por um ruivo exército protestante. Das canelas à rodela da tonsura. Vuic, vuic na escuridão e Nando pensando em lavar-se no mar, talvez nadar até de madrugada nu como ainda há pouco mas nudez séria de quem nada ao nada.” (Q, p. 89)

A “guerreira Winifreda”, ensinando a “lição de coisas inefáveis”, liberta Nando para o conhecimento de si e do mundo, para, enfim, buscar sua utopia.

O padre passa a descobrir, junto com o sexo, a realidade mundana, desenvolvendo, segundo a tipologia do romance de Georg Lukács²⁷, a trajetória de uma espécie de herói da aprendizagem: o protagonista mostra-se, nos primeiros momentos da narrativa, a-histórico, pois renega sua temporalidade na expectativa de que a sua alma seja salva e eternizada pelo plano divino, ao mesmo tempo em que se julga ser o eleito de Deus para fundar uma Prelazia no Xingu. Em oposição a esse estado inicial, Nando irá atravessar um longo percurso para aprender a ter a realidade enquanto parâmetro para as formulações dos seus projetos de vida, o que fará com que a narrativa venha a compor, na terminologia lukacsiana, um tipo de “romance da aprendizagem” (o qual, ao final, será subvertido, uma vez que o personagem não se adaptará ao sistema vigente, mas o contestará).

Nando assimila o mundo, segundo a descrição do que o crítico húngaro designa por ‘idealismo abstrato’²⁸: o ‘indivíduo problemático’²⁹ esquece a diferença entre ‘ideal’ e ‘idéia’, entre o ‘espírito universal e a alma individual’, e parte cego para o mundo, sem, contudo, compreendê-lo:

“- Você está se sentindo bem, meu filho? – disse o Superior.

- D. Anselmo...

Nando parecia à beira de começar um relato. Mas disse apenas, empertigando-se, retesando músculos que pela primeira vez lhe doíam de amor.

- Venho dizer a Vossa Reverendíssima que estou pronto a partir para o Xingu.

²⁷ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. *Op. Cit.* (p.p. 138 a 161).

²⁸ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. *Idem, ibidem*, p.p. 99 a 116.

²⁹ “Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes. Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles(..).” (LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. *Idem, ibidem.*, 79)

D. Anselmo abriu os braços para o céu e para Nando e bradou com seu vozeirão:

- Que Deus seja louvado!” (Q, p.90)

O movimento pendular da narrativa

A partir do segundo capítulo, “O Éter”, a narrativa acompanha a trajetória de Nando que oscila entre a utopia³⁰, a ideologia³¹ e a melancolia³²: ele parte de um imaginário utópico (porque tem em perspectiva o desejo de transformar a realidade), passa pela ideologia (porque o projeto pretensamente revolucionário manteria a mesma elite no poder) - e reconhece a melancolia (porque há a crise da utopia). Esse ciclo se repete seis vezes no romance, a cada momento, com contornos mais definidos e significativos, o que define o início de um novo capítulo e impulsiona a trajetória do herói, que parte de uma vida monástica para a identificação com a luta armada contra o golpe de 1964.

Tal construção é o que sustenta a dialética romanesca, temática e esteticamente, uma vez que, a cada ciclo, a narrativa desenvolve um movimento pendular que vai da crise, ponto descendente, à utopia, ponto ascendente. A visão de História se transforma segundo os ciclos desenhados, determinando as escolhas que o autor faz por uma linguagem que se quer, em sua maior parte, auto explicativa e, de certa maneira, didática, conforme discutiremos nas próximas páginas.

Como em **A Madona de Cedro**, a partida de Nando para o Xingu representa a transformação da visão de mundo de parte significativa da Igreja Católica no Brasil, que se voltava para os pobres e contra as elites³³, chegando a propiciar a fundação da Ação Popular, corrente formada por estudantes católicos, os quais, nas palavras de Jacob Gorender, “percorreram a trajetória no sentido da luta pelo socialismo a partir do

³⁰ “Utopia” como “Desejo Coletivo”, segundo Jameson (*As marcas do visível, Op.Cit.*,p.159), e enquanto “ruptura com o poder”, segundo Paul Ricouer (*Ideologia e utopia, Op. Cit.*, p.410).

³¹ Segundo Paul Ricouer (*Ideologia e utopia, Idem, ibidem*), quando a estratégia adotada não significa mais uma ameaça ao poder, tanto menos um meio revolucionário, mas uma reafirmação das estruturas já estabelecidas, há a construção da “ideologia”.

³² Para Ernildo Stein, a melancolia vincula-se à utopia por um duplo caminho: “a melancolia gera em si processos utópicos” e “a utopia na sua crise e seu desaparecimento gera melancolia”: “Mas as duas melancolias trazem sinais contrários. A primeira chamamos de criadora, a segunda é destruidora. A primeira chamamos de política, a outra de patológica (está ligada ao político de outro modo)”. (STEIN, Ernildo. **Órfãos de utopia: a melancolia de esquerda**. 2ª ed., Porto Alegre, UFRGS, 1996 - p.42)

³³ Revista *Atenção!*, ano 2, n.9.

movimento de massas e, desde o início, puderam ter uma ação efetiva sobre a política concreta”³⁴.

“O surgimento da AP decorreu, simultaneamente, das mudanças na Igreja Católica a partir do pontificado de João XXIII e do aprofundamento da luta de classes no Brasil. Para os seus membros politizados, a Juventude Universitária Católica (JUC) se mostrava já demasiado estreita, dada a vinculação oficial à Igreja. Nasceu, por isso, a idéia de criar outro veículo de ação política, que permitisse liberdade de atuação e não envolvesse a hierarquia católica hostil à politização esquerdizante.”³⁵

O movimento dos eclesiásticos foi tão surpreendente, que, somado ao contexto histórico internacional³⁶, sublinhava a sensação de que algo de novo surgia no Brasil, afinal, não era mais apenas o intelectual ou o comunista simpáticos às causas dos oprimidos que defendiam a transformação da realidade, mas um dos setores mais conservadores e influentes da sociedade³⁷. Antônio Callado não perde essa chave e vê nos padres o impulso para a revolução. Não à toa, **Quarup** conta a história de um padre que abandona a Igreja e adere à luta armada revolucionária contra o golpe militar de 1964. O protagonista surge do seio da igreja católica, onde pôde desenvolver o profundo sentimento humanitário e os sentimentos de fraternidade e solidariedade. Aponta-se uma possibilidade, com Nando, de a Igreja deixar de exercer seu poder a favor das elites e da sua própria manutenção no poder e expandir-se a outro ser humano, e não, transcendental, de colocar, enfim, em prática, as lições que se podem aprender na Bíblia, associando-as à história dos oprimidos.

Se, por um lado, o autor parece ter nos religiosos adeptos da Teologia da Libertação a inspiração para a composição do herói romanesco, já que é da Igreja que surge o revolucionário, por outro, não é a vida de Cristo que é perseguida pelos passos do protagonista, mas a de Francisca, ou, como queria Winifred, a de Maria, mãe de Jesus. Nando não consegue imprimir suas marcas no catolicismo, porque abandona antes a batina,

³⁴ GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas. A esquerda brasileira. Das ilusões perdidas à luta armada.** São Paulo, Ática, 1990

³⁵ GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas.** *Idem, ibidem*, p. 37.

³⁶ GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas.** *Op. Cit.*

³⁷ Conforme nos conta Marcelo Ridenti, Dias Gomes inclui em um seu seriado um padre adepto da Teologia da Libertação, que acaba sendo morto. Isso mostra como a força revolucionária dos religiosos invadiram o debate nacional (RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** *Op. Cit.*, p. 88)

mas não aniquila sua formação religiosa. Esta, segundo nos sugere Callado em entrevista concedida a Marcelo Ridenti³⁸ em 1996, a responsável por impulsionar a formação das grandes utopias:

" Marx foi o último dos grandes profetas judeus. Se você pegar a idéia, a linhagem da profecia judaica, Marx podia entrar na Bíblia. A pregação dele, científica e tal, é onde a coisa está fazendo água, mas a parte religiosa do Marx, a idéia da sociedade absolutamente sem classes e finalmente livre desta preocupação constante que é o dinheiro...o esforço que a pessoa faz, aquela coisa...É uma visão absolutamente do milênio, da grande realização religiosa. O marxismo é realmente parte da religião judaica."

O protagonista responde ao senso religioso de que fala o autor essencialmente quando está fora da Igreja, ao nutrir a idéia de uma "sociedade absolutamente sem classes", porque, no mosteiro, ele permanecia alienado e sustentava um imaginário sem conceber as estratégias para trazê-lo ao plano da ação. Daí, é possível afirmar que o protagonista, com o avanço da narrativa, acerca-se do imaginário marxista na medida em que passa a ser vítima da violência do Estado, chegando a vê-la como instrumento para transformar o mundo. Entretanto, essa perspectiva é rejeitada até o último capítulo do romance.

Diante de sua identidade estilhaçada pela nova perspectiva que adquire da vida, Nando inaugura a sua longa e revolucionária, porque desalienadora, aprendizagem³⁹, impulsionada pelo duplo feminino de Levindo, Francisca: ao perseguir as múltiplas imagens de Francisca, o protagonista liberta-se da cegueira a que se submetera e, interagindo com a realidade, promove transformações radicais em seu universo interior.

Lê-se, assim, que **Quarup** formula a utopia do feminino, revelada na capacidade da mulher de compreender, tolerar e interferir na história do outro sem violência moral ou física. Francisca atrai Nando para os caminhos de Levindo através do amor e das relações

³⁸ RIDENTI, Marcelo. "A guerrilha de Antônio Callado". *Op. Cit.* p. 26.

³⁹ Entende-se que Nando cumpre parte da trajetória do "herói do romance de formação" descrito por Lukács na **Teoria do romance** como os protagonistas de **Assunção de Salviano** e **A Madona de Cedro** (LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. *Op. Cit.*). Todavia, Nando transforma a trajetória da "aprendizagem", ao manter-se autônomo com relação a suas decisões e não se enquadra às expectativas da ideologia hegemônica, aderindo, ao final do romance, à luta armada. Nando imagina seus próprios caminhos e não se rende, como Salviano e Delfino o fizeram, às formas arcaicas do poder.

que estabelece com o contexto histórico em que atua. É ela que sinalizará a possibilidade de união entre aqueles que desejam a revolução social.

Sempre conduzido pela imagem de Francisca, roupagem mundana do Marianismo, defendido por Leslie e, mais adiante, por padre Hosana, o padre deseduca-se de seus antigos padrões, vindo, no capítulo seguinte, a abandonar a batina e a sair em busca do que precisa aprender. Define, então, sua reeducação completa, agora balizada por um olhar mais verdadeiro - porque cada vez menos mistificador - acerca do Brasil e de si mesmo:

“Nando pensava de olhos abertos no que iria acontecer a Otávio, Januário, aos padres empenhados na luta e, principalmente, aos pobres camponeses das Ligas e Sindicatos, mas quando fechava os olhos a única sensação e eram atribuladas saudades de Francisca, o desejo enorme de saber o que é que estava acontecendo a ela entre as ruínas do mundo de Levindo. O mundo de Levindo era aceito por Nando como o mundo, um mundo inteiro, mas construído em torno do parque que era Francisca. Já se construíra um mundo para rodear e justificar um jardim? Claro que sim. A história viva e quente da humanidade é exatamente a da perda de um parque e da ânsia de reavê-lo.” (Q, p. 446)

Sobre essa deseducação do protagonista de **Quarup**, Ferreira Gullar, numa elogiosa resenha crítica sobre o livro de Callado, cujo título “**Quarup** ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”⁴⁰ já indica os motivos de seu entusiasmo pela obra, escreve:

“O fundamental é a afirmação, implícita no romance, de que é preciso ‘deseducar-se’, livrar-se das concepções idealistas, alheias à realidade nacional, para poder encontrar-se. Os personagens desse livro são pessoas, com seus sonhos, suas frustrações, sua necessidade de realização pessoal. Mas dentro do mundo que o romance define, a realização pessoal deságua no coletivo. Não se trata de apagar-se na massa, mas de entender que o seu destino está ligado a ela.”

Gullar identifica o que diferencia **Quarup** de **Assunção de Salviano** e **A Madona de Cedro** ao apontar para o fato de que, neste texto de 1967, “a realização pessoal deságua no coletivo”: se Salviano e Delfino são enquadrados pela ideologia hegemônica e passam a

⁴⁰ GULLAR, Ferreira. “**Quarup** ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, p.p. 221 a 226, 1965b.

reagir passivamente ao contexto de que participam, Fernando, com a presença de Francisca e depois do confronto doloroso com as forças violentamente retrógradas da sociedade brasileira, desenvolve uma consciência crítica sobre a realidade e assume o papel de sujeito histórico.

Nando não pode retroceder e esquecer o que aprendeu sobre si e sobre o mundo, como Salviano e Delfino fizeram ao reencontrarem seus lugares na antiga estrutura de poder, porque desenvolveu o sentimento de comprometimento político com e de responsabilidade pelos universos – individual e social - em que, de alguma maneira, atuou. O protagonista não consegue, pois, ignorar a memória sobre as Histórias, pessoal e coletiva, como o fazem os protagonistas dos romances anteriores. Isso, mesmo depois da oficialização pelo Estado ditatorial da violência em todas as esferas da vida pública e privada e da partida definitiva de Francisca para a Europa. O caráter cômico, quase ingênuo, que os dois primeiros romances de Callado adquirem, é aqui contestado, quando os grupos dominantes, ameaçados, utilizam-se das mais variadas formas de tortura física e moral para manterem-se no poder e quando o personagem alcança a compreensão dos conflitos de sua subjetividade.

Define-se o jogo dialético que perpassa todo o romance: o reconhecimento de que é preciso reinventar-se a si mesmo traz consigo a clara consciência de que é preciso reinventar o mundo, e essa, aquele. Subjetividade e realidade transformam-se mutuamente e continuamente e, gradativamente, afinam-se entre si: a realização íntima do protagonista passa a depender das condições de vida da coletividade.

Ao contrário das figuras populares de Delfino e Salviano, que se destacam da massa por pensarem, num primeiro momento, sobre a realidade sem que a Igreja se interpusesse entre suas reflexões e a vida, para, num segundo, ao aproximarem-se em demasia da instituição, cederem às imagens fantásticas produzidas pelo exercício místico da fé católica⁴¹, o saber eclesiástico, na figura de Nando, leva-o à desalienação, ao realizar o movimento contrário do percorrido pelos seus precedentes.

Por isso, Nando representa o embate entre o projeto iluminista e o romantismo revolucionário, como vimos, caracterizado pela figura do mártir, ilustrando a dificuldade de

⁴¹ As almas rústicas de Delfino e Salviano, que se expressam através da falta de conhecimento de si mesmos e de uma certa ingenuidade frente à vida e o outro, renderam-nos aos padrões antigos e opressores de vida.

as esquerdas superarem o que Marilena Chauí, em **Conformismo e Resistência**⁴², aponta como fruto do conflito entre “tradicional” e “moderno”:

“Românticos e Ilustrados pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes.”

É o que lemos em **Quarup**, no capítulo 5, "Palavra", momento em que todo o projeto educacional criado para as comunidades carentes e gerido por pessoas da esquerda é proposto enquanto uma possibilidade de promover a revolução social. Emergem, aí, conforme veremos, os conflitos de classe, mas Nando não os reconhece de imediato. Somente quando se isolar na praia, vislumbrará que, à época, havia construído uma visão de História distorcida. Entretanto, ao final, Nando retrocede e mais uma vez imerge no “messianismo” arcaizante.

O romance irá pendular entre essas duas forças, geradoras de uma série de núcleos de tensão, que, ao serem solucionados, impulsionam a narrativa em uma escala que progride e evolui dialeticamente no que diz respeito ao auto-conhecimento do indivíduo e ao conhecimento do Brasil: à medida que Nando reconhece seu universo interior e age para transformá-lo, reconhece as terras brasileiras e intervém no processo histórico, e vice-versa. O desejo de revolução do ex-padre nasce e se fortalece no conhecimento simultâneo da História do Brasil e dos seus próprios conflitos interiores.

A descoberta do eu, do outro, da realidade

Em “O Éter”, Nando começa a preparar-se para ir ao Xingu. No terceiro capítulo “A maçã” e nos seguintes, o protagonista assiste a derrocada da utopia cristã, ao conhecer as tribos indígenas, os estados do sudeste e do nordeste, os militares e a si mesmo. Ao mesmo tempo que constrói outros projetos utópicos⁴³, ele reconhece a impossibilidade de concretizá-los, fazendo com que se substituam continuamente:

⁴² CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.

⁴³ Para Ricoeur, a ideologia serve à manutenção do poder, enquanto a utopia significa a ruptura com o mesmo (**Ideologia e utopia**, *Op. Cit.*).

“Quase todos os dias, num obstinado exame de consciência, Nando procurava ver como perdera o vácuo interior que antigamente a meditação enchia como a água enche uma cisterna vazia.” (Q, p. 16)

As primeiras páginas do segundo capítulo alteram bruscamente a ambiência do primeiro capítulo, ao começar explorando o prazer de Nando ao cheirar lança-perfume:

“Ao umedecer de novo o lenço, para não interromper o bem-estar e a sensação de poder, Nando lançou um olhar aos companheiros e viu que todos ressonavam, Ramiro no sofá, lenço chapado na cara como um alegre morto, Vanda, Falua e Sônia cada um numa poltrona, lenço no colo e bisnaga abandonada no assento.” (Q, p. 93)

Do espaço restrito do mosteiro e do convívio com pouquíssimas personagens, o protagonista, para conseguir a permissão para ir ao Xingu, vai para o Rio de Janeiro e estabelece relação com um grupo de pessoas variadas e extravagantes da elite política e intelectual carioca. Há também significativa mudança no foco narrativo, porque, embora o romance continue a se desenvolver, fundamentalmente, em torno de padre Nando, há intensificação do uso da onisciência múltipla⁴⁴, o que dá maior autonomia aos demais personagens e, ao leitor, a possibilidade de conhecê-los, segundo suas próprias ações e pensamentos, e não a partir dos julgamentos do padre. Essa espécie de “democratização do foco narrativo” acompanha a intensificação das intervenções do narrador:

“Quando se despediam viram Falua, Vanda e Sônia que chegavam à porta do edifício. Evidentemente tinham saído em seguida mas ainda cheirando a éter pois pisaram a calçada cambaleantes e se sentaram no meio-fio. Sentaram bem juntinhos um do outro. Falua estendeu nos joelhos, como uma faixa, o lenço, apertou com vigor o gatilho do lança-perfume umedecendo o lenço, metódico como se pavimentasse uma estrada, e os três juntaram os narizes no lenço. Nando sentiu inveja.” (Q, p.96)

A multiplicidade de tempos e de pontos de vista desenharam todas as vidas que Nando rejeitou ao optar pela vida eclesiástica e o fascínio que essas exerciam sobre ele. As

⁴⁴ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo, ed. Ática, 1989.

sensações recorrentes em seu espírito são perseguidas pela linguagem, que procura traduzi-las na construção de quadros em que se somam recortes de imagens e de discursos, apresentados, porém, sem nenhuma lógica aparente. O narrador persegue os movimentos internos de Nando, mas não os organiza, colando-se a ele e adquirindo a mesma consciência que ele tem sobre sua própria subjetividade. Narrador e protagonista confundem-se e os conflitos vêm à tona:

“E Nando viu, viu, a forma que era estranhíssima mas era ele mesmo, uma espécie de fole ou de balão de berrantes listras coloridas, deitado em chão de barro vermelho, abrindo e fechando. Deitado e concentrado no esforço imenso de abrir e fechar, abrir e fechar, inspirar, expirar e ali estava tudo, a grande alegria capaz de se comunicar ao mais inanimado. Agora ele realmente ia...” (Q, p. 139)

Esse movimento que se instaura, acompanhado de inúmeros diálogos, procura imitar os movimentos do universo interior do personagem, que escorrega entre a euforia e a melancolia. A composição vertiginosa também contamina o ato de leitura, uma vez que o objetivo central do padre, conseguir uma autorização para ir ao Xingu, perde-se entre as experiências dele com o éter, com a bebida, com a sua busca de superar a ejaculação precoce. Daí surgem cascatas de imagens que se sobrepõem e se substituem ao longo desse segundo capítulo, rompendo com a relativa linearidade do tempo que o romance mantivera até então e implodindo o espaço da Cidade Maravilhosa - que, como num caleidoscópio, revela-se na junção de fragmentos desconexos - e o espaço interior do personagem - que tem sua identidade desdobrada em experiências múltiplas. Rompendo os limites entre a realidade objetiva e a intimidade de Nando, é como se a narrativa quisesse imitar a fusão de tempos e de espaços que ocorre em sua mente:

“As imagens da vida giravam como lanterna presa a um rodopiante bastão de bambu e cada imagem apagava com sua violência a memória da precedente: toureiro de jaleco fagulhante, calção de rubis e rabicho de jacarandá polido, pajem andrógino, moço enfermo de velho terno de linho branco sem gravata, moreno pálido no fulgor insolente da paisagem, mandarim enunciando o segredo com forte articulação de mandíbulas mas sem som.” (Q, p.p. 93 e 94)

A estruturação desse capítulo é muito mais experimental do que realista⁴⁵. É atípica no conjunto da obra como se para afirmar o caráter de deslumbramento do protagonista com o mundo (e, portanto, da impossibilidade de preenchê-lo imediatamente de sentido e de compreendê-lo em sua totalidade) e para reconhecer a situação paradoxal em que se encontra o jovem padre. Ele se dirige à capital do país por motivos de caráter social (conseguir uma permissão para ajudar os indígenas do Xingu), mas se isola nos vícios da camada governante, distanciando-se ainda mais da realidade do que quando estava no mosteiro. Por um lado, a alienação de Nando é, no Rio de Janeiro, aprofundada, não há qualquer referência ao povo ou a sua utopia e todos os personagens estão submersos em suas individualidades e, evidentemente, no éter:

“Nando apenas sorria, mais discreto que os outros, mas sentia um estranho desejo de éter. Ainda bem que não havia lança-perfume ali! Tinha saudade até do cheiro, tão repelente logo de início, do dzim-dzim-dzim que precedia as visões coloridas.” (Q, p.p.123 e 124)

Mas, por outro, o protagonista, na busca da sua verdade pessoal, vive os conflitos entre fé e ciência, entre a vida religiosa no mosteiro e a vida mundana no Rio de Janeiro, entre o prazer e o martírio, iniciando um processo de desalienação que se estenderá por todo o livro. A grande cidade associa-se ao centro do poder político e econômico do país e a inserção de personagens como o comunista Otávio e o jornalista Falua, ambos críticos ao governo, revela as tensões que o Brasil sofria em 1954 com a ampliação dos grupos de oposição ao Presidente Getúlio Vargas.

“O Éter” compõe uma problemática fundamental que perpassa todo o romance: o abandono em que o Brasil se encontrava nos diversos âmbitos da vida nacional. Nando se relaciona com diferentes personalidades da elite (como Ramiro Castanho, o chefe do Serviço de Proteção aos Índios), as quais, à exceção de Fontoura, chefe do Posto Capitão Vasconcelos, no Xingu, e de Otávio, integrante do Partido Comunista, encontram-se

⁴⁵ LUKÁCS, Georg, ADORNO, T.W. e outros. **Polémica sobre realismo**. 2 ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

ensimesmadas e submersas em crises pessoais ou debates infundados sobre interesses particulares.

O jogo que se estabelece na narrativa insere-se no universo interior do protagonista. Se, no primeiro capítulo, a tensão se colocava entre a realidade e a subjetividade de Nando, neste segundo, a tensão deriva do encontro dos fragmentos que ele incorpora do mundo e a sua formação anterior. Acompanhando o movimento dialético do primeiro capítulo, que o impulsionava para a vida em sociedade, Nando descobre, agora, que é preciso mergulhar em si se quiser continuar sua jornada em busca do Outro, da própria realidade brasileira. Ao pensarmos na totalidade do romance, verificamos que, continuamente, a revolução social deriva da transformação do indivíduo e esta, daquela. Veremos esse movimento em todos os capítulos, ora aprofundando uma experiência, ora, outra.

Tal diálogo que o romance estabelece remete-nos ao imaginário dos anos de 1960, o qual associava as revolucionárias teorias marxistas às freudianas. Herbert Marcuse⁴⁶, retomando a observação de Freud de que o sexo é a mola da civilização, propõe a liberação sexual, entendendo que, com isso, os indivíduos, ao trilharem os caminhos do autoconhecimento e da plena satisfação pessoal, romperiam com a “coisificação em que as relações humanas se petrificaram”⁴⁷, aprimorando, conseqüentemente, as relações interpessoais e a própria vida em comunidade. O padre percorre essa trajetória e humaniza sua relação com o mundo, adquirindo a noção de comunidade, de interesses coletivos, e sensibilizando-se para uma relação mais verdadeira com os indígenas. É assim que se revela a experiência do sexo para o padre que, ao procurar controlar a ejaculação precoce, principalmente com Vanda, a sobrinha de Ramiro, descobre um caminho para o autoconhecimento:

“Melhor teria sido não ir pois quem se desmanchou foi ele próprio, Nando apressado e já agora nas garras da nova angústia. A prova real assim tirada, Nando sentiu, para consolo seu, menos culpa no burlar seu voto de castidade. Usando de cautela, como Labão quando experimentava Jacó, o Senhor lhe permitira acesso à mulher. Mas lhe reservara uma surpresa. De certa forma, seu pecado só podia ser escriturado como meio.”

⁴⁶ MARCUSE, Herbet. *Eros e civilização (Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud)*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1956.

É esse ideário utópico que começa a se desenhar no segundo capítulo, embora ainda se apresente de maneira bastante prematura e incongruente, pois trata muito mais da deseducação de Nando e do amadurecimento da sua visão do mundo, do que propriamente da consolidação do seu desejo de transformar a sociedade, que se dará nos próximos capítulos.

O realismo histórico transculturado⁴⁸: um projeto unificador para o Brasil

Finalmente, Nando chega ao Xingu. Inicia-se o terceiro capítulo, “A maçã”, e, com ele, a percepção do protagonista do quanto os ideais que cultivara estavam equivocados:

“Uma menina de uns doze anos, pele clarinha, meteu a cara na porta da cabana.

- Entra, Ritó – disse Fontoura.
- Mas essa menina é branca – disse Nando.
- Branca não, desbotada – disse Fontoura. – Entrou na puberdade e fica trancada num canto da maloca dos pais durante seis meses. Só sai de noite para fazer as necessidades. Lábil, débil, flábil, núbil pensou Nando cheio de ternura pelo desamparado bibelô que parecia de gesso ou de nuvem contra a figura atlética de Sariruí escuro.
- Ritó – disse Fontoura – é uma esperança para os índios trumai. A tribo está bruxuleando, quase extinta.

Nando sentia, no fundo do peito, uma vontade confusa de chorar.

- Extinta por quê? Alguma epidemia?
- A epidemia nossa – disse Fontoura – do homem branco. Primeiro, antes de Rodon, era o vale-tudo. Branco trazia tuberculose, gonorréia, sarampo, sífilis. Agora, que a gente sempre exerce uma certa fiscalização, índio não tem mais terra, ou cada vez tem menos.

⁴⁷ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Idem, *ibidem*, p. 217.

⁴⁸ “Transculturização” é o termo que Ángel Rama cunhou para definir o encontro entre culturas que se integram sem, contudo, destruírem as particularidades de cada qual. Rejeitando alguns aspectos e incorporando outros, a cultura de origem e a cultura externa recriariam, a partir de critérios seletivos e inventivos, novos mecanismos compensatórios para as perdas sofridas. O crítico uruguaio aplicou esse conceito para pensar a literatura latino-americana e, em especial, o gênero romance, procurando mostrar como a América Latina produziu uma literatura própria e uma, o que, em última instância, revelaria a vocação e as possibilidades de o continente ser autônomo inclusive do ponto de vista político e econômico. (Ver RAMA, Ángel. “Os processos de Transculturização na Narrativa Latino-Americana”. In: AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama. Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo, Edusp, 2001.)

Fontoura, que não tocara na garrafa de cachaça desde a hora do almoço, bebeu um largo trago no gargalo.

- Você acha que adianta – disse Nando – pegar os últimos dez ou quinze trumai e ensinar a eles o b, a, ba e a ave-maria?

Nando ia responder mas Fontoura, dando outro trago, já andava para os índios.

- Você acha Apucaiaica? B, a como é que faz?

Apucaiaica riu.

- Faz merda, não faz? Diga merda.
- Merda – disse Apucaiaica.
- Pronto – disse Fontoura. – Apucaiaica está alfabetizado. Agora você, Matsune.
- Matsune – disse Matsune.
- Matsune, não, merda – disse Fontoura.
- Merda – disse Matsune.

Os índios todos riram.

- Sariruí e Apucaiaica – disse Fontoura – amanhã pesca. Pesca, viram? Senão não tem quarup.
- Pesca – disse Sariruí.
- Tenho linha nova para você – disse Fontoura.
- Linha? – disse Sariruí, orelha em pé. – Náilon?

Olavo deu uma gargalhada.

- Eta índio safado!” (Q, p.162)

É dessa inadequação entre o herói e o mundo e do reconhecimento de que a grande busca de um sentido para a vida está fadada ao fracasso que Lukács⁴⁹ identifica o surgimento do ‘grotesco’ no romance moderno. Esse ‘grotesco’, segundo o crítico, não se limita ao indivíduo, mas se estende ao plano das idéias, pois aponta para as incongruências entre as ações dos homens propriamente ditas e os resultados que elas produzem. Como essas ações não se pautam em parâmetros objetivos, os resultados só encontram reflexo no mundo interior do protagonista e, não, como se esperava, no mundo exterior.

Tal consciência do fracasso faz com que o protagonista abandone antigos valores e inicie uma nova busca. O romance, conseqüentemente, desloca o sentido da narrativa e as

⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance. Op. Cit.*, p. 111.

imagens apresentadas são o oposto do que Nando esperava: o Xingu é o avesso do Paraíso e os índios estão longe do ideal adâmico:

“Algumas mulheres já estavam acoradas à porta das malocas, cercadas de crianças. Quase todas envelhecidas precocemente, os peitos caídos, mamados às vezes por crianças grandes, a sugarem de pé o seio. Daquelas pobres mulheres tivera medo fundo.” (p. 155)

Padre Nando, neste capítulo, presentifica-se através de longos silêncios diante do que vê. O foco narrativo torna-se mais abrangente, há um espaçamento dos monólogos interiores do protagonista e há a acentuação do registro das cenas em que ele se vê envolvido nos debates a respeito da situação dos índios, como que chamando o leitor a também emitir o seu juízo sobre a condição do indígena. Se em “O ossuário” e em “O Éter” Nando se vê no outro, projetado no mundo, aqui há um desdobramento para o desconhecido, não para confrontá-lo consigo mesmo, mas para assimilá-lo. A narrativa acompanha o olhar interessado do protagonista, que se altera na mesma medida em que se altera sua linguagem, ao entranhar-se num outro código, em tudo alheio ao seu, e ao incorporar uma nova língua:

“Em longas caminhadas de beira-rio, em visitas aos índios camaiurá acampados à beira do lago, embrenhando-se na mata para ver um veado correndo na distância ou garças voando reto como flechas brancas disparadas da copa das árvores, Nando ruminava o plano e triturava nomes com fervor. Takuxirrãe, suiá, txukarramãe, iarumá, miarrã.” (Q, p. 167)

A compreensão que Nando tem de sua alienação com relação à realidade leva-o, num primeiro momento, a um estado de profunda melancolia. Entretanto, a melancolia de Nando, utilizando o sistema proposto por Ernildo Stein⁵⁰, “gera em si processos utópicos”, conforme veremos ocorrer em outras ocasiões de sua trajetória, impulsionados, mais uma vez, por Francisca, quando ela decide, depois da morte do noivo, fazer a Expedição ao Centro Geográfico do Brasil.

⁵⁰ STEIN, Ernildo. *Órfãos da utopia. A melancolia de esquerda. Op. Cit.*

Ao ver desmoronar a imagem edênica do indígena que cultivara por tantos anos, a utopia do protagonista toma forma de uma inflexível negação⁵¹ da realidade: sensível ao que presencia, Nando fica atônito, paralisado, elaborando, silenciosamente, a perda sofrida.

A atitude do padre contrasta tanto com a galeria de utopias que se apresentam neste capítulo, as quais respondem a um intenso desejo íntimo de ver no mundo um sistema de idéias concretizado sem que se considerasse o processo para atingi-lo⁵², quanto com a melancolia “patológica” de Fontoura, a qual o torna refém das perdas sofridas, impedindo-lhe de ver brechas para resistir. Como a performance de Nando no mosteiro, os personagens reforçam a abordagem crítica das utopias, que, segundo Marx, apenas desviam a energia revolucionária para ociosos anelos e satisfações imaginárias.

Nando observa e sente o mundo com uma dimensão trágica jamais experimentada, por perceber a falência de seu ideário e ainda não conseguir apropriar-se de nenhum outro imaginário suficientemente coerente com seus desejos de transformação. Vê-se desenhada a profunda melancolia do protagonista, acentuada pelo contrastante estado eufórico dos demais personagens, os quais atualizarão mais uma vez o embate entre “tradicional” e “moderno”.

Fontoura, chefe do Posto no Xingu, é, nesse momento, o antagonista de Nando. O que move sua vida é fundar o Parque Indígena, para demarcar um local exclusivo para as tribos, a fim de preservá-las da ação da civilização branca:

“- Sim, magnífico – disse Fontoura – se fosse realizável. E se fosse possível, de acordo com meus sonhos, estender aqui – e seu dedo passou como se abrisse uma vala pelo contorno do Parque – uma cerca de arame farpado.

- Arame farpado? – disse Nando.
- Sim – disse Fontoura. – Eletrificado. Contra o Brasil.
- E educar os índios de que maneira? Que fazer deles? Que espécie de gente?
- O Estado seria de índios, de bugres, do que eles são – disse Fontoura martelando as sílabas – Eu não quero transformar índios em nada. Parques imensos,

⁵¹ Marcuse, a partir da idéia da ‘negação’, organiza a idéia utópica enquanto meio de manter viva a possibilidade de construir um mundo qualitativamente distinto do nosso mundo. (MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Op. Cit.*).

⁵² É a crítica que Marx e Engles formulam contra os ‘utópicos’, ao afirmarem que eles não previam os processos históricos para atingir a revolução.

cuidadosamente vigiados, fizeram os ingleses para girafas e zebras em Quênia e Tanganica. Não para educar girafas ou zebras. Para preservá-las vivas.” (Q, p. 160)

É a imagem do bom indígena que, se defendido da civilização branca corruptora, recuperará o paraíso perdido. A modernização é o mal do Brasil.

Lídia e Otávio, os novos amigos de Nando, representam dois imaginários distintos, a serem confrontados e unidos para a formulação da próxima busca do protagonista: a verdade pessoal associada à revolução social. Contudo, eles não conseguem amoldar as visões de mundo numa única perspectiva, como tentará fazer Nando. Ambos têm a pretensão da revolução individual, para, então, a coletiva, mas patinam na primeira etapa, uma vez que não conseguem resolver o conflito entre os símbolos de atraso e de progresso brasileiros.

Rolando Vilar é o ideal de homem de Otávio, que nele vê o sucessor de Carlos Prestes pela firmeza de espírito e determinação. Segundo Otávio, só um homem como Vilar poderia fazer com que os brasileiros virassem os olhos para ‘dentro do Brasil’ e se revoltassem contra a exclusão social e a miséria. O ideal de Vilar não é promover uma revolução social, seu impulso é o de promover obras, construindo estradas, aeroportos, escolas, para ligar o interior às grandes capitais e fornecer infra-estrutura à população. Ao contrário dos demais, Vilar se preocupa com a maneira de fazer os brasileiros conhecerem o Brasil e não com a transformação desse enorme país de um algo desconhecido para outro igualmente desconhecido. Vilar cultiva em sua perspectiva utópica a modernização dos meios de comunicação do país, pois crê que só a tecnologia poderá salvar o Brasil:

- “- Existem trabalhos centrais, vitais – disse Otávio.
- A Revolução – suspirou Vilar sabendo o que vinha.
- Claro que a Revolução e ela só poderia ser desfechada por um homem como você, Vilar.
- Mas estradas para quê? – disse Otávio. – Isto é que você deve perguntar a você mesmo.
- Ué – disse Vilar – para os brasileiros andarem. Para se conhecerem.” (Q, p. 188)

Ramiro contraria a visão da natureza bondosa do homem de Rosseau e da cultura como desagregadora. A humanidade é a “doença que deu no mundo”, que, ao fim e ao cabo, o salvará da lei “olho por olho, dente por dente”:

“- Uma visão um tanto...pejorativa do homem, Ramiro.

Ramiro deu uma triunfal palmada na própria coxa.

- Aí é que você se engana, meu caro. Só a doença sensibiliza, compreende, só ela enobrece e humaniza. Sem o homem o que é o mundo? Um planeta bruto, cheio de brutos e de árvores. De repente deu o homem.” (Q, p. 126)

A farmacologia poderá salvar a humanidade de seu mau destino e trazer o progresso da nação.

Por fim, Sônia, a dançarina das casas noturnas, por quem Ramiro, Falua e o Ministro Gouveia são apaixonados, retoma o ideal mítico indigenista ao fugir para o seio da mata amazônica com Anta, contrariando os conceitos de Fontoura sobre a impossibilidade de índios e brancos integrarem-se harmoniosamente⁵³.

A multiplicidade de utopias retrata a fragmentação da esquerda nacional depois da ditadura de Getúlio Vargas. Cada indivíduo é representante de um grupo social e de um dado recorte cultural e histórico do Brasil. Tal diversidade torna-se um problema para as esquerdas, uma vez que os grupos não conseguem estabelecer um diálogo e trocar experiências a fim de construir um imaginário amplo e coletivo. No último romance de Callado, **Memórias de Aldenham House**, essa situação aponta para o distanciamento crescente entre os discursos e para a perda da dimensão de uma Ética universalizante, surgida do desejo de construir uma sociedade igualitária.

Aí forma-se a clivagem que formula a tese central de **Quarup**, sustentada pela compreensão de que o progresso é parte integrante do atraso, e este, daquele. A convivência problemática dos expedicionários vindos da capital do país no alto Xingu coloca a necessidade de se pensar novos sistemas para explicar as experiências por que passam entre si e junto aos indígenas.

⁵³ Como aponta Édison José da Costa, Sônia e Anta “adentram juntos – a mulher sonhadora e o índio americano, Ceci e Peri revisitados – o terreno do mito”. (COSTA, Édison José da. **Quarup: tronco e narrativa**. Curitiba, Scientia et Labor, 1988, p.88)

A compreensão da História segundo a oposição entre o arcaico e o moderno – lida na oposição entre, por exemplo, Ramiro e Fontoura - aprofunda as barreiras entre os miseráveis e os ricos, ao propor uma divisão irreconciliável entre as classes e ao impedir a construção de um imaginário suficientemente democrático para abarcar índios, negros, mulatos e brancos, iletrados ou ilustrados, em uma nação justa. Por isso, a narrativa, ao privilegiar a formulação investigativa de como se relacionam os personagens, abrir uma perspectiva crítica sobre a costumeira associação entre modernização e tecnologia, uma vez que a modernização deveria dar-se, antes, nas relações entre os homens. É aí que se escondem as mais profundas contradições entre atraso e modernidade e não nos contrastes da paisagem brasileira. E é daí que surge a ironia sobre o conceito de nação brasileira que cada personagem concebe.

Tal deslocamento do olhar sobre como se relacionam os personagens e onde se configuram os conflitos entre atraso e modernidade geram a tensão que domina este capítulo, acabando por invadir a linguagem da ficção, ora um tanto mais realista, ora um tanto mais experimental.

A abordagem de **Quarup** como um tipo de romance da aprendizagem deriva do fato de o livro procurar abarcar o “caráter histórico conflitivo”, “a luta de forças opostas”⁵⁴, que, colocadas em atrito, geram o movimento necessário para as transformações do personagem. O protagonista se desliga dos antigos valores e princípios adquiridos, para construir novos, os quais, entretanto, opõem-se à expectativa do romance da aprendizagem clássico de, segundo Lukács, mostrar ao leitor como o herói vai se adaptando ao meio e respondendo às expectativas do contexto histórico: à medida que a aprendizagem de Nando revela-se no deseducar-se de categorias interpretativas inadequadas para pensar e agir sobre a História brasileira - até o momento em que passa a conceber categorias mais próximas à realidade nacional -, ele passa a resistir de maneira cada vez mais radical ao sistema vigente brasileiro, opondo-se ao estado em que se encontra a vida social à qual pertence. Essa trajetória, cada vez mais acentuada, leva o protagonista, ao final, a engajar-se na luta armada contra o regime militar.

⁵⁴ LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

Invertidos, assim, os pressupostos do “romance da aprendizagem” lukácsiano⁵⁵, configura-se o romance da aprendizagem às avessas.

Antonio Callado opera o que o crítico Ángel Rama define como “transculturação”:

“Os escritores que em suas obras desenvolvem processos de transculturação respondem às circunstâncias e especificidades das culturas dentro das quais se formaram, às proposições e imposições exercidas sobre elas pela cultura modernizada e, portanto, ao tipo de conflito que é gerado entre ambas”⁵⁶.

Para Rama, o romance é o gênero mais apropriado para mostrar como é possível ocorrer o encontro entre culturas diferentes sem a destruição das particularidades de cada qual, já que pode evidenciar as tensões entre a cultura de origem e a cultura externa, ou, nos termos do crítico uruguaio, entre o “regionalismo” e o “universalismo”. Isso, porque, dada a sua origem histórica (surgido de e para a emergente sociedade burguesa), sua inserção nas classes médias e seu potencial lingüístico, o romance pode colocar o público leitor diante das problemáticas transformações da cultura em que está inserido.

Lidando com os elementos estruturais do romance, Callado amplia o enfoque proposto por Rama ao evidenciar os confrontos culturais não só entre brasileiros e europeus, mas também entre brancos e indígenas. A cultura de origem, a dos indígenas, defronta-se, assim, com a cultura dos brancos, que já se encontra em transformação pela cultura européia.

Identificando as problemáticas de tais encontros (por exemplo, na figura do índio Aicá, que, depois do contato com os brancos, morre pouco a pouco sem que qualquer médico encontrasse uma cura para o fogo selvagem que o devora), Callado tece uma narrativa que projeta uma possível convivência entre as várias vertentes culturais em contato.

De um lado, a narrativa recria um modelo literário europeu, o romance, e o tipo específico identificado por Lukács como o “romance da aprendizagem”. De outro lado, a narrativa cria um espaço e um tempo em que o elemento exterior – a cultura do homem

⁵⁵ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. *Op. Cit.*, p.p. 138 a 149.

letrado - se submete e se impõe ao elemento de origem – a cultura dos indígenas. Exemplos não faltam: quando se confrontam os discursos de Vilar, que quer construir estradas para o Brasil se comunicar, à condição miserável em que se encontram os índios exatamente por esse encontro desigual entre as culturas; quando a festa xinguana, o quarup, disputa a narrativa com o caos que a renúncia de Getúlio Vargas causa entre o grupo; quando Sônia e Anta fogem para a mata fechada, único meio viável para viverem o desejo amoroso sem a intervenção dos demais; ou quando o texto mescla termos indígenas aos portugueses numa língua que se quer renovada:

“Tamapu iniciou uma longa arenga fúnebre em honra de Uranaco, uialapiti amigo de camaiurá. Cuia de caxiri circulava entre os visitantes e visitados aquecendo por dentro o sangue de todos enquanto por fora um sol de meio-dia esmaltava o urucum e dava brilho de suor ao jenipapo. Meninos camaiurá armaram no centro do terreiro abrigo com grimpas de arbustos e sob esse dossel se sentaram em caixotes de bacalhau Canato e Fofinho, ouvindo a lengalenga de Tamapu e vendo os dançarinos de rabicho de sucuri e flauta jacuí empenhados em encantar nos ares e socar com o pé nas profundas os maus espíritos que não sabem vitoriosos. Nando atravessou a pequena aldeia camaiurá evitando o terreiro onde se desenvolviam os estágios da embaixatura uialapiti e foi andando na direção oposta à que viera, no rumo de Ipavu. Há muito abandonara as botas e chapéu de cortiça dos primeiros dias e se ainda não podia andar descalço como os índios e como Fontoura, preferia simples sapatos de couro, setevidas, vulcabrás.” (Q, pp.215 e 216)

Engendrada assim, a narrativa aponta para as perdas de cada cultura e também para a possibilidade de forjar, a partir de critérios seletivos e inventivos, uma nova cultura que contemple elementos da estrangeira e da original. Daí o “romance da aprendizagem” transculturado, que se propõe como uma possibilidade de integração e não de negação ou de marginalização.

Surge, então, o romance brasileiro por sua temática intimamente ligada aos conflitos nacionais e por conceber essa forma bastante particular, que aponta para um projeto não só cultural, mas político. Porque também o leitor, diante do novo texto, vê-se obrigado a

⁵⁶ RAMA, Àngel. “Os processos de Transculturação na Narrativa Latino-Americana”. In: AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Àngel Rma. *Literatura e Cultura na América Latina*. *Op. Cit.*, 209 a 232.

desarticular antigas formas de recepção para poder adentrar o universo ficcional. Como Nando, também o público precisa deseducar-se de categorias interpretativas inadequadas para criar outras mais próximas da economia da obra. Cria-se, assim, a expectativa de um leitor igualmente transculturado, porque capaz de romper a resistência que o texto oferece ao olhar comum.

Essa a ousadia de **Quarup**, propor a recriação do sistema literário autor, obra e público em bases surgidas da integração entre o atraso e a progresso. Essa a tese de modernidade que a narrativa engendra.

Vendo no ato da escrita sobretudo um ato político, Callado forja, através da criação da transculturação romanesca, um projeto unificador para o Brasil. Essa a utopia do autor, quando ainda acreditava no poder transformador da palavra.

Do arcaico e do moderno

O desfecho do capítulo é a metáfora da dificuldade de converter a tese romanesca em prática: a festa do quarup⁵⁷, cerimônia tradicional indígena, em que os mortos são homenageados e ‘revividos’, é invadida pela notícia do suicídio de Getúlio Vargas, o ilustre convidado, e pelo desespero de Fontoura, que perde definitivamente a expectativa de ver sua utopia realizada, já que via na ida do político ao Xingu a última possibilidade de transformar a história dos indígenas e de salvá-los da eminente extinção.

Soma-se a tal evento a imagem de Aicá, o índio que sofria de fogo selvagem há mais de dez anos sem encontrar tratamento e alívio para suas dores. Ele coloca Nando diante da tragédia que significou a presença dos brancos na selva, abrindo uma profunda fissura em sua fé:

⁵⁷ O quarup é uma cerimônia funeral, um ritual através do qual a tribo uialapiti retoma o tempo sagrado da criação da vida associado ao deus Maivotsim, para transformar a morte em vida. Com essa festa, a tribo se fortalece através da vivificação dos antepassados e, através da magia em que é envolto o tronco sagrado (o quarup), funda um novo ciclo de prosperidade para os indígenas. Para esse evento, todo o grupo que Nando conheceu no Rio de Janeiro se mobiliza, reunindo-se na selva, para participar da recepção a Getúlio Vargas que, com presença confirmada, esperava-se, faria os brasileiros olharem para a Amazônia.

“O índio levantou olhos mansos para Nando, que sabia não ter nada a dizer. Ah, Senhor, e a era dos milagres rudes? Como entender no paraíso refeito o fogo selvagem? Por que tanta fúria contra Aicá? Por que a horrenda morte interminável além do pagamento do tributo comum da morte um dia? Aicá esperava, os olhos erguidos para Nando. Esperava sentado na rede suja, sem mulher, sem filhos, arco e flechas no chão ao seu lado.

- Tenho facão bonito para Aicá - lá no Posto.
- Icatu – disse Aicá.
- Rapadura também – disse Nando.
- Icatu – disse Aicá.

Compreensíveis os santos e santas que beijavam os leprosos e lhes lambiam docemente as feridas. Nem compaixão e nem perversão. A recusa da saúde se havia gente torturada assim. Para continuar aceitando Deus. Se aquilo era permitido é que teria um sentido qualquer e merecia amor. Nando disse a si mesmo, com paixão, que beijaria os pés de Aicá se pudesse lhe dar alívio. Se. Quando talvez a cura fosse a do puro amor sem qualquer esperança terapêutica.

- Vamos embora – disse Lídia.

Nando saiu aturdido da maloca.

- Em outros terrenos também eles sofrem – disse Lídia.

Mas não prosseguiu. Foi andando ao lado de Nando algum tempo. Depois entrou em outra maloca. Respeitou o silêncio de Nando e deixou que ele voltasse sozinho à casa do Posto. Com gestos mecânicos Nando retirou do fundo da sua mala a caixa de facões que comprara para dar de presente aos selvagens que devia conduzir da felicidade silvestre em que viviam para o trabalho na vinha do Senhor. Apanhou igualmente um tijolo de rapadura. Acrescentou uma camisa. E voltou à maloca de Aicá como quem voltasse com a mão cheia de pedras para perto de uma criança chorando de fome.” (Q, p. 176)

A justaposição das experiências de Nando e de Fontoura junto aos índios leva ao questionamento sobre o que a boa vontade de um e a ilustração do outro poderiam fazer pelos povos marginalizados e sobre a coerência das ações do homem branco, quando não encontra apoio nas iniciativas governamentais.

O impasse gerado mantém-se até o final da narrativa e, exatamente por nenhuma resposta ser formulada, estabelece-se um estado de permanente incômodo para o leitor, já que, do quinto capítulo ao sétimo, o protagonista prossegue sua trajetória sem sequer

retornar à questão indígena. Esse dado contrasta com o título do romance, termo indígena, que faz referência à festa das mais sagradas para a tribo xinguana. É como se só restasse aos simpatizantes da causa indígena⁵⁸ lamentar ou festejar a degradação das tribos sem, entretanto, poder intervir no seu destino já traçado.

A ficção estabelece um diálogo amplo com a história contemporânea do Brasil, o que marcará toda a narrativa.

Até este capítulo, o leitor vem acompanhando a construção progressiva dos canais de comunicação entre termos diferentes: entre o mosteiro, a Igreja, e a comunidade local; entre o Rio de Janeiro e o Nordeste; e entre o interior do Brasil, a Igreja, os movimentos políticos, as elites e os centros de poder do país. Em “A maçã”, a junção do interior do Brasil ao seu centro político e econômico ocorre através de rupturas, o suicídio de Vargas e a morte das utopias de Nando e de Fontoura, o que anuncia as dificuldades de construir vínculos duradouros entre capital e interior, entre espaços e tempos arcaicos e modernos, entre a perspectiva unificadora que o romance propõe e a construção desse projeto.

O evento histórico frustra todos os convidados para a festa, que se revela, aos olhos dos brancos, em enorme fracasso, a despeito da indiferença dos próprios índios. Experimentando novas formas de expressão, a narrativa associa imagens que passeiam entre o suicídio de Getúlio, o quarup, a fuga de Sônia com Anta para o meio da mata, o ciúme de Falua e de Ramiro, que cheiravam éter para esquecer a perda da dançarina:

“Os índios do huka-huka e do moitará e javari só ouviram porque conheciam muito bem a voz do Fontoura mas ligar não ligaram o grito dele não, porque não queria dizer nada que índio soubesse e viram logo que só podia ser lá coisa entre caraíba o Fontoura berrando o velho se suicidou, o velho se matou e nem interessava também que o Cícero berrasse junto dizendo meteu uma bala no coração e morreu, Getúlio morreu. Otávio saiu correndo como um doido do campo de pouso e encontrou diante da casa do Posto Cícero aos soluços e Fontoura repetindo Getúlio morreu e Nando e Vanda e Lídia de caras transtornadas

⁵⁸ Callado em nenhum momento deixa de escrever ou falar sobre a questão indígena. Até mesmo em períodos em que o índio saía das manchetes de jornal, ele elaborava algum artigo ou romance sobre o desastroso encontro entre as culturas. São exemplos as crônicas publicadas no jornal *Folha de São Paulo*, depois editadas no livro CALLADO, Antonio. *Crônicas de fim do milênio*. (Op. Cit.).

também e todos a perguntarem se seria verdade mesmo quem é que tinha ouvido no rádio e não havia a menor dúvida o velho tinha metido uma bala no coração e quando Otávio chegou ao pé do rádio no escritório sentiu aquele cheiro forte de éter e Falua e Ramiro estava ao pé de uma mala aberta onde tinha caixa de rodo metálico e os dois tinham lenços na mão e balbuciavam um para o outro coisas onde o nome de Sônia aparecia o tempo todo mas Sônia não tinha ouvido nem o nome dela e nem as notícias berradas e nem nada andando e andando na trilha do Anta que tinha graças a Deus entendido naquela cabeça bonita por fora e esquisita por dentro que tinha que andar muito e que ir bem longe para guardar a fêmea branca que tinha arranjado com sua tesão e sua malandragem e Sônia que não escutou nada só tinha que seguir a musculosa traseira castanha com miçanga azul e cada vez entraram mais na mata ele e ela como um fiinho de Tuatuarizinho de nada se perdendo para todo o sempre no marzão verdão do matagal e Otávio empurrou para o chão Ramiro e Falua e esguichou o lança-perfume bem na cara dos dois que protestaram não faz isso Sônia volta Sônia e saíram quase torpeçando nos quarups que vinham rolando, rolando pelo declive tocado pelos pajés e plaf plaf plaf um atrás do outro foram entrando n'água e o maior de Uranaco mergulhou um pouco, emergiu, saiu boiando com sua faixa de algodão tinto e suas penas de arara e de gavião.” (Q, p. 259)

A fusão dos espaços – o Rio de Janeiro, o Xingu e o interior da selva para onde foge Sônia - no tempo mítico do quarup impulsiona a linguagem a se espriar com a maior liberdade possível pela página, gerando um aparente caos, contido apenas pelos limites das palavras e da sintaxe (como ocorre quando Nando concretiza seu primeiro relacionamento amoroso com Winifred). Édison José da Costa⁵⁹ interpreta esses trechos de “superação dos padrões sintáticos convencionais de organização da linguagem” como “momentos ritualísticos de iniciação e amadurecimento em que a vida se redescobre e se renova”⁶⁰:

“O trato da paixão e dos mecanismos inconscientes escapa, nos dois casos, à visão ordenadora da racionalidade e da lógica: o arrebatamento e o descontrole do mundo das personagens ascendem vigorosamente à superfície do texto ficcional, instigantes e vitalizadores. *Assunção de Salviano* e *A Madona de Cedro* já associavam a irrupção da realidade inconsciente a uma linguagem narrativa mais descontraída e solta. O êxtase

⁵⁹ COSTA, Édison José da. *Quarup: tronco e narrativa*. *Op. Cit.*, p. 96.

⁶⁰ *Assunção de Salviano* e *A Madona de Cedro* já ensaiaram, conforme pudemos ver, esses momentos de maior liberdade lingüística.

místico de Salviano e o devaneio de Ritinha semi-adormecida à porta da cadeia; a divagação de Marta quando aguarda a chegada de Delfino para o almoço e o devaneio de Padre Estêvão à hora da sesta – o fluir do pensamento das personagens propõe-se, espontâneo e indomado, em todos esses momentos. Feito Nando, feito Salviano, as personagens subtraem-se à opacidade ao experimentarem o êxtase; entregam-se, feito Padre Estêvão, à aventura de si mesmas, despreocupadas, quando deixam o pensamento correr desimpedido. Também a linguagem narrativa, deixando-se explodir, entrega-se à aventura de si mesma, ousando-se, aprofundando-se e, ao mesmo tempo, produzindo-se, cheia de vitalidade, para além dela própria.”⁶¹

Os três primeiros romances de Callado fundem o foco narrativo em terceira pessoa ao fluxo de consciência, evidenciando-se como um recurso privilegiado em que a individualidade absorve a coletividade, assimila-a e divide-a com o outro. É essa a aprendizagem que se ensaia em **Assunção de Salviano** e em **A Madona**, mas que só se completa em **Quarup**, quando o protagonista tem a oportunidade de conhecer a realidade nacional.

A tensão entre a ordem necessária do texto para a comunicação e a explosão da linguagem narrativa advém da ruptura do imaginário do protagonista por um fato imprevisto, imponderável, deixando a gramática encontrar novas possibilidades expressivas. Tal experimentação breve da linguagem evidencia mais uma transformação importante no contexto histórico nacional e na subjetividade do protagonista. A confluência dos eventos dispara o movimento que esteve contido ao longo de todo o capítulo pelo estado quase letárgico do protagonista, ao reconhecer o fracasso de seu imaginário religioso diante da realidade dos indígenas. Na rápida sucessão de imagens, anuncia-se alguma possibilidade de transformação. Ela é anunciada, e será confirmada nos próximos capítulos, para firmar a visão da evolução do processo histórico.

Nesse contexto, a festa ritualística do quarup revela as intenções do próprio romance, **Quarup**, de fundar um espaço para o diálogo, para a reflexão, para a formação de um fórum capaz de recriar referenciais adequados aos questionamentos acerca do Brasil, buscando abrigar o passado e o futuro no presente. Esse espaço põe em suspenso as urgências do mundo capitalista, ao ser permeado pelo tempo necessário para a troca de

⁶¹ COSTA, Édison José da. **Quarup: tronco e narrativa**. *Op. Cit.*, p. 96.

experiências e para a assimilação dos discursos, como o requer a leitura mesma do livro, não à toa, exigente, pelas 601 páginas que o compõem. A linguagem acompanha o movimento pendular da narrativa, oscilando entre a utopia e a melancolia do protagonista: a desconstrução do discurso mimetiza o auge da crise de seu imaginário utópico, derivada da assimilação da realidade brasileira. O caos lingüístico torna-se, segundo Ernildo Stein⁶², expressão da “elaboração positiva do luto pelo ‘objeto perdido’”:

“(...) existe uma elaboração que podemos chamar de positiva de luto, em que efetivamente aceitamos a ilusão que tínhamos, de posse de um objeto absoluto, seguro e infalível do ponto de vista em que aceitamos que isto foi uma fantasia. É, sobretudo, a capacidade que esperamos ter para poder trabalhar a perda deste objeto, aceitando efetivamente o seu desaparecimento e procurando, de um lado, não negar a experiência da perda. Mas pelo contrário, elaborando esta experiência da perda e, então, por outro lado, não tentando substituir maniacamente por algo semelhante esta própria perda. O que importa é poder substituir progressivamente o objeto perdido, através de novos investimentos emocionais que podem ter caráter político, social, ideológico, filosófico. Através de investimentos novos produzimos objetos que vão, aos poucos, ritualisticamente, reduzindo a sensação da perda e nos dando, progressivamente, uma segurança a partir de novos elementos de substituição.”

Na abordagem política da “melancolia de esquerda”, formulada por Stein, está implícita a teoria de Freud⁶³ ao definir a “melancolia positiva” e a “melancolia negativa”, segundo a possibilidade de o sujeito superar ou não o estado melancólico através da elaboração do luto pela perda da pessoa desejada. A “melancolia negativa” aprisiona, segundo o psicanalista, o sujeito num círculo vicioso que vai da melancolia à mania e desta, àquela. Nesta perspectiva, Nando experimenta a “melancolia positiva”, já que a viagem representa a transformação dos seus padrões de sentimento e pensamento.

A experimentação da linguagem acusa, no conjunto da obra, que Nando aprofunda, em determinados momentos, seu auto-conhecimento, para, depois, “através de investimentos novos”, criar outros imaginários utópicos, provocando a posterior reorganização da linguagem. Esse movimento oscilatório é, ao mesmo tempo, causa e

⁶² STEIN, Ernildo. *Órfãos da utopia*. *Op. Cit.*, p. 57.

consequência do tom marcadamente utópico do romance. Ao contrário do que é possível ler nos romances posteriores a **Bar Don Juan**, quando os personagens não terão mais condições de elaborar o ‘luto positivo’ (segundo Stein, porque a “perda dos objetos queridos do socialismo” provoca reações compensatórias que impedem a projeção de novas utopias⁶⁴), o Nando de **Quarup** aceita aprender sobre a realidade e sobre si mesmo. Principalmente, porque, diferentemente dos seus sucessores, tem o tempo necessário para desalienar-se, interagir com o mundo e preencher de significado a perspectiva de uma sociedade justa e igualitária.

A opção por momentaneamente experimentar a linguagem imprime no romance a necessidade de o ficcionista ensaiar possibilidades de transculturar o “romance da aprendizagem”, para aproximá-lo ainda mais do público leitor brasileiro, que seria composto por parte significativa dos revolucionários de esquerda e por simpatizantes, dada a temática do livro e o alinhamento político do intelectual. Tal predeterminação dos elementos que comporiam o sistema autor, obra e público permite que se perceba nas entrelinhas a necessidade do romancista de discutir a “utopia revolucionária” com as esquerdas e propor uma avaliação da organização da luta contra a ditadura militar.

O esforço é o de possibilitar a formulação de um discurso uno em sua multiplicidade, revelando que a utopia do autor está na busca de fazer da ficção um instrumento para a consolidação das utopias de esquerda⁶⁵. Mais uma vez, o embate entre “moderno” (a linguagem experimental) e “arcaico” (a linguagem linear) se resolve na combinação de ambos e não na tentativa de afirmar um em detrimento do outro.

A profusão de perspectivas sociais que se espalha ao longo de **Quarup** e, em especial, neste capítulo, revela a profusão das ideologias totalizadoras que os anos de 1960 geraram com a guerra fria e a ditadura brasileira. Não à toa, surge o romance de pretensões

⁶³ FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”, **Obras Psicológicas Completas**, vol. 14 - p.p. 271 a 291.

⁶⁴ STEIN, Ernildo. **Órfãos da utopia**. *Op. Cit.*, p. 58.

⁶⁵ À época, multiplicam-se as perspectivas para a revolução comunista no Brasil: “Discutia-se um modelo de revolução, e como se chegar a ela. Pelo menos duas concepções se chocavam. Uma entendia a revolução como ruptura violenta, isto é, como uma explosão desencadeada por uma vanguarda que, ao ser logo substituída pela classe operária, criaria uma sociedade nova e um homem novo. Defendiam essa concepção as organizações que já se preparavam para a luta armada e os setores estudantis a elas ligados. A outra posição, defendida pelo PCB, via a revolução não como um objetivo imediato, e sim como um lento processo que poderia até culminar com uma ruptura, desde que fosse o resultado da gradual organização da sociedade civil e da acumulação de forças.” (In: VENTURA, Zuenir. 1968. **O ano que não terminou**. *Op. Cit.*, p. 62)

igualmente totalizadoras de Callado, que, curiosamente, rompe com as mesmas através de mecanismos como o que acabamos de expor: na construção do panorama da história brasileira (fins dos anos de 1950 a fins de 1960) e da formação do revolucionário de esquerda, o romance procura desmontar continuamente as grandes ideologias, revelando ao leitor seu conteúdo conservador e deixando emergir a utopia revolucionária das esquerdas. **Quarup** aponta para a necessidade de as utopias serem, a cada momento, reorganizadas, segundo o contexto histórico e o desejo de transformação, a fim de não se adaptarem ao real e se cristalizarem em nova ideologia, como adverte Karl Mannheim em **Ideologia e Utopia**:

“Está implícita na palavra ‘ideologia’ a noção de que, em certas situações, o inconsciente coletivo de certos grupos obscurece a condição real da sociedade, tanto para si como para os demais, estabilizando-a portanto.

O conceito de pensar *utópico* reflete a descoberta oposta à primeira, que é a de que certos grupos oprimidos estão intelectualmente tão firmemente interessados na destruição e na transformação de uma dada condição da sociedade que, mesmo involuntariamente, somente vêem na situação os elementos que tendem a negá-la. Seu pensamento é incapaz de diagnosticar corretamente uma situação existente da sociedade.”⁶⁶

Quarup se oferece ao leitor como exercício prático para a formação do revolucionário, e não apenas teórico, como queria Ferreira Gullar (e como vimos mostrando) em sua resenha crítica, ao chamar a atenção para o fato de o livro ser de formação de uma nova consciência das esquerdas. É prático, porque se dá no plano material, além de intelectual, uma vez que os expedientes lingüísticos ensinam como o indivíduo pode realizar metodicamente o movimento entre utopia e realidade, evitando que o impulso transformador se cristalice em ideologia, para não só nutrir a energia revolucionária, mas para mantê-la direcionada para a conquista de uma sociedade justa e igualitária. Explica-se, assim, o movimento pendular da narrativa.

O movimento narrativo consolida a forma dialética do romance, que leva o leitor a construir um olhar e uma prática dialéticas também, definidas em **Quarup** no constante jogo entre subjetividade e realidade, entre utopia e ideologia, entre centro e interior, entre o

narrador onisciente o narrador observador, entre o eu e o outro. O romance se aproxima, então, das teses de Paul Ricouer⁶⁷, ao afirmar que a ideologia serve à manutenção do poder, enquanto a utopia significa a ruptura com o mesmo, já que **Quarup**, apesar de ser propositivo, questiona a todo momento o que foi afirmado anteriormente, garantindo a reflexão crítica do leitor e a construção do olhar dialético. O livro, enquanto objeto, convoca o leitor a refletir e a agir da mesma maneira, investindo na formação de seus leitores ('romance da aprendizagem'), através da trajetória de Nando.

A multiplicidade dos pontos de vista: a viagem

O quarto capítulo do romance, "A orquídea", é central em **Quarup** tanto no que diz respeito ao número de páginas e de capítulos, quanto à importância para a narrativa. As transformações com relação aos que o precederam são profundas: Fontoura, não se recuperando da decepção de não ter recebido a visita de Getúlio Vargas, deixa o Posto da Funai absolutamente abandonado; Nando abandona o hábito e se desliga física e ideologicamente da Igreja Católica; padre Hosana mata Don Anselmo, que queria impedi-lo de viver em concubinato com sua prima; e Levindo é brutalmente assassinado pela polícia política. Tais acontecimentos marcam os sete anos que se passaram do último quarup e do suicídio de Vargas, caracterizando a ação corrosiva e desagregadora do tempo no interior do país.

De início, a narrativa volta a ser filtrada pelos pensamentos e sensações de Nando e o narrador exime-se da função de organizar os fatos, deixando o romance seguir o turbilhão mental do protagonista, melancólico, saudosos de Francisca e longe de imaginar qualquer outro tipo de vida. Todos os aspectos convergem para a figura do ex-padre que sente os efeitos da sua decisão de romper com o passado, com a Igreja e com sua utopia religiosa. É tempo de amadurecimento para o personagem, de decisões e de definições, que gasta pacificando tribos, dentre elas a reclusa e violenta aldeia dos txikão. Nesses anos, Nando incorpora a perspectiva salvacionista de Fontoura – o qual se abandona completamente ao álcool – de minimizar os efeitos do furor expansionista do homem branco:

⁶⁶ MANNHEIN, Karl. *Ideologia e Utopia*. *Op. Cit.* (p.p.66 e 67)

“Cara de homem em cuia de pinga. Nando se viu cabeludo, barbado de vários dias. A cuia de caxiri que tinha levantado do chão ao pé da rede do Fontoura refletia alguma coisa enquanto que os olhos do Fontoura nada. Viviam velados pelas pálpebras ou então baços e vermelhos. Talvez fosse melhor assim, para aquele que no momento se contemplava na cuia de caxiri. Que diria ao Fontoura se Fontoura recobrasse a fé no que fazia?”

Fontoura!

Uma espécie de rito chamar o Fontoura, com se fosse consultá-lo sobre alguma coisa. Cacoete de passadas disciplinas. Que saúde a do Fontoura. Anos e anos nutrido a álcool de cana e mandioca fermentada. E no entanto inteiriço, um missionário apodrecido mas missionário. Enquanto que ele próprio! Um vulto hirsuto projetado em cuia de pinga.” (Q, p. 263)

O messianismo é derrotado na figura de Fontoura. O mártir das causas populares perdeu a força, como Nando que se reconhece apenas no reflexo que a cuia de pinga lhe devolve.

Isso, até o dia em que chega Francisca, iluminando seus dias de trevas e anunciando a viagem que fará em busca do Centro do Brasil, a fim de cumprir a promessa feita a Levindo, quando estavam noivos, de aí fincar bandeira e de daí levar terra para o Sindicato dos Palmares. Logo organiza-se a Expedição⁶⁸ ao Centro Geográfico do Brasil – tema em torno do qual girará este capítulo - com a participação de Ramiro e Olavo, já apresentados nos capítulos anteriores, Fontoura e seu futuro substituto, Vilaverde, Lauro, um etnólogo, além, claro, de Francisca e Nando.

Como se sabe, a busca do Centro retoma um dos motes mais antigos de nossa literatura, reconhecido na busca da identidade brasileira, a qual revela-se num verdadeiro horror, espécie de ser desconjuncto que contém em si tanto as belezas da grandiloquente floresta e o encontro amoroso de Nando e Francisca numa vereda de orquídeas, quanto a destruição das raças indígenas e a morte de Fontoura no exato centro geográfico, tomado por grandes saúvas. Dessa convivência entre o drama vivido pelos expedicionários e o lirismo⁶⁹ de determinados momentos narrativos emergem as contradições de nossa

⁶⁷ RICOUER, Paul. *Ideologia e utopia*. *Op. Cit.*

⁶⁸ A expedição ao coração do Brasil é retomada no *A Expedição Montaigne* de Antonio Callado.

⁶⁹ O lirismo nos romances de Antonio Callado é uma vertente profícua para a interpretação de sua obra.

identidade, consolidada entre um passado marcado pelo abandono e pela violência e as promessas de um futuro grandioso, como ainda veremos.

Como nos capítulos anteriores, e como nos outros livros de Callado, cada personagem guarda um projeto, que será perseguido na viagem ao coração do país, e representa perfis mais gerais dos grupos sociais a que pertencem: Vilaverde defende a proteção da cultura indígena e, como Fontoura, luta pela formação do Parque Indígena; Ramiro e Olavo vêem a Expedição como meio para eles reaverem o grande amor, Sônia, que fugira com o índio, afirmando a cultura urbana e a modernidade; Francisca almeja realizar o desejo de Levindo de unir o Brasil em defesa dos oprimidos; e Nando, na busca de realizar sua paixão por Francisca, defronta-se com seus anseios sociais e com o desejo de mudar sua vida. O ex-padre coloca-se entre o individualismo burguês – representado por Ramiro e Olavo, que lutam pelo prazer de poder ter novamente Sônia – e o comunismo marxista – representado por Levindo, através de Francisca:

“- Você não começa a sentir a pressão da floresta quando passa muitos meses aqui, sem ver uma cidade, um povoado qualquer?

- Olha quem fala – riu Vilaverde. – Eu sei que você está no Xingu há anos.
- Mas tenho ido a Pernambuco e ao Rio e de certa forma fui preparado para a vida missionária. Deixei a batina mas o hábito ficou.
- Pois eu quase podia dizer que nunca deixei a batina – disse Vilaverde. – Nunca tive muita instrução religiosa mas gostava da história de santo e aqui no Brasil nunca encontrei história tão parecida com história de santo como a do pessoal do Rondon, palavra. Das Missões Salesianas também, mas o Rondon, nunca vi. Gente como eu gosto, sabe. Faz isto não é por acreditar em Deus nem nada não. É pra fazer o bem assim no duro, de graça, sei lá.
- Você tem muita razão. Eu sempre admirei também essa gente capaz de tanta abnegação, de um Dom tão completo de si mesma. E você acha que o Parque Indígena vem algum dia? (...)
- O Parque vem, não tenha dúvida. Agora, além do Fontoura têm a mim também, pra falar do Parque o tempo todo.
- E a sua vida? – disse Nando. – Sua vida particular, íntima. Está pensando em se casar?”

(Q, p.p.284,285)

A galeria de personagens desenha a variedade de projetos utópicos para o Brasil, que dividiam o imaginário social do início dos anos de 1960 e atualiza as discussões sobre a nação brasileira:

“- De certa forma estamos ainda numa viagem de descobrimento, não é?”

- Exato – disse Nando.
- Será que existe algum outro país com uma tão longa história de autodescobrimento? – disse Lauro. – Eu duvido. Nós somos a mais sustida introspecção da História. Você talvez me ache meio extremado nessa história de nacionalismo. Mas a coisa enche.” (Q, p. 292)

As possibilidades de revolução são colocadas pelos vários personagens e o narrador, que mais uma vez abandona a onisciência em alguns momentos e privilegia a observação, oculta do leitor, depois da chegada de Francisca, grande parte das emoções e dos pensamentos do protagonista. O distanciamento do narrador observador é, entretanto, aparente. A exemplo do trecho transcrito abaixo, a organização das falas e das ações dos personagens gera uma situação em que o leitor, conhecedor da trajetória de cada e da situação em que estão inseridos, torna-se cúmplice do narrador e não tem como evitar fazer emergir a condição irônica a que estão submetidos:

“- Você espera colher material para um estudo sobre raças indígenas? – disse Nando. – Eu sei que você é autor de trabalhos excelentes.

- Espero colher material suficiente para provar uma teoria psicológica que já tenho, sobre o indígena como formador da mentalidade brasileira.
- A teoria você já tem – disse Nando.
- Tenho. E o livro vai ser um estouro. Tropeço inesperado. Será que você me aponta por aqui um pé de taperebá?
- Um pé de quê?
- Taperebá. Taperebazeiro.
- Não – disse Nando. – Não sei o que seja.
- Taperá é a árvore do jabuti e o ciclo de histórias do jabuti é fundamental para a minha teoria. Taperebá dá uma frutinha azeda.
- Talvez o Fontoura conheça – disse Nando.

- E o jabuti – disse Lauro – vê-se com muita facilidade?
- Jabuti é uma tartaruginha, não é, o cágado?
- Bem – sorriu Lauro – digamos que o jabuti é o cágado. Mas tartaruga...São todos quelônios, mas a tartaruga mal anda em terra, com suas nadadeiras. Nosso jabuti tem pernas escamadas, compridas. O próprio Von Ihering aí do Posto pode te esclarecer.
- O Posto não tem livros não, ou só tem romances.
- Não é possível. Eu devia ter trazido pelo menos meu Couto de Magalhães, ou o Hartt, com suas histórias de jabuti.
- É. Teria sido bom.

Interessante? Pensava Nando. Esse camarada? Talvez melhorasse, com o uso. À primeira vista o acordo com tal opinião era difícil. Em todo o caso enquanto estivesse conversando come ele o Lauro não estaria conversando com Francisca.

- A importante história de como o jabuti conseguiu sua carapaça eu a encontrei em Smith, um discípulo de Hartt – disse Lauro. – A história é realmente básica. O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo. Seminal, não acha?” (Q, 287).

As justificativas do etnólogo para participar da Expedição soam estranhas ao ex-padre, que não as compreende e suporta a conversa tão somente para mantê-lo longe de Francisca. A ironia surge da falta de percepção de Lauro sobre a distância entre suas idéias e a realidade, que revela uma fala egocêntrica, essa, sim, reconhecida por Nando, quando o etnólogo afirma que quer buscar na realidade elementos para comprovarem sua teoria, contrariando o que qualquer ciência requer. Agora, não é Nando que expõe o deslocamento de suas idéias diante dos fatos - como, no mosteiro, em seus encontros e embates com Levindo e o casal de estrangeiros -, porque, estando mais aculturado ao Brasil pelas experiências no Rio de Janeiro, em Pernambuco e no Xingu, começa a desconfiar dos discursos alheios e a identificar o quanto os projetos teoricamente coletivos derivam de anseios individuais.

O narrador segue evidenciando neste quarto capítulo a clivagem entre o imaginário dos personagens e a realidade brasileira, na medida em que associações e falas em perspectivas contrastantes, gerando situações incômodas e desconfortáveis. Deriva da seleção e montagem da narrativa, a ironia, sutil, mas nem por isso menos corrosiva, como a

observada em Ramiro, que parte com os expedicionários com o finalidade de tão somente encontrar a “desertora” Sônia, ainda que seja o Chefe do Serviço de Proteção ao indígena.

Gradativamente, na medida em que a floresta cresce aos olhos dos viajantes em belezas e perigos, Nando se constrói ao longo da Expedição como o único personagem que escapa à ironia textual, porque torna-se capaz de promover a interação entre as diferentes individualidades. É como se a formação do revolucionário de esquerda requisesse a conquista de um olhar múltiplo, dialético, generoso sobre o contexto e sobre o homem, a fim de não ficar cego à realidade que o circunscreve. Dessa forma, temporariamente, o padre, assim como a própria narrativa, através de amplos movimentos, não se rende ao desejo de inércia do grupo.

Através desse olhar dialético, espécie de método narrativo, Antonio Callado, elaborando diversos pontos de vista sobre a realidade brasileira, amplia as reflexões sobre as possibilidades revolucionárias neste país que é diverso desde a formação de suas fronteiras. Evidencia-se a necessidade de o sujeito e os grupos sociais moverem-se entre as cidades e o campo, entre o eu e o outro, entre a subjetividade e a realidade. Apresenta-se como fundamental o ato de deseducar-se e aprender uma nova conduta, uma nova ética, das quais possa emergir um novo senso de justiça que contemple todos os homens.

Outra maneira de perceber a utopia que resguarda **Quarup** – a do movimento, que traz o germe da possibilidade de o homem entrever a brecha utópica - é verificar como se alternam momentos trágicos e líricos ao longo de toda narrativa. Nem um nem outro se completam, porque, para cada um, há outro que se lhe opõe. É o que ocorre quando a narrativa transpira poesia na descrição da primeira relação sexual que Nando e Francisca mantêm, em meio à paisagem paradisíaca, composta por um orquidário natural, depois da fome e do medo dos Expedicionários e pouco antes de encontrarem, no Centro, o enorme formigueiro, que devorará Fontoura:

“Ela colocara a mão no braço de Nando ao descobrir, contornada a ilha, a vereda de orquídeas que surgia ofertando-se à proa da ubá (...) Nando e Francisca não falaram. Apenas se voltaram um para o outro, braços abertos, e o breve instante em que se separaram foi para deixarem debaixo das orquídeas pálidas, separados do rio por um cortinado de orquídeas coloridas. Quando veio o prazer Francisca o fechou em lábios e pétalas quentes sem nenhuma palavra e Nando descobriu o gozo que é profundo e contínuo como mel e

seiva que se elaboram no interior das plantas (...) De novo se perdiam um no outro sem mais saber com que lábios sentiam os lábios do outro ou quem possuía e quem era possuído, ambos sem rumo que não fosse o outro pois viviam um no outro e se detestariam quando uma vez mais estivessem sozinhos depois de haverem vivido tamanha soma da vida.” (Q, p. 319)

Em um momento fugaz, ambos se fundem à paisagem da floresta antes hostil. O ato amoroso é descrito em não mais do que um curto parágrafo, através de uma linguagem fluida, tranqüila, conquistada pelo código dos amantes, associando referências tradicionais, como a flor e o mel. A pontuação mimetiza o ritmo do movimento da relação amorosa, abolindo as vírgulas e enumerando uma série de curtos períodos. O encontro amoroso entre Nando e Francisca não é antecedido por muita expectativa pelos amantes: é como se a belíssima paisagem não deixasse outra opção ao casal, senão a de cumprirem o ato sexual, pleno de entrega e amor. O homem completa, assim, a natureza e esta, aquele.

Além de corroborar para a impossibilidade de o livro se fixar em determinado tipo de desenvolvimento, movimentando-se continuamente entre espaços e situações narrativas, a concretização da paixão de Nando por Francisca amplia a visão do romance “militante” de esquerda no Brasil, uma vez que amplia as dimensões do significado das relações entre arte e sociedade. Esse episódio ilustra como **Quarup** associa a reflexão dos teóricos marxistas de que o texto ficcional deve desempenhar a função de formador de uma maneira de pensar sobre o mundo, desalienando e conscientizando seu público, à reflexão sobre a preparação do indivíduo para lidar com seu universo subjetivo. A aprendizagem, como o autor afirma nas muitas linhas da narrativa, passa pela construção e pela transformação da identidade do próprio indivíduo, e essa tarefa se realiza a partir do desenvolvimento da sensibilidade para si, para o outro e para a realidade, orientada segundo o impulso de vida. Seguindo as idéias de Marcuse, o amor, mais uma vez, liga-se à revolução, tomando contornos evidentemente políticos (e estéticos):

“O protesto dos jovens continuará porque é uma necessidade biológica. ‘Por natureza’, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte e contra uma civilização que se esforça por encurtar o ‘atalho para a morte’, embora controlando os meios capazes de alongar esse percurso. Mas, na sociedade administrativa, a

necessidade biológica não redundando imediatamente em ação; a organização exige contra-organização. Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta *política*.⁷⁰

A relação amorosa é, assim, concebida como uma maneira de resistir à violência exercida pela “sociedade administrativa” e é revestida de significados políticos, não só por intrinsecamente trazer em si o que Marcuse chama de “contra-organização”, mas porque Francisca lembra Nando de que o amor entre os dois é fruto de Levindo e, portanto, do sonho da revolução comunista. Se lembrarmos que Nando adquire coragem para partir para o Xingu, depois de se relacionar com Winifred, e se lembrarmos de que a busca do prazer, para Nando, é também a busca do auto-conhecimento, fica evidente como o ato amoroso é, na economia da obra, revolucionário. Isso quando vivido segundo Eros, como nos alerta Marcuse, e, não, segundo o desejo de controlar, administrar o outro, como Ramiro o faz com Sônia).

Na medida em que Francisca reconhece seu amor por Nando, mas não se entrega a ele por estar presa à memória de Levindo, torna-se o elo da memória pessoal e histórica de Nando e o nexos lógico entre os eventos da narrativa, já que é ela quem idealiza a Expedição e quem guarda o saber para poder integrar o indivíduo à coletividade – através da dedicação incondicional ao próximo – e o amor à revolução – através da memória de Levindo:

“-Por que é que você não há de casar comigo?

- Você não acha a solução fácil demais? Ah, por falar nisto: você sabe que Levindo queria que você nos casasse?
- Não vejo porque você há de sentir culpa em relação a Levindo. Você foi perfeita com ele.
- E ele foi perfeito com todos, Nando. Levindo só queria casar, ter filhos, viajar, acabar os estudos ou até cortar o cabelo quando não houvesse mais injustiça no mundo. Entendeu? Agora diga que ele era criança, que essas coisas passam com a idade, que um dia não haverá mais camponeses assassinados em Pernambuco, que tudo chega a seu tempo.” (Q, 335).

⁷⁰ MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização*. *Op. Cit.*, p, 23.

Permanece, então, a lógica transformadora - de ação e reação - na construção de um tempo que escorre em direção a um fim - a revolução popular - e de um espaço que, definido pelos deslocamentos do protagonista, integra em si o Brasil.

Pouco depois da cena amorosa, os expedicionários, sem a ajuda prometida do governo de monitorá-los e fornecer-lhes alimento, avançam e se perdem mais uma vez em meio a índios e natureza hostis: “Longe dos rios a floresta amarra a cara. Ou leva as pessoas a dormirem suando em bicas mas envoltas em roupas para evitar mosquitos ou a andarem como cegos, os olhos amarrados com gaze, para escapar às lambe-olho”, Q, 337. Fatigados e desgastados pelas inúmeras brigas travadas, continuam a caminhada sem saber ao certo se, quando e como chegariam ao Centro Geográfico. Ironicamente, quando finalmente conseguem contatar Amaral, o condutor do aeroplano que iria resgatá-los, não logram uma comunicação eficiente:

“- Recebemos mensagem – disse Vilaverde. – Só que deve estar todo o mundo de porre na Aeronáutica, no país, sei lá.

- Por quê? – disse Olavo.

- A mensagem é a seguinte: “Desculpem o mau jeito e o atraso mas estamos todos de prontidão. O Brasil ainda não tem Presidente da República. Podem esperar hidroplano junto à foz do Jarina, que está a uns cinco quilômetros de vocês. Espero que esteja tudo ok aí no chão. Não entendi sinais muito bem mas como já tinha jogado víveres achei que vocês só podiam querer balas. Boa caça. Amaral.”

Magro, todo ele agora uma quilha, Fontoura bufou, olhando em frente:

- Cinco quilômetros! Setenta anos de República. Quem quiser que entenda como é que o Brasil não tem Presidente. Eu vou para o Centro Geográfico nem que só coma cartucho de fuzil. (Q, p. 370)

Como no capítulo “A Maçã”, a situação do grupo no meio da Amazônia constrói a metáfora do isolamento do interior do Brasil com relação ao litoral, agravado, neste momento, pela confusão política em que se encontrava o país, derivada da renúncia de Jânio Quadros em 1961 e da interferência dos militares na posse do então vice-presidente,

João Goulart⁷¹. Tais acontecimentos do início dos anos de 1960 impulsionam a construção dos episódios narrativos e acentuam os conflitos vividos pelos personagens, que não conseguem entender com clareza o que se passava no Rio de Janeiro. Dessa forma, ao longo da narrativa, as circunstâncias históricas estão imbricadas nas ficcionais e estas, naquelas.

Praticamente preso pela tribo dos cren-acárores até o final da Expedição, que o seguia para se alimentarem, o grupo chega ao Centro. A narrativa, que já vinha desconstruindo o mito da nacionalidade brasileira, desfere seu golpe fatal:

“Vilaverde que fincava com Pauadê o padrão numa espécie de grande depressão do terreno bem no ponto em que se encontravam as coordenadas do Centro deu um urro e saiu sapateando pelo terreno. Pauadê que o olhou com espanto a princípio, começou a fazer o mesmo.

- O que houve? – riu Nando. – É a dança da posse?
- Formiga – gemeu Vilaverde. – Isto é o maior panelão de saúva do Brasil.

E de longe se viam as formigas despertadas pelo movimento das pessoas, pela fixação do padrão, milhares, milhões de saúvas, como se os grãos de terra do mundo tivessem começado a andar transformados em içá, sabitu, tanajura.

- Vamos bater bem o padrão e sair de perto – disse Vilaverde.
- E o mastro? – disse Nando.
- Basta que o padrão fique aqui – disse Vilaverde. – O mastro a gente finca mais longe.”

(Q, p. 374)

Forma-se a ironia maior do romance: os expedicionários chegam ao Centro Geográfico “esfomeados, esmolambados, barbados”, descobrem-no dominado por um imenso formigueiro, que termina de matar Fontoura, o único que conseguira chegar até lá por motivos genuinamente altruístas: a viagem ao Coração do País, antes visto como lugar sagrado, torna-se um lugar de força centrífuga, que empurra as pessoas para longe, como o Brasil, que criava legiões de marginalizados.

⁷¹ Os militares viam em João Goulart a encarnação da república sindicalista e a possibilidade de os comunistas chegarem ao poder (Ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro, Zahar, 2000).

Minado o Centro, a viagem, que prometia ser a busca da alma nacional, num mergulho fundo à procura de raízes que se alongassem na direção da construção da identidade brasileira, converte-se num cortejo fúnebre. Para Nando, completa-se a descoberta do homem oprimido. Mas também de Francisca, do amor e da luta. O que faz com que convivam, neste capítulo, a expectativa de tragédia - anunciada ao longo de toda a Expedição - com a expectativa de felicidade - anunciada no reencontro de Nando com Francisca e com a perspectiva revolucionária.

A busca do “Coração do Brasil” vai do Éden ao Inferno, se pensarmos na paradisíaca paisagem xinguana e no imenso formigueiro que devorou Levindo. Isso, para o casal que migrou entre as duas experiências e, não, para a maior parte do grupo de expedicionários, os quais se fixaram nas frustrações que a viagem representou sob os mais diferentes pontos de vista.

“Como podiam outras pessoas transformar impulsos como aquele que o arrastava para Francisca em alguma outra coisa que não fosse o próprio impulso? Fontoura tremendo de febre, magro como um cren, os cren se restituindo à terra pelos intestinos, o Centro que recuava, o céu ermo. Mas dentro dele só e só aquele ímã que o resumia e no qual se concentrava para atrair Francisca a si, para dissolver Levindo e lembranças anteriores à Vereda, todo ele uma função de assimilar Francisca, feito para só isto, paciência, paciência, a cada um sua missão. Seu grande poema, paciência, começara no casto paraíso e acabava naquele inferno aceito, paciência, inferno como o outro, principalmente para os outros, só ele com os dias ainda não inteirados e aquela luz no peito.” (Q, p. 367)

Por isso, a Expedição revela-se dialética para o protagonista. De um lado, Nando desconstrói o mito nacionalista, de outro, elabora o luto⁷² pela perda do imaginário religioso, superando a melancolia curtida ao longo dos sete anos junto a Fontoura no Posto de Proteção ao Índio. A relação amorosa com Francisca desenvolve no protagonista a compaixão pelo homem e a compreensão de que o indivíduo se completa quando encontra verdadeiramente o outro, e não a imagem desejada do outro:

“- Quero que você me conte como é que você aprendeu a amar como ama.

- Primeiro foi um homem de meia-idade, que me amava desde que eu era menina. Quando Levindo morreu aquele velho amor dele, meio paternal, me consolou. Ah, você sabe quem é. Ao menos de nome. O Macedo, professor de Antropologia. Era a menor traição que eu podia fazer a Levindo. Foi então que...
- Não – disse Nando – não conta.
- Está vendo? Depois você me chama de enigma.
- Eu tinha guardado uma tal imagem de você do tempo do Mosteiro que...Sei lá. Só imaginava você pura, totalmente pura.” (Q, 327)

Diante da nova Francisca que surge, o protagonista é forçado a admitir sua inaptidão para conhecer a realidade em suas formas verdadeiras. Ao fazê-lo, rompe mais uma vez com visões antigas sobre as mulheres, o amor, os índios, o Brasil, deixando emergir uma noção de construção de sujeito muito particular, que se faz segundo a interação com a realidade e com a comunidade. É como se o romance alertasse o leitor para a necessidade de o homem retornar a ter consciência sobre a experiência vivida e observada, a fim de reconstruir novas visões de mundo, mais abrangentes, menos egocêntricas.

Daí a importância que o tema da ‘viagem’⁷³ adquire para o autor. Através dela o indivíduo pode perceber novas maneiras de pensar e agir, humanizando-se a cada novo encontro.

Em entrevista a Lígia Chiappini, Callado declara:

“Eu tenho uma teoria, segundo a qual há sempre uma viagem no início da carreira de um escritor (...), real ou imaginária, mesmo que ele (o escritor latino-americano) não saia de casa, por questões econômicas ou outras.”⁷⁴

⁷² Conforme vimos à página 34, Ernildo Stein trata da relação entre ‘melancolia’ e ‘utopia’, apontando para a possibilidade da ‘elaboração positiva de luto’. (STEIN, Ernildo. **Órfãos de utopia: a melancolia de esquerda**. *Op. Cit.*).

⁷³ Em seu ensaio sobre Antonio Callado, Albert von Brun mostra como a teoria da viagem pode ser importante ferramenta para a interpretação da obra do autor e de sua própria atividade intelectual. BRUN, Albert von. “Antônio Callado: entre Michel de Montaigne e o **Coração das trevas**”. In: **Brasil, país do passado?** *Op. Cit.*, p.p. 93 a 103.

⁷⁴ LEITE, Lígia Chiappini. “Quando a pátria viaja”. *Op. Cit.*, p. 235.

A viagem dos expedicionários os leva a um Brasil sem centro e a um povo nativo que não se identifica com a pátria. E é a desconstrução da imagem mítica brasileira que permite a formação de Nando, a qual se realiza a cada nova viagem “real ou imaginária”.

O deslocamento espacial e/ou subjetivo do protagonista é intensificado, principalmente, se comparado à inércia dos demais personagens, que permanecem fixados em seus desejos e problemas. O movimento que o viajar detona é repetido indefinidamente e é o rito de iniciação de Nando, sugerindo a idéia de que a mobilidade rompe com as ideologias e mantém a utopia.

O confronto entre os tipos representados e a viagem através da desconhecida paisagem do interior do Brasil negam ao leitor um ponto de vista seguro para acompanhar as transformações da narrativa e do protagonista. O que se tem é um desconforto, um estranhamento, corroborado pela ironia textual que corrompe os símbolos tradicionais de nossa cultura, impondo ao leitor a disciplina de não confiar no estado aparente das coisas e de movimentar-se entre as formulações da narrativas para alcançar outros níveis de interpretação textual.

Práxis e literatura na ficção didática

Dessa maneira, o romance parece cumprir com a função que o crítico Fredric Jameson identifica no gênero romance desde a fase do realismo clássico que é a de treinar seus leitores “em novos hábitos e práticas”⁷⁵.

Lê-se, em **Quarup**, que esse movimento pendular traçado pelo autor conduz todo o processo narrativo, revelado ora no impulso de vida ora no impulso de morte, ora em momentos de paz e de integração social ora em momentos da mais opressiva violência, ora em tempos mais felizes ora em tempos menos felizes, ora em mergulhos na fala egocêntrica dos personagens ora nos discursos coletivos, ora na organização textual linear ora no experimentalismo. Esse movimento, contínuo, engendra dois olhares distintos: um melancólico, que problematiza, iluminando, a realidade, e outro utópico, que aponta para outros devires.

Tal estratégia do romance de perseguir dois movimentos extremos conduz o leitor a vislumbrar, no interstício do fazer literário, as possibilidades de transformação.

Ao esfacelamento do primeiro imaginário utópico de Nando⁷⁶, segue-se sua decisão de conquistar Francisca, de onde surgirá a brecha para a construção da nova perspectiva a ser explorada no próximo capítulo: a revolução pela palavra.

As relações entre literatura e história, ficção e sociedade, no quinto capítulo, “A Palavra”, evidenciam a visão de história de Antonio Callado nos anos bastante atípicos que precederam o golpe militar. O autor procura recriar e representar ficcionalmente a atmosfera que os governos de João Goulart e de Miguel Arraes atualizaram no Brasil do início dos anos de 1960, fortemente influenciada pelos últimos acontecimentos internacionais. As esquerdas – e também os militares – voltam suas atenções para o campesinato, seguindo os exemplos dos países de “predominância camponesa” como Cuba, Argélia, China e Vietnã⁷⁷. Segundo Gorender⁷⁸:

“O golpe militar trancou uma fase de excepcional florescimento da cultura brasileira. A politização das massas se tornou o terreno fértil sobre o qual frutificaram iniciativas de cultura popular como nunca havia ocorrido em épocas anteriores. Partiram da UNE os Centros Populares de Cultura, pródigos no âmbito do teatro, da poesia, do cinema. Com apoio de setores progressistas da Igreja Católica, expandiu-se o Movimento de Educação de Base, atuante nos bairros pobres. O método de alfabetização de adultos do educador Paulo Freire teve aplicação em Pernambuco e daí se difundiu pelo País. Um sopro de entusiasmo renovador percorria a música popular, o teatro e a literatura. É a fase de ouro da bossa nova, do cinema novo, do teatro de arena, da arquitetura de Brasília. Sem dúvida com certa marca de populismo e de otimismo ingênuo, um impressionante impulso intelectual acompanhou o maior movimento de massas da história brasileira. Impulso tão criativo e poderoso que se revelou capaz de passar por cima do golpe antidemocrático e ainda brilhar intensamente até o fechamento completo da ditadura militar no final de 1968.”

⁷⁵ JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. *Op. Cit.*

⁷⁶ Até o próximo romance de Antônio Callado, **Bar Don Juan**, os protagonistas ainda têm recursos para elaborar o fim das utopias. A partir de **Reflexos do Baile**, a melancolia supera o impulso utópico, para, em **Memórias**, impedir a imaginação revolucionária. Por esse motivo, o conceito de ‘luto positivo’, formulado por Stein, é bastante produtivo para compreender a trajetória ficcional de Antonio Callado.

⁷⁷ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. *Op. cit.*

⁷⁸ GORNDER, Jacob. **Combate nas trevas**. *Op. Cit.*, p.p. 48 e 49.

A euforia daqueles tempos contamina as primeiras páginas do capítulo e a subsequente disforia, com o golpe de 1964, o restante. Assim, dividido em dois momentos distintos, “A Palavra”, de início, narra a atuação de Nando e Francisca junto ao movimento revolucionário, pacífico, através da alfabetização e da politização dos camponeses em Pernambuco, para, da metade até o final, narrar a prisão e a tortura de Nando e de outros camponeses, quando são afastados dos cargos Jango e Miguel Arraes e perseguidos os principais líderes das Ligas Camponesas e dos Sindicatos.

Acompanhando os movimentos históricos, as referências ao contexto nacional e internacional são claras, bem como a expectativa de Antonio Callado com o que chamou - nas inúmeras reportagens que escreveu sobre o governo Miguel Arraes⁷⁹ – de “revolução pacífica”. Também a melancolia que o acometeu, conforme veremos, com o fim da experiência democrática.

Ao prefaciar a organização das reportagens que escreveu entre as datas de 7 de dezembro de 1963 e 19 de janeiro de 1964, Callado declara, não sem esconder as severas críticas ao próprio movimento de esquerda, que:

“A revolução de Pernambuco era ‘piloto’, no sentido de que provavelmente inspiraria a revolução maior, brasileira, e ambas tinham jeito de triunfar à brasileira, com bons modos e pouco sangue. Agora não sei. O que inconscientemente deseja talvez o regime do Ato Institucional de 9 de abril de 1964 é contrariar a revolução do povo para ver a cara do Brasil desconhecido que há séculos borbulha por baixo da nossa preguiça de fazer História”.

Com todos os conflitos em voga nos anos 60, construídos em torno das relações estabelecidas entre diferentes tipos de personagens, a história recente do Brasil é mais uma vez engendrada ficcionalmente.

A narrativa abandona o interior do Brasil e retorna aos pólos econômicos e políticos. A cena inicial deste capítulo mostra Francisca desenvolvendo o Sistema Paulo

⁷⁹ CALLADO, Antonio. **Tempo de Arraes: a revolução sem violência.** *Op. Cit.*

Freire⁸⁰ em uma sala de alfabetização, na qual são explorados os significados de palavras como ‘classe’, ‘clamor’ e ‘reclamo’. Nando, por sua vez, aderindo ao ativismo das esquerdas, aparece deslumbrado com o aprendizado dos camponeses e com a dedicação de Francisca à causa revolucionária:

“Francisca útil, pensava Nando, como se em fogo santo se cozesse pão. Pão. Vida. Voto. Saúde. Depois das caras impassíveis dos índios as caras dos caboclos que de repente viam no bloco de letras uma realidade transposta e quase berravam *foice ao sol* cegos por fio de foice e brilho de sol.” (Q, p.385)

A despeito da fixação de Nando por Francisca, ela guarda distância do ex-padre, o que se traduz no plano narrativo em relatos breves de suas ações e falas. Isso, em contraste com a importância vital que ela passa a ter para Nando, reafirma a necessidade de o leitor compreender Francisca essencialmente como representante do impulso revolucionário – advindo de Levindo –, segundo os símbolos do ‘feminino’, ou seja, a revolução pacífica que, acreditavam, operavam em Pernambuco. A partir dessa estratégia, Francisca perde, gradativamente, até o final do romance (os capítulos anteriores já anunciavam essa transformação da mulher em símbolo), contornos pessoais para tornar-se expressão metafórica da própria utopia da revolução sem violência.

O foco narrativo, oscilando entre a onisciência e o narrador observador, flagra o descompasso entre essa presença ausente de Francisca, fugidia às mãos de Nando e fiel à memória de Levindo, e o desnível entre o que ocorre de fato e o que o ex-padre acredita estar acontecendo. Sua crença de que um dia irá casar-se com Francisca carece de consistência, assim como sua crença de que a Revolução Pacífica já se iniciara no Brasil, a partir de Pernambuco. Em ambos os casos, Nando não percebe o que se desenvolve contra suas expectativas, ou no espírito da mulher, ou na forte oposição dos militares contra o governador daquele estado.

⁸⁰ Antonio Callado, em uma série de reportagens a respeito do governo de Miguel Arraes, entre o final de 1963 e o início de 1964, faz a seguinte observação: “Uma das palavras geradoras no Sistema Paulo Freire é eleição. Uma das esperanças dos que usam o sistema é poder aumentar, já em 1965, o contingente eleitoral, isto é, tirar gente condenada ao limbo do Art. 132.” (In: CALLADO, Antonio. **Tempo de Arraes: a revolução sem violência**. *Op. Cit.*, p.158).

Tais contrastes entre a subjetividade do protagonista e o contexto narrativo denunciam a dissociação que persiste em Nando entre os fatos e sua intimidade, apesar de seu engajamento político. O aprendizado construído ao longo da Expedição e a aquisição de uma consciência crítica sobre si e sobre o mundo não o impediram de viver sua utopia e seus desejos como se esses fizessem parte da realidade:

“Você não acredita? O Presidente da República é a favor de vocês (camponeses).

- O Jânio – disse Manuel.
- Jango – disse Nando.
- Ah, sim, é o outro.
- E o Governador do Estado então nem se fala – disse Nando – Este morre com vocês se for preciso.
- Seu Otávio diz a mesma coisa. Me falou que o Governador é do sertão, feito a gente. Deve ainda gostar de cavalo.
- Manuel – disse Nando – uma coisa é importante, muito importante mesmo, a mais importante de todas. Vocês precisam acreditar no que estão fazendo com a gente. Se vocês acreditarem a gente chega lá. O Brasil inteiro está dependendo do que a gente vai mostrar que pode fazer aqui, em Pernambuco (...) E qual era a outra coisa que você queria me dizer?
- A coisa é a seguinte. A gente tem lá em Brasília o Jânio, quer dizer o Jango, e tem aqui o nosso Governador. Mas imagina que essa gente finória dona das terras enrola os dois.
- Agora não enrola não – disse Nando – fique tranqüilo.” (Q, p.p.405 e 406)

Mais uma vez, o protagonista não enxerga as complexas relações do poder nem as do amor, o que o impede de perceber os obstáculos a serem superados e o aliena novamente da realidade. A dualidade entre a subjetividade e a realidade é, para Georg Lukács⁸¹, a condição que imprime a forma do gênero romanesco:

“A superação da dualidade, ou seja, o encontro e a inclusão do objeto, torna essa experiência elemento de uma autêntica forma épica (...) Drama, lírica e épica – em qualquer hierarquia que sejam pensados – não são tese, antítese e síntese de um processo

⁸¹ In: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Op. Cit, p. 134.

dialético, mas cada qual é uma espécie de configuração do mundo de qualidade totalmente heterogênea das demais.”

Sua cegueira só será rompida quando for preso e torturado, quando sentir a dor dos outros camponeses perseguidos e quando Francisca afastar-se definitivamente dele. Nando vive, assim, a marcha e os impasses da utopia socialista.

Outros personagens são explorados, para definir os diferentes grupos da esquerda nacional e as divergentes perspectivas utópicas do período: Jorge e Djamil, estudantes, trabalham para fazer a revolução através da luta armada; Otávio, do Partido Comunista, defende que a revolução aconteça a partir das massas e lentamente; Januário, das Ligas Camponesas, radicaliza o discurso e quer a revolução imediata, utilizando todos os meios – violentos ou não - disponíveis para realizá-la; Padre Gonçalo, Francisca e o próprio Nando lutam dia a dia para conscientizar e desalienar os camponeses através da educação, a fim de que a revolução seja seu resultado natural. Em muitas passagens, as várias vozes são registradas através da amplitude que o foco narrativo adquire ao acompanhar à distância os movimentos do protagonista, a fim de o romance abrigar os diversos e antagônicos discursos da esquerda, que motivam um sem número de discussões entre Otávio, Padre Gonçalo e Januário, entre este e Nando:

“- Não exagere, Gonçalo – disse Nando. – Januário ama essa gente. Tem uma compaixão enorme pelos camponeses.

- Tem. Mas exatamente agora que um Governo direito procura resolver os problemas dos camponeses, Januário acha que pode forçar a mão e resolver os problemas do homem em geral. É um endemoninhado.
- É um pernambucano deste momento que passa – disse Nando.
- Contraproducente, esse jeitão dele. Uma revolução especial para cada pessoa e cada temperamento não é possível. Por que é que Januário não ingressa no Partido Comunista, santo Deus?
- Talvez por pirraça. Januário tem tentado por todas as maneiras conseguir armas de Cuba e até agora não vieram.” (Q, p. 419)

É comum, na literatura atual, encontrarmos referências às fragilidades da esquerda nacional com relação à sua conduta política. Surpreende, porém, a perspectiva crítica apresentada por Callado à época, uma vez que a narrativa refere-se ao momento contemporâneo. O ficcionista supera o olhar apaixonado e evita formular análises parciais, que impeçam a compreensão do momento histórico e contribuam para o empobrecimento dos debates.

A composição dos tipos apresentados na narrativa, além de marcar a lucidez do autor, é bastante provocadora, na medida em que rompe com o tabu de um intelectual de esquerda explorar os erros cometidos pelos revolucionários. Essa tendência se repetirá em outros romances de Callado, o que define o caráter polêmico de suas obras e, creio, torna-as ainda mais interessantes, na medida em que, apesar do olhar miúdo e crítico, não descontrói simplesmente as estratégias encontradas para a ação revolucionária senão para abrir novas perspectivas.

Nessa medida, o diálogo entre **Quarup** e o período em que foi publicado torna-se bastante complexo e confere à escrita a característica combativa do autor, nosso “doce radical”, nas palavras de Nelson Rodrigues.

As brigas constantes entre os personagens mostram que os tipos representados não consideram a condição e a vontade dos camponeses de fazer ou não a revolução, apontando para o fato de nenhum dos líderes avaliar os caminhos viáveis para a ação. Paradoxalmente, os únicos a questionarem o sucesso da sonhada revolução fazem parte dos mais oprimidos, que não conseguem compreender o projeto que os comunistas almejam para eles:

“- Querer ser do Sindicato a gente quer sim, Libânio – disse o porta-voz dos camponeses – mas a gente tem filho para criar e mulher para sustentar e como é que a gente se arruma se... Libânio ia se enraivecendo. Otávio pediu silêncio, as mãos abertas no ar.

- Nós estamos pensando muito menos em você, em vocês – disse Otávio – do que na mulher e nos filhos de vocês. O que a gente quer é que quando vocês sofrerem uma injustiça não tenham que ir discutir com o capataz e às vezes levar um tiro dos capangas do patrão. O Sindicato vai discutir por vocês. Vocês voltam para casa que o Sindicato resolve tudo. Se o Sindicato marcar uma greve, uma passeata, então sim, vocês vêm para aumentar a força do Sindicato. Mas vocês ficam seguros e garantidos para a mulher, os filhos.

- Mas o Padre André falou que a gente não precisa mais de Sindicato, nem de Liga nem de nada – disse o camponês – Nem de família. O Cristo já voltou e ele vai levar a gente para o Cristo, nas jangadas.
- O Padre André é maluco – disse Libânio. – Quem é que não sabe disso ainda? Saiu da Igreja para o hospício. Não é mais nem padre da Igreja.
- Padre da Igreja – disse Otávio – é Padre Gonçalo, e foi ele quem fundou o Sindicato. O que é mais que vocês querem?

O camponês pregou teimoso os olhos no chão.

- A gente quer o Cristo Jesus, Nosso Senhor.
- Então entra para o Sindicato – disse Otávio. – Jesus Cristo andava entre homens feito vocês, defendia homens feito vocês. É isso que a gente está querendo fazer. Cristo está com Padre Gonçalo, que é são de espírito, como estava antigamente com o Padre Cícero. Você não vê que é pecado pensar que Jesus está na cabeça de um doido?” (Q, 408).

Ouvindo os discursos sociais, o romance procura iluminar os motivos que levaram a esquerda a se dividir em pequenos grupos, muitos desses com interesses partidários, e a promover uma comunicação absolutamente caótica e desajustada. A investida de Antônio Callado parece se dar para mostrar como é impossível transformar a sociedade se os indivíduos não tiverem tempo e condições para conhecerem suas individualidades e a cultura que as gerou, a fim de que, do desejo de mudança, surja uma disciplinada busca para alterar as relações de poder dentro da coletividade. É o que se lê no trecho transcrito acima, quando o camponês, não partilhando da importância que o comunista Otávio atribui ao Sindicato, prefere acreditar nas palavras de padre André e aguardar o dia em que Jesus virá salvá-lo. Para o leitor que conhece o **Manifesto Comunista**, soam desonestos os argumentos do homem ilustrado por, exatamente, reproduzir um discurso alienador, ao afirmar que o Sindicato irá resolver os problemas dos camponeses sem a participação dos mesmos.

Entre os inúmeros debates que se desenrolam, a narrativa formula a problemática relação entre a necessidade de a sociedade fazer a História nacional – como teoricamente querem Otávio e Libânio, apesar de, na prática, reafirmarem a alienação do camponês - e a falta de organização para a emancipação social e a construção do sujeito histórico – como querem Nando e Francisca, apesar de não disporem do tempo necessário para tanto. Nesse

conturbado panorama, surge, inadvertidamente, a polícia política, que leva preso Nando e os outros companheiros:

“Nando pensava de olhos abertos no que iria acontecer a Otávio, Januário, aos padres empenhados na luta e, principalmente, aos pobres camponeses das Ligas e Sindicatos, mas quando fechava os olhos a única pergunta e a única sensação eram atribuladas saudades de Francisca, o desejo enorme de saber o que é que estava acontecendo a ela entre as ruínas do mundo de Levindo. O mundo de Levindo era aceito por Nando como o mundo, um mundo inteiro, mas construído em torno do parque que era Francisca. Já se construía um mundo para rodear e justificar um jardim? Claro que sim. A história viva e quente da humanidade é exatamente a da perda de um parque e da ânsia de reavê-lo.”

A narrativa, momentos depois da prisão, é conduzida pelo fluxo de consciência de Nando, eventualmente interrompido pelos diálogos que ele é forçado a manter com o chefe da operação repressiva, o Coronel Ibiratinga⁸², e com alguns outros policiais. Ao revés do imaginário do protagonista, o mundo mostra-se tão violento a seus olhos, que o coloca num estado de absoluto horror, principalmente, por ele não contar com tal desenrolar dos fatos.

Da mesma maneira que, antes, Nando tinha diante de si a concretização da Revolução Pacífica, agora, nada mais resta, nem o desejo de resistir, nem o de vingar-se, nem o de imaginar outro devir. A narrativa, fundida ao universo interior do protagonista, marca o compasso da espera, perseguindo a memória dos tempos passados, a experiência do presente e do futuro abortado.

No contexto circunscrito pelas frustrações de Nando, o único movimento narrativo que se opera é entre sua profunda melancolia pelas perdas (da Revolução pela Palavra e de Francisca) e o enfrentamento com os policiais, com o Coronel Ibiratinga, como se o texto pretendesse mimetizar a dificuldade de o protagonista perceber que aquela realidade estava pronta para recebê-lo. O contraste entre as experiências junto às Ligas Camponesas e os

⁸² Arturo Gouveia chama-nos a atenção para o significado etimológico de “Ibiratinga” e seu desdobramento: “Ibiratinga, etimologicamente, é ‘madeira clara para lanças’: em seu nome está implicada a violência e a explicitude dela. Nome que agride o nome da obra, pois “quarup” é um tronco trabalhado em memória dos mortos, a título de comunhão presente. Ibiratinga é, em suma, um antiquarup: é o Salvador (referência ao torturador que aparece em **Bar Don Juan**, o qual é visto por João no convívio familiar) do nosso futuro, pelo

porções da ditadura paralisam temporariamente o desenvolvimento da trajetória do herói, que procura controlar o medo de ser torturado e a vergonha de encontrar camponeses⁸³ no pau de arara da delegacia:

“- Eu protesto, major. Esse pobre homem foi forçado a mentir. Não é verdade o que ele disse. Quem o forçou a dizer isto?

Nando olhou Libânio, que continuava de cabeça baixa.

- Pode levar o prisioneiro – disse o tenente.

O tenente recomeçou a tamborilar na mesa com o lápis, olhando Nando e fumando, enquanto Libânio era levado para fora. De súbito, aquele grito de Libânio, reboando na sala:

- Foi o eletricista, Seu Nando!

E nada mais. Só o bater violento da porta.” (Q, p. 459)

Olhar a utopia da revolução pacífica conquistada, dia a dia, pela alfabetização dos camponeses, pela conscientização e conseqüente emancipação populares, através dos discursos do Coronel Ibiratinga, das ações dos torturadores, da violência oficializada, é, para Nando, reconhecer a falência de mais uma perspectiva revolucionária para o Brasil. **Quarup** é porta voz da profunda melancolia a que foi lançada parte significativa da esquerda nacional, conforme podemos ler no Prefácio de Callado, escrito depois de 1964, à sua coletânea de reportagens sobre o governo de Miguel Arraes antes do golpe⁸⁴:

“Até os últimos dias de março de 1964 o livro que vão ler era, de acordo com o chavão, de uma ‘palpitante atualidade’. Hoje, é uma evocação histórica. Com fulminante rapidez o movimento militar de 1º de abril transmutou em passado a mais viva experiência social já tentada no Brasil.

Estas reportagens, tão recentes, não se referem a mais nada que exista. Nada. Os fatos aqui narrados deixaram de ser. Uma severa intervenção militar torna difícil até mesmo saber o que está acontecendo a alguns dos principais criadores da revolução social que se

que temos de mais atrasado e anticivilizatório.” (In: GOUVEIA, Arturo. “O legado de Antônio Callado”, In: **Brasil, país do passado?** Op. Cit., p. 128).

⁸³ Os camponeses sofreram duramente as conseqüências da ditadura militar. Mesmo os que eram contrários a qualquer tipo de organização das esquerdas, ou os que sequer conheciam os grupos revolucionários, foram submetidos às mais violentas sessões de tortura. (Ver: EMILIANO, José e MIRANDA, Oldack. **Lamarca: o capitão da guerrilha**. 12 ed., São Paulo, Global, 1989).

⁸⁴ CALLADO, Antônio. **Tempo de Arraes**. Op. Cit.

realizava em Pernambuco: seus vultos andam esfumados e vagos como se a poeira dos séculos tivesse caído sobre eles em meses.”

As palavras do jornalista expõem o espírito distópico do momento histórico, que foi elaborado esteticamente no romance. Tão rápidas como o livro de reportagens que já saía desatualizado, as mudanças na condução do processo histórico brasileiro geraram um estado de anomalia tal que terminou por desorganizar completamente as lutas pacíficas pela revolução. É essa ruptura que define o novo tom de **Quarup** sem, entretanto, causar grande surpresa no leitor, já que o romance aponta, desde seu início, para o perigo que corria silenciosamente por debaixo da euforia das esquerdas nacionais.

O ex-padre desce aos inferos da delegacia e lá encontra o camponês Manuel Tropeiro e o padre André, expulso da Igreja por ter enlouquecido, torturados para dizer o que não sabiam:

“- Manuel – disse Nando.

Manuel Tropeiro abriu os olhos.

- Você está muito machucado, Manuel?
- Hum...Só vendo depois. Se eles já acabaram comigo não há de ser nada, Seu Nando. E o senhor?
- Eu vou bem, Manuel.

Nando falava com vergonha.

- Ainda não me torturaram não. Por que é que fizeram isso com você?
- Queriam que eu dissesse que a gente tinha armas vindas de Cuba e que Seu Januário mais o senhor treinava a gente com os fuzis. Para fazer guerrilha. Me maltrataram quando eu disse que se tivesse fuzil fazia guerra mesmo (...) Ah, Seu Nando – disse Manuel – e o desventurado daquele padre maluquinho?
- André?
- Apanhou na cara, andou na geladeira, tudo dizendo aquelas leviandades que o senhor conhece.
- Blasfêmias – disse o tenente. – A loucura é fingida ou é castigo divino.
- André teve de deixar de ser padre por ter enlouquecido, tenente – disse Nando. – É duas vezes crime torturar um doído.

O tenente olhou Nando do meio de sua nuvem de fumaça.

- Às vezes a gente tortura quem pode, quem não tem imprensa nem *habeas-corpus*. E é uma loucura essa que leva um ex-padre a dizer que Fidel Castro é Jesus Cristo de volta à terra.” (Q, p. 467)

Ironicamente, a fala ensandecida de André é levada a sério pelos policiais, que confirmam inúmeras hipóteses sobre a formação de focos guerrilheiros no Nordeste e do envolvimento das Ligas Camponesas com esses grupos, apesar de o camponês ignorar as atividades dos movimentos armados de esquerda. Nesse momento, não fosse o terror, o humor e o riso se espalhariam pela narrativa, construída a partir dos inúmeros equívocos dos policiais e de discursos incoerentes.

Tais elaborações fazem ressoar os primeiros romances de Callado por comporem a ambiência própria à Comédia dos Erros, quando os personagens não conhecem a totalidade da realidade, agem inseqüentemente, e são figuras caricaturais, covardes e tacanhas.

Esses tipos remetem à análise de Hannah Arendt⁸⁵ sobre o depoimento ao tribunal de Jerusalém de Eichmann, ex-funcionário público do governo nazista, que praticou atrocidades, apesar de seu espírito pouco belicoso. Para Arendt, inverter os termos que deveriam reger a sociedade para preencher de significado a ação das grandes formações totalitárias é a maior artimanha da maldade, que passa a ser incorporada de modo banal pelo mais insignificante e servil dos homens. O mal é praticado por motivos banais - obediência, oportunismo, orgulho, ambição - e em função de uma convicção coletiva de que se age em nome do bem absoluto.

É a soberba e essa “convicção coletiva de que se age em nome do bem absoluto” que caracterizam Coronel Ibiratinga, o comandante do Batalhão onde Nando e outros camponeses estão presos:

“- (...) eu tenho uma tese sobre o Brasil, a mais séria que já se propôs sobre o Brasil. E a estou agora desenvolvendo em livro, depois de havê-la exposto aos pedaços - mas pedaços vivos e sangrentos - à Escola Superior de Guerra, ao próprio D. Anselmo, a todos que me pareciam dignos de ouvi-la.

Será o jabuti? Pensou Nando, enquanto o Coronel Ibiratinga prosseguia:

⁸⁵ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

- Falta uma cinza de virtude em nossos campos, é o título do capítulo inicial do meu tratado. Nunca tivemos esse adubo. Nunca queimamos hereges e infiéis, nunca matamos aqueles que insultam as coisas sagradas. No fim do primeiro século tivemos a grande oportunidade de criar na alma do Brasil o arcabouço de ferro da alma dos grandes países. O senhor deve conhecer bastante bem a história das duas visitas que fez o Santo Ofício ao Brasil, entre 1591 e 1595.
- Sim – disse Nando.
- E o que é que o senhor pensa delas?
- O que é que eu penso? – disse Nando. – Bem. Compreende-se na época, quando a religião era uma paixão mais forte do que o nacionalismo hoje...
- Há um fato – disse Ibiratinga – um fato importante. No Brasil nunca se queimou um só herege!
- Parece que enviamos alguns, que foram supliciados em Lisboa, não foram?
- É assim, de fato. Criava-se então, ao contrário do travejamento férreo da alma nacional, o imperativo categórico kantiano às avessas que em linguagem chula se intitula o Jeitinho Brasileiro. Não quisemos saber de queimar ninguém e por outro lado exportamos aquela cinza de virtude para os campos lusos.
- Mas sua tese é de que os grandes países do mundo de hoje são os países que naquele tempo foram mais inquisitoriais? A Espanha, por exemplo?

O Coronel Ibiratinga sorriu com superioridade.

- Eu esperava esse argumento. Ele vem sempre. Acontece, porém, que é falso. A Inquisição leva a fama, devido ao aparato litúrgico com que combatia o demônio, mas os países do Norte da Europa, a partir da Escócia, queimaram muito mais bruxas e feiticeiras do que a Inquisição. Eu tenho as cifras.” (Q, 452)

Convicto de servir a um bem supremo, Ibiratinga explica sua longa teoria sobre o processo histórico brasileiro, utilizando argumentos retorcidos para justificar sua obediência ao poder e a violência cometida contra os suspeitos. Esse o diálogo que precede a tortura de Nando e que trava o humor advindo do olhar monolítico de Ibiratinga para interpretar os grandes fatos da História mundial. Entranhado no riso do ridículo, está o terror.

A análise de Arendt esclarece o perigo que esses tipos representam para a sociedade, uma vez que não desenvolveram a habilidade de interpretar o mundo a partir de

um olhar dialético, a partir da experiência do outro e da realidade. Preso a uma ideologia totalizadora, o Comandante se apropria de concepções disparatadas para explicar sua conduta, tornando-se ele também um André, só que autorizado e protegido pelo Estado para praticar atrocidades.

Humanizando os policiais, a narrativa abre fissuras em diversos estereótipos, revelando como a estrutura de caráter desses foi formada pela ação de um maniqueísmo histórico, instaurado com a divisão do mundo em blocos: comunismo e capitalismo, cristão e ateu, “mocinhos” e “bandidos”, Deus e Diabo. A maneira de pensar a partir de duas concepções estanques e diametralmente opostas forjou o terreno cultural necessário para gerar tantos Eichmann quantos fossem precisos para os grupos dominantes encontrarem seus fiéis representantes. De direita e de esquerda.

Nando constrange-se diante da dor dos camponeses presos e torturados no pau de arara de Ibiratinga. E diante das convicções de Manuel Tropeiro de que as Ligas Camponesas estavam sob a liderança de homens plenamente esclarecidos sobre seu papel político. Envergonhado por perceber que não correspondia à imagem que o camponês e os policiais fizeram dele, o protagonista não consegue mentir para si mesmo, consciente de que se envolvera com a revolução por Francisca:

“- Mesmo depois de abandonar o sacerdócio o senhor continuou entre os índios. Por que resolveu de repente dedicar-se a uma atividade inteiramente nova, em Pernambuco?

Nando pensou um instante, alegremente, no efeito que teria ali a resposta verdadeira. Se dissesse “Francisca, tenente, vim atrás de Francisca. Quem, tenente, não viria atrás de Francisca?”. (Q, p.455)

Conduzir o leitor por todos os espaços da delegacia de polícia, percorrendo o lugar do opressor, é o recurso que Antonio Callado utiliza para associar o discurso oficial ao das esquerdas, propondo um olhar dialético sobre a maneira como o Estado e os revolucionários agiam. André, Nando e Ibiratinga se identificam no que diz respeito à arbitrariedade de suas práxis sociais.

É diante da visão da barbárie que o protagonista desenvolve autocrítica sobre a ausência de responsabilidade social com que interferia na História. Em outros termos, percebe que até então não se assumira enquanto sujeito histórico embora interferisse no

contexto ao ponto de arregimentar inúmeros carentes para o projeto das Ligas Camponesas de promover a revolução através da palavra. Sua consciência estava deslocada, porque era Francisca.

Essa a outra viagem que Nando é obrigado a fazer para, além de conhecer a realidade brasileira e a si mesmo, desvendar as artimanhas da violência e as engrenagens do poder que se instalam nas figuras que o detêm. Também o seu próprio poder ao fazer uso dos discursos coletivos voltados para a construção de uma sociedade emancipada, justa e igualitária.

Ao sondar os policiais, Nando encontra o impulso violento do ser humano, que na selva se traduz em abandono e exploração do indígena, no campo, na opressão do trabalhador, no Rio de Janeiro, na alienação e nas drogas, e no mosteiro, no alheamento da Igreja do povo. O contraste entre o espaço da delegacia, o da floresta, da Igreja e o das escolas das Ligas Camponesas elabora diferentes pontos de vista sobre a História e coloca em perspectiva as diversas manifestações do poder totalitário.

O protagonista permanece apreensivo na prisão, temendo encontrar Francisca presa e torturada até convencer-se de que os policiais não a encontraram. Enfim, admite a perda da mulher amada e, com ela, a perda do projeto da revolução pacífica, da revolução pela palavra, pela qual Francisca vislumbrava poder transformar a sociedade brasileira. Tal é a realidade com que o protagonista deve lidar para, mais uma vez, adequar seu foco de visão.

A violência e a contestação da cultura ilustrada

Assumir o luto pelos motivos pessoais e sociais que o levaram a agir historicamente é o pressuposto para que Nando consiga superar as barreiras da sua subjetividade, surgidas da profunda sensação de culpa por tantos camponeses terem sido torturados. E para reintegrar-se ao sujeito coletivo, experiência conquistada enquanto estava nas Ligas Camponesas ainda que sob um encantamento mistificador:

“- Passou o grande amor da sua vida? – disse Lídia.

- Ah – disse Nando – isto nem que eu quisesse muito. E não quero não.

- Esperei encontrar você instalado. De cama e mesa. Você me parece...mais livre do que quando estivemos juntos da outra vez.

- Meu Reino de Deus foi adiado – disse Nando. – Por pouco. Em nenhum lugar do mundo o mundo está sendo tão rapidamente alterado e tornado melhor como aqui, neste ponto do Brasil, neste momento. E eu estou dentro do turbilhão. Sou uma faísca de raio. Quando além disto eu tiver Francisca vou viver ao mesmo tempo nesse turbilhão e na eternidade. Entendeu?
 - Não – disse Lídia – E prefiro não entender. Isto parece juvenília de poeta romântico. Aquelas coisas que as famílias publicam depois que o poeta morreu.
- Nando riu.
- Lídia, Lídia, eu estou me preparando para ser o homem mais feliz deste século!” (Q, 400)

Lídia ironiza Nando, chamando a atenção para a ingenuidade dele diante dos fatos e para um tema que ocupou muitos dos participantes dos movimentos sociais do início dos anos de 1960. Trata-se do romantismo exagerado já citado anteriormente que parte dos revolucionários fomentou. Para Marcelo Ridenti:

“Entre militantes marxistas, é comum a argumentação de que eles vêem o papel revolucionário da classe operária, ou de seu partido de vanguarda, sem se iludir com supostas qualidades libertárias inatas do povo, em sentido geral, que seria glorificado por tendências de origem cristã ou populista, que nada teriam a ver com o marxismo. Não obstante, o conceito de romantismo, particularmente o tipo revolucionário, parece ser pertinente para caracterizar a maioria da esquerda política e cultural brasileira nos anos 60 e princípio dos 70 – embora houvesse diferenças entre os projetos específicos dos vários grupos, nos quais o romantismo vinculava-se com a idéia iluminista de progresso. É justamente essa fusão entre a busca romântica das raízes populares para justificar o ideal iluminista de progresso que dá colorido aos romantismos revolucionários.”⁸⁶

É esse romantismo que o protagonista deve agora metabolizar para desejar um outro tipo de revolução, mais próxima das reais condições oferecidas pelo contexto histórico brasileiro. Superar a distância entre ideal e realidade para reorientar o projeto metafísico de felicidade, sustentado pela idéia abstrata sobre a luta de classes e as relações humanas, é o desafio do protagonista.

⁸⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. Cit, p. 56.

Nando é convidado a incorporar o materialismo dialético e a contextualizá-lo ao Brasil. O problema, entretanto, é que a trajetória religiosa do protagonista não concebe, ainda, a violência como meio para o fim revolucionário, já que o signo do Marianismo, representado por Francisca, é o que o impulsionou para a ação social. Mais adiante, é Nando que alerta a mulher de sua inadequação frente aos acontecimentos:

“Nando sentiu o coração cerrado, batendo forte no peito.

- Você tem rezado bastante, Francisca (...) Estou falando na reza que mais pode agradar a Deus, esta sua, de ação, de amor aplicado em trabalho. Por isso é que você sente que Levindo vai...Como é que você disse?
- Sossegando – disse Francisca.

Mas continuava temeroso o coração de Nando.

- Você sabe que a situação política anda de mal a pior? O que de menos ruim se pode esperar é que de fato se trave a luta e que Jango tenha tropa para resistir. O melhor que se pode esperar, como você vê, é guerra civil.
- Eu sinto, Nando, sinto em mim que nada pode destruir o que começamos a criar aqui em Pernambuco. Ninguém vai querer interromper o trabalho que fizemos.
- Por favor, Francisca, não se deixe levar demais pelo que você acha justo e certo. E pelo que você deseja que aconteça.” (Q, 438)

O autor, para “participar”⁸⁷ da vida pública do país⁸⁸, antecipa o que se tornará um problema às esquerdas: a imaturidade dos grupos e a perda da dimensão coletiva entre os fragmentos da individualidade geraram dispersão e disputas intermináveis, fragilizando a oposição diante da mais recente ditadura militar brasileira.

A modernização dos meios de produção não trouxe a modernização dos meios de se fazer a Justiça Social, que, acompanhando as transformações, deveria já ter-se tornado universal:

⁸⁷ CUNHA, Paulo e MORAES NETO, Geneton. “Intelectual não tem o direito de se eximir” (depoimento de Antônio Callado). Op. Cit.

⁸⁸ Sobre o assunto, ver GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

“-É que eles não acreditam na Justiça – disse Nando. – E por que é que haviam de acreditar? Justiça nesta terra é coisa nova. Quando a palavra aparece na Lição 77 o camponês sempre fala por associação de idéias em sabre, soldado, fuzil.”(Q, p. 419).

A narrativa evidencia a necessidade e a dificuldade de o sujeito fazer da realização das causas sociais a realização individual de cada revolucionário. O que, diante da violência do Estado nos mais diversos âmbitos da vida, torna-se um impasse dificilmente superável, como vemos ocorrer com Nando, quando, ao não conseguir fugir para a Europa e juntar-se a Francisca, mergulha na mais profunda melancolia, isolando-se completamente na casa da praia:

“O vulto ligeiro e magro se esgueirou das sombras da rua para a sombra da varanda e quando Nando olhou sobressaltado reconheceu Padre Gonçalo no homem à paisana.

- Vim buscá-lo, Nando. Vamos fugir.

O coração de Nando bateu apressado.

- Você conseguiu passaporte?
- Passaporte? Você não está pensando em sair daqui! Não me diga que está, Nando.
- Você é que veio me falar em fugir.
- Fugir para dentro da gente, Nando, e não para a casa dos outros! Lá a gente só pode viver do lado de fora, feito um gravatá. *Você*, pelo menos, e eu, e mais uns poucos, não podemos tratar isso aqui como se fosse um acampamento. Todo o mundo na beira d’água, apanhando sol na praia. (...)
- Gonçalo – disse Nando – o que posso dizer a você é por enquanto vou apanhar sol na praia.
- Nesse caso – disse Gonçalo – seria melhor que você fosse atrás daquela mulher de quem pelo menos parece que gosta de verdade, Francisca.
- Exatamente – disse Nando. – Ela está na Europa. Desculpe a franqueza, Gonçalo, mas eu estou tão obcecado pela idéia que quando você falou em fugir pensei que fosse me oferecer um passaporte, um disfarce, um meio qualquer de ir ao seu encontro. Me disseram que tem um camarada aí que falsifica passaportes muito bem.
- Ah, compreendo – disse Gonçalo.
- Se eu pudesse resolver isto não teria mais problemas.

- Uma soluçõzinha de fita de cinema.
- Não me importa – disse Nando. – A banalidade da solução eu aceito.

E Nando continuou mais baixo, como se assim ofendesse menos Gonçalo.

- Essas soluções só são banais para os outros. (...)
- Bem, francamente – disse Gonçalo – não merece a atenção de ninguém mais um problema assim. No máximo merece a sua atenção e o seu tempo. Vejo que você escolhe uma vida estritamente privada. Se eu insistir em entrar nela, você é capaz de me soltar cachorros. (Q, p.476 a 478)

No romance seguinte de Antonio Callado, **Bar Don Juan**, publicado em 1971, Gil, um dos muitos protagonistas apresentados, reconhece que parte significativa do grupo de revolucionários de esquerda ao qual pertencia não conseguia colocar em prática ações que interagissem com a realidade coletiva. Decepcionado com os companheiros, que se satisfaziam com sexo e uísque enquanto aguardavam orientações do “comando central” no bar, Gil rompe com o movimento revolucionário e, como afirma Lígia Chiappini, “renega sua obra de escritor engajado, seus projetos de romance histórico e político”⁸⁹. O que em **Quarup** se revela como uma inquietação, em **Bar Don Juan** irrompe como aguda crítica à chamada “esquerda festiva” e ao próprio “romance engajado”. Gil, como Nando escolhe temporariamente, não encontra motivação para continuar na luta contra o regime, e mergulha, não sem conflitos, numa vida “estritamente privada”.

A preocupação do escritor em elaborar um olhar flexível sobre a direita e as esquerdas mostra sua preocupação em contribuir para o processo revolucionário brasileiro. Tributário da obra de Jean-Paul Sartre e de outros autores como António Gramsci, Callado entende que os intelectuais têm uma importante responsabilidade na construção da História e parece considerar o que o filósofo francês indica como gesto importante das classes ilustradas para as classes exploradas:

“As classes exploradas, com efeito, não precisam de uma *ideologia*, mas da verdade prática sobre a sociedade. Quer dizer, elas não têm o que fazer com uma representação

⁸⁹ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antônio Callado”. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O nacional e o popular na cultura brasileira – literatura**. São Paulo, Brasiliense, 1982. GRAMSCI, António. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

mítica de si mesmas; o que elas precisam é conhecer o mundo para mudá-lo. Isso significa, ao mesmo tempo, que reivindicam ser *situadas* (pois o conhecimento de uma classe implica o de todas as outras e o de suas relações de força) e descobrir seus *fins orgânicos* e a *praxis* que lhes permitirá atingi-los.”⁹⁰

Ao reconhecer-se como produto histórico, o ficcionista pode situar as classes exploradas em um contexto mais amplo, desalienando-a, portanto. **Quarup** se oferece, assim, como um instrumento para que o leitor desconstrua ideologias e reconheça a “verdade prática sobre a sociedade”. O meio para tanto é a construção do olhar dialético.

O que diferencia Nando dos outros personagens de Callado é a sua capacidade de buscar pensar dialeticamente, apesar das circunstâncias adversas. Nando consegue antever as amarras do poder em sua própria intimidade e, daí, verificar novas opções de ação. Entretanto, esse mergulho em si requer tempo e espaço para a superação dos abismos fundados pela modernidade entre o eu e o mundo⁹¹. Por isso, em **Bar Don Juan**, o grupo revolucionário se fragmenta e, no desconcerto das ações, desenvolve a performance esperada pelos militares: a falta de tempo e de espaço impede a mobilidade necessária para a aprendizagem. E, por conseguinte, impede a revolução social.

Tal condição é levada ao extremo em **Memórias de Aldenham House**, em que a relação entre tempo e espaço torna-se ainda mais complexa. Nesse livro, Callado mostra como os revolucionários não conseguem assumir o papel de sujeitos históricos, uma vez que o Estado detém o poder para controlar as relações entre tempo e espaço da população. Se, para a história europeia, como descreve Oswald Spengler, em **Decadência do Ocidente**⁹², o tempo foi de certa forma democratizado desde a antigüidade até a atualidade, no Brasil, a modernização, segundo nossa tradição, escravizou o tempo, no sentido de que ninguém se apropriou dele a não ser os velhos grupos dominantes.

Em **Quarup**, todavia, entre a história e a expectativa, desloca-se o fio da narrativa, de onde surgem as perspectivas utópicas do livro, desenhadas em torno dos personagens que as representam.

⁹⁰ SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo, Ática, 1994.

⁹¹ LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Op. Cit.

⁹² SPENGLER, Oswald. **Decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal**. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.

Depois da prisão, a Nando resta uma profunda saudade de Francisca e a culpa de ter envolvido tantos camponeses no movimento, que os levou a conhecerem a violência e a tortura nos cárceres brasileiros. Por não conseguir lidar com os sentimentos que o dominam, o protagonista passa a negar o movimento revolucionário de esquerda, que se reorganizava em torno da luta armada, e afasta-se dos antigos companheiros:

“Nando tinha tido a anunciação do seu apostolado de maneira súbita e violenta. Feito uma resposta. Tinha nas mãos um intervalo de vida para jogar fora, é o que a si mesmo dizia na varanda da sua casinha na beira do mar. Uma alegria, uma vontade de ação que quase doíam. A alma pequena e ordeira dormindo cedo e forte. O corpo acordado, ilustrado, especializadíssimo.” (Q, 483)

Sabe, entretanto, que é uma lacuna na sua história essa sua condição, como se buscasse o espaço de tempo necessário para conseguir, mais uma vez, elaborar as perdas e o que Helga Dressel⁹³, ao analisar o diálogo entre as obras de Antônio Callado e Jean-Paul Sartre, chama de “engrenagem da culpa”:

“Em certo momento das suas vidas, os dois (Sartre e Callado) chegam a viver de forma brutal o lado da facticidade. Sartre, quando chega a ser recrutado na Segunda Guerra Mundial, Callado com o golpe de 64 e a conseqüente repressão. O sistema da enfatizada liberdade de ação sofre sacudidas pelo mundo dos fatos: a história os confronta com os limites da liberdade. Os dois não cansam de analisar, sempre de novo, a possibilidade de ação dentro dessa facticidade na sua vestimenta histórica. E ela muda constantemente de roupa, se concretiza em cada momento em nova forma. Cada momento histórico exige do sujeito um *check-up* das suas opções. Cada momento nos confronta com novas culpas a serem assumidas para fugir de outras, maiores. Fugir da culpa de não ter feito nada, de ter virado o rosto, ou até de ter assistido a atrocidades, assumindo outra culpa, uma culpa menor, sujando as mãos.”

O confronto que Nando experimenta é com a culpa “de ter assistido a atrocidades” e de não ter conseguido exilar-se em Francisca.

⁹³ DRESSEL, Helga. “Espera ou ação: na engrenagem da culpa”. (In: **Brasil, país do passado?**, Op. Cit, p.p. 129 a 136)

A ação do sexto capítulo, “A praia”, narra o mergulho do protagonista em sua vida privada, depois de ter visto mais um projeto utópico em ruínas e decidido romper com o engajamento político de outrora, ao menos temporariamente. Nando não consegue embarcar para a Europa e ir ao encontro daquela que seguia sendo “a noiva da luta do Levindo” (Q, 285) nem retornar à luta, o que o empurra a buscar outras maneiras de suprir a ausência da mulher amada e a “vontade de ação” adiada. Nessa ânsia, ele passa a ensinar à comunidade de pescadores a amar o próximo, mantendo relações sexuais com várias figuras femininas e instruindo as masculinas a como conquistar o prazer e proporcioná-lo às mulheres:

“- A que horas você procura as mulheres, Amaro?

- Quando venho da pesca, cairzinho da noite.
- E durante quanto tempo?
- Bom. A gente dorme cedo, para levantar com o sol.
- Para levantar antes do sol, Amaro, confessa. Assim se pesca peixe, mulher não. Mulher dá tudo à gente mas come tempo. Devora o tempo da gente. Rói o tempo do homem que se consagra a ela. A gente não sente o tempo que passa com ela porque é um tempo fora do tempo. Mas não tem mais tempo para desperdiçar fazendo jangada que apodrece, cortando coco que seca, guiando caminhão, moendo cana. Tudo isso passa a ser pecado porque tira a gente da eternidade que existe na terra entre os braços e as pernas da mulher.” (Q, 485)

Ao deparar-se com o impulso destrutivo e violento do ser humano nos porões da ditadura militar, Nando entende que é necessário promover, antes da revolução social, a revolução da subjetividade dos homens. Precede ao fim da luta de classes, o desenvolvimento da compaixão, da paciência, da escuta e aproximação do outro. Valores como esses, para ele que abandonou a Igreja, mas não o espírito de homem religioso (“Deixei a batina mas o hábito ficou”, Q, p. 285), só poderiam ser conquistados através de genuínas experiências amorosas. Essas devem ganhar espaço e tempo na história dos homens para desmobilizar sua postura vingativa e, portanto, violenta. Porque, depois de conhecerem as ações bárbaras de seus semelhantes, aprendem a fazer do impulso de morte o conteúdo fundamental de suas relações e atuações no mundo.

Antes da palavra, da consciência, da razão, o protagonista afirma a necessidade de a comunidade conseguir aprender a sentir e a direcionar os sentidos. Saltar esse estágio significaria ter de enfrentar mais uma vez a natureza violenta da humanidade, que a figura dos torturadores representam. É como se Nando, preso na “engrenagem da culpa”, tentasse compensar a precariedade do sujeito histórico brasileiro, retrocedendo a um estágio capaz de gerar uma prática social que abolisse quaisquer diferenças entre os homens, a fim de eliminar as injustas formas de opressão. Não à toa, ele incita os pescadores a trocarem o trabalho forçado pelo sexo, como se assim pudessem se libertar da lógica que os torna mesquinhos na doação do amor:

- “- Mas então a gente larga de trabalhar? – disse Amaro. – Não faz mais nada para viver?
- O mínimo. Eu pesco um ou outro peixe, apanho coco na areia. Se for necessário peço esmola. Sei até pintar chaga na perna.
 - Trabalho mesmo você não faz nenhum?
 - Não.
 - Nunca fez?
 - Bastante, bastante. Agora amo, Amaro. Me ofereço às mulheres.”(Q, p. 486)

Por isso Nando, embora afastado dos grupos de esquerda, não abandona a visão de uma sociedade justa e solidária, mas a situa nos caminhos que o levaram à busca do Brasil e dos brasileiros: o prazer sexual como instrumento para a construção do amor incondicional, mediado pelo conhecimento de si mesmo e do outro e pela experiência da integração das diferenças, segundo propósitos comuns.

Essa é a nova brecha utópica que a narrativa apresenta: a negação da cultura ilustrada da humanidade, que desaguou na construção de tipos violentos e incoerentes como o personagem do Coronel Ibiratinga.

Imbuído desse imaginário, Nando evita que Margarida, a professora da escola pública, se suicide:

“(Margarida) saiu d’água rabeando ainda nos braços de Nando que ia levá-la para casa mais caiu exausto entre os coqueiros, num telheiro de palha dos que os jangadeiros fazem para reparar jangada e remendar rede.

- Eu quero é morrer. Isso é que eu quero – disse Margarida.
- Eu te solto no mar outra vez. Prometo. Mas primeiro me conta como é que uma moça mocinha como você quer deixar os meninos sem professora e virar peixe.
- Eu quero morrer, eu quero morrer.

E foi então que Nando abandonou a palavra tão novinha e deixou as forças antigas se espalharem pela aflição de Margarida. Um corpo dócil, culto, e aquela barbárie de dor. Os dedos pela blusa molhada buscando o bico ressentido dos seios, buscando o ventre em crispação rancorosa, virando contra seu peito patricio Margarida silvestre.

- Cheio de gente que eu não conheço – disse Margarida, a cabeça meneada de um lado para outro.
- Nada, não fala nada. Deixa.
- Todos viram a cara pro outro lado. Até criança desaprende comigo. Desconhecidos. Desconhecidos. Não posso mais. É melhor mesmo, viu? Me deixe. Não tem.

Margarida foi ficando incoerente com o calor de Nando. Seu corpo encharcado do mar de suicídio mas de uma segura de deserto e trancado para a entrada da morte começou a reabrir, poroso. Margarida pedregosa cobriu-se de anêmonas.” (Q, p.484)

A cena da mulher nos braços de Nando fundida à natureza remonta uma linguagem com sintaxe própria, anterior à razão e à lógica ocidentais, que ao leitor já foi dado conhecer na relação entre Francisca e o protagonista, e entre ele e Winifred. Ambos desligam-se dos valores tradicionais – por exemplo, não fazer amor em público – para fundarem um espaço de liberdade, onde se torna possível experimentar novos eus, novas possibilidades de encontro e entrega, nova descoberta do outro e reintegração das subjetividades. É esse processo de implosão do que estava constituído, que faz a base do novo ser que Nando espera criar. Espécie de renascimento, a experiência amorosa torna possível aos seres desligarem-se de antigas máscaras e reconectarem-se ao instinto de vida, à espontaneidade para, então, poderem exercitar o amor ao próximo: “Um dia seu (de Nando) amor seria puro donativo e caridade. Mas para isto ele precisava transformar-se num bloco maciço de ventura”(Q, p. 499).

Reconhece-se a busca do bom selvagem, de Rosseau, na atividade de Nando, ao desenvolver-se em torno da imagem de que todos os homens são capazes de amar plenamente desde que se libertem de antigos padrões e que vivam mais próximos do que seria a “natureza verdadeira” de cada um.

Essa é a resposta que Nando, espécie de missionário, tece quase intuitivamente contra a situação política do período. Note-se que a casinha na praia de Nando é muito próxima ao quartel onde foi torturado, o que torna o seu cotidiano um insulto e constante provocação aos policiais, que desconfiam da linguagem da vida que Nando vai articulando. Constrói, a seu modo, sua resistência à ditadura.

A mais recente atuação do ex-padre incomoda, entretanto, não só os policiais. Seus antigos companheiros cobram seu retorno à luta contra a ditadura, vendo no seu alheamento um comportamento leviano, inconseqüente e infantil.

Dessa forma, o romance acompanha as idéias em voga à época de sua escrita. O que querem os companheiros de Nando que tentam convencê-lo a participar do que julgavam ser a derradeira opção de resistir ao sistema, a luta armada, organizada a partir do interior do Brasil, é o que dominou parte da esquerda do pós-64. Segundo Jacob Gorender⁹⁴:

“Naquela época, o foquismo era a teoria oficial da Revolução Cubana (...) O foco se iniciava com um punhado de homens e se punha a atuar entre os camponeses de uma região cujas condições naturais favorecessem a defesa contra ataques do exército (a predileção pelas montanhas denunciava um fácil geografismo). Numa Segunda etapa, colunas guerrilheiras se deslocavam da região inicial, levavam a luta armada a outras regiões e confluíam afinal para o exército rebelde capaz de infligir ao inimigo a derrota definitiva”

Apesar da insistência de Lídia, Otávio, Padre Gonçalo, em tirar Nando do isolamento, só a chegada dos camponeses humildes, fundamentalmente, de Manuel Tropeiro, mexe com suas convicções sobre seu recente estilo de vida. Diante de Tropeiro, Nando, lembrando-se de sua presença nas aulas de alfabetização para adultos das Ligas Camponesas e, depois, de sua resistência na delegacia de polícia, revive a culpa de ter contribuído para o engajamento dos trabalhadores rurais na revolução e, portanto, para a prisão e tortura deles. E sente surgir outra culpa, a de, não concordando com a luta armada como estratégia de ação, ter abandonado o movimento revolucionário das esquerdas. Diz Nando a Djamil:

⁹⁴ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. Op. Cit, p. 79.

“- Ah, Djamil, nunca senti maior indecisão na minha vida. Quando penso no Bonifácio Torgo, no Libânio, no Manuel Tropeiro tenho a sensação esquisita de que quem sofreu e foi batida e humilhada foi Francisca ela própria.

Djamil deu de ombros.

- Francisca está longe, está a salvo. Se você vai ao encontro dela tudo isso será varrido da sua cabeça.

- Aí é que eu estou começando a fazer não sei que confusão – disse Nando. – Como se, indo ao encontro de Francisca, eu estivesse fugindo dela para sempre. Eu gostaria que ao voltar Francisca me surpreendesse nos braços de Francisca.” (Q, 543)

O protagonista, mais uma vez, está diante da necessidade de elaborar o “luto pela perda da utopia” da Revolução Pacífica, e pela perda de Francisca, para se libertar da culpa e do remorso.

A reconstrução do conceito de comunidade

O movimento pendular da narrativa, em compasso de espera desde o capítulo anterior, volta a oscilar com maior amplitude depois da chegada de Manuel Tropeiro, uma vez que o protagonista volta a mobilizar seus desejos e medos, suas indecisões, até aqui estagnados, por ter vivido segundo um ideário fixo. As certezas de Nando, então inabaláveis, desabam frente ao camponês, na medida em que essa figura o recorda que se não fosse Francisca a “noiva da luta do Levindo”, ele não teria saído do mosteiro.

É entre a culpa, o remorso e o desejo de se libertar deles que Nando imagina, animado por Tropeiro, um jantar em homenagem ao jovem revolucionário, morto há exatos dez anos. O que de início seria uma maneira de agradar o camponês e de distraí-lo da falta de vontade de Nando de retornar à resistência, torna-se, como ele mesmo momentos antes chegara a intuir, o ingresso em outra fase de sua vida:

“Há muito Nando tinha na cabeça a idéia do jantar à memória de Levindo. Mas afastava a idéia de si por saber que de alguma forma o jantar ia encerrar um período, o período presente, e só a volta de Francisca ou a partida rumo a Francisca podiam compensar o encerramento da sua vida ao sol. Mas precisava da idéia em si mesma e precisava dela em

função do reaparecimento de Manuel Tropeiro. Não podia receber Manuel, falar a Manuel como falava a Jorge ou Lídia ou lá quem fosse. Manuel Tropeiro não se tinha o direito de decepcionar.” (Q, p.521)

Se, por um lado, “só a volta de Francisca” ou “a partida rumo a Francisca” poderiam recompensar o “encerramento de sua vida ao sol”, por outro, “não se tinha o direito de decepcionar” Manuel Tropeiro, representante das massas oprimidas.

Para a preparação da ação futura, o personagem se recolheu em sua intimidade. Tal tema é repetido em muitos dos romances de Antonio Callado e aparece como um ritual responsável por possibilitar ao personagem o tempo necessário para reestabelecer os vínculos entre o social e o pessoal, entre a dimensão do sagrado e a concretude mundana. Laurinha, de **Bar Don Juan**, mergulha na escuridão da terra na lida com plantas e rosas; Juliana, de **Reflexos do Baile**, desfruta de algumas horas nos braços de Beto; Quinho, de **Sempreviva**, experimenta a paz de Jupira, apaziguando as dores da alma; o próprio Salviano, de **Assunção de Salviano**, recolhe-se na cela e não briga por sua liberdade. Depois do mergulho no universo subjetivo, o personagem toma distância das suas funções egocêntricas e encontra o lugar de onde pode perceber nova perspectiva utópica:

“- Seu Nando.

- Diga, Manuel.

- Esse jantar está me parecendo assim dia da gente botar as coisas num molde em vez de deixar as coisas acontecer em volta da gente. Não tem dias assim? A gente manda no que ainda está do outro lado, a gente faz com as mãos da gente o que das outras vezes a gente espera e pede a Deus.

- Não sei, Manuel – disse Nando. – Na hora da sobremesa a gente vai ver o que é que aconteceu.” (Q, p. 538)

Num turbilhão de imagens, a narrativa intensifica o ritmo dos acontecimentos, tornando qualquer gesto indispensável para a composição da atmosfera, ao mesmo tempo, tensa e irônica, porque se apresenta socialmente às avessas de como fora concebida. As inúmeras imagens construídas e logo descartadas acompanham a dificuldade de o protagonista compreender as motivações que levaram o jantar a adquirir proporções

inesperadas e a prever as conseqüências da ação desenrolada. Quase inconsciente, Nando recupera o universo ligado às águas – os rios, as cachoeiras, os mares – como se pressentisse o fermentar de algo ainda imprevisível, mas já anunciado:

“- E se o jantar der prisão? – disse Jandira.

- Não, não dá.

- Não fala assim comigo não, bichinho. Você sabe que pode ser preso dando um jantar de homenagem a um como é que chama? Subversivo.

Ah, Jandira! Por que exigir em nome da simplicidade uma resposta assim de um homem colocado feito um rio num desnível, já na curvinha do barranco mas sem querer virar cachoeira? Nem o éter tinha a resposta. Não conseguia devolver o muro branco até reduzi-lo ao vitral. Como era mesmo o vitral que sobrava da catedral lentamente demolida desde a flecha até as pedras da rua? E o fole de três cores? O puro sopro anterior ao respiro?”(Q, p.545)

A diluição da concretude da vida em imagens poéticas nega a realidade, anunciando a aproximação de nova perspectiva utópica. Desmanchar o objeto, o conceito, a experiência a fim de, do caos, fazer emergir a idéia, é o que leva Nando a, apesar do medo de todos os seus amigos. Fazer um jantar em homenagem a Levindo, como se realizasse a vivificação do mito antropofágico, que permeia a cultura brasileira desde os primeiros cronistas que aqui estiveram.

O jantar torna-se o emblema da recomposição do universo subjetivo do protagonista e da sua relação com a coletividade, dos significados das experiências que teve da realidade brasileira, que conheceu no mosteiro, no Rio de Janeiro, no Xingu, em Pernambuco, na delegacia de polícia, na comunidade dos pescadores. As experiências, vizinhas, e tão contraditórias, impulsionam-no a vislumbrar os anseios do jovem revolucionário, de Francisca, expandidos por todo o Brasil. Nem o camponês nem o povo são estranhos: “com Manuel se entendia. Não havia livros separando os dois” (Q, p.444).

Essa identidade faz Nando abandonar a utopia paternalista de “fazer a revolução social para e pelo oprimido” e contemplar a si mesmo como mais um companheiro da população, arrebanhado pelo sonho de Levindo, o jovem estudante morto, e pela ação de Tropeiro.

A festa torna-se num protesto animado contra o sistema e acaba invadida pelos policiais. Os convidados são expulsos e Nando é espancado até quase morrer por Xiquexique à beira do mar. É, todavia, salvo por seus amigos Margarida, Cristinha, Djamil, Amaro, Zeferino Beirão, mais Manuel Tropeiro e Raimunda, que conseguem livrá-lo da violência do policial, levando-o para a casa do assassino de Don Anselmo, Hosana, então amasiado com a prima Deolinda. Depois da surra, Nando defronta-se mais uma vez com sua subjetividade antes de decidir participar do foco revolucionário organizado no sertão nordestino.

Ocorre, neste capítulo, mais um movimento pendular da narrativa: Nando migra do isolamento para a coletividade, procurando reconstruir, para si e para os outros, a noção de comunidade, esfacelada no pau-de-arara de Ibiratinga. Fredric Jameson chama a atenção para o problema da crise do conceito de comunidade num contexto histórico em que as coisas foram separadas dos significados, do espírito, de sua existência humana genuína⁹⁵. O protagonista do romance antes mergulhado nessa crise reconhece-se parte da comunidade ao recompor os significados do seu tempo passado e presente, o que o impulsiona a deixar de pensar apenas no momento vivido e a conceber seu futuro ligado ao da coletividade.

Consciente de suas escolhas, o protagonista identifica-se e torna-se parte da comunidade, o que o põe por terra a imagem do malandro formulada em **A Madona de Cedro** dando lugar ao revolucionário de esquerda. Em **Quarup**, a ética da esquerda assumida pelos personagens, que fazem reverberar a luta pela superação das desigualdades sociais, instaura outra ordem, substituindo a dos tipos que se submetem à lógica dos grupos dominantes para conquistarem vantagens e o ingresso em uma situação, vista como o “pólo positivo do momento histórico”⁹⁶. Ao menos depois da trajetória da aprendizagem que gerou o desejo de se fazer a História.

O último capítulo, “O mundo de Francisca”, trata da recuperação de Nando e do seu retorno definitivo à organização da luta armada contra a ditadura. A simplicidade do conteúdo, resumida em duas linhas, não combina, entretanto, com a complexidade dessa sétima parte do livro, que funde imagens, tempos e espaços:

⁹⁵ JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma**. São Paulo, Hucitec, 1985.

⁹⁶ Essa é a expressão que Antonio Candido utiliza para designar os movimentos do malandro para conquistar vantagens pessoais. In: CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. Op. Cit.

“Nando sentiu com prazer sua possibilidade de levantar e caminhar. Levantou, caminhou debaixo da trepadeira de maracujá, viu a casinha simples por trás, um velho poço de pedra com a corda e a caçamba. De repente aquela dor na perna. Caiu. Só conseguiu levantar amparado por Cristina e Margarida. Andou até o poço, olhou o fundo mas só viu pedras. Poços da sua infância e de outras convalescenças surgiram dos tempos mas com cintilação de água. E sentiu em si o que sentira apenas em pensamento externo, antes, o temor de se deixar devorar pelo rio barrento. Para entender uma coisa é preciso deixar que ela flua na gente e não que passe como um rio passa pela frente da gente. Agora é minha responsabilidade não diluir ou descobrir o rio de mel.” (Q, 574)

Como os capítulos anteriores, este também apresenta duas partes distintas. De início, oscilando entre a observação e a onisciência, o narrador abandona o leitor ao turbilhão de imagens que brotam de Nando, ensaiando técnicas impressionistas⁹⁷, que remontam a ambiência de “O Éter” e sugerem os limites e as possibilidades para a construção do romance histórico realista⁹⁸ no Brasil ditatorial. Ao final, predominando o narrador observador, há trechos quase cênicos, em que lemos os diálogos entre Manuel Tropeiro e Nando.

Pontuado pelos diálogos dos amigos, o discurso interior do protagonista compõe-se em torno de um mundo que avança e retrocede, da convalescença à infância, e que se dilui em inúmeras imagens das águas, as quais passam a simbolizar os movimentos da subjetividade do personagem, ele mesmo, transformado em rio:

“Nando escondeu a agitação que o invadia (...) o importante era descobrir o meio de não se despejar no rio imundo. Os cocos de tucum caem da beira para dentro d’água mas

⁹⁷ Callado foi muito influenciado pelo romance inglês e por autores como Joseph Conrad. Marcos Soares explora o estilo impressionista de Conrad e as consequências dessa opção em sua obra. O interessante é perceber que há inúmeros paralelos entre o conjunto de textos ficcionais de cada autor (a título de exemplo, a tese de Marcos Soares discute alguns dos temas fundamentais para a compreensão da trajetória do nosso autor: a “crise do romance realista”, “a problematização das relações entre o artista e o público” e a “necessidade crescente de refletir sobre a possibilidade de mudança dos rumos da sociedade através da ação revolucionária” (In: SOARES, Marcos César de Paula. **As figurações do falso em O agente secreto**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2000). Callado, em entrevista, afirma que, “nos últimos anos, estava relendo Joseph Conrad e James Joyce”. A influência desses autores, como veremos em **Memórias de Aldenham House**, é bastante significativa, como nos mostra Albert von Brunn, ao relacionar, sob diversos aspectos, a obra de Callado à de Conrad. (In: BRUNN, Albert von. Op. Cit).

⁹⁸ Outros romances de Callado associam técnicas modernistas (fundamentalmente, a fragmentação do enredo, do tempo e do espaço) à narrativa de caráter essencialmente histórico. O exemplo mais radical é **Reflexos do Baile**, publicado em 1976.

todo o mundo sabe que o que verdadeiramente atrapalha a industrialização dos cocos reside na dificuldade e no investimento de abri-los. O babaçu como é domínio público extermina populações maranhenses inteiras desde o tempo de Vieira pela astuta recusa de rachar-se ao meio. De certa forma são os cocos os últimos cofres, arcas, bocetas verdadeiramente intactas. A enorme quantidade desses tucuns caindo n'água sugere talvez uma exportação de bubuia até os portos do mar. Exceto que fica tão boçalmente enorme o rio de barro que mesmo que nele se despejasse a vazão total de minhas águas em massa de cocos mesmo assim eles se perderiam todos, um a um, em furo, paraná, igapó, igarapé.” (Q, p. 575)

Nando observa a si mesmo, metaforizando-se numa água que se desdobra em inúmeras formas, como o personagem que se reconhece em diferentes eus, dos mais longínquos ao mais recente, procurando, depois de enfrentar seus fluxos e refluxos, construir nova identidade: “O esforço de tornar arroio infante um rião imenso, de destrançar os fios d'água a distribuir por grotas e grotões, de se espremer ao ponto de vomitar do leito jacarés e pirararas até virar lagoa com beiras de Colômbia e Venezuela. A lagoa estendida como espelho negro na cara do céu.” (Q, 577).

A linguagem se espraia para acompanhar, formalmente, as distantes lembranças do protagonista, intercaladas a sensações e temores recentes e antigos, ora traduzindo objetivamente os fatos, ora o caos, num movimento pendular, acentuado pela profusão das imagens associadas à urgência da luta contra a ditadura militar. Lidando com os lados sombrios de si mesmo, traduzidos no receio de ele desaguar no “rio imundo”, o protagonista, à medida que aceita as imagens que surgem, vai se libertando do passado e aceitando integralmente sua subjetividade e o contexto que a gerou. Dessa forma, o que necessita superar: o medo de tornar-se responsável por sua identidade e sua realidade. Em outras palavras, o adiamento infantil de tornar-se sujeito histórico:

- Então – disse o médico – está se sentindo bem?
- Bem, muito bem – disse Nando.
- Agora, escute – disse o médico – o que preocupa seus amigos é seu...esquecimento. Talvez seja penoso mas tente se lembrar. Você foi espancado, na praia, se lembra, espancado brutalmente. Se lembra?
- Lembro.

Mas sem dúvida devia ter feito cara feia, ou de dor, ou lá do que fosse porque o médico parou. Não perguntou mais. Podia acrescentar que se lembrava vagamente de Xiquexique batendo nele e da água fresca e mesmo de várias outras coisas menos longínquas que a infância mas era preciso atender ao mais urgente. Se parasse o mais urgente tudo se perderia e nunca mais virava lago e rio entranhado do ácido das florestas. E no entanto a queda dos caroços de tucum plum-plum-plum dentro da corrente fazia adivinhar um plano certo e bem pensado. Lago de treva, de mel, imerso em si mesmo, longe do rio barrento porque os caroços de tucum eram como milhares de operários que iam, que já estavam barrando o rio bem abaixo de Manaus. Cobra Grande.”(Q, p.577)

A narrativa retoma os símbolos do capítulo inicial, “O ossuário”, porém invertendo seus significados. Num primeiro momento, Nando é cuidado pelos amigos, como o foi por Leslie e Winifred, e o que ele extrai dessa relação de amor não é mais a revelação de um mundo desconhecido, mas a necessidade de adaptar suas expectativas ao que a realidade possibilita; num segundo momento, o ex-padre, orientado por Hosana, visita a Quinta dos Frades, onde se depara com os mosaicos antigos do mosteiro, que iconografizam temas bíblicos, interpretando-os, agora, sob a ótica da violência: o filho de Maria irado, a dor da Crucificação, o medo dos apóstolos, a Virgem Maria “desgrenhada e convulsa de cólera”; para, por fim, redescobrir Francisca como a imagem simbólica da revolução, como um mundo a ser conquistado através de um projeto coletivo.

Ao ressignificar os símbolos que aparecem no primeiro capítulo, Nando opera sua transformação. O médico alerta seus amigos de que sua recuperação não é mais física:

“- (...) O estado geral dele é excelente. Vão-se os anéis, ficam os dedos (...) Se ele pudesse parar de fazer esse esforço. O que é que você está querendo lembrar?

- Ah, estou – disse Nando – Esperem. Senão não lembro.
- Isto, vamos esperar – disse o médico – Eu volto dentro de mais uns dias.” (Q, p. 578)

Agora, é o compasso do mundo exterior que é de espera. Os amigos se desanimam e até Hosana desiste de convencer Nando da beleza e mistério que guardam as imagens sacras da Quinta dos Frades. Entretanto, em contraste com a frustração deles, a intensa mobilidade interior de Nando leva-o ao auge da melancolia e, depois de refluir aos rincões da infância e de experimentar o amor dos que o acompanhavam, consegue transformar a

culpa e o remorso cristãos, presentes em momentos anteriores, em profunda compaixão pela humanidade.

Já dono de suas imagens e seguro de que se desviou do “rio imundo” que o ameaçava, Nando despista o grupo e retorna sozinho à Quinta, interagindo não mais com a violência dos ícones cristãos, mas com a dor da mãe Maria:

“No terceiro quadro Maria na plena glória do céu sentada em sua concha que veio repousar no trono do seu rosto e dos seus seios, as santas do céu cantando à sua volta. E Deus morto no chão. Um homem morto. Nando olhou com fixidez a tábua imensa do meio, todo ele uma concentração de memória, e quando a si mesmo disse que precisava escrever a Leslie ouviu como num eco interminável os nomes familiares do passado recente, Levindo, Ramiro, Fontoura, Lídia, Januário e compreendeu a vingança mesquinha do espírito derrotado que não queria permanecer nem naquela quantidade indispensável ao normal funcionamento do corpo. Viu a cara odienta do Vidigal que com a boca cheia de fumaça berrava “Francisca!” mas o berro não ressoou nos ares como ressoara no porão, antes explodiu surdo e terrível no crânio de Nando. Nando sentiu as pernas moles, a testa úmida mas soube que o combate estava findo.” (Q, p.582)

Neste momento, o universo místico passa a ser ponte para a realidade: a “tábua imensa do meio” faz ecoar em Nando a lembrança *sempreviva* dos companheiros e das experiências na prisão. A imagem da Virgem Maria diante do filho morto são ícones do seu passado, como se retomassem Francisca diante de Levindo, a Revolução diante da Ditadura, detonando em Nando a integração da memória e o reconhecimento de que sua convalescência não passava de “vingança mesquinha” contra as expectativas frustradas, superadas, agora, pelo luto cumprido. Preenchidas de significados da realidade do protagonista, antes diluída no rio em que se transformara Nando, as imagens sacras são mundanizadas, na medida em que não dialogam mais com experiências extra-físicas, mas com o cotidiano do revolucionário.

As relações entre mística e política são fundadas às margens da concha em que repousa Maria, recuperando a dimensão religiosa como mote humanizador das relações entre as pessoas, descoberta na inexplorada perspectiva histórica do cristianismo: Jesus, que morreu para salvar a humanidade, é um companheiro da luta pela Justiça entre os homens e

o Marianismo, anunciado por Leslie no primeiro capítulo, retorna como símbolo da resistência contra o “homem morto no chão”, contra os assassinos de Levindo.

É a libertação de Nando da “engrenagem da culpa” a que se refere a crítica Helga Dressel: “esta revolta (contra a engrenagem da culpa) encontra a sua expressão metafórica no motivo do marianismo; isto é, na revolta contra um Deus impiedoso (...). Em Maria Imaculada encontramos projetada, pelo menos de forma utópica e representada, a idéia da isenção do pecado original, isto é, da culpa como *conditio humana*”⁹⁹.

Depois da queda na Quinta, Nando decide partir com Manuel Tropeiro e assumir o papel de sujeito histórico:

“Nando já a cavalo mal ouvia Manuel Tropeiro. Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escura éter. A sela do cavalo um alto pico. Da sala Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas de rocha quente. E viu: aquele mundo todo com sua cana, suas gentes e seus gados era Francisca molhando os pés na praia e de cabelos ardendo no Sertão.” (p. 600)

A formação do revolucionário de esquerda

Em **Quarup**, diferentemente de **Bar Don Juan**, **Reflexos do Baile**, **Sempreviva e A Expedição Montaigne**, a fragmentação que lemos nesse episódio final e nos outros assinalados ao longo deste trabalho, revela o momento de transformação da subjetividade do protagonista e da utopia¹⁰⁰: há a identificação da crise de uma visão totalizadora da história, mas, paralelamente, há a tentativa de organizar o mundo, se não em uma narrativa linear, ao menos em fragmentos mais ou menos coerentes entre si.

O movimento pendular da narrativa se instaura, assim, nos aspectos formais do romance, que não se definem nem segundo a estética do realismo histórico e menos ainda do modernismo recente. De certa maneira, o romance requer a deseducação do olhar do

⁹⁹ DRESSEL, Helga. “Espera ou ação: na engrenagem da culpa”. Op. Cit., p. 136.

¹⁰⁰ Nos romances que se sucedem, o significado é invertido exatamente porque está em questão a dificuldade crescente de compreender o caos histórico nacional e a comunicação entre as individualidades, entre os revolucionários

público e atualiza a discussão entre os frankfurtianos e os lukácsianos sobre a oposição entre “realismo” e “vanguarda”¹⁰¹, engendrando a questão que persistirá depois de findo o tempo da leitura e que retornará em todos os demais romances, especialmente, em **Memórias de Aldenham House**, conforme veremos adiante: é possível compor de acordo com o realismo histórico, se a história brasileira não é mais do que um exercício ficcional?

Daí o paradoxo em que **Quarup** se tornou para a sua geração, expresso nas muitas e contraditórias críticas que recebeu¹⁰². Se, por um lado, o número de páginas que o livro contém e o amplo período histórico de que trata traduzem a possibilidade de fazer uma larga cobertura da história brasileira, por outro, a fragmentação e a atmosfera impressionista, que vez por outra compõem o corpo do texto ficcional, problematizam o realismo histórico.

Nesse sentido, o autor, através de **Quarup** e dos livros seguintes, corrobora a visão benjaminiana¹⁰³ sobre a desintegração dos métodos narrativos realistas, dada a necessidade de superar o senso comum de História nos anos do terror brasileiro, quando os fatos tornam-se tão opacos que impedem a visão clara da realidade. Paradoxalmente, é dessa visão de definhamento que surge a utopia da obra. Enfatizadas pela realidade insuficiente, as sensações provocadas pela experiência estética proporcionada pela literatura despertariam o público para perceber a essência do mundo.

A tarefa do escritor seria a de levar o leitor a encontrar – através de um exercício da sensibilidade, da observação miúda e crítica - a realidade por detrás do ato ficcional - uma vez que a História se desfez em contraditórias histórias inventadas. E também a de ensinar, didaticamente, um olhar oblíquo, não dissimulado, para ver apesar da aparência.

¹⁰¹ A discussão em torno de “vanguarda” ou “realismo” dividiu os críticos marxistas de cultura nos anos de 1950. Fizeram parte desse debate inúmeros intelectuais, dentre eles Georg Lukács, Adorno, Ernest Bloch. (ver, por exemplo, “Trata-se do realismo!”, de Georg Lukács. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998) Antonio Callado, afinado com as reflexões contemporâneas, tinha consciência do alcance das opções de escrita, principalmente, em tempos em que nenhuma atividade era totalmente desvinculada de um alinhamento ideológico explícito, dadas as condições do contexto histórico brasileiro: “Essa geração de Callado é de um tempo em que literatura e teoria andam paralelas. E um consenso então formado é de que a literatura não é apenas documento, depoimento, testemunho real, ainda que não prescindia a realidade humana.” (In: GOUVEIA, Arturo. “O legado de Antônio Callado”. In: **Brasil, país do passado?** Op. Cit).

¹⁰² LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antônio Callado”. Op. Cit..

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: **Obras escolhidas III**, p.p. 103 a 150.

Para tanto, a dialética surge como resposta, não teórica, mas prática, na medida em que a narrativa cria no leitor o hábito, como queria Fredric Jameson, de continuamente movimentar-se de um ponto a outro de vista. Tal mobilidade, pendular, não deixa a utopia congelar-se em ideologias conservadoras e renova a noção de Justiça Social, pressuposto para qualquer revolução que vislumbre a igualdade entre os homens.

O intelectual de esquerda funda um lugar de onde pode escrever com segurança até quando perceber que também esse lugar deve ser questionado.

A mobilidade dos significados elaborada pelo romance impede a identificação imediata do público leitor com os personagens e exige da crítica novas maneiras de ler e abordar o texto literário de cunho histórico. Essa problemática é acentuada pela biografia de Callado como militante político¹⁰⁴, que, vindo do jornalismo, havia escrito dois romances, algumas peças teatrais e importantes reportagens. Seu franco posicionamento político e a clareza de seu projeto literário não davam margem para uma interpretação esteticista, estruturalista ou psicológica de sua obra. Entre o realismo histórico e as narrativas experimentalistas, **Quarup** é produto do impasse em que se encontravam intelectuais como Callado, inflexíveis com relação à ditadura, mas extremamente críticos com relação às feições que a luta armada adquiria. A falta de opção, entretanto, de outras maneiras de resistir ao regime, dada a elevação da truculência do Estado, fizeram com que Callado¹⁰⁵ e tantos outros intelectuais buscassem alternativas para continuarem a publicar sob a rígida e, para o autor, “vergonhosa” censura¹⁰⁶, sem, contudo, abandonar a perspectiva crítica sobre aqueles que, de certa maneira, aprendiam, com o governo, a intolerância e a segregação social, abandonando a Ética humanista e de vocação coletiva. As experiências lingüísticas

¹⁰⁴ Callado foi preso duas vezes e integrou, não só através da escrita, inúmeras manifestações contra a ditadura militar brasileira.

¹⁰⁵ Callado afirma que “há caminhos para que o Estado saia dessa estagnação sem recursos à violência. Se esses caminhos forem obstruídos, tenho a impressão de que é certo o apelo à violência.” (In: CALLADO, Antonio. **Tempos de Arraes: padres e comunistas na revolução sem violência**. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1964.

¹⁰⁶ Não há dúvida de que a censura contribui para a experimentação da linguagem nos livros publicados. Arturo Gouveia, em “O legado de Antônio Callado”, defende a idéia de que: “A elevação da violência do Estado a tema central das narrativas está, a nosso ver, dentro do projeto modernista de direito permanente à pesquisa estética e atualização da inteligência artística brasileira. Como a atualização é sempre desafiante, cabe-nos o reconhecimento de necessidades novas que surgem no processo histórico do país (...) Daí a necessidade, não mais de Antônio Callado, mas de toda uma geração, de pesquisar novas formas de representar a derrota da esquerda, para que ela não se estendesse à incompetência e à inércia dos escritores. Literatura, ao mesmo tempo, não é compensação. Esses dilemas forçam os escritores por um lado à autocensura, por outro lado, à meditação sobre alternativos.” (Op. Cit., p.p.118 a 119).

em **Quarup** não se firmam segundo uma tentativa de explorar as formas textuais apenas, mas, fundamentalmente, segundo a busca de procurar maneiras de elaboração estética que abarquem as complexidades da História brasileira, em grande parte, obscurecida pelas ideologias hegemônicas e pela violência do Estado.

Ao misturar técnicas tradicionais às técnicas experimentais, o autor formula um romance que aponta para a convivência de ambas num país como o Brasil, onde o arcaico não se separa do moderno: Ibiratinga serve à ditadura e comunga cotidianamente, assim como a modernização dos centros urbanos não impede os métodos bárbaros de tortura e controle social. Daí a necessidade da mobilidade, formulada neste e em outros romances em torno do tema da viagem.

A aposta de **Quarup** está exatamente nesse movimento constante entre os extremos, e não na opção entre um deles, a fim de vislumbrar uma perspectiva utópica revolucionária para o Brasil e persistir, com organização, na construção dela. Evita-se, assim, a ideologização da realidade e o fim da Ética, esteio das utopias de esquerda. A mobilidade de Nando garante que ele não se torne mais um instrumento para manter as desigualdades sociais, contestando a trajetória de Delfino Montiel, o malandro-otário de **A Madona de Cedro**.

O jogo especular que se dá entre “O ossuário” e “O mundo de Francisca” descreve o movimento pendular da narrativa, visto também na oscilação entre o tempo presente e a infância do protagonista, entre o espaço do mosteiro e a casa de Hosana, nas imagens continuamente retomadas com outras chaves interpretativas, sob outras perspectivas. É a permanência deste movimento que define o caráter dialético do romance e que permite ao protagonista atualizar as diversas perspectivas utópicas, impedindo que se cristalizem e se transformem em ideologias conservadoras.

A amplitude da alteração dos diferentes pontos de vista que são, ao mesmo tempo, confrontados e integrados pelo protagonista, define a trajetória do protagonista e imita a construção da sua aprendizagem: a própria construção da narrativa, derivada de intensa mobilidade estrutural mostra como deve acontecer a formação do revolucionário de esquerda.

O romance se propõe como exercício, já que temática e esteticamente leva o leitor a elaborar um olhar dialético sobre o contexto narrativo, treinando-o na aquisição de uma

maneira de se relacionar consigo mesmo, com a realidade brasileira e com a literatura. Surge, como vimos, o romance da aprendizagem brasileiro. De onde se extrai o projeto do escritor, que, a despeito da inquietação que **Quarup** anuncia com relação ao que virá, firma-se sobre a perspectiva de que a literatura funcione como um meio para o homem humanizar-se.

Nando, ao partir com Manuel Tropeiro para o sertão e para a organização da luta armada, deixa de viver de expectativas para atuar sobre o presente:

“Já em plena estrada, os cavalos marchadores deixando muito chão para trás, Manuel voltou a falar:

- Tinha carta de Dona Francisca?
- Tinha, Manuel. Mas não é mais preciso. Sabe o que é que eu descobri?
- Diga, Seu Nando.
- Que Francisca é apenas o centro de Francisca.

Nando ia dizer mais alguma coisa mas se calou. Se Manuel não tinha entendido ia em breve entender por si mesmo. Andavam agora num meio galope, Nando relembrando coisas da vida inteira mas sem sentir nenhuma ligação com os pensamentos e sentimentos que tivera: como homem feito que encontra um dia numa gaveta cadernos de colégio. Estava descontínuo, leve, vivendo de minuto a minuto. Só tinha como sensação de continuidade o fio de ouro de Francisca

Quarup afirma, assim, a necessidade de o revolucionário reconhecer as fragilidades de si mesmo, das organizações políticas e do país, para, então, tornar-se “homem feito”. O romance pronto ressoa o que, para o autor, torna-se imprescindível a qualquer desejo revolucionário: assumir os atrasos do Brasil, já que eles são mesmo parte constituinte do caráter do povo brasileiro, igualmente atrasado, por adiar, indefinidamente, a responsabilidade de ser o que é, uma nação que ignora a necessidade de se cumprir a justiça social:

“A América Latina não gosta do nome que tem porque não gosta de ser aquilo que é. São países que se consideram, todos e cada um, em eterna formação e em busca de uma

identidade. Como já disse não sei quem, todos eles sabem muito bem a identidade que têm – mas não gostam dela. Preferem, por isso, fingir que ainda não têm nenhuma.”¹⁰⁷

Consolida-se, então, o ideal de revolucionário de esquerda, capaz de perceber a realidade, a sua individualidade e os limites da sua liberdade, que passa a ser reconhecida como condicionada pela história coletiva e pessoal, pela ética de esquerda.

¹⁰⁷ CALLADO, Antonio. *Crônicas de fim de milênio*. *Op. Cit.*, p.90.

II. Da melancolia:

1. “Um país emaranhado”:

Para responder à pergunta de Lígia Chiappini¹⁰⁸ sobre a relação entre a fragmentação das narrativas e a conjuntura política brasileira, Callado afirma que a dificuldade de organizar o mundo de “forma compreensível” revela a “perda da dimensão utópica no mundo contemporâneo”¹⁰⁹:

“Muita gente achou complicado **Reflexos do Baile**. Complicada é a realidade brasileira, que foge a qualquer capacidade de análise. O meu livro simplesmente reflete esse beco sem saída em que estamos e de que não sabemos quando vamos sair. Não dá para ser otimista. Estamos num país emaranhado, atolado no seu próprio pantanal”.

É esse “atoleiro” de que tratam os próximos livros ao marcarem as primeiras transformações no projeto literário de Antônio Callado.

Os romances, publicados depois de 1970, irão, tematicamente e esteticamente, questionar – até a negação absoluta – o caráter propositivo do romance de 1967. Antônio Callado retoma em cada nova obra aspectos de **Quarup**, como se, espécie de proto-narrativa, contivesse a síntese de todos os romances e de todas as histórias possíveis, aguardando serem descobertas e contadas, para conduzir o leitor por diversos caminhos a uma única viagem, a do conhecimento do Brasil e dos brasileiros.

Bar Don Juan (1971), **Reflexos do Baile** (1976) e **Sempre viva** (1981), que compõem a tetralogia¹¹⁰ com **Quarup**, tornam-se cada vez menos assertivos, tanto por contarem os fracassos do movimento revolucionário de esquerda, ao compor tipos marcados pela experiência da dor, como por problematizarem ainda mais as estéticas realista e modernista. João, Beto e Quinho, respectivamente os protagonistas de cada narrativa, parecem continuar a história de Nando, que continuará a ser a dos vencidos. Com isso, a tetralogia corrompe a visão marxista de História, sugerida pelo protagonista de

¹⁰⁸ LEITE, Lígia Chiappini. *Antonio Callado. Op. Cit*, p. 18

¹⁰⁹ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Antonio Callado. Idem, ibidem*, p.19.

Quarup, porque a luta de classes não desaliena a população, não a identifica em torno de um projeto coletivo e não surte a revolução. Ao contrário, aprofunda a fragmentação do tecido social e do próprio sujeito, que perde progressivamente os meios para se identificar com a comunidade, com o alheio e com os ideais revolucionários. Assim, os livros narram a degradação da subjetividade dos personagens, que se mostram deslocados dentro do próprio grupo social com o qual se identifica. A questão é que os tipos representados não conseguem compor um projeto claro do que almejam, menos ainda de si mesmos e do contexto em que se inserem, o que compromete as relações com a revolução e com os companheiros então fragilizadas pela ação autoritária dos governos ditatoriais.

Há, em cada um dos três romances, outros personagens que se tornam protagonistas: em **Bar Don Juan**, depois que João morre, Laurinha assume o plano principal do texto; em **Reflexos do Baile**, Juliana, a companheira de Beto, torna-se o centro dos eventos; em **Sempreviva**, há, ao menos, mais três protagonistas “secundários”, a morta, Lucinda, e a viva Jupira, mais sua filha, Hera. Essa profusão de protagonistas afirma a importância da mulher nas obras de Callado, já que para cada protagonista homem, há sempre o seu duplo feminino, e confere um caráter mais democrático ao ponto de vista, porque sugere que qualquer dos personagens poderia assumir o plano principal da narrativa. Diante dessa estratégia, nenhum tipo pode ser lido como mais importante do que outro, na medida em que, pronto para ser destacado do geral, cada um é a representação particular de um contexto mais amplo.

Os três livros, vinculados ao projeto do escritor de contar a história recente do país, desenham um quadro crítico da ação dos guerrilheiros, o que, segundo o crítico Renato Franco, foi motivo, à época, de desgosto para alguns intelectuais e revolucionários de esquerda:

“Em conferência em Araraquara, o autor de **A festa**, Ivan Ângelo, afirmou ter mantido alguns encontros com Fernando Gabeira, por volta de 1974, na Europa, onde este havia se exilado logo após a destruição militar da experiência socialista chilena. Nessas conversas, ambos mostraram-se descontentes com **Bar Don Juan** justamente por acharem que o autor não elaborou, de modo conseqüente, o material histórico, ao contrário, ele teria realçado, de modo superficial, a irresponsabilidade daqueles que se envolveram com a guerrilha. Dada a visão negativa que ambos construíram sobre o romance, decidiram que

era necessário retomar o assunto e escrever novas obras sobre as lutas do período – coisa que ambos farão nos anos seguintes.”¹¹¹

A **Expedição Montaigne** (1982) e **Concerto Carioca** (1985), ao formarem um outro núcleo temático, surgido, também, do próprio **Quarup**, sobre o encontro entre o indígena e o homem branco, renovam as metáforas da formação do Brasil e da identidade nacional, de um ponto de vista absolutamente negativo, que explora a destruição e a corrupção da cultura local e a perversão e a loucura do homem branco. Aqui, também encontramos Nando, continuado não da perspectiva da aprendizagem e das associações entre amor e revolução, política e mística, indivíduo e coletividade, quando o protagonista consegue adquirir consciência sobre a sua função junto à comunidade. Mas a partir da sua cegueira, porque não se pode mais compor os significados do que de fato ocorre nas Histórias pessoal e social, já que a comunicação eficiente e a reflexão coerente sofrem desgastes com o afrouxamento das relações pessoais e do conceito de comunidade. Os protagonistas, brancos e índios, sentem-se desligados de seus ambientes de origem, e as relações que mantêm reforçam os conflitos entre as civilizações.

2. “Todo revolucionário tem o dever de transformar sua morte em vida”¹¹²

O período histórico compreendido por **Quarup** encerra-se pouco antes de 1967, depois que os primeiros impactos da repressão começavam a ser absorvidos e a esquerda voltava a tentar uma rearticulação.

Bar Don Juan, publicado em 1971, busca registrar os anos de endurecimento da ditadura militar (pós AI-5) do ponto de vista dos movimentos de esquerda que, diante da truculência do estado¹¹³, perdem as menores possibilidades de organização.

Preocupado em compor outra história que não a divulgada pelos governos, Callado elabora as vozes sufocadas de um determinado setor da esquerda composto, de modo geral, por homens da cidade, intelectualizados, profissionais liberais da classe média, que haviam passado pelas revoluções culturais da década de 60 e pelo espírito da revolução

¹¹¹ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo, Unesp, 1998. p.87.

¹¹² CALLADO, Antonio. *Bar Don Juan*. *Op. Cit.* (p. 161)

¹¹³ VENTURA, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou. A aventura de uma geração*. *Op. Cit.*

socialista que invadiara o mundo¹¹⁴. O próprio Che Guevara chega a ser personagem de **Bar Don Juan** e no seu encontro com João pergunta-lhe sobre as armas que seriam usadas nas guerrilhas.

Se **Quarup** aponta para a necessidade de construir o sujeito histórico, **Bar Don Juan**, além disso, incita à reflexão sobre os movimentos revolucionários no Brasil. O romance de 1971 retoma criticamente a estética do realismo histórico elaborado na maior parte de **Quarup**, através da sua história não linear, da caricaturização de alguns personagens, da pluralização dos pontos de vista, da sobreposição de espaços e de um certo tom irônico que perpassa de maneira muito sutil a obra e que se tornará a marca da trajetória de Callado. Esses aspectos são mais enfáticos aqui do que em **Quarup**, porque tocam na consolidação da relação problemática entre o homem e a realidade¹¹⁵, como se pode ler nos encontros dos revolucionários, transformados em noitadas no bar *Don Juan*, onde se embriagam com o uísque falsificado, que o companheiro Aniceto produzia para ganhar mais dinheiro para a revolução:

“- Você ainda não acredita na revolução? Logo você, meu instrutor de tiro?

- Acredito, desde que haja dinheiro para fazer ela, quer dizer a revolução. E este serviço aqui ajuda. Como eu não assalto bancos faço finanças assim (...)

João balançou a cabeça.

- Aniceto, você me agride sem piedade com o dilema eterno dos fins e dos meios. Você acha que o caminho que leva ao uísque generalizado passa pelo uísque falsificado.

- É uma coisa assim.

- Então falsifica, Aniceto, falsifica.” (BDJ, p. 30)

Comparando **Quarup** com **Bar Don Juan**, Callado afirma a Marcelo Ridenti¹¹⁶ que:

“No **Quarup** havia muito a idéia da religião se tornando, até certo ponto, um pouco desnecessária. No sentido de que o homem era capaz, com uma política diferente, uma

¹¹⁴ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. *Op. Cit.*

¹¹⁵ LUKÁCS, Gerog. *A teoria do romance*. *Op. Cit.*, p.p. 55-85.

¹¹⁶ RIDENTI, Marcelo. “Entrevista de Antonio Callado”. *Op. Cit.*, p. 27.

política marxista, de criar uma ordem terrena muito grande. E a fé ficava para quem tivesse ou não tivesse....Eu ainda tinha naquele tempo, li muitos livros sobre religião mesmo, sobre misticismo. Me interessava pessoalmente muito a questão. Então no **Quarup** o meu problema maior era ainda a religião. Que aqui no Brasil em pouco tempo modificou-se muito. A evolução dentro da igreja aqui foi muito grande, os padres passaram a se casar, a viver uma vida diferente e o que eu notei no movimento, de gente como eu, que tinha estudado, tinha curso universitário, que sonhava com um futuro melhor e tal, essa gente aqui é que me pareceu muito fraca, como eu também. Então era muito aquela coisa do (bar) Antonio's, era aquele negócio...Então, se o **Quarup** tinha ainda muita carga religiosa, logo em seguida eu parti para essa gente que era muito mais parecida comigo: o pessoal do **Bar Don Juan** era muito mais parecida comigo (do que o de **Quarup**).

Todo mundo pensava muito em mulher, em namoro, em que é que vai comer, quem não vai comer. E, no meio dessa coisa toda, o desafio, não é? As eventuais prisões que a gente sofria. Tudo isso era parte de uma vida, entre aspas, "interessante", se o sujeito não chegasse à coisa de tortura. E, aí, deixava de ser brincadeira...Mas mesmo num caso conhecido e badalado como o do Gabeira, você vê que houve gente de muita força. O Gabeira, por exemplo, sofreu tortura mesmo e não abriu mão de suas idéias nem nada. Quer dizer, não é dizer que fosse gente de pura brincadeira. A gente estava se arriscando. Muitos se comportaram extremamente bem. Mas era pouca gente. E sobretudo o que eu acho que o brasileiro não tem é paciência de organização. Não tinha nada organizado, sabe?"

É essa cisão do imaginário do ficcionista entre, nas palavras de Ridenti¹¹⁷, a "união entre a intelectualidade e o povo para construir uma alternativa para o Brasil, até pela via da guerrilha", representada e construída em **Quarup**, e a "guerrilha como luta de uma certa classe média frequentadora dos bares, que desastrosamente resolve se aproximar de Che Guevara", que **Bar Don Juan**, não sem contradições, engendra.

Os personagens do romance de 1971 representam o que no Brasil dos anos de 1970 ficou conhecido como a "esquerda festiva"¹¹⁸, a qual, segundo o próprio Callado, evidenciava a falta de preparação dos brasileiros para fazer a Revolução. Dessa angústia do

¹¹⁷ *Idem, ibidem*. p, 26.

¹¹⁸ "'Esquerda festiva' foi uma expressão inventada pelo colunista Carlos Leonam, em 63, durante a primeira grande festa que Jaguar organizou. O falecido ministro San Thiago Dantas acabara de decidir que havia duas esquerdas: "A esquerda positiva e a esquerda negativa". Leonam, um atento cronista do comportamento carioca, estava dançando quando teve a idéia. Correu para a mesa de Zivaldo e disse: "Tem outra esquerda, é a esquerda festiva" (In: VENTURA, Zuenir. 1968. *Op. Cit*, p.47)

autor de perceber a “desorganização” do movimento revolucionário é que surge o livro, cuja publicação, num primeiro momento, fora censurada.

O grupo revolucionário, liderado por um dos intelectuais, João, o protagonista, espera, entre muita discussão, álcool e sexo, instruções do comando central para resgatar um armamento e, então, juntar-se a Che Guevara na Bolívia. O romance começa com a voz do narrador onisciente, passeando entre as lembranças de João, que se esforça para agarrar os fragmentos das lembranças da sua prisão e tortura e de sua companheira, Laurinha, então estuprada pelo policial Salvador:

“João e Laurinha só tinham falado uma vez no assunto. E nunca mais. Mas tinham falado durante longo tempo. Já muito batido e meio abobado ele não retivera as feições do policial que ao soltar Laurinha do pau-de-arara a possuía no chão. Não retivera as feições de nenhum deles mas precisava da cara daquele. Embora não gostasse de relembrar, João tinha um medo pânico de esquecer. Os próprios torturados, ao cabo de certo tempo, tendem a achar que estão exagerando. Ou colocam-se num plano superior, silenciosos e desdenhoso, pois o que não é possível é ter vivido tamanho horror e esbarrar, ao contá-lo, na polida incredulidade de alguém.” (BDJ, p. 3)

Como acontece com Nando, quando os camponeses vão presos, João entra na engrenagem da culpa e do remorso, imaginando ter sido ele a causa do que vê como o sacrifício de Laurinha. Neste trecho, o narrador onisciente traz à tona o que João gostaria de ouvir da companheira, de quem, entretanto, jamais ouvira um único comentário rancoroso sobre o fato:

“Se tivesse coragem de puxar de novo o assunto em que ele nunca mais tocara, Laurinha lhe diria que de Salvador e da Polícia só lhe ficara a idéia do sacrifício feito por ele e para ele, que se tivesse tido coragem, no dia da conversa, cada um em sua poltrona, teria falado, dramática e verdadeira: ‘João, meu corpo já tem sua história de revolução para você e chega, chega, agora chega, olha as medalhas roxas que eu ganhei na luta, as pancadas, os chupões, aquele bruto entrando em meu ventre seco. Me ensaboei no chuveiro, na banheira de água quente, lavei a baba, o cuspe, lavei a revolução toda, e agora chega, chega. Não disse nada de você e de seus encontros, protegi você, menti por sua causa para você se orgulhar de mim e agora chega, pelo amor de Deus.’ Antigamente, quando algum

companheiro balançava a cabeça, dizendo que o Governo Militar era cada vez mais forte e a resistência cada vez mais desmembrada, que as perspectivas revolucionárias eram negras, João, com seu amor pela poesia espanhola dizia: *Aunque sea de noche*, e ela concordava, fervorosa, mas agora chega, chega, depois da noite da Rua da Relação chega, noite em poesia é uma coisa e na Rua da Relação é outra.” (BDJ, 48 e 48)

João chama para si a realidade, difícil de ser remontada. O revolucionário que já desfruta de um mundo às avessas, uma realidade marcada pela ação da modernidade tardia, é receptáculo da violência oficializada. O episódio define a experiência traumática do casal, que procurará ao longo de toda a narrativa superar no silêncio, já que nenhum deles encontra canais para compartilhar o horror experimentado na delegacia. Nem a busca da vingança contra Salvador, nome no mínimo irônico do policial que estuprara Laurinha, alivia João, que desiste de seu intento de matá-lo, ao vê-lo dentro de sua casa, com sua família. Neste momento, João, ao reconhecer o outro lado do homem que lhes iniciara no mal, desperta para a ética de esquerda aprendida antes mesmo de ele ter ingressado na ação armada. O intelectual de classe média consegue entender que Salvador é um instrumento do poder autoritário e que não merece sua reação. Pensa, assim, como um genuíno revolucionário, que, em lugar de cultivar anseios pessoais, coloca a coletividade em primeiro plano. Ou seja, a revolução social precede questões individuais e deve ser privilegiada em quaisquer casos¹¹⁹.

É nesse momento que o protagonista consegue se desprender do trauma e buscar a ação, mas não de maneira conseqüente, como se poderia esperar. A lucidez de João o impede de consumir a vingança contra Salvador, mas não é suficiente para impedi-lo de encaminhar uma ação revolucionária condenada ao fracasso. No descompasso de suas performances, evidencia-se que o protagonista opta por concretizar o plano que deveria ser abortado como uma maneira de compensar a violência sofrida. Se em um primeiro momento, ele consegue resgatar a ética de esquerda, de vocação coletiva, depois, fica completamente alieanado em seus planos. Assim, o protagonista não consegue libertar-se do trauma, mas apenas recolocá-lo em outra perspectiva.

¹¹⁹ O discernimento e a lucidez de João não serão compartilhados por Quinho de **Sempre viva**, quando esse, distante de experimentar o universo feminino, aposta sua vida contra a vingança do homem que matara a companheira.

Se a estética impressionista, em **Quarup**, funciona como um meio para recompor o sentido do mundo e o tecido que ligaria o social ao pessoal, aqui, desmanchar o realismo nas sensações do protagonista torna-se uma estratégia constante para tentar abarcar o impacto da violência sobre o sujeito, sobre a comunidade, sem que se proponha uma nova ordem. No romance anterior, o livro traz a força utópica de recriar a comunidade em torno do ato de ler; neste, tal vislumbre foi abortado, conforme pode-se observar nas sucessivas investidas do narrador de sondar o terror e a alienação em que vivem os personagens:

“João riu, como se o ar já quente da manhãzinha corumbaense fosse um vivo ar de serras nevadas, ou como se tivesse ficado meio de porre com os versos de séculos atrás rescritos por ele:

- Não é isso não, Geraldino, é que nossa organização é de outro tipo. Nós não sabemos pensar consecutivamente. Não conseguimos produzir um feixe de pensamento que analisa. Nossa barreira de vísceras e de sangue é densa demais. A gente pensa com o corpo inteiro, dentro do problema. Eu sei que isto nos torna cômicos para a outra família humana, a família dos que ganham a guerra, mas é assim que somos.” (BDJ, 137)

No momento em que João decide realizar o plano de levar as armas para a Bolívia, depois de muita espera, é assassinado pela polícia ao tentar cruzar a fronteira no barco *A Faceira*. A ação já estava condenada ao fracasso, como seus companheiros previam, uma vez que a polícia política já havia desmantelado grande parte das organizações clandestinas de esquerda. Porém, como a revolução exige dele o sacrifício dos seus projetos individuais, e a entrega de sua companheira ao alçoz, não lhe resta outra opção se não se arriscar e tentar, com isso, justificar as perdas sofridas.

Depois da morte do companheiro, é Laurinha que aninhará o desejo de vingança contra um dos integrantes do grupo revolucionário. Para ela, Murta é o culpado pelo assassinato de João, porque, ao ver o grupo partir para a Bolívia, pula às águas e bate freneticamente no casco do barco, ignorando os perigos da ação que deveria ser clandestina e chamando a atenção dos guardas que vigiavam a fronteira. Com a *Faceira*, naufragam o grupo, as armas e a utopia:

“O holofote iluminou em cheio a *Faceira*, por cima, pelas escotilhas. Às batidas agora juntou-se um berro do Murta seguido pela metralha, balas assobiando dentro d’água e mordendo a madeira do barco.

Ouvia-se perto a lancha da Polícia quando João se precipitou para o tombadilho, buscando Murta. Foi João quem caiu primeiro, varado de balas. O segundo foi Geraldino. Sombras escuras escorregaram para dentro do rio protegidas pela súbita parada da metralhadora diante do aparecimento de Laurinha no tombadilho feito uma doida, no centro do feixe de luz dos holofotes.” (BDJ, p. 156)

O livro conta a história dessa geração, condenada a não ter condições de produzir um “feixe de pensamento que analisa” a realidade e que, portanto, pode escolher a melhor maneira e o melhor momento para agir. A revolução é uma abstração, na medida em que não é pensada a partir do contexto histórico e dos dados materiais que a gerariam e em que se dilui por entre os fragmentos de realidade que o grupo revolucionário tenta montar sem sucesso, na expectativa de que algo extraordinário pudesse, ainda, impulsioná-lo à batalha, já que a guerra, como antevê João, será vencida “pela outra família”.

A cada frase sobre a revolução, outras sobre a vida estritamente pessoal dos personagens atravessam a mesa do bar, numa linguagem desencontrada, definida por falas e ações que não encontram um ponto de convergência, porque as individualidades não conseguem encontrar algo que as identifique ao universo exterior ou entre si. :

“- E então? Marchamos?

- Aqui, bebemos – disse o Murta que lhe serviu uísque.

Mariana rodou o gelo no copo, deu um gole fundo.

- E Mansinho?

- Já vem, Mariana, já vem, infelizmente – disse o Murta. – Um dos teus encantos é exhibir com tanto descaro tua lamentável paixão por esse calhorda.

- E um dos teus é dizer exatamente o que te passa pela cuca.

- Você acha que esse amor pelo pulha é eterno? Mas está chegando, o pulha, com o sacerdote renegado, Geraldino. São os do Norte que vêm.” (BDJ, p.32)

Lê-se discursos que se entrecruzam sem que se desenvolva um diálogo possível, em torno de um eixo comum, parecendo a desorganização do movimento ser mimetizada pela elaboração da narrativa. Cada personagem produz uma impressão dos fatos gerada, exclusivamente, por sensações incomunicáveis. Essa não efetivação da comunicação provoca o desconcerto de vozes, que impede a troca de experiências e a construção da aprendizagem social.

O único elemento possível que persiste para fazer ressurgir um novo homem, capaz de projetar utopias revolucionárias surge, novamente, do universo feminino, condensado na figura de Laurinha que, com o assassinato de João, passa a protagonizar a narrativa. Envolta em profunda melancolia, ela permanece longo tempo tentando esquecer a tragédia, metida entre “as dalias, as rosas e os lírios que lhe caía sobre os ombros enquanto trabalhava duro como uma japonesa de plantação de café” (BDJ, p. 177).

Como Nando, Laurinha mergulha no desespero, mas também como ele, e diferentemente dos próximos personagens de Callado, abre o tempo e o espaço necessários para elaborar o luto pela perda de João. Conseguindo compreender os movimentos do passado e do presente através de uma aprendizagem bastante dolorosa, consegue elaborar, então, a “melancolia política”, como define Ernildo Stein¹²⁰, libertando-se do remorso contra Murta, e, por extensão, contra o movimento político que arrastara João de seus braços, imaginando possibilidades de transformar tanto sua subjetividade, quanto a realidade.

Os processos de elaboração das perdas no universo feminino revelam-se, assim, em processos utópicos.

Laurinha e Nando constituem-se como representantes dessa travessia que, segundo Stein, as esquerdas precisam completar, para conseguirem resistir e gerar outras utopias sem comprometer a ética das esquerdas, pautada na noção de direitos humanos e justiça social¹²¹:

“Penso que podemos vincular a nossa reflexão sobre o problema da decadência do socialismo e das esquerdas ao problema do que eu chamo da utopia e da melancolia (...) Em toda a postura depressiva, melancólica frente à realidade do mundo, à realidade social,

¹²⁰ STEIN, Ernildo. *Orfãos da utopia*. *Op. Cit*, p. 42.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 46.

quando ela tem uma determinada espessura e uma determinada elaboração, aparece a idéia da utopia. Na idéia da utopia, visa-se uma crítica à transformação do estabelecido.”

Laurinha volta-se para a reconstrução da memória histórica do movimento revolucionário e retoma o trabalho de João de escrever um livro com os mais belos versos latino-americanos. O gesto simbólico reconstrói na narrativa a dimensão utópica perdida logo no início do romance, quando o casal patina na memória traumática da prisão e da tortura. Porque João a partir desse evento perde a capacidade de gerir e organizar com responsabilidade a revolução e porque Laurinha não encontra mais sentido em participar dela a não ser pelo fato de ser companheira do revolucionário de esquerda. Com o luto cumprido, a mulher se liberta da dor e do horror e consegue recompor, a partir do universo feminino, claramente representado na composição da memória lírica, poética, o desejo de projetar novas perspectivas utópicas:

“Laurinha tinha explorado seu último caminho, só lhe restando agora o caminho da absoluta liberdade em que se movia – aquela liberdade que ninguém escolhe, que ninguém prefere, que chega para alguns como chega, para todos, a noite.”

Nesse momento, a mulher encontra novos rumos para a sua vida, então, integrada à da coletividade. E faz ressoar a ternura e a coragem do Comandante Che Guevara, quando junto dos revolucionários já muito perto da morte:

“- A morte. Todo revolucionário tem o dever de transformar sua morte em vida. O homem é o único bicho que melhora as condições de vida da espécie por meio da morte. Vou usar toda a minha astúcia para morrer direito.(...)”

É essa memória histórica que é estraçalhada no romance subsequente, **Reflexos do Baile**, publicado em 1976, em que se apresenta a desagregação das experiências individuais e sociais, quando sequer transformar a morte em vida é mais possível.

3. “A malandragem quando se sai do inferno é não olhar para trás”¹²²

Composto por meio de cartas, páginas de diários e relatórios, cujos emissores das mensagens são desconhecidos, **Reflexos do Baile** deixa ao leitor a tarefa de decifrar as especificações da linguagem de cada personagem, bem como a de interpretar os diversos perfis psicológicos. É um jogo que, através da identificação de repertórios comuns, torna-se possível apreender, não sem dificuldade, quem são os interlocutores e quais as relações que mantêm com o conflito central da narrativa, o seqüestro¹²³ do embaixador norte-americano.

Note-se a linguagem ambígua do bilhete transcrito abaixo, que Juliana envia ao líder da conspiração e seu companheiro, Beto, ao mesmo tempo, referindo-se ao seqüestro e a seu pressentimento de que a morte chegava para o revolucionário e amante:

“Beto: Me lembro do nosso último encontro e vou agora identificando, nos retalhos que me chegam sobre o que você pretende fazer, os pedaços de alguma carta rasgada e atirada ao vento, suja de lodo e de sangue, molhada do suor agoniado de você entre dois pesadelos, no meio de baleados e afogados, perdido nos meus braços feito um menino, os olhos embaciados dos mortos olhando você (...)” (R, p. 39)

Ao passo que **Quarup** aponta para a construção de um romance realista, **Bar Don Juan** evidencia as dificuldades de construir esse realismo em um contexto histórico caótico, e **Reflexos do Baile** formula as impossibilidades de compô-lo depois dos trágicos acontecimentos decorrentes do AI-5 e da truculenta censura que se instaura no país. Esses fatos da História brasileira acabam por romper com a comunidade e com as maneiras tradicionais de comunicação, representados em **Reflexos** pela maneira como se relacionam os revolucionários entre si e entre esses e o mundo. Trocando bilhetes ambíguos, amando à distância, contestando os vínculos de afeto familiares, demarcando fronteiras entre empregados e patrões, produzindo frases a um destinatário que não as responde se não com outro monólogo, revolucionários, figuras públicas e homens do povo não se identificam e não são capazes de construir um discurso coletivo.

¹²² CALLADO, Antonio. **Reflexos do Baile**. (p. 108)

¹²³ Os seqüestros como meio para a resistência contra a ditadura é explicado em GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 35ª ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1980.

Diante desse quadro anômalo, também a narrativa resiste à interpretação. A empregada, encontrada dias depois de presa em seu quarto, tenta recompor o dia do baile mesmo sem alcançar o sentido dos acontecimentos:

“Bernardo, então, aquele dos catiçais que eu falei, acho que falei, disse ao Seu Rufino que ele tinha que ficar quieto, que o vizinho embaixador estava preso ali, na casa dele, e que Seu Rufino era feito preso também na casa dele mesmo e que ninguém podia saber um pio de nada disto não. Seu Rufino berrou gringo para ele não sei o que não mas no timbre da xingação que homem endoidece, e aquela peste do Bernardo levantou a pistola pelo cano e parecia que ia dar com o coice dela na cabeça do Seu Rufino, mas foi aí que o embaixador estrangeiro falou língua da gente com o Seu Rufino dizendo a ele para falar português também e Seu Rufino falou mas assim feito gente que imita gringo, coisa de muito espanto e confusão (...)”

Do enredo, ao espaço e tempo, à própria estética literária, tudo afirma a dificuldade de se conhecer as histórias – ficcionais ou não -, de se construir a memória histórica e de se conceber o sujeito histórico. Essa estética fragmentária da narrativa dialoga com outras da época. A segunda metade da década de 1970 define um dos momentos de experimentalismos na literatura brasileira, quando vários escritores buscam novas formas para o “fazer literário”. Mesmo os textos que se queriam aliados ao projeto comunista revolucionário afastam-se dos dogmas estabelecidos pela escola lukácsiana, aderindo à compreensão que a Escola de Frankfurt¹²⁴ inaugura na crítica marxista, ao observar em obras não realistas a elaboração estética das experiências de vida das sociedades contemporâneas.

É principalmente Walter Benjamin¹²⁵ quem formula a leitura política das vanguardas, afirmando que a alegoria¹²⁶ rompe com a representação da história como o caminhar para o progresso e revela o caráter transitório das formulações sociais. Para o frankfurtiano, a alegoria mostra a História como degradação e construção, desordem e ordem, caos e sistema.

¹²⁴ ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

¹²⁶ A alegoria é a chave que David Arrigucci utiliza para interpretar *Reflexos do Baile*. (ARRIGUCCI, David. "O baile das trevas e das águas". In *Achados e perdidos*. São Paulo, Polis, 1979).

Segundo Lukács¹²⁷, ao contrário, a alegoria separa o homem do mundo, o que corresponde à negação da realidade imanente e, conseqüentemente, à negação da própria história. O crítico húngaro entende que a alegoria fundamenta o mundo numa transcendência essencial, esvaziando o caráter de formação das sociedades humanas. Por isso, Lukács defende como insuperáveis os romances realistas do século XIX em oposição às vanguardas, que, em sua opinião, têm a "tendência para substituir o tipo concreto por uma particularidade abstrata"¹²⁸.

A polêmica decorre das diferentes visões de História. Para Lukács, ela é construção da verdade e implica em progresso e finalidade. Para Benjamin, a história pode ser degradação. Nesse sentido, a escola lukácsiana entende que a visão benjaminiana tende a uma "subjetivação do tempo" e que a arte alegórica traduz um processo de decomposição, que a condena à degradação. Para os lukácsianos, a alegoria, podendo significar livremente qualquer coisa, é resultado de uma subjetividade arbitrária, incapaz de perceber a realidade segundo um olhar mais totalizador, e, portanto, mais preparado para compreender as grandes verdades da História.

O livro de Callado aponta para esse impasse formulado por Lukács e Benjamin. Segundo Davi Arrigucci, **Reflexos do Baile** é uma alegoria¹²⁹ que se presta à leitura benjaminiana de que a História pode se traduzir na degradação do mundo. **Reflexos**, ainda segundo o crítico, revela-nos a impossibilidade de contar a História brasileira dos anos 60 e 70, construída por episódios que negam a perspectiva de progresso e finalidade apontada por Lukács.

Dada a sua inovação na linguagem, é essa uma narrativa que se alinha a tantas outras do período, como explica Flávio Aguiar em artigo¹³⁰ sobre **A festa** de Ivan Ângelo:

"O que chama a atenção nos lançamentos de 76, seja no romance, seja no conto, é a busca de algo que se pode caracterizar como a 'transgressão da forma literária'. Se lemos um livro de contos, estamos diante de contos que querem ser mais do que contos, que se articulam numa espécie de amplo mosaico da vida brasileira, contos que se interpenetram entre si, cujos personagens às vezes se entrelaçam, pulando

¹²⁷ LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. Brasília, Coordenada, 1969.

¹²⁸ LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje**. *Op. Cit.*, p.71.

¹²⁹ ARRIGUCCI, David Jr. "O baile das trevas e das águas". *Op. Cit.*

¹³⁰ AGUIAR, Flávio. *Movimento*, 3.1.77, n.79

de um conto para outro. Se lemos um romance, estamos diante de um romance que se fragmenta muitas vezes em capítulos autônomos, em lances de discursos que seguem até estilos diferentes de página para página."

Eugene Lunn¹³¹, referindo-se à Europa, mostra que a estruturação da obra de arte segundo técnicas de montagem está relacionada com a percepção social da intensidade da crise econômica e o deprimido estado de espírito das sociedades no pós-guerra, que já não podiam conceber a visão progressista da História diante das inacreditáveis barbáries cometidas nas décadas de 30 e 40. De modo geral, as técnicas de montagem suprimiam um certo modo de representação do tempo histórico, concebido, até então, como teleológico, linear, progressivo¹³², inquirindo, assim, as relações do homem com o mundo. Dessa construção em mosaicos, resultava a melancolia, uma vez que as relações com o presente eram vistas como provisórias e fugazes, tanto quanto as projeções do futuro no presente.

É certo que os modernistas brasileiros exploram as fronteiras dos gêneros literários, mas as técnicas narrativas experimentadas depois de 64 tornam-se recursos tão comuns que levam o gênero a integrar em si os mais diferentes tipos de expressão literária. São tantos os escritores que se lançam por desafiantes modos do fazer literário, que é possível, hoje em dia, identificar tipos de romance próprios da época da ditadura como o faz Renato Franco em **Itinerário político do romance pós-64**¹³³.

Tal "tipo de romance" caracteriza-se, fundamentalmente, por querer contar a história recente do ponto de vista dos que foram vencidos pela ditadura e por questionar a própria possibilidade de comunicação em um universo cujo contexto dificulta a aprendizagem e a transformação das velhas formas de relação social.

Diz Antonio Callado em entrevista concedida a Lígia Chiappini:

"Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos, de forma compreensível, e o momento em que você

¹³¹ LUNN, E. **Marxismo y Modernismo - un estudio historico de Lukács, Brecht, Benjamin e Adorno.** México, Fondo de Cultura Economica, 1986.

¹³² É mais uma vez o tema que perpassa as discordâncias de Lukács com relação a W. Benjamim e T. Adorno: a crítica rigorosa por parte da Escola de Frankfurt com relação à concepção "progressista" da história.

¹³³ Renato Franco analisa muitos autores do pós-64, procurando mostrar como a literatura dessa época desenvolve determinado tipo de romance (In: FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64.** Op. Cit.)

começa a viver uma sucessão de acontecimentos nos quais passou a faltar, de sua parte, uma esperança de organizá-los e deles próprios uma falta de coesão, uma falta de sentido, que eu acho não ser só do Brasil, não, mas no Brasil aparece mais”.¹³⁴

Uma vez que o intelectual e o artista se negam a forjar artificios para contar de maneira coerente as desumanizadoras experiências produzidas pela História, procurando, ao contrário, plasmar o estado de anomalia social, a leitura benjaminiana das vanguardas pode ser reconhecida nessa e nas seguintes obras de Callado. Forçar a elaboração de um romance claro e coeso significaria contrariar o estado de violência que regia os acordos sociais, naturalizando-o, como faziam os governos militarizados, e corroboraria a perda da possibilidade de construir relações humanas segundo a perspectiva defendida pelo reconhecimento universal dos Direitos Humanos.

O último bilhete ao Secretário de Segurança do Rio de Janeiro expressa o terror que contaminou as relações humanas do Brasil de meados dos anos 70. Não à toa, neste trecho, o policial subalterno presta contas ao Chefe sobre as imagens em cerâmica feitas pelo povo do guerrilheiro Beto e, ao invés de iniciar seu depoimento dizendo se conseguiu eliminá-las ou não, toma grande parte da comunicação narrando o estupro cometido contra a companheira do revolucionário Válter:

“Senhor Secretário de Segurança: (...) O Válter (do grupo revolucionário) tinha uma mulher danada de bonita, uma égua pai dégua de jarrete fino e anca de muque, manga larga. Está meio enxovalhadinha porque o Delegado se interessou nela vidrado e mandou brasa. Não estou maldizendo não, o senhor me compreende e sabe que eu sempre digo que o Delegado é homem de bem tanto assim que está pagando do bolso dele dois pivô de dente que ela perdeu só de cabeçuda e cabaçuda quando ele cismou de dar o primeiro flagra nas prendas dela e ela queria porque queria ficar de roupa. Homem à direitas que monta de espora nos piciricos dele mas escova a potranca depois. Só que no vai-da-valsas e enquanto a tal de Valdelise perdia os dentes o Válter até na nossa cadeira de dentista urrava pela fêmea dele e por ordem do Delegado a gente nem usou menção do nome dela para desemperrar a língua dele (...)” (R, 139)

¹³⁴ LEITE, Lúcia M. “Quando a pátria viaja”. *Op. Cit.*, p.p.235-267.

Contado em uma comunicação oficial, a violência entra na ordem do dia e na lógica das relações entre presos e torturadores, mulheres e delegados, população e Estado. A linguagem bruta banaliza o estupro, sendo a mulher objeto de prazer do Delegado e motivo para o divertimento dos outros policiais.

Negando o que está latente, a violência, e afirmando o que não é percebido, a relação de companheirismo entre os que foram vencidos, todos os revolucionários, um a um, são violentados pela polícia política. Até Juliana, filha do embaixador aposentado Rufino, acaba assassinada.

Ainda assim, há um silêncio que assusta os órgãos de repressão, expresso no misticismo popular que poderia transformar Beto em um novo Antônio Conselheiro:

“Capitão: Ordens são dadas para ser cumpridas. À risca. Tire imediatamente o corpo desse Beto ou como se chame de onde se encontra. O cadáver deve ser levado para o cemitério da capital, enterrado sem acompanhamento num canto de indigente, sem cruz em cima, sem choro, sem vela, sem nada. Que tirem daí o bandido hoje, já que o transportem e enterrem. Tivemos faz pouco o trabalho da despesa de afogar Canudos em baixo de Cocorobó. Que idéia da roça é esta agora de improvisar um monumento com um desertor e uma torre e inventar alguma romaria de basbaques e subversivos nesse Canudinho de merda? Cumpra as ordens. Enterre o traidor.” (R, p.88)

Chama a atenção o experimentalismo da linguagem do livro em contraste com a temática desse bilhete, em que o Secretário preocupa-se com o processo de criação de um novo Salvador da Pátria, aos moldes de Antônio Conselheiro. O que amedronta a Segurança Pública não são as armas de que dispõem os revolucionários, mas o impulso de mitificação das figuras populares, detonado por fatores que trabalham não na esfera da cultura, nem da violência, mas de um sistema arcaizante de crenças.

Reflexos, apesar da modernização das técnicas narrativas, dialoga com **Assunção de Salviano**, livro em que se evidencia o funcionamento tradicional da sociedade brasileira. Vê-se, nesse jogo especular, que a modernização das técnicas não implica na modernização da maneira com que a comunidade lida com a realidade (os policiais estupram e torturam os presos e a comunidade beatifica um revolucionário) e que a modernização dos meios de

comunicação não implica na eficiência dos processos comunicativos (o grupo mantém uma interação deficiente e a narrativa está submetida à censura).

Tal clivagem entre técnicas de vanguarda e conteúdos arcaicos gera a ironia de **Reflexos**. Por isso, é possível afirmar que a narrativa se estrutura a partir de e sobre uma perspectiva irônica, flagrando as contraditórias relações entre atraso e modernidade que se perpetuam na cultura nacional a despeito da passagem dos anos, da tecnologia, dos discursos desenvolvimentistas.

Segundo esse ponto de vista, a resistência que **Reflexos do Baile** oferece para ser interpretada é metáfora, a um só tempo, da situação histórica brasileira dos anos de 1970, quando a História só aparece em fragmentos incoerentes, e da relação que se estabelece entre os brasileiros e entre esses e os meios de comunicação e as artes de modo geral.

A mobilidade da narrativa – vista, em **Quarup**, na trajetória do herói e na composição do romance – surge, em **Reflexos**, do esforço que o leitor deve fazer para compreender os movimentos narrativos. Ou seja, para que se componha os sentidos da narrativa é preciso que o leitor incorpore-a a sua experiência racionalmente, já que o livro é refratário a catarses, dado o elevado nível de reflexão que exige, para, a partir daí, fazer com que a obra, dialogando com o momento histórico nacional, adquira sentido.

Assim, não é mais a mobilidade dos personagens ou da linguagem que deslindam os nós textuais, mas a do público na interação com a ficção. O romance pede que o leitor reconstrua um contexto capaz de formular sentidos para a narrativa, exigindo uma participação maior do público no ato de ler do que convencionalmente se faz. Nesse movimento de criação de significados, o leitor se coloca como parte integrante da obra, criando vínculos seguros entre autor, texto e público.

Tal condição remete ao que Fredric Jamenson¹³⁵ aponta sobre a perda do conceito de comunidade, uma vez que a entende como parte de um processo de degradação das relações significativas entre os indivíduos. Daí o próprio livro poder ser entendido como um projeto para restabelecer-se, a partir da construção coletiva de significados, um novo conceito de comunidade. Esse, pautado em uma práxis voltada para o esforço de desconstruir a História oficial a fim de se conhecer a verdade dos fatos, reerguendo as bases

¹³⁵ JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. *Op. Cit.*

para fazer emergir os significados genuínos da existência humana ainda que indestrinçáveis da experiência da História vista como catástrofe.

Torna-se inevitável a relação dialética do leitor com o texto, porque ele deve oscilar constantemente entre a experiência literária e o contexto histórico brasileiro para alcançar os significados que apenas se insinuam na narrativa. Com tal mobilidade, o leitor pode desalienar-se e conscientizar-se das formas de opressão do governo ditatorial.

O leitor, se quiser participar do jogo, é levado a compartilhar da crise do escritor diante da “complicada realidade brasileira”. Trata-se da experiência da solidariedade, colocada em prática no ato da leitura, propulsora do desejo de se arquitetar sociedades justas, igualitárias e fraternas ao menos intelectualmente como queria Ángel Rama. É essa solidariedade que o revolucionário Vítor sente por Juliana, indo ao encontro da morte, a despeito de saber ele mesmo do perigo de cumprir o desejo da mulher:

“Dirceu: À companheira Juliana declarei: a malandragem quando se sai do inferno é não olhar para trás: lembrai-vos do camarada Orfeu. Conclusão: nem me ouviu, pensando no camarada Beto que, crucificado como um sino em seu campanário, continuará com voz de bronze a chamar Juliana ao amor e os parálíticos ao baile. Argumento: acho que não há inconveniente em fazer a vontade à nossa Orféia, que tem documentos para sair sem qualquer problema do Reino dos Mortos e chegar a Montevidéu e que só me impõe a mim, seu *chevalier servant*, para que lhe salve a vida, uma condição: parar o carro um instante em Padre Miguel onde quer aspirar a terebentina do quintal preto de mangueiras de uma casinhola onde ela se encontrava – um doce se você adivinhar com quem. Entrou Natércio no circuito Juliana alopra: *mentras morro na terra que deixaches.*” (R, 109)

Nenhum dos integrantes do grupo escapa do Reino dos Mortos. Mas nenhum trai a si, a revolução ou o seu companheiro. Porque “a malandragem quando se sai do inferno é não olhar para trás”, é que se torna necessário retornar ao passado para desamarrá-lo do trauma, já que, diferentemente dos que servem ao poder autoritário, muitos revolucionários continuam na luta contra a ditadura por considerarem a morte dos primeiros. Desse discreto movimento é que emerge da melancolia de **Reflexos do Baile** o “princípio esperança”, do qual, segundo Ernest Bloch¹³⁶, podem surgir novas idéias e utopias.

¹³⁶ BLOCH, Ernest. *The principle of hope. Op. Cit.*

4. “Dos que ficam para sempre sentados no escuro”¹³⁷

Sempreviva¹³⁸, publicado em 1981, avança na tematização e estetização da crise das utopias, do gênero romance e da função do intelectual de esquerda.

Último dos livros que formam a tetralogia sobre o período ditatorial, tem como eixo a história de Vasco, o Quinho, um exilado que retorna ao Brasil com a Lei da Anistia em 1979, para vingar o assassinato de sua ex-companheira e revolucionária, Lucinda.

Em Corumbá, o protagonista encontra-se diante de dois grupos clandestinos. De um lado, os policiais que, investigados e condenados pelos abusos cometidos contra os direitos humanos, escondem-se na cidade sob a máscara de fazendeiros e caçadores, continuando a torturar e a matar pessoas comuns como faziam com os revolucionários de esquerda, como fizeram com Lucinda. De outro, os comunistas, que, sob a máscara de contrabandistas, tecem cuidadosamente as pistas dos crimes cometidos pelos policiais disfarçados para levá-los a novo julgamento.

A chegada do protagonista mexe com a conformação desse quadro, porque é conduzido pelo único desejo de descobrir a máscara sob a qual está o policial Antero Varjão e o médico legista Ari Knut, para vingar a morte de Lucinda, desprezando o meticuloso trabalho dos comunistas. Ao fim, Quinho cumpre com seu objetivo ajudado por Liana, que trabalha no escritório da Anistia Internacional da Inglaterra e o envia ao Brasil, indicando-lhe, já ao final da narrativa, que o bondoso chacareiro Juvenal Palhano é o médico legista. Também Jupira auxilia-o em sua empreitada, revelando-lhe que o fazendeiro Claudemiro Marques é o policial. Por fim, há ainda Herinha, a filha de Jupira, que mata Ari Knut antes que ele fuja da cidade completando a vingança do exilado.

Sempreviva revela-se em um jogo de falsas imagens, nomes duplos, símbolos retorcidos e interesses ambíguos, adiando o dia do confronto, que só ocorre a quase duzentas páginas de seu início. Diante da espera, a narrativa tece um clima de tensão crescente, explorando, através da onisciência, os tipos representados, e a problemática relação amorosa surgida entre Quinho e Jupira, esta, vista pelo protagonista, como espécie de continuação de Lucinda:

¹³⁷ CALLADO, Antonio. **Sempreviva**. (p. 70)

“- Eu estou sempre preocupado em libertar Lucinda (disse Quinho).

Jupira ficou um instante parada.

- Libertar? Como assim?

- Bem, quero dizer, expondo ao mundo, em toda sua feiúra, Claudemiro Marques, vulgo Antero Varjão, e o dr. Ari Knut, que é provavelmente o falso capataz e administrador Melquisedeque, é como se restabelecêssemos, no cinema, o instante da queda do copo¹³⁹, que nunca chegou ao chão e que se liga diretamente ao episódio e ao instante exato da prisão, que permanece, de Lucinda.

Diante de Jupira que apenas balançava afirmativamente a cabeça, meio perplexa, esperando sem dúvida que as palavras de Quinho, como um mecanismo que se articula peça a peça, se ajustassem, afinal, fazendo ouvir um clique, e adquirissem forma e sentido (...)

- Pessoas que ficam suspensas no ar, compreende, como esse copo a que eu me referi, do filme que estávamos vendo quando Lucinda foi levada presa (...) Mas o que eu estava querendo dizer, antes, é que a semelhança que você tem com Lucinda não se dissipou com a serenidade de ver você como estou vendo agora, com calma e sossego. Dificilmente uma irmã de Lucinda sairia mais parecida com ela do que você, isso eu lhe garanto.” (S, p. 25)

É do Reino dos Mortos que sopra o instinto de vida.

Como outros personagens de Callado, Vasco está preso na engrenagem da culpa e do remorso, uma vez que se julga fraco por ter fugido do cinema ao invés de ter tentando intervir na prisão de Lucinda. Para superar tal estado, Quinho quer a revanche, que deve se consumir segundo a lei do Talião, “olho por olho, dente por dente”.

Antonio Callado enfrenta um tema tabu da época, o do desejo de vingança, verticalizando um tema marginalizado das discussões políticas em torno da Lei da Anistia, que propunha um julgamento nos mesmos termos para os torturadores e para os revolucionários. Se Iriarte e Pepe, os velhos comunistas, trabalham para conquistar a Justiça comum para os policiais, Quinho se nega a aceitar tal saída, já que a supõe desigual. O protagonista vai em busca da compensação histórica, de algo que responda a suas perdas pessoais e coletivas, o que atribui à narrativa, como afirma Helga Dressel¹⁴⁰, “um certo

¹³⁸ **Sempre viva** é uma das grandes obras da literatura brasileira.

¹³⁹ O ‘copo’ que não se quebra é uma referência que Quinho faz ao filme de Alain Resnais, *O Ano Passado em Marienbad*, a que ele assistia com Lucinda, quando da prisão dela e de sua fuga.

¹⁴⁰ DRESSEL, Helga. “Espera ou ação: na engrenagem da culpa”. **Brasil, país do passado? Op. Cit.**, p. 134.

valor catártico”, por abrir “margem para as grandes emoções petrificadas em tabus: no caso, o ódio e a vingança”.

Criando personagens cujos sentimentos e pensamentos são contraditórios e caóticos, Callado entra no tema da vingança num momento em que o país procurava lidar com os fantasmas do período das trevas, oferecendo-se, por um lado, como um meio de catarse, e por outro, como um meio de reflexão sobre o processo histórico. Grande desafio a que **Sempreviva** responde com o engenho próprio reservado às grandes obras literárias.

Da mesma maneira que o protagonista se encontra irreversivelmente atado ao signo da morte e totalmente incapaz de imaginar um tempo mais fecundo, o romance parece arrastar-se em direção a sua própria negação, porque se desenvolve em torno de um único núcleo, imutável, plasmando o tempo e o espaço numa atmosfera estática, em que nada avança, nada recua, tudo permanece em infernal suspensão:

“Então, (Quinho) sentando-se ao lado do impassível Dianuel que olhava o fogo, sentiu a secreta tentação de se incorporar àquele outro modo de existir, maciço, dotado talvez de breves períodos de respiração do espírito a cada tremor milenar da crosta: feito um turista que, encostando-se por um momento, para alguém lhe tirar o retrato, a um dos titãs da Ilha da Páscoa, começasse a sentir aos poucos a pausada fusão, o endurecimento de membros e juntas, a petrificação vagarosa, paulatina, e assumisse, não sem uma consoladora acalmia de progressivo torpor, a religiosa mineralidade de contemplador eterno dos séculos.” (S, 90)

Também os personagens não apresentam transformações até quase o final, quando tudo se precipita, alterando o quadro narrativo.

O romance é dividido em três partes. A primeira e mais longa (cento e cinquenta páginas), “Regresso à chácara materna”, narra os impasses do protagonista, que dialoga e copula com a morta Lucinda como se viva estivesse, hesitando a cada manifestação ‘sua’:

“Quando gemeu, e o chamou Neguinho, isto é, exatamente na hora mais crítica e solene, foi que Lucinda disse o que Quinho sabia que ia dizer e que era aquilo que ele mais temia ouvir: não ia ficar na Bolívia, esperando que ele voltasse não, falou Lucinda, não ia ficar dias no suarento Puerto Suárez, na pensão, sem saber o que se passava, não ia

aguardar, fora de cena, sua própria libertação, feito uma incapaz qualquer, uma sinhazinha.

Só para não se culpar a si mesmo, posteriormente, de não ter protestado, ou ao menos de não ter tentado demovê-la, é que Quinho repetiu o que vinha dizendo desde a Europa, desde antes de haverem iniciado a viagem de volta do exílio, a viagem clandestina, para a prática da mais antiga justiça, vingadora:

- Você primeiro prometeu que não vinha, que ficava à espera, depois prometeu, até ontem, até agora, agorinha mesmo, quando eu já estava dentro de você, que ia confiar em mim (...) O quê? Fala mais alto (...) Não, lágrimas não, não é o caso. Não se fala mais nisso, pronto. Vamos atravessar juntos a fronteira para o Brasil, para Corumbá (...)” (S, p.p. 14 e 15)

Desde o início, essa convivência entre Quinho e Lucinda imprime no texto uma modulação do realismo fantástico, em que a lembrança da morta adquire a estatura de personagem principal. Até Jupira estabelecerá um diálogo com essa sua meia-irmã, adentrando os espaços onde Lucinda fora torturada e assassinada.

A naturalização dessa estranheza é expressão da impossibilidade de naturalizar a barbárie que o Estado cometeu contra os presos políticos, contra a sociedade brasileira. Diante do fato irreversível, aplicar a justiça comum a opressores e a oprimidos, os fantasmas dos violentados se atualizam, procurando apontar para os significados de mais essa catástrofe histórica e evidenciando o quão distante a História está de poder contar o absurdo em que se revelou os anos do terror.

A segunda parte do livro, “O dia da caça”, prolonga ao máximo o clima de suspense, percorrendo, além do universo interior de Quinho, os de Jupira, Herinha e Claudemiro Marques.

Nas últimas páginas, Quinho espera o fazendeiro retornar da caçada e, quando ele cai embriagado, molha seu corpo com sangue de onça e aguarda que os cães treinados venham devorá-lo.

Na terceira parte, “A deusa-arrumadeira”, os acontecimentos se precipitam, as transformações acontecem, os personagens saem do estado de letargia e o texto substitui progressivamente as técnicas inventivas de escrita pelas técnicas tradicionais. A sintaxe agora menos experimental acompanha a perda do fantástico na narrativa. Com parte da vingança consumada, Lucinda é objetivada no título, sendo ela a ‘deusa-arrumadeira’,

garantindo sua onipresença até o final da narrativa, mas, agora, enquanto memória histórica. É Herinha que termina a vingança, matando Ari Knut. Também morre Quinho, assassinado por um dos capangas do Onceiro. A cidade em polvorosa recebe a notícia dos acontecimentos e passa, na voz do povo, a contar as estranhas mortes.

Ao longo do romance, a caracterização de uma paisagem estática e o desejo de inação do personagem contrastam com o conturbado espírito do protagonista, nervoso e com poucas habilidades para lidar com os outros.

O protagonista enxerga o presente como imagens repetidas do passado, reflexos vazios do tempo que se atualiza como trauma e que deixou fundas cicatrizes, como a que ele tem “de um talho dos dias de menino, quando limpava, para fazer um bodoque, uma forquilha de goiabeira” (S, p. 16). Contemplando-a feito um vício do qual não consegue se libertar, Vasco relembra seus tempos de criança e a figura carismática de seu tio Lulu, com quem, ironicamente, associa Juvenal Palhano.

A pátria, para o protagonista, é um misto de mãe e madrasta, que gera seus filhos a fim de entregá-los ao algoz, como se pode observar no trecho em que Quinho está prestes a cruzar a fronteira para o Brasil:

“O Mal, pensou Quinho ao sair, foi ter deixado correrem assim as horas do dia, a ouvir Pepe e a olhar a palma da própria mão: quando se aproximou mais do portão – onde de pronto percebeu, nervoso, soldados brasileiros, que não via há tantos anos – o crepúsculo ensangüentava, no imenso prado plano do Pantanal, o rio Paraguai e as mil lagoas-corixo que ele deixa ao puxar para si as águas que espalhou durante a enchente. Pior ainda do que seu pesadelo de inda há pouco, a árida terra do Brasil o recebia ao cabo de dez anos com um crepúsculo exagerado de tão sangrento, composto, de propósito, devia ser, com o sangue a redimir de Lucinda.

Quinho se encostou, tonto, a uma árvore, mirando a estrada que levava à porta da casa de onde fora escorraçado, privado de honra, herança e privilégios, e onde tinha contas a ajustar, vinganças a cumprir, que havia de cumprir, desde que lá chegasse astuto e oportuno, de seu próprio querer, e nunca cedendo, dócil, àquela imantação brutal que ameaçava chupá-lo e desarraigar até a árvore que ele já enlaçara com o braço direito, a árvore boliviana, soberana portanto, apesar de dar-lhe no momento arrimo e âncora, asilo e refúgio. Podia adiar sua volta, segredou, a si mesmo, até quando quisesse entendesse, ou até, depois de explicar a Lucinda, não voltar nunca mais àquele regaço de fera.” (S, p. 19).

Apesar de sua tendência à imobilidade, Quinho inaugura a caçada, impulsionado e guiado pelo espírito da presa política, que ora se apresenta como súcuba, ora como sibila, impedindo-o de empedernir-se e insuflando nele coragem e vontade para agir.

O tom veloz com que são narrados os fatos em círculos concêntricos, imitando o pensamento desse Sherlock Holmes culpado, através de uma pontuação mais livre, de longos parágrafos, poucos pontos e muitas vírgulas, contrasta com a ambiência da primeira parte da narrativa. Tal clivagem entre a linguagem dinâmica e as figuras estáticas amplia o suspense narrativo, na medida em que, nessa tensão, a expectativa do leitor é, ao mesmo tempo, instigada e reprimida, como se a narrativa procurasse despertar no público as mesmas forças que se operam no protagonista, ao mesmo tempo ansioso e amedrontado pela promessa de vingança.

Percorrendo os meandros dos pensamentos de Quinho, o romance parece caçar os pensamentos e sentimentos do exilado:

“Alguma coisa devia estar para acontecer se uma rua noturna arquejava assim, prostrada pelo calor debaixo de palmeiras carandá tão imóveis que, vistas de baixo, pareciam ter as palmas marteladas, damasquinadas à moda toledana no céu e não soltas e livres no espaço. E na própria superfície reluzente do Paraguai, na própria baça massa de água Quinho quase divisava as primeiras borbulhas, a denotar e prevenir que o rio ia ferver, que nem água agüenta dormir debaixo dum cobertor de lhamas em chamas.”

O texto, em idas e vindas, fluxo e refluxo, parece imitar o tortuoso fluxo de consciência de Quinho, que gira, contínuo e imutável, em torno da prisão de sua ex-companheira, em suspensão (como no filme, o copo que ficou no ar), aguardando, como a paisagem árida, o “rio ferver”, trazendo à tona o lodo a ser expulso do interior da terra e da sua subjetividade. Trabalhando com fragmentos de imagens, que se compõem por completo, como em **Reflexos**, somente ao final do livro, a narrativa fica em maré mansa, num vai e vem interminável, que se traduz, inclusive, na técnica de elaborar trechos de histórias quase cinquenta páginas antes de se fecharem, como a de Jupira, que perdeu o marido, quando “cheia de Herinha”, mas que só muito lentamente é dado conhecer ao leitor o contexto completo dos acontecimentos que cercam o nascimento da menina.

Através do narrador onisciente, o labiríntico universo do protagonista é mimetizado pela narrativa, que esconde do leitor a verdadeira identidade dos policiais, fornecendo, pouco a pouco, pistas, muitas das quais somente em uma segunda leitura se torna possível percebê-las.

A atmosfera de romance policial está criada: narrativa e protagonista entram nessa caçada ágil e estática, arquitetando planos e compondo cenas de violência explícita em torno do sadismo do Onceiro e da brutalidade de seus capangas.

Mas é um romance policial às avessas, se, seguindo a definição do gênero proposta por Pierre Boileau e Thomas Narcejac¹⁴¹, atentarmos para o fato de que aqueles que deveriam demonstrar a “culpabilidade” do criminoso são os próprios assassinos:

“Em um Estado de direito, é ao poder público que cabe demonstrar a culpabilidade do acusado; de outro modo, a justiça estaria ainda na idade do linchamento. A lei deve apoiar-se na prova e, para que a prova elimine as paixões que conduziram ao crime, deve limitar-se apenas a reunir e ordenar fatos. Sem fofocas e interpretações subjetivas. O fato desnudado, que será estabelecido em sua lógica e força de evidência. Investigar é construir um edifício de induções e deduções. É, portanto, forçosamente pôr no lugar de uma narrativa chocante e violenta um discurso feito de discussões sutis e conflitos de argumentos. No recinto de um tribunal, uma questão criminal torna-se sempre uma discussão engenhosa, uma altercação de advogados, em detrimento da emoção.”

Em **Sempreviva**, as peças estão trocadas, como veremos ocorrer em **Memórias de Aldenham House**: o defensor público é o que comete o crime contra as vítimas, e essas são acusadas de criminosas. Antero Varjão e Ari Knut agem sob a proteção do Estado e se escondem com sua conivência. O Secretário de Segurança de Corumbá, Trancoso, deixa fluir seus instintos sádicos através das ações dos policiais torturadores.

Ora, se Boileau e Narcejac condicionam a teoria do gênero de policiais a um “Estado de Direito”, a sua parodização é uma investida no sentido de desmontar a própria noção de Estado em um país cuja anomia é a regra das relações sociais. Como

¹⁴¹ BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo, Ática, 1991.

conseqüência, cabe às vítimas serem defensoras de si mesmas, o que implica em serem, também, criminosas. Mas de outro grau, como argumenta Jacob Gorender¹⁴²:

“Se quiser compreendê-la na perspectiva da sua história, a esquerda deve assumir a violência que praticou. O que em absoluto fundamenta a conclusão enganosa e vulgar de que houve violência de parte a parte e, uns pelos outros, as culpas se compensam. Nenhum dos lados julga pelo mesmo critério as duas violências – a do opressor e a do oprimido. É perda de tempo discutir sobre a responsabilidade de quem atirou primeiro. A violência original é a do opressor, porque inexistente opressão sem violência cotidiana incessante. A ditadura militar deu forma extremada à violência do opressor. A violência do oprimido veio como resposta”

Herinha, a filha de Jupira, menina deficiente mental de dez anos, traduz essa exata acepção expressa por Gorender. Cativada por dois animais de estimação, um macaco, Jurupixuna, e um pássaro, Verdurino, seus únicos amigos, vê-se na eminência de perder ambos. Quando morre o Onceiro, Juvenal Palhano/Ari Knut descobre o estratagema de Quinho e, em troca de seu silêncio sobre o caso, exige que Jupira convença a menina a lhe entregar o pássaro do belo canto, pelo qual desenvolvera verdadeira obsessão. Ardilosamente, a menina, depois de ouvir a conversa entre Quinho e sua mãe de que Claudemiro torturou até a morte seu macaco de estimação com a participação de Juvenal, arquiteta um plano para não perder seu último amigo. Hera envia ao chacareiro uma cobra venenosa numa caixa. Ele abre o pacote acreditando lá estar Verdurino e, debruçando-se sobre o animal, mal percebe a picada da cobra que o leva à morte. A criança não titubeia e não tarda a devolver ao assassino seu veneno:

“Na mão de Quinho o embornal de Jurupixuna, que fez Jupira se voltar, automaticamente, para a porta de comunicação, que tinha fechado, que viu agora entreaberta, a fresta ocupada pela mancha vaporosa do vulto de Herinha, e, de certa forma, Jupira preferiu que assim fosse, que Herinha ouvisse logo o pior, pois, caso contrário, a ela, Jupira, caberia contar depois (...)

¹⁴² GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*, *Op. Cit.*, . 235.

Jurupixuna foi torturado feito gente, Jupira, feito Lucinda, feito seu noivo, foi estrangulado e empalado como um comunista, atormentado, pendurado na vara dum pau-de-arara e varado por outra vara, nas entranhas dele, como se quisessem que ele desse endereços, dedurasse os outros, falasse e falasse. (...)

Sozinha, quer dizer, com sua menina, sua filha, que sabia de tudo, ouvira tudo, que entrara no conhecimento do mal, da morte e da desordem que era a vida, Herinha...no quarto (...) viu a filha deitada, olhos fechados, mas, de perto, quando se debruçou sobre ela, viu no rosto, na face, nos cantos da boca, o brilho das lágrimas, e ao lado da menina, no travesseiro, o embornal de Jurupixuna.” (S, 203, 204)

Iniciada na violência, Hera é autora de um crime premeditado, invertendo os símbolos que a obra de Callado formula sobre o universo feminino e os que tradicionalmente se espera do universo infantil como ingenuidade, pureza e candura. A menina, para Quinho “clara mensageira, luminosos olhos um tantinho luminosos demais, fatais que seriam um dia, se já não eram” (S, 278), personifica o mal para vencer o mal, rompendo o tabu de que os “mocinhos não são bandidos”, nem esses podem, por vezes, parecerem-se com aqueles, como Palhano-Knut. Tal é a lição de Jupira, ao rememorar a infância de sua filha, quando essa, ainda bebê, é picada por um lacrau, obrigando a mãe a buscar o peçonhento e deixar-se picar por ele para produzir o antídoto necessário e salvá-la da morte:

“Quase cortara, aliás, relações com ela própria no instante em que, revendo o episódio do lacrau, pilhara-se dizendo que tinha sido salva pelo Mal, assim mesmo, com M grande, pois assim a palavra tinha aparecido escrita na sua imaginação, por incrível que pareça, um M vermelho em fundo amarelo.” (S, p.47)

A criança, como todos os outros símbolos narrativos, aponta para duas ou mais versões de si mesma, marcando a ambigüidade textual como o eixo estruturador de **Sempreviva**. Por isso, é preciso ler esta narrativa sob os mais diferentes pontos de vista se se quiser desatar os nós deste texto literário. Tal é a disciplina que o livro exige do leitor, ao desafiá-lo a ser paciente na busca dos significados e a ser flexível na recomposição dos sentidos sugeridos. Como quer Fredric Jameson, o livro, mais uma vez, se oferece como

método didático para que o leitor aprenda maneiras de não se alienar e se encerrar em ideologias, buscando conhecer também a História sob diversos pontos de vista.

Já proposto em outras obras, esse olhar dialético é aqui ampliado, uma vez que, ao romper com estereótipos, faz emergir contrastes e contradições inesperados, desmontando tabus e, mais ainda, questionando as relações que o sujeito estabelece com o mundo.

Interessa notar que todos os personagens, em algum momento, surpreendem-se com a imagem do outro e de si mesmos que irrompe abruptamente das formulações narrativas. Jupira se culpa por ter tido prazer na relação sexual com o Onceiro, Quinho espanta Ari Knut pela astúcia com que assassina Antero Varjão, Hera apanha de improviso todos com sua sede de vingança, os velhos comunistas, Iriarte e Pepe, admiram o desfecho da história, assim como a população que, ignorante do desenvolvimento dos acontecimentos, vê subitamente o cenário de Corumbá alterado. Também os policiais se aborrecem ao conhecerem outras imagens de si mesmos como se lê quando Ari Knut ia gostando de ser o bondoso Juvenal Palhano ou quando Claudemiro sente os arreveses da paixão por Jupira, despertada na noite em que ela o seduz, imbuída da missão de descobrir-lhe a verdadeira identidade:

“E Claudemiro acordou tremendo todo, arretado de morte, quase gemendo de saudades da morte, puto da vida de ficar doidão assim só por ter sonhado um sonho do caralho e acordar depois com qualquer puta velha que sonha sacanagem a noite inteira e lembra sozinha, a quírica vazia, o rabo desocupado, bochechando, em vez da porra mamada no sonho, a baba dela mesma, azeda. Nunca, nunca mais ele ia sonhar um sonho assim – era o que ia dizer a ela, a ingrata – e para não morrer de raiva e de desespero o único jeito era ela voltar pra ele, voltar a dar pra ele, (...) tinha vontade de sair pelas salas da Onça soluçando, é isso aí, soluçando, feito uma vaca duma puta aposentada e velha” (S, 169)

Através da onisciência, a narrativa explora o Onceiro, trazendo à tona os instintos violentos e as fragilidades que o disputam. Como ocorre com Salvador, o estuprador de Laurinha de **Bar Don Juan**, o romance expõe as contraditórias tendências do personagem.

Desconcertando o leitor com essa multiplicidade de significados que um personagem ou símbolo adquire, a narrativa desmobiliza olhares maniqueístas, porque, visto isoladamente, qualquer personagem guarda inúmeros germes para serem

desenvolvidos. A questão que se coloca é qual o rudimento de cada ser que o contexto provoca e faz crescer nos tipos representados. É como se, sob a ação de um Estado autoritário e sob uma cultura que impede que as relações se humanizem, a realidade da qual participam Salvadores e Onceiros estimulasse seus aspectos sombrios, que encontram largas margens para terem vazão. Desse ponto de vista, os policiais, formados dentro de uma organização social violenta, não são os únicos responsáveis por exercerem prazerosamente a barbárie, mas também a sociedade que os gerou. O mesmo para os revolucionários, para os exilados, para as crianças e as mulheres.

Assim, a narrativa problematiza não o tipo, mas a experiência social da violência que o gera e que impossibilita as relações sociais de evoluírem e de transformarem o desejo de vingança em desejo de Justiça, a lei da sobrevivência no código de direitos e deveres do homem universais. Mas como encontrar a mobilidade necessária para tanto, derivada da multiplicidade de pontos de vista, num contexto social que não oferece outra opção se não combater o Mal com o Mal ?

Não existe qualquer perspectiva utópica capaz de fazer avançar, no sentido luckacsiano de “progresso”, as relações entre os personagens e entre eles e a realidade, a não ser o desejo de vingança de Quinho e, depois, o de Hera. São esses impulsos que detonam as mudanças na estrutura da narrativa, no enredo e nos personagens. Não à toa, o cuidadoso, paciente e metódico trabalho dos velhos comunistas Iriarte e Pepe, e de Jupira, percorrendo pistas para desvendar os torturadores e juntando provas para incriminá-los e processá-los, é atropelado pela ação precipitada de Quinho.

Esse episódio faz ressoar o que Antonio Callado diz a Marcelo Ridenti¹⁴³ :

“Ridenti – E como foi Caparaó?

Callado – Caparaó foi uma coisa muito confusa. Confesso que eu ajudei no que pude, no sentido das informações que me davam e tal. Mas nunca entendi direito o que eles esperavam com aquilo. É o que eu digo a você, o que falta no Brasil é a capacidade de organização. Ninguém tem paciência realmente de organizar as coisas. Você vê, você pode fazer coisas de grande coragem, de todo homem empenhado...O seqüestro do embaixador¹⁴⁴ é uma beleza de coisa. É de uma audácia. Os sujeitos seqüestram o embaixador

¹⁴³ RIDENTI, Marcelo. “A guerrilha de Antonio Callado”. *Op. Cit.* (p.29).

¹⁴⁴ O seqüestro do embaixador é o tema de **Reflexos do Baile**.

americano, como eles fizeram, é uma coisa de se tirar o chapéu. Mas é aquilo: você pega o embaixador, meia dúzia de malucos. Agora, que raízes tinha aquele movimento do Gabeira? Não tinha.”

É essa falta de organização de que se ressentem Callado que ganha a narrativa. Se os comunistas representam uma tentativa de modernizar as relações sociais, no sentido de buscar a Lei para punir os criminosos, Quinho representa o atraso, por praticar a vingança ‘com as próprias mãos’. A dicotomia progresso e barbárie compõe, mais uma vez, a base sobre a qual se constrói a narrativa.

O que autor aponta quando questiona “que raízes tinha aquele movimento do Gabeira” é expressão de outra pergunta que seus livros formulam “o que se aprende com ações que reproduzem a barbárie?”. Não se aprende nada, porque não se respeita o processo necessário para desalienar e conscientizar os envolvidos no contexto histórico brasileiro. É possível que se os velhos comunistas conseguissem levar os policiais a um julgamento, esse evento se constituísse como exemplar, mexendo com antigas estruturas que sustentam a cultura da violência e recompondo as noções perdidas de justiça, de ética, de igualdade de direitos e deveres.

O escritor mais uma vez apresenta um olhar contemporâneo ao momento narrado e procura traduzir os movimentos ocultos por trás de interesses divergentes. Como afirma Helga Dressel¹⁴⁵:

“(…) o valor da obra de Callado consiste justamente no fato de ele não desistir de acompanhar o processo histórico. Vai atrás das situações em constante transformação, para experimentar na literatura, sempre de novo, possíveis posturas e ações. Isso exige um tremendo esforço. Quanta gente não se instala numa postura baseada numa análise feita em tempos remotos da própria biografia, juventude, seja o que for, para nunca mais se dar o trabalho de ficar analisando o momento histórico. No presente caso, porém, o leitor pode acompanhar a sua história, mais concretamente: o seu momento histórico nos reflexos imediatos que este deixou nos livros de Callado.”

¹⁴⁵ DRESSEL, Helga. “Espera ou ação: na engrenagem da culpa.” In: **Brasil, país do passado?** *Op. Cit.*, p.p. 133 e 134.

Nesse sentido, os livros de Callado podem ser lidos como a tentativa de esclarecer aspectos sombrios da história nacional e como resposta imediata aos impasses do momento. Entre a derrocada das utopias e a tentativa de reconstruir algo em seu lugar, a narrativa concretiza a vingança adiada por João, em **Reflexos do Baile**, e libera os significados revolucionários da ação dos comunistas logo após a Anistia.

A conturbada subjetividade de Quinho é, de início, o único movimento na paisagem de Corumbá, árida, seca, sólida. É do seu cego desejo de matar os torturadores, que desponta a mobilidade narrativa, lida, neste trabalho, como o impulso utópico. Por isso, só após a consumação do fato, observa-se a retomada de uma linguagem mais tradicional. Não sem antes passar pelo universo das águas, por que passaram Nando, Laurinha e Beto, que vem a simbolizar, como para esses personagens, a reintegração do sujeito consigo mesmo e com a comunidade:

“Quinho dormiu leve, sem perder, em momento nenhum, de todo, a consciência, mas não diria jamais que dormiu mal. Se sentiu, imodesto, como se fosse nada menos do que uma vitória-régia, a cabeçorra verde boiando à superfície e sugando pelo rizoma os fluidos do lodo do rio. Era exatamente isso: sentia, em sua modorra, o que sentira o forno-d’água, a irupê, enquanto, aos goles, lhe subia à verde bandeja redonda, pelo canudo de refresco, a papa nutriente de florestas derretidas. No presente caso, e mediante filtros mentais, os lodos e matas e tabatingas passavam a elementos de substância sonora, mingau de tutano em forma de rumores e conversas que inundavam o hotel, a cidade, assim como os campos e pantanais em que a cidade se dissolvía. Mal chegara e a história já lhe era contada, com pormenores, com novidades que a ele próprio assombravam, por Dona Firmina, que por sua vez a ouvira de Malvina, cujo patrão fora acordado cedo pelo próprio secretário de Segurança, Trancoso, que viera contar o espantoso caso do Onceiro devorado pelas onças.” (p. 224)

O evento da morte do Onceiro traz a voz popular na fala dos personagens simples que, de ouvido em ouvido, contam o conto e aumentam um ponto, reconstruindo a noção de comunidade e reinserindo o protagonista na realidade, agora, transformada pelo história do “caçador comido pela caça”. Na terceira e última parte do livro, desatado o nó pelas mãos de Lucinda, a “deusa-arrumadeira”, espécie de Virgem Maria mundanizada, “o copo

estilhaça-se”, enfim, e a narrativa flui. Com isso, Quinho sai de cena e quem passa a protagonizar a história são Jupira e Herinha, esta última, menina já iniciada na violência do universo adulto, como vimos, adulterando os significados do universo feminino, mas cumprindo com a missão catártica da narrativa de vingar também Knut, o qual, desconfiado do estratagema de Quinho, manda um de seus capangas matá-lo.

Afirma-se, assim, a força regeneradora que surge de Lucinda, espécie de força extra-física, única capaz de romper com o estado de letargia brasileiro.

Consumadas as vinganças, o movimento pendular da narrativa é detonado, redistribuindo os papéis de assassinos e vítimas e afirmando o caráter dialético da História. A mobilidade, advinda de um mal, lido como bem, renova a perspectiva utópica. Tal possibilidade de transformação se opera na voz de um renovado narrador que se apresenta há duas páginas antes do final do livro, encarnando o tipo benjaminiano do “contador de histórias”:

“Agora, repicavam os sinos do grande ite, ide, vade, cada um que se defenda, que arrume, lá fora, as alegrias que puder, e evite, como Deus for servido, os aborrecimentos. Se mandem, por obséquio, que está na hora de varrer a igreja, vão embora, não esqueçam nada nos bancos, nos genuflexórios, e raspem-se daqui, sumam que a missa acabou, temos todos muito que fazer, a começar pelo padre e o sacristão, bom proveito para quem comungou sangue de anho ou novilho, agora chega de tragédia e de mistério, é hora do cada um por si e Deus por todos e quem quiser que conte outra que aqui o livro acabou, xô, gente, ide que a missa já era, foi, e acabou.” (S, p. 286)

Sendo o narrador agora padre e o espaço e o tempo narrativos uma missa, o público reaparece e com ele o projeto de se contar e fazer história. O autor recria, assim, a possibilidade da escrita, a sua própria utopia, contrapondo-se à censura e à fragmentação da comunidade.

O estado de catalepsia que define a maior parte da estruturação da narrativa e que plasma a perturbadora sensação de estagnação do processo histórico brasileiro é rompido, fazendo a roda completar seu movimento: Herinha vinga não apenas a morte e a tortura de Jurupixuna, mas, sem o saber, a sua própria história, porque também seu pai foi assassinado pela repressão política.

A promessa de **Sempreviva** de tornar-se um romance policial retoma os livros anteriores, que sempre guardam algum tipo de trama em que uns e outros espreitam-se e perseguem-se em torno de um crime efetivado ou não, e antecipa os outros três **A Expedição Montaigne** (1983), **Concerto Carioca** (1985) e **Memórias de Aldenham House** (1989).

Assim, o realismo histórico, sempre em perspectiva nos romances, adquire no Brasil ironicamente uma modulação muito próxima ao dos romances policiais. É como se as relações entre criminosos e vítimas é que fizessem acontecer o processo histórico nacional. Por isso, como se lerá no último romance publicado do autor, o tipo de romance mais adequado para compor romances históricos brasileiros parecer ser o policial.

Encerra-se, em **Sempreviva**, o movimento ascendente da trajetória ficcional de Antonio Callado. Os livros, lidos em conjunto, traçam parte da trajetória ficcional do escritor, que vai da ideologia à utopia da revolução socialista, desaguando na melancolia das esquerdas. As narrativas que se seguem descrevem o movimento descendente da sua trajetória, que migra para o ceticismo de Callado com relação às possibilidades de os brasileiros superarem as desigualdades sociais e promoverem algum tipo de transformação nas velhas estruturas de poder da sociedade brasileira.

A sua trajetória obedece às possibilidades de mobilidade que suas obras revelam: quanto menor o movimento conquistado pelos romances, menos promissora a perspectiva de que algo no Brasil mude e de que o povo se transforme em sujeito histórico para fazer a Revolução.

A crise do intelectual surge diante de uma crise maior, a crise das possibilidades de se vislumbrar a utopia revolucionária, derivada da crise da ética da esquerda.

Nesse contexto, da profunda melancolia surge, resistente, a utopia de que o livro, enquanto objeto, rompa com a inércia do leitor, ao menos intelectual, se não prática.

5. Entrevero

A **Expedição Montaigne** (1983) e **Concerto Carioca** (1985) reafirmam questões discutidas nos livros anteriores e preparam o terreno para a publicação de **Memórias de Aldenham House** (1989).

A **Expedição** avança na elaboração irônica dos conflitos entre a cultura ilustrada e a indígena, ao explorar a utopia de reconstruir a História brasileira a partir do indígena edênico.

O protagonista é o jornalista Vicentino Beirão que imagina fazer uma Expedição em busca da aldeia camaiurá, no Centro do Brasil, para fomentar um foco revolucionário contra o Estado branco. Arregimentando alguns poucos doentes e aculturados índios em direção ao espaço mítico, Vicentino coopta de um Reformatório o índio Ipavu, que aceita segui-lo nessa empreitada, porque espera conseguir chegar a sua tribo para libertar o gavião Uiruçu da gaiola, espécie de pássaro sagrado que representa para o índio a última ligação com sua identidade fragmentada e com a liberdade.

O jornalista e o índio iniciam a viagem pelo interior do país com uma caixa onde se encontra nada menos do que o busto de Michel de Montaigne. Beirão nomeia o filósofo francês do século XVI como mentor da Expedição que deveria fazer explodir a revolução indígena no Brasil. O busto carregado pelo homem letrado para simbolizar a vitória dos índios sobre a civilização branca não poderia ser mais irônica. Ipavu não sabe o que contém a caixa e antes mesmo do término da Expedição Montaigne, a dupla abandona a caixa:

“A caixa, a caixa, começou o Beirão a berrar, a implorar, minha caixa, os dentes já chocalhando, o dedo que, na ponta do braço, designava a outra margem, incapaz de apontar a caixa com precisão, de tanto que ele todo sacolejava, enquanto Ipavu dizia que não, abrindo fardo, atando rede, tossindo manso pra ver se só tossia pra valer uma vez, mais tarde, e afinal, impaciente, tossindo e se esgoelando também:

- Não vou me molhar neste rio outra vez nem que minha mãe pinte do outro lado pedindo socorro.” (EM, 61)

Neste momento, acometido de malária, Vicentino delira e discursa para Ipavu que não se esforça por compreender as palavras do jornalista que, apesar de falar em “guerra

catesiana”, andava há dias em círculo perdido na selva. O monólogo hermético e tortuoso do branco provoca a ironia textual, porque o seu interlocutor não o entende e porque contradiz o ideário que teria motivado a Expedição a ser batizada de ‘Montaigne’. Se o filósofo antecedeu o “Penso, logo existo” de Descartes e estabeleceu uma filosofia sistemática que concebia o sujeito como dotado da possibilidade de se conhecer para conhecer o mundo, o jornalista nega-o ao entregar-se a um fluxo de consciência incapaz de organizar a consciência sobre si e sobre o mundo e ao flagrar a impossibilidade do conhecimento objetivo da realidade.

Depois de muitas peripécias, o índio e o jornalista chegam ao destino programado, mas morrem de maneira trágica.

Beirão é um idealista, uma espécie de primeira versão de Nando, de **Quarup**, que não passou pela aprendizagem e representa os brasileiros impossibilitados de desalienarem-se de velhas ideologias. Ipavu é um materialista e representa a cultura indígena, degradada e corrompida pela interferência da cultura do homem branco.

Oscilando entre a onisciência e o narrador observador, predomina o discurso indireto livre, que, não raras vezes, traz ao leitor a revolta de Ipavu diante do comportamento dos brancos e de suas utopias, para o índio, “babacas”:

“Branco era tão babaca ou tão distraído que acreditava que índio podia ganhar dele em alguma coisa, puta que pariu, parecia até conversa babaca de Zeca Ximbioá, que chegava a dizer que branco tinha medo de índio porque no meio dos índios o que era de um era de todos e que se o índio ficasse dono do Brasil de novo tudo voltava a ser como era antes e todo o mundo muito feliz, olha só a besteira do Ximbioá, imagina branco muito feliz porque arco e flecha era de todos e o beiju também, pombas, quem é que quer essas merdas? Tudo era de todos porque índio não tinha cerveja, tira-gosto, empada, nem dinheiro, grana, porra, porque ninguém queria nada daquilo que o índio tinha e na praia ou em beira de rio índio vivia mesmo era paquerando navio, esperando que chegasse barco de branco.” (E, p. 39)

O que Callado apresenta ao leitor é um olhar sobre a degradação da cultura indígena e a falência das possibilidades de se construir relações igualitárias entre o branco e o índio.

O foco narrativo alterna entre a dupla e é, ainda, compartilhado por Ieropé, o pajé que perdeu, frente a tribo, os poderes para ligar os mundos divino e profano. Ao negar que se distribuísse penicilina aos índios doentes, muitos morrem mesmo com os esforços de Ieropé. Os dois índios destilam raiva contra Vicentino. Ipavu que de início o admira e o vê como um pai, ao acabar o dinheiro do jornalista e mesmo assim rejeitar a quantia ofertada por três índios, revolta-se e decide ele mesmo encabeçar a Expedição, trazendo à tona a discussão sobre o dominado que assim o quer ser. Ieropé odeia o representante da civilização da penicilina, trazendo à tona o tema da vingança, aqui, ironicamente, contra o branco que se mostra simpático aos índios.

Expedição parodia **Quarup**, ao inverter os símbolos do romance de 1967: a selva não tem centro e o bom selvagem não passa de uma quimera. Segundo Albert Von Brunn¹:

“O homem do *Gênese*, aquele que vivia no Jardim de Éden, não padecia nenhuma inadaptação em relação ao meio, o paraíso em que vivia. Uma vez desaparecido o paraíso e seus substitutos pagãos – o bom selvagem – a viagem à sua procura não pode ser mais do que um roteiro de frustração”.

É essa frustração que emerge no ato de leitura. Retomando o tom de farsa dos dois primeiros romances, a Expedição é uma aventura insólita e tragicômica, haja vista a composição ridícula da perspectiva, como alerta Ipavu, de se fazer a revolução indigenista, e a degradação dos tipos representados em um contexto que não abriga mais qualquer tipo de utopia social.

Embora o tema da viagem esteja já no título deste romance, essa não significa nenhuma transformação nem nos personagens, nem na estrutura narrativa, diferentemente do que ocorre nos romances anteriores, inclusive em **Sempreviva**, depois que Quinho enfim cumpre sua vingança. Pela primeira vez, o deslocamento espacial e temporal dos protagonistas significa o retrocesso a um estágio anterior ao que se encontravam, impedidos, pois, de aprenderem com as experiências adquiridas.

A viagem, entendida como meio para a mobilidade, e, portanto, para a concepção de novas perspectivas utópicas, sendo frustrante, contesta-se a si mesma. Não é mais possível

¹ BRUNN, Albert von. “Antônio Callado: entre Michel de Montaigne e o **Coração das trevas**”, In: **Brasil, país do passado?** *Op. Cit.*, p. 100

alterar as subjetividades e a coletividade, já que a mobilidade necessária para tanto é apenas ilusória e artificial. Vicentino Beirão, apesar de todas as dificuldades encontradas para levantar fundos para a revolução almejada, permanece aguerrido a sua utopia. Nenhum evento faz com ele questione sua práxis, nem mesmo as investidas de Ipavu. O índio, por sua vez, muito adoentado, busca uma quimera. O gavião, sua última ligação com a cultura indígena, representa a libertação da violência da civilização e das dores que se estendiam por todo seu corpo:

“Foi assim mesmo, de olho aberto, que ele acabou sonhando que estava aninhado entre as garras de Uiruçu, sem cuidado que fosse no mundo, porque quando ele doía e gemia baixinho, de dor no peito ou na pranchada do sabre, nem sabia direito, Uiruçu levantava ele um pouquinho nas garras que estavam suavezinhas, como se Uiruçu tivesse passado cera de abelha nelas, balançando Ipavu no ar, melhor que rede.” (E, p. 18)

O idealista Beirão e o materialista Ipavu seguem a marcha rumo à aldeia camaiurá a despeito da falta de identificação entre ambos e da ausência de um contexto que amparasse as perspectivas projetadas. Como nos mostra Albert Brunn, essa dupla dialoga com outra, a formada por Don Quixote e Sancho Pança, “imagem arquetípica de um conflito cultural sem solução”²:

“- Quem falava em guerra de guerrilha e em acabar com os brancos, disse Ipavu, era o guerrilheiro Zeca Ximbioá, que ainda botou mais minhoca do que já tinha na cabeça de Ieropé, nosso pajé, mas acontece que tanto Ieropé como o tal do Zeca, que morreu por lá mesmo, só queriam, feito você, branco degenerado, que o índio tomasse conta do Brasil de novo e nessa eu não entro não, nessa cumbuca não entra mão de Ipavu, não.” (E, p. 30)

Ao chegarem à aldeia, Ieropé consuma sua vingança. O jornalista é queimado vivo no interior do país, dentro da gaiola do gavião Uiruçu, onde o prende Ipavu para as “velhas da aldeia, as mães camaiurá” atearam-lhe fogo:

² *Idem, ibidem*, p. 100.

“Vicentino gritou, naturalmente, terá mesmo urrado de ardor e dor quando as palmas incendiadas e os galhos flamejantes o chamuscaram, de início, mas nem terá plenamente apreendido o que com ele se passava (...) O que não se pode afirmar, jurando em cruz, como se diz, mas se pode razoavelmente inferir, e lamentar, ao mesmo tempo que se lamenta, em si mesmo, o suplício do Beirão em sua jaula ardente, é que ele não terá sequer vislumbrado que, na ágrafa mitologia do Xingu uluriano e camaiurano, tal como estava sendo remanejado na crônica hortativa e imprecatória de Ieropé, pajé-candiru, ele, Beirão, adquiria uma importância vital, consumindo em si mesmo, reduzindo, por assim dizer, às cinzas dele próprio o ser que nunca devia ter sido (...) o fogo que consumiu Vicentino Beirão podia realmente ter lavrado em dias de antanho, pois ninguém, no Brasil propriamente dito, soube dele, do fogo, ou de que, ou quem, teria sido por ele devorado e desfeito, ontem, anteontem ou quando quer que fosse, faltando qualquer menção, registro ou referência, escrita ou de viva voz, ao mesmo.”(E, p. 121)

Morto na canoa que corta o rio em direção a Morená, o rio das almas, Ipavu é descoberto por outro camaiurá, com o peito e os braços feridos e jorrando sangue pela boca. Prenhe de morte, a narrativa se encerra.

Em meio à trágica morte do jornalista, o narrador não o poupa do comentário irônico, fazendo ressoar mais uma vez o conflito insolúvel entre a cultura indígena e a branca, não sem ridiculizar o idealismo deste Beirão afrancesado, que se queria xinguano: “Em compensação, se considerarmos sua formação cultural, sua leitura, bastante extensa, e sua predileção pela história e as tradições francesas, Vicentino (...) terá tido a lembrança vaga, enfumaçada, um tanto sufocante mas também luminosa dos últimos momentos de uma mocinha francesa, da roça, ardendo entre os arcos de arqueiros anglos.” (E, p.122)

Concerto Carioca dá continuidade ao confronto entre brancos e índios, transferindo-o para o Rio de Janeiro, mais especificamente para o Jardim Botânico. Os conflitos desenvolvem-se em torno do indiozinho Jaci, ser hermafrodita, que desperta em Xavier, funcionário do Museu do Índio, o desejo de cometer um segundo assassinato, porque o primeiro cometera contra um outro índio quando trabalhava no Serviço de Proteção ao Índio no Xingu:

“Xavier sabia de antemão que a entrevista que ia ter com o diretor do Serviço – e que podia ser seu julgamento, a primeira instância do seu processo – não passava de pura formalidade, dele se esperando apenas que apresentasse sua versão do ocorrido, *uma* versão do ocorrido, de preferência cega negação do crime, sua total inocência, ou, na pior das hipóteses, fincasse pé na tese da legítima defesa.” (C, p. 15)

A narrativa acompanha a arquitetura do crime contra Jaci que se consumará ao final do livro, tecendo tramas paralelas que se desenvolvem em torno da antiga paixão de Xavier, Solange, dos filhos dela, Bárbara e Naé, e de outros personagens secundários.

Há novamente as mulheres - em **Expedição** não há a representação do universo feminino - como possibilidades de beleza e de tolerância, agora, mais apagadas do que nas narrativas anteriores. Apesar desse esvaziamento dos arquétipos femininos, é Bárbara que, ao chorar a morte de Jaci, ganha o poder de fecundar a terra e gerar nova vida aos olhos do irmão Naé:

“Bárbara abaixou a cabeça para encostar o rosto no pescoço de dona Carlotinha e ali – pensou Naé quando quis descrever a cena mais tarde – se deixou chorar, ou foi chorada, não chorou, seus ombros continuaram imóveis, sua postura permaneceu tranqüila, enquanto as lágrimas deslizavam pelo rosto dela, como pelas folhas de uma planta, e Naé só não colheu com a ponta do dedo o choro de Bárbara para verificar por estar certo, mesmo sem a prova, de que, como água de rega que era, não continha sal.” (C, 398)

Se Bárbara anuncia a possibilidade de orquestrar algum concerto afinado, não é no tempo em que se desenvolve o livro, mas em algum cronos utópico, porque aqui o que se firma é um concerto dissonante de relações entre personagens que nem se acertam e nem ocupam os lugares a que foram destinados. Um ex-funcionário do Serviço de Proteção ao Índio é matador de índios, sendo encoberto pela própria Instituição a fim de preservar-se de uma possível desmoralização pública; uma freira se torna dona de um motel; o jovem das matas do Brasil, que poderia trazer ao Rio de Janeiro imagens do Brasil arcaico, ambienta-se excepcionalmente bem ao Jardim Botânico e tem uma sexualidade ambígua.

Em meio a tantas contradições, forma-se um conjunto desregrado e desarmônico, o que resulta, segundo o ensaio do crítico Ettore Finazzi-Agrò³, num mundo “de intenções falhadas”, que se balança entre “passado e futuro, sem conseguir, porém, habitar nem a experiência do passado nem a esperança do futuro”.

Mais uma vez, a viagem é portadora da morte. Jaci é assassinado e Xavier suicida-se. E, mais uma vez, o fim trágico dos protagonistas marca um tempo e um espaço que não deixam rastros para serem continuados.

O movimento da narrativa, acompanhando o compasso de acontecimentos que não obedecem ritmo ou melodia, é circular. A narrativa se inicia com um assassinato e termina com outro. Também morreu o tempo feliz dos jovens irmãos Bárbara e Naé que conhecem, com o índio, os prazeres do mundo adulto. Mas também a violência.

Ao descobrir ser Xavier o assassino de Jaci, Naé, espécie de porta-voz do escritor, registra em seu diário:

“ “A reconstituição do crime” , escreveu Naé no diário, “não é mais necessária, ou, a bem da verdade, nem é mais possível, já que o Xavier jogou uma derradeira cartada tão certa e magistral (...) que, na hora, me fez quase duvidar da *loucura* dele. Sufocou, como se diz, no berço, antes mesmo que começasse, o processo a que teria de responder mas que dependia ainda de providências minhas, e, antes de mais nada, da viagem que eu já tinha convencido Bárbara a fazer comigo, no rasto de Lidador (...). Não duvido que Lidador, a mim, falando comigo, mentisse e reforçasse mentiras prévias, até para erigir defesas futuras (...) Mas diante da lindeza de sempre, e da gravidade angélica (quase escrevi gravidade *jacística*) de Bárbara quando toca no assunto da morte de Jaci, pouco tempo resistiriam as barricadas de Lidador, e, na brecha aberta, eu entraria, para transformar Lidador em aliado, pois é claro que eu não desejava mal nenhum ao pulha, querendo apenas denunciar e punir Xavier.” (C, 399)

A viagem intencionada por Naé para “denunciar e punir Xavier”, prometendo mudar o estado das coisas, é abortada quando o assassino se suicida. Não se cumprindo os autênticos movimentos para transformar o contexto narrativo, perpetuam-se os crimes às

³ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “A imagem do Brasil em *Concerto Carioca*”, In: **Brasil, país do passado?**. *Op. Cit*, p.p. 137 a 143.

avessas, com o Estado incriminando os inocentes e defendendo e omitindo os matadores. Como se observa no trecho transcrito acima, Xavier é convencido pelo então Chefe do Serviço de Proteção ao Índio a ou não assumir a responsabilidade pela morte do índio ou a alegar legítima defesa.

Em diferentes construções, as mesmas preocupações do escritor se engendram, como se os romances marcassem a eterna repetição de crimes, que remontam anteriores, numa espécie de traumas subseqüentes eternizados por uma cultura que não altera suas raízes.

Qualquer das utopias que se multiplicam em **Quarup** por meio dos muitos personagens que se apresentam (o nacionalismo utópico, a perspectiva comunista, os anseios dos indigenistas, a razão crítica, a luta armada, o universo feminino) são sombras do passado que se deitam sobre os homens, tornando o presente sombrio em fonte de fantasmas, ressentimentos, culpas e remorsos.

Expedição e **Concerto** sintetizam os movimentos melancólicos da tetralogia e o contexto alienador que os seus dois primeiros romances, de 1954 e 1957, criam. Observa-se a elaboração de personagens que não conseguem interagir e aprender com a realidade e com seus pares e nem promover mudanças significativas seja no meio, seja nas relações que mantêm entre si.

À exceção de Nando, os demais protagonistas estão encerrados em suas visões de mundo, parecendo, por isso, compor um único tipo de personagem: Salviano, Delfino, João, Víctor, Quinho, Vicentino Beirão, Xavier, todos se assemelham a um tipo clássico de distúrbio mental descrito por Freud⁴, o qual se caracteriza pela impossibilidade de o homem aceitar novas percepções do cotidiano e por repetir sempre o mesmo padrão de pensamento - e de sonho -, preso que está a fixações geradas por intensa frustração experimentada no passado.

⁴ "Na amênia de Meyert - uma confusão alucinatória aguda constitui talvez a forma mais extrema e notável da psicose - o mundo exterior não é percebido de modo algum ou a percepção dele não possui qualquer efeito. Normalmente, o mundo externo governa o ego por duas maneiras: em primeiro lugar, através das percepções anteriores, as quais, sob a forma de um 'mundo interno', são uma possessão do ego e parte constituinte dele. Na amênia não apenas é recusada a aceitação de novas percepções; mas também o mundo interno, que, como cópia do mundo externo, até agora representou, perde sua significação (sua catexia). O ego cria, autocraticamente, um novo mundo externo e interno, e não pode haver dúvida quanto a dois fatos: que esse novo mundo é construído de acordo com os impulsos desejosos do id e que o motivo da frustração parece intolerável".(Freud, S. "O ego e o id e outros trabalhos". **Obras completas**. Rio de Janeiro, Imago, 1976.v.19)

Nesse sentido, a experiência da violência leva os personagens a ficarem como que em letargia, vivendo em estado de vigília. Cada narrativa reconta a anterior temática e esteticamente, multiplicando seus aspectos tragicômicos, como em um jogo de opostos, em que os reflexos nunca correspondem à parte original.

Também o tempo parece não avançar, uma vez que ele se desenrola tão somente para forçar o personagem a perceber uma realidade para a qual está cego. Somam-se, ainda, os espaços que sempre são restritos, limitados, revestidos por elementos em tensão por não representarem o que de fato são. Tempo e espaço adquirem, assim, desenvolvimentos circulares, como a narrativa, que não mais oscila, como ocorria em **Quarup**, entre diversos pontos de vista, mas que se fixa em torno de um ponto único. Dessa maneira, o estado de vigília impregna a experiência de leitura que não desarma o compasso da espera.

Expedição e Concerto explodem a capacidade de formular olhares inteiros e descrevem o movimento descendente do pêndulo que desenha a trajetória de Antonio Callado, já em seu ponto mais baixo se comparado à utopia dos anos que engendraram **Quarup**. O resultado dessa crise é **Memórias de Aldenham House**.

6. O romance policial latino-americano

Um livro antiimperialista

Memórias é a história de um grupo de latino-americanos que busca exílio na Inglaterra nos anos de 1940 por causa da repressão política em seus países.

Se o narrador, para Benjamin¹, “retira da experiência o que ele conta”, o narrador de **Memórias** tenta compreender através do que escreve as experiências por que passou e que ouviu. Perseu Blake de Souza, jornalista e comunista, registra suas memórias, para contar os dias passados nos idos dos anos de 1940 na Inglaterra. Escapando da ditadura de Getúlio Vargas, Perseu se junta a outros exilados latino-americanos, que também fogem dos governos autoritários de seus países.

Mas não é só ele que formalmente adquire o papel de narrador. Facundo, o paraguaio, e Elvira, a irlandesa-chilena, possibilitam ao leitor extrapolar os limites do narrador testemunha, compondo um quadro do contexto narrativo muito mais crítico e irônico do que o memorialista conseguiria. Os narradores dão expressão à voz do autor implícito, dos quais às vezes ele se afasta para ironizá-los:

“Perseu era talvez o único que, depois da revelação inicial da cólera muito real de Facundo, não estava prestando assim tanta atenção ao debate. Deu uma olhadela no ensaio do Carlyle, folheando algumas páginas do livro em cima da mesa, e achou que tinham razão os que falavam ali em insultos à América *espanhola*, aos *hispano-americanos*. Carlyle, ao que tudo indicava, tinha deixado o Brasil, a América portuguesa, de fora, o que dava a Perseu licença para ficar, de certa forma, também por fora da discussão, como parte não atingida, talvez até, se as coisas azedassem muito, como testemunha, ou magistrado.” (M, 136).

Os termos *espanhola* e em *hispano-americanos* evidenciam o preconceito desse personagem com relação aos outros países latinos e o acento crítico do autor que quis escrevê-los em destaque. Também através de Facundo e de Elvira, das opiniões que o

¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. Cit., p. 198.

próprio Perseu emite ou omite e da maneira com que compõe seu texto, com definições tautológicas e simplistas, é dado ao público a possibilidade de reconhecer o despreparo do diarista para recompor as experiências vividas pelos latino-americanos:

“Sem dúvida encontrarei um ou outro brasileiro na BBC mas estarei sobretudo cercado de hispano-americanos, cucarachas. O diário terá a virtude simbólica de me manter a mim em minha especificidade brasileira, em nossa diferenciação. Por pouco que falemos nisto, pois parece arrogância, a verdade é a verdade, a História é a História, e, como dizia meu avô Souza, um homem é um homem e um gato é um gato. Há mais semelhança entre quaisquer dois países hispano-americanos – todos, sem exceção, caudilhescos e militaristas – do que entre um deles e o Brasil. Vargas, proveniente do sul espanholado, é, para nós, um desvio de rota, um enxerto hispânico ocasional.” (M, p.42)

Tal postura do memorialista denuncia, para Elvira, sua ‘frivolidade’ e ‘imaturidade’ diante da vida, que o impedem de compreender as complexas relações estabelecidas entre os integrantes do grupo e entre eles e a realidade.

Chegando ao exílio, numa agência da BBC de Londres que se dedica à América Latina² e que está sediada em Aldenham House, uma casa tipicamente inglesa, Perseu trabalha junto aos latinos exilados e alguns ingleses. São eles: o paraguaio e ex-presos político, Facundo Rodríguez, e sua mulher inglesa, Isobel; a chilena-irlandesa, Elvira, tradutora do **Finnigans Wake** de James Joyce; a brasileira Maria da Penha, que de noiva de Perseu passa a companheira de Elvira; o inglês sinistro William Monygham, engenheiro que residira na Bahia; e o outro inglês Herbert Baker, diretor da **Voz de Londres**, que aparece morto na beira da piscina de Aldenham House. Somam-se a eles o chefe de polícia paraguaio, Emiliano Rivarola, que vai a Londres disfarçado de embaixador para investigar o caso do suposto assassinato de Baker e incriminar o paraguaio; o boliviano, Miguel Busch, com quem Facundo trama a união entre Bolívia e Paraguai contra o imperialismo dos países de língua inglesa; o anglo-brasileiro, Moura Page, à frente do Serviço Latino-Americano da BBC; o venezuelano Bernardo Villa, dramaturgo radiofônico, que criava a peça sobre um Bolívar marxista; e o inglês, advogado e amigo de Isobel, Sir Cedric Marmaduke.

Do confronto entre esses personagens, emerge, como nos romances anteriores, o conflito entre as culturas e a análise da História da América Latina, vista como uma barbárie que se repete continua e regularmente.

O livro é dividido em sete partes e epílogo. A primeira narra o encontro dos exilados no navio *Pardo* em viagem até a Inglaterra, quando já se instaura através da figura de Monygham o suspense que atravessará o romance. A segunda acompanha a organização dos latinos em torno dos programas da BBC e intensifica as dissonâncias entre os personagens. A terceira parte aprofunda a atmosfera de tensão, fruto das freqüentes discussões entre Facundo e Herbert Barker, porque o paraguaio insiste em sua teoria de que os ingleses vivem de e para criar crimes e o inglês não desiste de seus *jokes* provocativos e desdenhosos contra os latinos. A quarta gira em torno da morte de Baker e das suspeitas do grupo e da polícia inglesa de Facundo tê-lo assassinado. A quinta parte desmancha momentaneamente o clima de tensão, quando o paraguaio é julgado e absolvido, já que Barker fora vítima de um enfarte. A sexta parte conta a ida de Facundo e Isobel para Yorkshire, a cidade natal da inglesa. Depois, ao final da guerra, para Paris, onde o paraguaio fica responsável por restabelecer os contatos radiofônicos da França com a América Latina. Aí ele trama junto a Miguel Busch e sua mulher, Hortense, o retorno à pátria para impulsionar mais uma Revolução contra o autoritarismo e o imperialismo. A partir desse trecho, retorna a tensão narrativa, expressa na voz de Isobel que teme o retorno do exílio e o projeto revolucionário do marido para ela completamente anacrônicos. A última parte explora a farsa que a polícia política arma contra Facundo, incriminando-o de ter cometido outro assassinato e acusando-o mais uma vez do antigo, do não ocorrido, contra Herbert Baker. O epílogo apresenta o assassinato de Facundo pelos militares paraguaios, a mando de Emiliano Rivarola, a prisão de Perseu pela ditadura de Getúlio Vargas e a morte de Isobel causada por uma tuberculose não tratada.

Isolados do contexto mais geral e da convivência com outros tipos, os latinos e os ingleses se dedicam a fazer os projetos para a Rádio e a viver os conflitos desencadeados por Facundo.

O trabalho dos exilados obedece a reuniões rotineiras, quando se encontram com Moura Page e Hebert Baker, além do venezuelano Bernardo Villa, para decidirem a

² Em diversos momentos, essas **Memórias** parecem as memórias ficcionalizadas de Antonio Callado.

programação da Rádio. O clima é sempre tenso, dada a diversidade de interesses e de opiniões: Bernardo Villa quer um programa sobre Bolívar, mas é ridicularizado por Barker ao querer “transformar o herói num marxista” antes mesmo de Marx ter existido; Facundo elabora uma pesquisa sobre a Guerra do Paraguai, a fim de mostrar aos ingleses e ao brasileiro que a Inglaterra, ajudando a Tríplice Aliança, destruíra o Paraguai (além de gastar os dias buscando provas nos romances de Aldenham House de que aos ingleses só restara escrever péssimos livros sobre cadáveres, vítimas, assassinos e crimes); e Elvira O’Callaghan Balmaceda traduz **Finnegans Wake** para o espanhol com o intuito de, em seguida, transformá-lo em peça radiofônica:

“A idéia de Elvira é que o livro, escrito por um homem praticamente cego, era puro som, pura voz humana, e portanto nascera para o rádio, e que, sendo uma história noturna da Irlanda, era também a história da América Latina, já que a história irlandesa estava para a latino-americana como o Antigo Testamento para o Novo” (M, p.77).

Embarcando nos discursos de Facundo, o grupo mergulha numa “expectativa de tragédia”, anunciada por Isobel e confirmada por Elvira ainda no navio que os levava à Inglaterra e pelo suspense criado logo nas primeiras páginas do livro. Esse se fixa em vários dos elementos narrativos próprios ao gênero de romances policiais³:

1. Há a ambiência tensa, despertada pelo desafio que representa a partida do grupo para a Inglaterra, seja pela condição de exilados dos que iam, seja pelos perigos a que a tripulação estava exposta ao singrar o mar em plena Segunda Grande Guerra:

“Coube a Perseu, antes de raiar o dia, fazer seu quarto de vigilância, repousando as costas nos curvos braços de ferro da metralhadora, olhos pregados no mar. Mais ainda que um navio qualquer, o *Pardo*, viajando sem comboio, cuidava com o maior empenho dos seus barcos salva-vidas (...) esses botes ali estavam como se, no seu hipotético castelo, o capitão Murray apresentasse os hóspedes a cães de guarda em seus canis ou a extintores de incêndio em vãos de escada, isto é, como se comunicasse a amigos que, caso o impossível aparecesse, seria prontamente colocado em seu devido lugar” (Memórias, p.26)

2. Há a construção do tipo suspeito, William Monygham, que embarca com os latinos e permanece todo o romance observando-os:

“Que chato! Exclamou para si mesma Isobel, que mal viu o Monygham de costas se aconchegou de novo em suas lãs, olhando firme o mar noturno, quase desejando que aparecesse o inimigo claro, evidente, leal. Aliás, caso o Monygham pertencesse ao serviço secreto, ou lá o que fosse, e não tivesse nada a ver com Facundo Rodríguez, Isobel desejaria a ele boa sorte, que fosse muito feliz e deslindasse e desfizesse mil planos infernais do adversário nazi. Mas mesmo nesse caso, ela, palavra, gostaria de dizer a ele que levasse mais a sério sua vida de máscaras e dissimulações: para quem ia para Londres a pretexto de operar as tripas, ele andava comendo demais, bebendo demais, ostentando uma saúde invejável demais.” (M, 50)

3. Também há a apreensão e o nervosismo regendo as relações entre os personagens e pontuando a atuação do grupo:

“Descobri, de repente, com quem se parece Facundo Rodríguez. Com Euclides da Cunha (...). Comuniquei minha descoberta a Isobel, que, naturalmente, não tinha noção de quem pudesse ser ‘Da Cunha’, mas que ficou impressionada quando eu (...) acrescentei (...) que havia em ambos, na expressão de ambos, uma espécie de expectativa de tragédia.

- E da Cunha encontrou alguma tragédia? Isobel perguntou.
- Morreu numa troca de tiros, quando tentava matar o amante da mulher.

Isobel balançou a cabeça, pensativa, preocupada (...) estava séria, triste, quase como quem teve a confirmação da suspeita.

- Expectativa de tragédia, disse ela, é como falar em...desejo de tragédia, não? Eu acho que há pessoas assim.” (M, 43)

4. Há a casa vitoriana, cenário de tantas histórias de crime da literatura universal, aqui elevada à condição de personagem dada a importância que adquire ao contracenar com o protagonista Facundo:

³ Os elementos narrativos dos romances policiais são descritos em BOILEAU, Pierre; NARJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo, Ática, Fundamentos, 1991.

“Aliás, lembrava Isobel, no exato momento em que, ao chegarem, entravam em Aldenham House, Facundo tinha perguntado, sério, a Moura Page: - Quedê o cadáver?” (M, p. 67)

Ele se nega a morar em Aldenham House, sentindo, nas palavras de Isobel, “uma espécie de feroz antipatia” e fundando uma “incompatibilidade irremediável” entre ambos:

“Isobel tinha descoberto que, para conter a agoniada dissertação de Facundo sobre as traições e felonias da guerra do Paraguai, nada melhor que desviar as perguntas para a pesquisa de Aldenham House(...):

- Ah, dizia ele, malicioso, estou de fato me enfiando nas vísceras de Aldenham House, e, ao acabar minha investigação, denunciarei, formalmente, esta casa infame, que há de cair de joelhos aos meus pés.
- Você tanto critica os ingleses, disse Isobel, que acaba *escrevendo* um romance policial. Gótico.

Facundo tinha olhado para os lados, como quem teme que haja ouvidos estranhos à escuta.

- O criminoso é a casa.” (M, p. 88)

5. Há a construção de uma das técnicas clássicas do romance policial, que se caracteriza pela elaboração de inúmeras imagens incompletas, como se ainda fossem ser continuadas em algum momento posterior. O “tom agressivo de Facundo”, as ironias de Monygham, as observações sarcásticas de Perseu, os *jokes* de Herbert Barker geram, através de processos metonímicos, pistas de um crime a ser desvendado. Também a repetição da imagem do roupão vermelho de Solano López, que se revela, pouco a pouco, em uma espécie de ícone da violência que os latinos enfrentam seja em suas pátrias, seja nos que lhes oferecem exílio:

“Depois de se afastar Perseu, Facundo se colocou por trás da metralhadora, mas manteve as mãos nos bolsos do casacão que vestia para resistir à tentação de comprimir o botão de disparo até o fim do longo pente de balas, até o fim do seu ódio. E a si mesmo falou: Eu devia, em lugar de enfiar no bolso estas mãos que tremem, era virar a metralhadora para dentro do navio e para cima deste verme. Como é que ousa Ter pena do pai morto? Quem deu a ele o direito de enxugar suas lágrimas de crocodilo nesse roupão

vermelho cuja existência eu ignorava e que de agora em diante não vai mais me deixar em paz, que vai ficar para sempre exposto na capela fúnebre que carrego comigo, com três mortos, com velas acesas que queimam minha cabeça por dentro? (...) É claro que agora, quando eu acordar em sobressalto, bruscamente sentado na cama, vendo que cai do céu o avião em que fizeram assassinar meu comandante do Chaco, e quando eu contemplar no chão os destroços do aparelho e os restos do herói, verei que a farda empapada de sangue é igualmente – vejam, senhores, o truque extraordinário, o milagre! – o mesmo roupão vermelho, que virou deboche, prêmio, troféu de campeonato num museu do Rio de Janeiro”. (M, 31)

6. Há experiências de insucessos e tramas jamais resolvidas, que insinuam a presença de inúmeros eventos encobertos e histórias ocultas:

“-Eu estava sonhando com a derrota de Filinto Müller, o chefe de Polícia de Vargas.

- Ah, disse Facundo, nosso inimigo comum. Não fosse por Filinto Müller, não fosse a fidelidade dele ao seu colega paraguaio, Rivarola, eu ainda estaria no Brasil, armando a resistência a Moríngio, armando, quem sabe, a invasão do Paraguai por paraguaios.” (M, 28).

7. Há o comportamento esquisito de alguns dos personagens, o que torna todos suspeitos de cometerem ações inesperadas. É exemplo o hermetismo de Facundo, que parece estar o tempo todo tramando e desvendando obscuros casos (como, aliás, está. O paraguaio quer provar que os ingleses cometeram crimes contra outras nações e, como Isobel saberá depois, continua a planejar a revolução paraguaia contra o imperialismo britânico):

“Quando viu, pela primeira vez, Facundo entrar assim em casa, com o caderno de anotações saindo do bolso do sobretudo, o rosto pálido e desfeito, ela imaginara...o quê?...algum bombardeio que houvesse ameaçado Facundo?...o espetáculo, nos escombros, de vítimas ensangüentadas? O alarma tinha soado, ela se lembrava, e ele teria, talvez...

- Que é que aconteceu, *honey*?
- Aconteceu como?
- Fiquei preocupada com o ataque aéreo. Você estava aonde?

- Na outra guerra, disse Facundo, sorrindo bravamente. Estava em 1868, entre os traidores e López, que marchava para a morte. Parei de tomar notas quando positivamente a guerra antiga se misturou à minha, à do Chaco, e estive a ponto – veja só que coisa cômica – de morrer, e morrer de raiva, no lugarejo chamando Angostura, quando um velho conhecido meu, tal de George Thompson, liderando paraguaios, rendeu-se à tropa brasileira.” (M, p.p. 86 e 87)

8. E, por fim, há as constantes relações que Facundo tece entre ingleses e crimes:

“- Pois eu acho, disse Isobel, como parece achar o capitão Murray...

- Você e o capitão Murray, britânicos que são, acham que todo o mundo no mundo é assassino, espião, ou detetive.” (M, 47)

Tais elementos criam a ambiência do romance policial, que se adensa progressivamente pela evidente incongruência entre a aparente frivolidade dos fatos narrados e o estado de espírito sobressaltado do grupo. No navio, há a expectativa de que a qualquer momento Monygham se revele como espião político, o *Pardo* seja atingido por uma bomba e Facundo dispare contra Perseu. Já em Aldenham House, os personagens se movem e Perseu passa a ocupar o segundo plano, deixando o plano principal para o embate entre o paraguaio e Herbert Baker, insinuando algum desfecho trágico.

Aos indícios de que as memórias de Perseu perscrutam algo ainda a se revelar, engatam-se outras manifestações de Facundo sobre guerras passadas e sobre histórias policiais que, como um romancista, tece em tom grandiloquente aos latinos, a Barker e a sua secretária, anunciando a trama que se desenvolverá contra ele mesmo:

“Eu já vi, Senhor Souza, pelo seu modo de ser, pela sua polidez, que se trata de um homem esclarecido. Então me responda: alguém diria, mesmo num dia de grande irritação, que os escritores ingleses só sabem fazer romances policiais? Onde fica Shakespeare? Não conta? E o Dickens? Pois Facundo Rodríguez diz isso, e, logo depois, afirma que o ideal de cada inglês é abrir a porta, ao chegar em casa, e encontrar um cadáver estendido no tapete! Isso é coisa que se diga, Senhor Souza? é o que lhe pergunto. Há direito de se falar assim dos outros, da terra dos outros?(...)”

- Calma, calma, e deixe comigo que vou ter uma conversa séria com Facundo Rodríguez, para ele parar com essas brincadeiras de mau gosto, essas implicância com a senhora e com o Barker.
- Ah, quanto a Mr Barker não quero deixar de lhe dizer que o Señor Rodríguez não leva vantagem nenhuma com os cadáveres dele e com os horrores que a Inglaterra faz no mundo, em comparação com as glórias da França e do Paraguai (...) Mas às vezes, depois que o outro sai, eu vejo Mr Baker, sentado à mesa, abrir o colarinho e afrouxar a gravata, cansado, farto de corsários e agiotas ingleses e de cadáveres que o Rodríguez estende no tapete da sala de estar, ou da biblioteca, com os pés saindo debaixo da mesa de chá, na copa, ou debaixo da cama, no quarto de dormir, ou que ele põe até boiando nas águas da piscina, do lago.” (M, p. 86)

O clímax aparentemente chega quando aparece o cadáver de Herbert Barker no lago de Aldenham House. De imediato, ingleses e latinos crêem Facundo ter sido o assassino, muito mais pelo seu gênio irascível do que por alguma prova eficaz. Como as boas histórias policiais, todos na BBC teriam ao menos um bom motivo para matá-lo: “Olhe aqui, Facundo, disse Moura Page, vou falar com a autoridade de...de quem também não gostava do Baker, de quem era alvo dos *jokes* dele, bem sem graça, e até de candidato possível ao papel de...suspeito número dois.” (M, p.164).

Facundo não se defende. Ao contrário, lança pistas contrárias para reforçar a tese de que seria ele o assassino, debochando da situação tensa, da polícia inglesa e até mesmo de seu advogado Sir Cedric Marmanduke:

“- Num romance policial, Señor Rodríguez, há um elemento mais importante do que a multiplicação de hipóteses e pistas.

- Diga qual, meu caro amigo, diga, que você, como ilustre advogado do crime e como inglês, deve saber.⁴

- Acho não é preciso ser advogado nem inglês para saber isso, Señor Rodríguez. O importante é a multiplicação de *suspeitos*.

Facundo se deteve, a meio caminho de afastar um divã no canto da sala, e nos olhou a todos, um por um, como se estivesse arrasado por uma revelação. Meneou, depois, a cabeça, abriu os braços, desanimado:

- Vocês estão vendo? Cá estava eu, armando minha novelinha, meu romance policial, minha obra-prima de *detective story*, e nem pensei nisso. Elementar, meu caro Marmaduke e no entanto me havia escapado. Só arranjei um único suspeito: eu próprio. Também que idéia! Como é que um paraguaio vai escrever um romance policial?" (M, p.163).

Nesse meio tempo, Emiliano Rivarola, o policial responsável pela prisão e tortura do paraguaio, aporta na Inglaterra, a fim de acompanhar o caso de perto. Somente no tribunal, às exatas sessenta e seis páginas depois que o corpo de Baker foi encontrado, revela-se o que a polícia inglesa e Facundo já sabiam há muito:

"Mr Herbert Baker não sofreu, nos seus últimos momentos de vida, nenhuma violência, e, com muito mais razão, não foi vítima de qualquer injúria causada por qualquer espécie de arma; já estava morto, o coração parado, os pulmões imobilizados, ao ter a cabeça imersa no lago" (M, 203).

Indo ao encontro das primeiras ditaduras latino-americanas e da Segunda Grande Guerra e seguindo a tendência de os personagens se retomarem continuamente, o escritor parece esboçar a gênese dos tipos que povoam sua literatura a partir de uma abordagem crítica. Porque nestas **Memórias** a construção dos personagens não projeta imagens do que poderia ter-se tornado Nando, como os personagens dos textos ficcionais seguintes a **Quarup**, mas imagens que buscam em um tempo passado o que poderia explicar a impossibilidade de nossa história provocar a formação de uma geração de revolucionários de esquerda. É como se os traços do protagonista do romance de 1967 prenunciasses desde sua formulação a melancolia que contamina o enredo deste de 1989, mas que a agitação e as ideologias do contexto histórico brasileiro à época não permitiam ver.

Memórias é lido, assim, como a expressão da crise do ficcionista. Porque parece contar, de um lado, a espera sem expectativa de um futuro diverso e, de outro, a descrença do intelectual de conseguir interferir na realidade. Para construir esse quadro trágico da coletividade, o livro mergulha na subjetividade dos personagens e repete o hábito de se construir a partir de múltiplos pontos de vista, dialeticamente, mesmo quando a dialética não remete mais à construção de projetos utópicos.

O fascínio que Callado declara em entrevista a Lígia Chiappini por o que cada pessoa guarda em si em termos de promessa, de germe, revela-se em **Memórias** mais uma vez na composição de diferentes tipos nada maniqueístas e bastante provocativos⁴:

“Acho que potencialmente as pessoas são muito assustadoras. Em parte, o romance (o russo, por exemplo) é isso, levar as pessoas ao extremo daquilo que elas poderiam ser. Então, você tanto vê a prostituta que é quase santa no fim do livro, como um santo que, no fim do livro, é um calhorda da pior categoria. A potencialidade das pessoas é realmente uma coisa fascinante.”

Os contornos flexíveis dos personagens de **Memórias**, que se revelam na ação narrativa e na relação que eles estabelecem entre si, são expandidos aos extremos do bem e do mal, evidenciando as forças que ora podem tender mais à formação de homens comprometidos com a construção da justiça social ora com o aprofundamento das desigualdades. Deslocando-se entre um e outro oposto, tais forças que determinam a atuação do sujeito aparecem no romance como resultado da maneira com que as classes hegemônicas determinam a História e se mantêm no poder.

Nessa tessitura, o personagem de Joseph Conrad de **Coração das trevas**⁵, que reconhece a violência e o poder destrutivo dos métodos imperialistas ingleses na África, soma-se à feição desesperada do anjo de Paul Klee interpretado por Benjamin. **Memórias** sobrepõe a voz assombrada de Kurtz à expressão de terror do ser diante da História, “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”⁶ e que leva o homem a se reconhecer impotente para “acordar os mortos e juntar os fragmentos”, porque “uma tempestade sopra do paraíso” e o “impele irresistivelmente para o futuro”⁷. O horror é a síntese da experiência desses seres que sabem não poder parar a tempestade, provocada por o que, segundo Benjamin, a humanidade chama de progresso.

Os personagens dessas **Memórias** perambulam nesse quadro, mas não só. Eles também se colocam do lado de lá, à frente do anjo da história e de Kurtz, contando como o

⁴ LEITE, Lígia Chiappini M. **Antonio Callado**. *Op. Cit.*, p. 22.

⁵ CONRAD, Joseph. **Herat of Darkness**. Dover Publications, New York, , 1990.

⁶ BENJAMIN, Water. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. *Op. Cit.*, p.226.

⁷ Os trechos são transcritos de BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e Política**. *Op. Cit.*, p. 226.

progresso arrasa com projetos humanistas. É Elvira, a tradutora de James Joyce, que manifesta a consciência sobre a inação dos vencidos diante das ruínas históricas que “crescem até o céu”, ao evocar a memória de seu avô irlandês radicado no Chile e

Finnegans Wake:

“Perdida na evocação de sua conversa com Facundo, Elvira praticamente só viu quando Perseu já estava ao seu lado. Foram andando em direção à piscina. (...)”

- Eu li no **Ulisses**, disse Elvira, uma frase que podia ter sido pronunciada por meu bisavô irlandês, a de que a História é um pesadelo do qual os irlandeses não conseguem despertar. Depois encontrei a descrição alegre e infernal desse pesadelo no **Finnegans Wake**, que li de um sorvo.” (M, 118)

A História como um pesadelo do qual os homens não conseguem despertar é o mote dessas **Memórias**.

O narrador das lembranças faz da escrita uma possibilidade de sondar os fatos passados para compreender o presente, porque compartilha da cegueira dos personagens comunistas que não conseguem alcançar o nível de clareza de Elvira sobre as catástrofes ocorridas e anunciadas.

Se **Quarup** investiga a formação do sujeito histórico ideal para construir uma sociedade justa e se **Sempreviva** ultrapassa os julgamentos maniqueístas do mundo e sonda os impulsos que motivaram, nas palavras de Lukács, a “função da ética de esquerda” a “ceder lugar, no fórum da atualidade, a um conformismo disfarçado de não-conformismo”⁸, **Memórias de Aldenham House** procura apreender, tematicamente e esteticamente, o que destruiu as condições históricas necessárias para a formação do revolucionário de esquerda e manteve os mecanismos de perpetuação das desigualdades sociais no mundo a despeito das expectativas contrárias:

“Isobel, logo que os dois se haviam sentado para conversar, tinha exatamente perguntado a Tristán se achava prudente, em primeiro lugar, o regresso de Facundo, e em segundo lugar sua volta imediata ao jornalismo.

⁸ STEIN, Ernildo. **Órfãos da utopia**. *Op. Cit.*, p.18.

- Claro que não, Isobel, tinha dito Tristán, sem cerimônia de tratamentos, claro que prudente não é, mas a hora é de reiniciarmos a luta e, além disso, acho que podemos até ganhar a batalha. A anistia está praticamente decretada, eleições foram previstas, e, dentro do próprio exército, há os jovens oficiais que abominam a ditadura.” (M, p. 245)

Remexendo na formação dos povos latino-americanos, Antonio Callado recompõe o contexto histórico sul americano dos anos de 1940 e 50 em diálogo com o contexto histórico europeu sempre do ponto de vista contrário ao assumido pela história oficial. **Memórias** constrói a memória traumática das esquerdas latino-americanas, ao narrar as recorrentes políticas autoritárias, atualizadas em diversas versões e tempos. Daí Facundo evocar ao longo de toda a narrativa a Guerra do Chaco, espécie de continuação da Guerra contra a Tríplice Aliança, no contexto da Segunda Grande Guerra e das ditaduras latino-americanas. Ao fim e ao cabo, os enfrentamentos militarizados recompõem os métodos imperialistas:

“- Inspetor, disse Facundo, se eu aparecer na Embaixada do Paraguai em Londres, o embaixador, depois da minha entrada, manda trancar o portão a sete chaves, me prende lá dentro e confisca meu passaporte. Não sei se o inspetor sabe que o Paraguai moderno, onde se sucedem ditaduras como as de Franco e Morínigo, foi criado, há menos de um século, pela Inglaterra. Com o objetivo de abrir ao comércio, mediante uma guerra, o grande Paraguai de Francia, a Inglaterra, como o inspetor certamente não ignora, alugou os serviços de Flores, do Urugai, de Mitre, da Argentina, do imperador Pedro II, do Brasil. Ora, se o inspetor me prender aqui, agora, ou se o embaixador do Paraguai me prender dentro da Embaixda, é a mesma coisa que Morínigo me prender em Assunção: é tudo terra inglesa. Compreendeu, inspetor?” (M, p. 150)

Pensando com Márcio Seligmann-Silva⁹, o resultado é a convivência dos personagens com os fantasmas do passado e a contínua luta contra fatos que se não podem ser modificados, também não podem ser superados:

⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o real.” In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, UNICAMP, 2003. (p.p. 375-390).

“É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo ‘real’ que resiste à simbolização.”¹⁰

O “‘real’ que resiste à simbolização” e que as memórias de Perseu procuram apreender resulta em um elenco de fatos violentos, que remetem a um único evento primordial, depois repetido em expressões aparentemente distintas mas essencialmente idênticas, à política imperialista. Esse é o choque fundador da América Latina que se reproduz em todos os âmbitos da vida.

Preso duas vezes pela polícia política de Getúlio Vargas, Perseu faz reverberar a voz dos sobreviventes às práticas autoritárias ao contar uma série de acontecimentos, que resistem à interpretação, como o próprio memorialista admite ao entender seu diário ser o resultado da soma de “descosidas lembranças”:

“Não duvido – e sou mesmo quase capaz de garantir – que Sir Cedric tenha chorado muitas vezes, e com muita amargura, a morte de Isobel, mas ele não estava preparado para assistir ao acesso de choro que me acometeu, a mim. Nem eu, aliás, e o choro veio tão fácil e espontâneo que nem admitia que eu fizesse mais do que fiz, e que foi me sentar, colocar a cabeça entre as mãos e deixar que lágrimas quentes me escorressem por entre os dedos. *Saintette Isabelle!* Sir Cedric se sentou diante de mim, o chapéu no colo, os olhos turvos, aguardando que minha dor abrandasse, fosse passando. Constatei, quando enxuguei o rosto e assoei o nariz, que minha breve choradeira não só tinha sido invejada, eu quase diria cobiçada por Sir Cedric, como teve, no próprio coronel-comandante, sempre tão atento à conversa dos presos com visitantes, o curioso efeito de fazer com que virasse a cara e se agarrasse ao telefone, para me poupar o vexame e a afronta de assistir àquela demonstração de fraqueza civil. Eles só se debulham em lágrimas, penso, quando transmitem um comando ou entram na reserva, e ainda soluçei um último soluço, perfeitamente controlável, esse.” (M, 302)

A escrita do passado significa a maneira que Perseu encontra para tentar compreender sua história, a do continente latino-americano, as relações entre os países sul-

¹⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Idem, ibidem*, p. 386

americanos e europeus. Entre sua assumida incompetência para organizar o material a ser narrado e o complexo ponto de vista que assume, há ainda a imagem que conquista junto ao grupo de amigos que é a de um revolucionário imaturo e pouco preparado para contribuir para a construção de relações sociais mais justas. Essa condição coloca o leitor desde o início do romance desconfiado do que conhecerá através da voz de Perseu, obrigando-nos a manter um olhar crítico sobre a maneira com que ele relata as experiências vividas. Nesse contexto, há o constante movimento de asserção e de contestação do esforço de representar e de recriar a realidade literariamente, o que detona a formulação de inúmeras construções narrativas que se afirmam para se negarem e vice-versa e fazem da ironia mais uma vez o eixo estruturador do romance.

Memórias de Aldenham House recompõe os tempos anteriores à chamada “experiência democrática”¹¹ brasileira entre 1945 e 1964. Em oposição a todos os outros romances, sempre contemporâneos ao momento narrado, este, de 1989, é o único que remonta um passado mais longínquo, retrocedendo exatos 49 anos da História mundial. Para a análise do conjunto de romances de Antonio Callado, tal dado é especialmente significativo. Como se pode ler nas entrevistas que o escritor concedeu ao longo da vida, seu projeto ficcional toma contornos mais definidos à época em que morou na Inglaterra e trabalhou na BBC de Londres, ou seja, no período engendrado ficcionalmente por **Memórias**¹², quando interage com as duas utopias então claramente definidas, a socialista e a liberal, ambas em confronto com o nazifascismo europeu. Callado conta a Ridenti¹³:

“Eu me aproximei do marxismo durante a II Guerra, quando fui correspondente na Inglaterra (...) A Inglaterra, para mim, foi mais – o tempo em que eu estive na BBC, cinco anos da minha vida, quando eu era jovem, tinha vinte e poucos anos, aquilo marca – foi para mim como uma educação. Uma universidade que cursei. Eu aprendi o que se podia aprender no Brasil naquele tempo, inclusive Direito. Mas era muito pouco, no sentido do que você via acontecendo na Inglaterra. A Inglaterra tinha essa coisa importante, você via

¹¹ Explicam-se as aspas o fato de muitos historiadores contestarem tais anos terem significado uma verdadeira experiência democrática. O próprio Callado parece compartilhar dessa opinião, uma vez que Perseu, um dos narradores, será preso nos anos de 1960 por ser ele um comunista. (Ver, por exemplo, SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985), Brasil: Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)**. 6. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979 - p.p. 19 a 44).

¹² A primeira peça teatral de Antonio Callado, *O figado de Prometeu*, data de 1951 e o primeiro romance **Assunção de Salviano**, de 1954.

essas coisas acontecendo com as pessoas que realmente sabiam das coisas, não era uma questão passageira. Parecia, naquele tempo, uma evolução que ninguém seria capaz de voltar para trás. Margareth Thatcher pôs tudo abaixo sem nenhuma dificuldade maior....Mas naquele tempo realmente se tinha a impressão de que na Inglaterra estava nascendo um mundo novo. A despeito do Churchill, que não queria nada com isso. Queria, uma vez terminada a Guerra na Europa, fazer uma guerra na Índia, ele não queria abrir mão do Império. Mas o Churchill dava a impressão de ser o grande herói de uma época acabada e a Inglaterra socialista estava surgindo naquele tempo. Então eu não estava, digamos, ligado a movimento nenhum lá, mas estava vendo uma espécie de futuro do mundo. Eu digo: “Bom, se isso está acontecendo hoje na Inglaterra, daqui a 50 anos ocorre no Brasil.”

Para a análise da obra, há, assim, que se considerar os pressupostos de que a escrita dessa memória traumática, evidentemente inspirada nas experiências do próprio romancista, compõe um romance antiimperialista, que se aproxima das ruínas da História contada a partir da representação e da construção de testemunhas incapazes de superar as violências do passado.

Sendo o último romance publicado, **Memórias** constrói uma espécie de mito fundador às avessas. Como se o ficcionista, assumindo a maturidade que só os anos conferem para a análise acurada das histórias coletiva e pessoal, tentasse entender por quais motivos nem Brasil, nem América Latina, nem a própria Europa, construíram sociedades livres e justas, emperrando o empenho das classes ilustradas que se propuseram a fazer da literatura um instrumento de humanização das sociedades.

O romance pode ser lido, assim, como a busca da origem do próprio projeto literário de Callado. E, seguindo os movimentos narrativos, também a sua negação, ao colocar o leitor no centro do impasse em que ficaram presos os ficcionistas de esquerda.

Através da fixação da questão em torno da construção da memória, Antonio Callado, neste romance, passeia por tantas outras suas obsessões, a religiosidade, o feminino, o arcaico versus o moderno, a crítica às esquerdas e ao nacionalismo, a questão da identidade individual e nacional, a história brasileira, as possibilidades e os limites da revolução, o indígena, a justiça social. E define, em toque de despedida, o motivo fundamental que parece oferecer um veio profícuo para a interpretação do seu projeto

¹³ RIDENTI, Marcelo. “Entrevista de Antonio Callado”, *Op. Cit*, p. 26.

ficcional: a perda do olhar dialético, derivada da perda da mobilidade intelectual dos homens, que se enredaram em inúmeras ideologias conservadoras. É essa a exigência que o romance parece fazer ao leitor para que seja adequadamente conhecido.

Advinda da consciência do autor das fracassadas tentativas de revolução social e da impossibilidade de fazer da literatura um instrumento para a construção de um país com justiça, a melancolia de Antonio Callado que já transbordava nos romances anteriores é a marca dessas **Memórias**. Sem desprezar o olhar cômico das personalidades lúcidas que aprenderam a rir de si mesmas, a percepção do romancista de que seu projeto ficcional tornou-se uma utopia irrealizável define o tom tragicômico e irônico deste livro.

“Como é que um paraguaio vai escrever um romance policial?”¹⁴

Sobre o romance policial, Marcelo Martins¹⁵ afirma que “no nível das estruturas narrativas policiais há um sujeito que transgride uma dada ordem, provocando uma ruptura na sociedade da qual participa, enquanto outro sujeito deve restabelecê-la de duas formas básicas, sancionando cognitiva e/ou pragmaticamente o transgressor. Esses dois sujeitos distintos, dotados dos papéis actanciais atribuídos pelas modalidades que regem o seu fazer e o seu ser serão, no nível das estruturas discursivas, actorializados, respectivamente, como criminoso e detetive.” Em **Memórias**, tal ordem é transgredida pela imaginação dos personagens que criam expectativas em torno de Facundo e pelo próprio Estado, que, ao invés de restabelecer a ordem rapidamente anunciando a causa morte de Baker, deixa o clima de tensão chegar ao ponto máximo, a fim de desafiar a personalidade inabalável do paraguaio.

A polícia inglesa insinua que Facundo teria arrastado o corpo de Baker do pavilhão de chá, onde morrera, para o lago, onde fora encontrado. Entretanto, o protagonista não confirma o fato e nenhuma outra pista evidencia tal evento, ficando a afirmação sem prova comprobatória. Libertado Facundo, ele recebe uma multa pela *nuisance*, para usar uma palavra do Coroner, de toda sua encenação contra a casa assassina.

¹⁴ CALLADO, Antonio. **Memórias de Aldenham House**. p. 163.

¹⁵ MARTINS, Marcelo Machado. **Narrativa policial (uma abordagem semiótica)**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2000.

A condescendência do juiz e do jurado com relação ao comportamento de Facundo causa estranheza em Perseu, já que o paraguaio foi acusado de ter obstruído o bom andamento das investigações. Somente em Paris, quando se prepara para o retorno do exílio, é que o brasileiro consegue entender o motivo de os ingleses na prática terem desprezado a postura assumida pelo impávido Facundo ao longo das investigações, já que seu comportamento desafiara a lei britânica. Conversando com Monygham, esse lhe revela que:

“- (...) A coragem, nem é preciso dizer, é uma virtude decente, meritória, mesmo nos quadros de uma organização fã, de espionagem, digamos. O heróico é que são elas, o elemento primitivo, *demodé*. Não se pode mais tolerar hoje em dia, na seriedade da vida moderna, e sobretudo da guerra moderna, a entrada em cena dessa coragem de porre que é o heroísmo. Nos países civilizados tais intromissões não ocorrem mais, ou são aberrações, que acabam no consultório médico. Nos países atrasados o perigo continua latente, ameaçador.” (M, p.p. 230 e 231)

Temendo o heroísmo do paraguaio, o Império degrada, rebaixa, para Perseu, seu delito. Evidentemente, tal consciência não é compartilhada pelos Monygham, Herbert Baker, ou mesmo Moura Page, esse meio latino, meio inglês, que se esmeram em explicar a função civilizadora da Inglaterra no mundo, mal interpretada, entretanto, pelos países que não conseguem aprender as lições ensinadas pelo Império:

“- Será que vamos conseguir segurar a Índia?

- Segurar o quê?

- Em plena guerra, como estamos agora, veja o trabalho que nos dá esse Gandhi, com sua tanga ridícula, seu bastão de santo: nos dá trabalho, preocupação, um remorso vago, raiva surda. Insegurança, em suma. O que esses tipos provocam num Império responsável, justo, é isso, é insegurança. E não há nada pior. Não há autoridade imperial que resista a fanático, santo.

- Meu caro Monygham, disse com irritação Herbert Baker, se você deseja discutir elevados temas históricos podemos começar. Se, por outro lado, deseja falar sozinho também pode, e eu pegarei um livro. Agora, uma advertência: elevados temas históricos nada têm a ver com a América Latina, e...” (M, 105).

Ao chegar ao Paraguai, mais uma vez Facundo é vítima das armações da polícia política. Emiliano Rivarola recupera o caso Hebert Barker e acusa o revolucionário de ter assassinado um outro inglês, John Cole:

“- Estou acordado, bem. Quem era? O telefone?

Isobel aproveitou e, cerrando um pouco os olhos, mas firme de voz como estaria de mão caso estivesse segurando a colher, ministrou de uma vez só o remédio todo:

- Foi a Rose, *honey*. Vem nos buscar para nos levar para a Embaixada. John Cole foi assassinado num botequim da beira do rio. Levante que vamos ter que sair,

- Assassinado? Disse Facundo, sentando na cama.

- Sim, pés na margem, cabeça dentro d'água. Veja a foto no jornal.

Facundo saltou da cama num salto, pegou o jornal.

- Meu Deus, murmurou, só pode ter sido...

- Sim, só pode.” (M, p.p. 280 e 281)

A farsa arquitetada por Rivarola ganha as páginas dos jornais e da opinião pública e os fatos se tornam meros exercícios ficcionais:

“O espaço dado à foto era enorme mas o texto da notícia, impresso em negrito graúdo, era sucinto, pois ‘a Polícia não deve prejudicar investigações que estão sendo feitas em caráter de grande urgência’ (M, p. 280)”.

Pouco depois, Facundo e Isobel tentam, com a ajuda de um casal amigo, fugir novamente, mas não conseguem chegar a tempo à Embaixada da Inglaterra. Os policiais levam Facundo à cela de onde ele não sairá vivo.

Já nos fins dos anos 40, Isobel retorna só para a Inglaterra não sem antes visitar Perseu a quem conta os crimes “que ficarão para sempre impunes” cometidos pela ditadura paraguaia contra Facundo e John Cole:

“- Mas conte. Onde está Facundo? Foi ao Corcovado enquanto você visita velhos amigos ou nem se deu ao trabalho de sair de Assunção?

O lábio inferior de Isabel tremeu um instante, um tremor ligeiro, mas seus olhos se mantiveram claros, límpidos.

- Tinha que acontecer, Perseu, um dia tinha que acontecer.
- Facundo?...
- Sim, está morto.
- Segundo o atestado de óbito oficial, suicídio. Na prisão. Na solitária.
- Os jornais daqui deram umas notícias meio absurdas sobre uma espécie de reexame, no Paraguai, do caso de Aldenham House, mas parecia tudo tão disparatado e pouco convincente.

Isabel sacudiu, com tristeza, a cabeça, dizendo:

- Cometeram dois assassinatos, Perseu, que ficarão para sempre impunes: o desse pobre John Cole, atribuído a Facundo, e o de Facundo, igualmente atribuído a Facundo ele próprio.” (M, p.p. 208 e 209)

Ignorando os perigos que a pátria lhe oferece e entusiasmado com a idéia de fazer a revolução comunista, Facundo imagina poder fazer história, como diz a Elvira, pouco antes de voltar ao Paraguai, sem conseguir antecipar que, em breve, nas malhas da repressão de seu país, ele mais uma vez protagonizaria uma história policial exemplar. Desse crime, Facundo, John Cole, Perseu, as viúvas dos revolucionários são também vítimas e testemunhas:

“Aqueles dias em que o grupo inteiro se despediu de Paris, foram de uma busca interior intensa, tanto quando se sentavam, na Radiodiffusion, entre gravações de programas, como quando comiam juntos, e, talvez principalmente, quando andavam pelas ruas, pois aí o próprio entrecortado das conversas, as interrupções, a morte brusca de um assunto num cruzamento de rua, todas essas pausas e cortes forçados tiravam dos assuntos em questão uma certa solenidade intrínseca, que não era possível disfarçar de todo. Na realidade, estavam a ponto de retornar à rotina da História na América Latina. Num dia em que falavam sobre essa História, Elvira O’Callaghan disse:

- Mesmo antes de sonhar o *Finnegans Wake*, Juan Jaimeson Hastaluego decretou, no *Ulysses*: “A História é um pesadelo do qual estou tentando acordar”. E sabe o que acontece, no livro, quando ele acaba de dizer isso? De um campo próximo, de jogos, soa um grito, primeiro, um apito, em seguida, e a constatação festiva: é gol! Agora você me

diga, Facundo, vocês todos me digam: a Irlanda não é a própria América Latina? Tal como os irlandeses, nós também só abrimos uma brecha no pesadelo, só acordamos dele, quando sobe do campo o grito de gol.

- Perfeito, disse Facundo, meneando a cabeça, só o grito de gol tem abafado o grito de morte entre povos infelizes – a morte do seu avô Balmaceda, do presidente paraguaio Estigarribia, do presidente boliviano Busch. Perfeito. Por isso é que não vou mais viver como escravo da História. Acabou o romance policial.” (M, p. 233).

Mais uma vez, é Elvira quem verbaliza o que os outros personagens sentem, mas não conseguem perceber. “A História é um pesadelo” do qual todos os latinos, para a chilena, irmãos gêmeos dos irlandeses, tentam se libertar, inclusive Isobel, pouco depois indo ao encontro da morte com uma alegria que desconserta Perseu e Sir Cedric.

A aproximação entre os irlandeses e os latinos não poderia ser mais estranha e ao mesmo tempo mais significativa. Ao procurar plasmar um constante estado de pesadelo, os personagens vivem em sobressalto, à espera de que alguma fatalidade altere a relação entre espaço e tempo. Lembrando a atmosfera de **Sempreviva**, esse pesadelo não terá fim seja entre os países mais aculturados seja entre os mais miseráveis, como, aliás, Quinho mostra ao ensinar a Herinha os métodos violentos com que agem os mais fortes no mundo.

Ao contrário do que queria Facundo decretando o fim do “romance policial”, é neste momento que ele começa, a exatas 73 páginas antes do final da narrativa. O crime que se narra é o do Estado contra o cidadão. Aquele, o legítimo criminoso. Esse, a vítima que não pode se defender, porque ao assassino é concedido o direito de julgar e punir. O Estado ignora quaisquer preceitos legais e éticos criados por essa mesma instituição e reverte a seu favor a troca de funções e de papéis sociais, afirmando o caráter artificial dos direitos humanos e a retórica vazia dos significados atribuídos ao que se habituou chamar de Estado de Direito. Como a polícia, o Estado surge e se mantém para garantir no poder as classes hegemônicas.

Seguindo o raciocínio de Marcelo Martins e José Paulo Paes¹⁶ de que o romance policial só existe se houver criminoso e detetive, **Memórias**, apesar de se projetar enquanto tal, não se cumpre, já que o criminoso é também o detetive, que, ao fim, prende e mata Facundo e John Cole.

Caracteriza-se, assim, um contexto regido por leis próprias que a obra busca mimetizar, quando o poder do Estado age segundo uma conduta que contraria a Justiça e os Direitos Humanos, embora o discurso oficial forjado diga o contrário.

Como o Império Britânico, as classes hegemônicas latino-americanas cometem crimes contra a sociedade ao mesmo tempo em que se responsabilizam por encontrar e punir o criminoso, forjando, também como os ingleses, histórias para comprovar que ocupam o papel de vítimas. Assim, não é privilégio dos europeus a prática da lógica da política imperialista, já que os métodos autoritários do imperialismo foram transplantados para os trópicos. Esse é o crime que o estado paraguaio pratica e que Isobel intui vê-lo consumado antes de voltar do exílio. Ela procura alertar Facundo, mas ele só consegue enxergar a proliferação dos crimes comandada pelo Império Britânico ou pelo Brasil:

“- A biblioteca é extremamente curiosa, atulhada de livros que, encadernados a capricho, tratam de quase nada, quer dizer, falam minuciosamente sobre comerciantes e lavradores da família residente, enriquecidos e enobrecidos, mas lá também existe uma preciosa coleção absolutamente típica de romances populares que vão retratando o Império: romances góticos, os primeiros romances de mistério, e afinal a pujança vitoriana, refletida nas primeiras edições de Conan Doyle, que Aldenham House tem completo, inclusive o dos romances históricos. Em livros de marroquim vermelho e letras de ouro, com as armas do clã, a gente chega a praticamente à última aventura de Sherlock, *O Vampiro de Sussex*, onde há uma dama peruana que chupa o sangue do filhinho. O Império aí já está completo, sua santa trindade nutrida e crescida para durar indefinidamente: Holmes, o bem, Moriarty, o mal, e o cúmplice passivo, a massa do povo inglês, Watson. O mal só aparece em *um* dos cinqüenta e seis contos e quatro romances, mas vive em todos, oculto. (M, p.p. 70 e 71)

Vendo em cada elemento uma pista para provar sua tese, a imaginação do paraguaio, ao trabalhar com metáforas construídas a partir de processos metonímicos, procura desvendar a ameaça constante que o Império representa para o mundo e que se perde aos olhos do espectador. O paraguaio é capaz de encontrar as brechas que revelam os fatos escondidos por trás do manto da história oficial, mas não é capaz de perceber o que

¹⁶ MARTINS, Marcelo Machado. *Narrativa policial (uma abordagem semiótica)*. Op. Cit.

Isobel sabe ao observar que também no Paraguai é preciso olhar através da fenda, para que o “mal oculto” latino-americano seja trazido à tona.

Ainda no navio, Facundo dá início às discussões que se estenderão até a morte de Baker a respeito da literatura e da cultura do Império Britânico. O paraguaio acusa os ingleses de produzirem “uma avalanche de romances policiais”, de péssima qualidade, porque já teriam gasto a “colossal acumulação primitiva de cultura” (M, p.16), fruto da espoliação das colônias:

“- (...) E o que me diz da publicação de livros, Señor Rodríguez? Com a guerra, o papel de impressão ficou grosseiro, *utilty paper*, como dizem lá, mas os livros continuam a chegar ao povo numa verdadeira avalanche, uma inundação.

- Chegam, disse Facundo. Uma avalanche. Uma inundação. Mas de romances policiais. (...) Olhe, disse Facundo, quem entende de literatura inglesa, lá em casa, é minha mulher, aqui presente. Já ouvi dela, até dando aula particular, em nossa sala, que só dois irlandeses, veja bem irlandeses, criaram obras monumentais em inglês neste século, Bernard Shaw e James Joyce. Ah, ia me esquecendo, tem um poeta também, muito dos amores de Isobel, chamado Eliot, mas este é de uma colônia ainda mais distante que a Irlanda.” (M, p.17).

Entretanto, como nenhum crime é perfeito, o paraguaio vê na série interminável de títulos policiais ingleses as pistas que, se bem montadas, podem provar a ação criminosa do imperialismo, ainda que esconda suas vítimas e silencie as possíveis testemunhas:

“- A união faz a apatia, ou, como se diz agora, a entropia. O que se quer são unidades nacionais pequenas e ativas. Chatas e avisos paraguaios puseram a pique imponentes vasos de guerra do Brasil no rio da Prata.

- É, respondeu o Monygham, mas como você mesmo vive dizendo, o Paraguai perdeu a guerra depois que se uniram ao Brasil a Argentina e o Uruguai. A união deles fez a força. Elementar, meu caro Watson.

Sem esticar o braço, apenas com um movimento da cabeça que emergia do talho do poncho e que, com o queixo, apontava o porto, Facundo falou:

- A força era essa aí. Comércio, os outros quisessem ou não. A indigestão de riqueza, em seguida. Apatia, melancolia, tédio. Os ingleses inventaram então o cadáver

como herói da história. Eles próprios eram o cadáver, claro. Mas não passava a má digestão crônica, angustiosa. E ocorreu, num imperial arrote, a invenção do caro Watson e de Sherlock Holmes pelo gênio inglês por excelência, Conan Doyle.” (M, p. 53)

Para o paraguaio, a estabilidade dos impérios requer constante diversão, a fim de vencer o tédio que mascara o estado de terror em que vivem os colonizadores. Porque, se os ingleses interagissem com o horror que causam nas colônias, as forças capazes de manter o poder do Império poderiam desequilibrar-se. Procurando ignorar tais catástrofes, os colonizadores não deixam, entretanto, de sentir eventualmente os abalos sociais, dado que vivem em constantes guerras e conflitos. A presença da história da Irlanda na voz de Elvira ao longo de **Memórias** desafina o concerto dos ingleses, ao flagrar as dissonâncias que atravessam o discurso civilizador do Império. Também algumas discussões que correm paralelas entre os próprios ingleses, quando observam, por exemplo, do incômodo que Gandhi representa para eles.

A imagem de nação empenhada em impedir que muitos povos se auto-destruam é arranhada pelas lutas pela independência dos irlandeses e indianos. Para não ouvir a voz dos colonizados e evitar que o clima de tensão invada o território nacional, a Inglaterra produz avalanches de romances policiais para distrair o público das ameaças que representam suas ações. É através dessa literatura que, para Facundo, o Império dissemina a ideologia de que: 1. tem a responsabilidade de manter a ordem e garantir o progresso das sociedades, intervindo quando necessário para impedir que os povos bárbaros se auto-destruam; 2. tal condição o coloca como vítima fácil das nações subdesenvolvidas, porque essas não compreendem o caráter benéfico de suas ações e reagem violentamente.

Facundo não aceita compactuar com a hipocrisia dos britânicos. Para o paraguaio, já que nenhuma situação pode equilibrar-se sempre perfeitamente bem, é preciso procurar e montar as pistas do crime a fim de provar que eles não só entendem o processo de alienação a que se submetem como também corroboram para que aconteça, porque dependem dessa máscara para manter a riqueza e o poder de que usufruem e uma aparente paz social. Por isso, a “massa do povo inglês” é, para o paraguaio, o “cúmplice passivo”.

Como reconhece o comunista, os imperialistas não se permitem sentir mais do que um leve incômodo com relação às nações subjugadas, algo que se revela como fardo, mas que é facilmente ignorado, disfarçado ou simplesmente negado a depender do ponto de

vista a partir da qual a história é abordada. Daí a riqueza material e espiritual espoliada das colônias provocar apenas uma leve “indigestão”, que encontrou vazão no “imperial arrote”, ou seja, na produção e consumo do gênero policial. Essa é, assim, uma espécie de sublimação da consciência sabidamente reprimida dos ingleses sobre os crimes que cometem ao oprimir os países colonizados e violentar os povos.

A literatura policial reequilibra a organização das forças psíquicas dos ingleses para fortalecer ainda mais a organização das formas de opressão social, livrando o Império de ter de lidar com algum tipo de contestação interna contra sua hegemonia mundial. Não à toa, o paraguaio afirma que a boa literatura acontece a Irlanda, de onde vem a voz mais contundente contra o reinado britânico:

“- À medida, continuou Facundo, que a história se concatena, as situações se firmam, adensa-se o desenho, a trama se aviva, o suspense, em suma, para usar a palavra-chave, se instala e nos domina. Esse é o tricô, por excelência, que os ingleses inventaram para encher seu lazer imperial, seu ócio, seu tédio. O fundamental é a multiplicação de hipóteses, de possíveis soluções, de pistas que surgem, se desdobram (...) O importante é conservar o suspense, manter viva a atenção do leitor, que vai examinando as suposições, refugando umas, aceitando outras, ao menos temporariamente, até que lhe impingem aquela que, embora falsa, vai parecer durante um tempo a correta; e afinal vem o desenlace, a solução, a explicação, inesperada mas tola, boba mas irrefutável. Último lampejo de gênio da raça exausta, essas concatenadas histórias tecem mil caminhos num labirinto que só tem mesmo sua única e idiótica saída para lugar nenhum.” (M, p. 163)

Em síntese, segundo a teoria de Facundo, os ingleses não só olham com distância os crimes que o Império comete contra os povos como também esmeram-se em ignorar e encobrir sua ação violenta. Evitam, assim, terem de deparar-se com o caos que a colonização continua a provocar no mundo, porque se acostumaram a não se envolverem com questões problemáticas ou que coloquem em risco a estabilidade da “Santíssima Trindade”. Indiferente a qualquer comentário crítico contra os métodos imperialistas, o “cúmplice passivo” mantém a apatia diante de questões que não inflem o ego da nação e não estabelece diálogos francos nem com seus semelhantes, nem com os alheios. Os europeus também permanecem em clima de disputa e de desconfianças mútuas. Fora dos

perigos que uma existência mais autêntica propicia e completamente encerrados na ideologia hegemônica imperialista, a massa acaba por entediarse com um mundo que não lhe provoca mais emoções.

O entretenimento é, pois, a maneira encontrada pelos ingleses para se distraírem da profunda alienação do contexto mundial em que se encontram e para artificialmente experimentarem emoções que só a ficção pode oferecer. Se assim não fosse, a nação estaria suscetível a toda sorte de sentimentos. Esse é o perigo constantemente evitado.

A exemplo do apoio que a Inglaterra deu à Tríplice Aliança, os ingleses, para Facundo, defendem seus interesses econômicos, mas se escondem por trás da máscara de réus da história, colocando mortos e feridos sob a responsabilidade dos países invadidos pelos europeus. É por isso que a ficção é o único meio capaz de flagrar a História do ponto de vista dos vencidos. E é o que o comunista paraguaio procura provar ao evidenciar a imaginação doentia do Império, quando o acusam de um crime que não cometera. Antes de eliminar hipóteses naturais para a morte de Barker, os ingleses armam uma cena digna dos melhores romances policiais com direito a casa vitoriana, biblioteca com volumes em marroquim e carpete vermelho, raivas e ódios ocultos, pressuposições sobre as qualidades violentas de um e outro tipo e um julgamento teatral.

Esses elementos das histórias policiais compõem as provas para Facundo tentar demonstrar na prática sua tese de que, nas palavras de Lígia Chiappini, “os métodos políticos do imperialismo inglês seriam os mesmos do romance policial”¹⁷. Basta estudá-los para descobrir como funciona a mentalidade doentia e colonialista do Império.

O paraguaio funda uma teoria crítica: investigar a mania dos britânicos por narrativas policiais é investigar a tendência da Inglaterra de fazer do entretenimento uma maneira de disfarçar suas recorrentes investidas violentas contra os povos. Conan Doyle é o produto da mentalidade colonialista dos ingleses.

Daí a larga produção de romances policiais. Daí o gênero representar a Inglaterra.

Para romper com esse ciclo, só através da revolução contra o Império. Afinal, não seria ele mesmo a desistir de suas riquezas e farturas e muito menos a abandonar-se ao fatal sofrimento que o encontro com os fatos e verdades históricas provocariam.

¹⁷ LEITE, Lígia Chiaapini Moraes. “A Casa Assassina”. *Op. Cit.* p.p. 35 a 49.

“Como é que um paraguaio vai escrever um romance policial?” é a pergunta que Facundo faz a seu advogado em tom sardônico quando ele tentava estabelecer um franco diálogo com o acusado. Espécie de enigma, o desafio lançado fica latente ao longo de todo o livro. Não é Sir Cedric que formula a resposta. O leitor a encontrará na própria construção de Perseu e de Facundo, os quais, presos a uma memória histórica composta por episódios violentos (o cárcere, os assassinatos, o exílio, as perdas sentimentais), fazem emergir uma versão da História contada a partir de catástrofes e impossibilidades, ao contrário da versão dos colonizadores, contada a partir de progressos tecnológicos e riquezas acumuladas.

Assim, enquanto os ingleses criam histórias policiais do ponto de vista dos vencedores, aos latinos resta criarem-nas do ponto de vista oposto, o dos vencidos. Surge, por isso, a paródia, esta, sim, forma por excelência dos latinos, que aprenderam a ler o mundo através das lentes dos imperialistas, mesmo sendo os colonizados. Só de dentro dessa perspectiva irônica que caracteriza a História dos trópicos é que se torna possível escrever o romance policial: os vencidos discursam como os vencedores, apropriando-se dos métodos estrangeiros, mas não podem livrar-se do estigma de estarem do lado de lá.

Facundo fornece ao leitor o olhar crítico que deve ter se quiser compreender estas **Memórias**, ensinando-nos, num desdobramento metalingüístico, a importância de descobrir nos métodos romanescos o que está se ocultando, o que está silenciado.

É dessa leitura atenta exigida pelo paraguaio (e também por Elvira, que, ao acusar Perseu de ser por demais preguiçoso para conseguir adentrar **Finnegans Wake**, envia seu recado ao leitor das memórias narradas) que, num lapso, torna-se possível perceber esse texto híbrido como algo mais do que a paródia de um romance policial inglês. Se o leitor se der ao trabalho de debruçar-se por alguns Conan Doyle, referência de Facundo, logo perceberá que há uma clivagem entre tais textos e o tipo policial aqui parodiado. Nessa falta de ajuste entre as marcas textuais, **Memórias** se abre para outra tradição romanesca, essa bem representada, nas palavras do crítico Flávio Aguiar, na “ ‘conservatriz’ Agatha Christie”¹⁸:

“O detetive é o anjo do bem; o assassino-mor é o gênio do mal; como contrários eles se *anulam*, isto é, *transformam-se na mesma substância*. Tal processo de fissão, quase

nuclear para o mundo maniqueísta dos romances de detetive, exige um dispêndio enorme de energia – quer dizer -, um verdadeiro rocambole da arte de narrar. Para o século XIX de Sherlock chegaram as paisagens grandiosas. Para o Hercule Poirot¹⁹ de hoje, que a trancos e barrancos perseguiu ser o sucessor daquele Sherlock, é preciso um pouco mais.”

Esse “pouco mais” de que fala Flávio Aguiar é, como afirma linhas adiante, “algum...conhecimento de psicologia”: “Essa técnica”, continua o crítico, “no entanto, o define apenas como um inovador muito relativo no terreno da ficção policial. Pode-se até vê-lo, na verdade, como um confirmador das regras mais sagradas da novela de mistério. Essa, quem sabe, seria a sua real ‘inovação’.”²⁰

Em **Memórias**, há nos personagens esse “conhecimento” a mais a que se refere Flávio Aguiar, observado na maneira como o advogado de Facundo lida com o caso, na de Isobel e Elvira, que explicam incansavelmente o comportamento dos homens, no próprio Rivarola, que utiliza a tortura psicológica para aniquilar o revolucionário Facundo. E há na narrativa os elementos do romance policial, cujo apogeu se deu no século XIX. Para além dos dois tempos assim caracterizados, há a paródia, que define o tempo do escritor.

A estruturação romanesca indica o que Facundo não poderia expressar, dado que ele é um tipo dos anos de 1940, quando se começava a colher os frutos de dona Agatha Christie. É o autor que, despertando certo estranhamento no leitor, provoca a reflexão sobre as conseqüências desse texto que, para além do entre-lugar ocupado pela narrativa híbrida, coloca-se também num entre-tempo. Ao forjar a ambiência policial entre um e outro modelo policial, **Memórias** faz reverberar o novo-velho romance policial inglês e traz em si a imagem daquele detetive cuja “real inovação” é confirmar as “regras mais sagradas da novela de mistérios”.

Essa é a metáfora a ser destrinchada com a ajuda da teoria de Facundo sobre os imperialistas agirem segundo os métodos das novelas policiais. Antonio Callado, afirmando o livro segundo um olhar retrospectivo, já que em 1940 seria impossível prever os caminhos que tomariam a narrativa policial inglesa e já que seu romance está entre os

¹⁸ AGUIAR, Flávio Wolf de. “Morte in Glória”. In: AGUIAR, Flávio Wolf de. **A palavra no purgatório. Literatura e Cultura nos anos 70**. São Paulo, Boitempo, 1997 (p.p.101 a 103).

¹⁹ Hercule Poirot é o detetive do romance resenhado por Flávio Aguiar (CHRISTIE, Agatha. **Cai o pano – o último caso de H. Poirot**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975).

²⁰ AGUIAR, Flávio Wolf de. *Op. Cit.* (p. 101)

textos de uma Agatha Christie e de um Conan Doyle, ilumina mais uma artimanha do Império, que, a despeito das reais mudanças no contexto histórico internacional depois da Segunda Grande Guerra, mantém o bastão que rege a História, agora, com “algum conhecimento de psicologia”.

Como procura mostrar Facundo, ao apontar para a intervenção da Inglaterra na História da formação dos continentes e das nações, os métodos da política imperialista conformam as bases sobre as quais se desenvolve o processo histórico mundial. Colonizando também o imaginário dos países empobrecidos, o Império ensina através da prática como devem agir os grupos dominantes dos países colonizados para se manterem no poder ainda que mudanças no contexto geral ocorram. Dessa forma, mudam-se os atores do cenário, modernizam-se algumas técnicas, mas os diretores dessa grande farsa permanecem os mesmos. Aquilo que poderia ser lido como uma “real inovação” não passa de uma reatualização dos métodos tradicionais de dominação como se vê representado na maestria de Agatha Christie continuar Conan Doyle dando-lhe, entretanto, novas roupagens.

Por isso, não só os métodos do romance policial imitam os métodos da política imperialista como aponta Facundo. Mas também a história desse gênero representa a história do Império como a narrativa aponta.

É esse o crime mais violento e mais oculto que é desvelado pelas estratégias narrativas.

Mas isso só se depreende do silêncio que a obra, por arte do engenho, impõe.

“A História é um pesadelo”²¹

O tema da viagem, recorrente nos outros romances²², é novamente retomado, mas sem se constituir em um meio para a aprendizagem como se observa na trajetória Nando e

²¹ CALLADO, Antonio. *Memórias de Aldenham House*. *Op. Cit.* p. 233.

²² Todos os personagens de Antonio Callado fazem algum tipo de viagem, seja para o interior do país, seja para o exterior, por vontade própria ou não: em *Assunção*, Salviano parte do Sul para o Nordeste; em *Madona*, Delfino vai ao Rio de Janeiro; em *Quarup*, Nando muda, a cada capítulo, de lugar; em *Bar Don Juan*, João migra para encontrar Che Guevara; em *Reflexos do Baile*, há os personagens estrangeiros, que vieram para o Brasil; em *Sempreviva*, Quinho retorna do exílio; em *A Expedição Montaigne*, há mais uma vez a viagem ao centro do Brasil; em *Concerto Carioca*, o índio Jaci desloca-se do Xingu ao Rio e Xavier também. Além das viagens físicas, há as interiores, representadas no mergulho que o personagem faz em sua subjetividade.

como queria Antonio Callado alguns anos antes. Em uma conferência em Cambridge²³, proferida em 1978, o romancista explica:

“A primeira (viagem), que toma o rumo da Europa, ou, hoje em dia, dos Estados Unidos, é uma viagem de evasão, uma fuga da América Latina, do seu atraso, da sua confusão política, da sua injustiça social, e do perene sarampo dos seus golpes militares. A Segunda viagem empreendida por escritores latino-americanos é o regresso contrito, cheio de remorsos, ao âmago de seus próprios países. Nadam contra a corrente, vencem rios e cachoeiras, procurando em torno (...) os índios. (A terceira viagem) é cada vez mais empreendida por escritores latino-americanos, que primeiro fogem para os países adiantados, depois voltam, cheios de amor e boas idéias para seus próprios países, e, geralmente, depois de certo tempo, sentem-se inúteis e desalentados.”

Callado, como se sabe, fez essas três viagens: morou por cinco anos na Inglaterra sendo jornalista na BBC de Londres, em plena Segunda Grande Guerra, depois retornou ao Brasil e viajou para o interior do país, chegando até a participar da Expedição em busca dos ossos do Coronel Fawcett²⁴ nas mais remotas tribos indígenas, para, então, fixar residência no Rio de Janeiro, cidade que deixou inúmeras vezes para descobrir novos lugares. Sua inquietação e constante busca para entender o país e os brasileiros definiram outras viagens, aquelas de que ele falou à crítica Lígia Chiappini²⁵, quando o homem, mesmo sem deslocar-se espacialmente, movimentava-se pelas mais diversas paragens:

“Eu tenho teoria, segundo a qual há sempre uma viagem no início da carreira de um escritor. Pelo menos até pouco tempo era assim: a gente tinha sempre presente modelos da Europa e Estados Unidos. Portanto, há sempre uma viagem, real ou imaginária, na vida do escritor latino-americano, mesmo que ele não saia de casa, por questões econômicas ou outras.”

²³ A conferência “As três viagens de escritores latino-americanos” realizou-se, em 1974, em Cambridge e, posteriormente, foi publicada em: “Ensaio de opinião”, 6, 1978.

²⁴ A busca dos ossos do Coronel Fawcett resultou na belíssima reportagem CALLADO, Antonio. **Esqueleto na lagoa verde**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura, 1953.

²⁵ LEITE, Lígia Chiappini. “Entrevistas inéditas de Antonio Callado”, *Op. Cit.* p.235.

Da ânsia de conhecer o Brasil, passando pela euforia dos movimentos sociais dos anos de 1960 à mais profunda frustração com relação à mudança nos rumos da História do país, a trajetória de Callado, como também se sabe, conta a história de uma geração de intelectuais²⁶ que conheceram a utopia e a melancolia no curto espaço de tempo delimitado entre a “experiência democrática” e a ditadura brasileira.

As viagens do intelectual ressoam nos seus romances, os quais, dentro dessa perspectiva, podem ser divididos em três grupos: o primeiro – **Assunção de Salviano** a **A Madona de Cedro** – elucida o atraso brasileiro, a confusão política, a injustiça social; o segundo – de **Quarup** a **Sempreviva** – pesquisa a identidade nacional, conduz o leitor ao âmago do país e ao reconhecimento dos imaginários utópicos, e debate-se entre os movimentos da esquerda brasileira; o terceiro – de **A Expedição Montaigne** (1983) a **Memórias de Aldenham House** (1989) – conta a sensação de “inutilidade” e “desalento” derivada da perda dos referenciais utópicos e da consciência de uma história que não pode ser contada segundo uma perspectiva otimista do progresso e da evolução das relações humanas a despeito do desenvolvimento tecnológico das sociedades.

Tantas dessas viagens narradas, subjetivas e espaciais, até **A Expedição Montaigne**, aparecem enquanto metáforas de uma aprendizagem que, inevitavelmente, provoca algum tipo de transformação no estado original dos tipos apresentados e do contexto narrativo.

Em **Concerto Carioca** e **A Expedição Montaigne**, os personagens cumprem a viagem e os destinos deles se alteram. Mas não ocorrem transformações substanciais na maneira como lidam com o mundo, nos imaginários que construíram, na ordem em que se inserem. Em **Memórias**, não há nem a mudança dos destinos de Perseu, Facundo e Isobel traçados antes da partida dos personagens. Fatalmente, a viagem descreve um movimento circular, porque, ao final, há o retorno à exata situação inicial do texto. Só escapam dessa condição Elvira, a tradutora, e Maria da Penha, a noiva de Perseu, que decidem morar juntas no Chile e assumir o amor despertado ainda na Inglaterra.

Diferentemente dos dois romances anteriores, o tema da viagem se define como o tema da espera. Facundo e Perseu aguardam o momento de agir e interferir no contexto para transformá-lo e cumprem a contragosto a viagem para o exílio. Quando acreditam ter

²⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Op. Cit.*

chegado o tempo da mudança, retornam às pátrias com o desejo de fazer a revolução social. Mas eles encontram o mesmo contexto do qual tiveram de fugir, porque o Paraguai e o Brasil ainda estavam sob ditaduras violentas. E vão ao encontro do mesmo percurso que teriam feito caso não tivessem ido para a Inglaterra.

A mobilidade que a viagem proporciona é, portanto, aparente, porque artificial. O compasso da espera não leva os personagens a observarem o em torno e a desenvolverem algum conhecimento diferente nem do contexto histórico nem de suas individualidades.

A viagem que o grupo realiza para a Inglaterra gera a possibilidade de Facundo e de Perseu transformarem-se e conquistarem a maturidade necessária para abandonar preconceitos. Somando forças, ambos poderiam formar um grupo coeso, emancipado, e contestar os ingleses e as leis do Império Britânico. Entretanto, tal entendimento é natimorto, como o narrador procura advertir o leitor logo nas primeiras páginas do romance:

“(...) Isobel, nas noites de pesadelo, ia acordando Facundo aos poucos, devagarinho, envolvendo ele nos braços, quase ninando, como se faz com filho pequeno que fica agitado no meio da noite. Lamentava, no íntimo, seu despreparo diante dessas memórias de acontecimentos tão crus, violentos, e lembrava, em busca de apoio e informação, menos as histórias de que Facunda falava, policiais, do que as de príncipes meninos apunhalados e degolado na Torre de Londres, ou balbuciava, sonolenta, o acalanto em que o berço absurdamente entalado na alta forquilha da árvore vai ser sem a menor dúvida derrubado pelo vento, com o bebê dentro. Mas no navio, devido aos leitos superpostos, Facundo ia lutar sozinho, contra o pesadelo, contra Rivarola, ela só tendo, na realidade, uma certeza, a de que, contra suas esperanças, o pesadelo tinha também embarcado com eles dois no *Pardo*” (M, p.20)

O “pesadelo tinha também embarcado” com Isobel e Facundo no *Pardo* e pouco a pouco vai se transformando em realidade. A memória traumática de Facundo contrasta com a de Isobel, que procura, em suas experiências, histórias que lhe permitissem entender e interagir com o passado do marido. E as únicas de que se lembra são as histórias infantis, os contos de fadas com finais tão trágicos quanto os que experimentava ao lado do paraguaio. A imagem da civilização convivendo e disputando com a barbárie formula-se em torno dos

imaginários do casal, mas é Isobel que se esforça por encontrar a síntese possível, já que Facundo não consegue a mobilidade de olhar da mulher. Se por um lado Isobel representa, assim, a noção de que a civilização pode resolver os conflitos culturais, por outro, contesta essa possibilidade ao ansiar a morte depois de ter contemplado as catástrofes históricas.

A Segunda Guerra acaba, Paris se liberta do jugo alemão, as ditaduras latino-americanas são conduzidas por outras personalidades. Entretanto, todas essas são mudanças que só acomodam as situações de opressão, de violência e de injustiça social. As transformações não ocorrem e a esperada revolução não acontece. Como passageiros numa estação, os protagonistas vêem os trens passarem e não embarcam em nenhum, caminhando em círculos em busca de algo que foi definitivamente perdido. Mudam as paisagens exteriores e são essencialmente idênticas. Trens com novas formas e cores continuam a rodar sobre os velhos trilhos.

Se **Quarup** aventura-se pelas searas do romance histórico, **Memórias** é um gênero híbrido²⁷. A narrativa apresenta-se como sendo memorialística²⁸, sem, entretanto, ser apenas. Desenvolve estratégias próprias ao romance policial, já ensaiadas nos textos anteriores de Callado, mas sem se caracterizar como tal, já que, de fato, parodia as categorias necessárias para o gênero. Arrisca-se, também, no romance histórico, ao procurar recompor, através das particularidades dos personagens, o contexto histórico latino-americano. Mas evidentemente não se firma nessas paragens, porque a matéria narrada só pode ser conhecida se o leitor procurá-la no que o livro procura ocultar. Assim, **Memórias** não é um romance realista, não é policial e muito menos biográfico. É uma narrativa ficcional que continua a desafiar o leitor moderno, exatamente por não se enquadrar em um único rótulo definidor e definitivo, despertando diversas possibilidades de leitura.

Tal configuração romanesca coloca o livro num lugar que está entre muitos tipos, o que, desconcertando o público, exige que ele se desprenda de esquemas interpretativos,

²⁷ "(**Memórias**) Chegou mesmo a figurar como livro de memórias, nas listas dos mais vendidos e nem sempre mais lidos, a começar por quem deveria ler antes de anunciar, deixando-se enganar pelo título evidente de quem nem sequer o abriu"(In: LEITE, Lígia Chiappini. "A Casa Assassinada ou a Inglaterra vista da AméricaLatíndia". *Op. Cit.*, p.p. 35 a 49)

²⁸ Davi Arrigucci Jr. historiciza o gênero de memórias no Brasil em ARRIGUCCI, Davi Jr. "Móvil da Memória". In: **Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p.p. 67-111.

lançando-se à composição específica da obra, que se engendra à margem da tradição do romance brasileiro.

O que se problematiza, em **Memórias**, não é somente essa releitura da história a favor de uma determinada classe social, no caso, as elites governantes – esse aspecto já foi trabalhado em outros textos ficcionais do autor -, mas a conduta da sociedade frente a esse fato, conforme nos faz conhecer Isobel, ao negar-se, mesmo com o pedido do advogado de Facundo, a esclarecer os limites entre ficção e realidade:

“Sir Cedric me contou, então, como, ao regressar Isobel do Paraguai, depois da morte de Facundo, tinha logo tratado de escrever a ela, que estava com a mãe, no Yorkshire, sugerindo-lhe as bases de um amplo trabalho a respeito de Facundo, contanto corretamente sua história, mas a resposta de Isobel tinha sido surpreendente, na sua intransigência, quase hostilidade: como o consentimento dela não se moveria uma palha para cumprir um dever que competia exclusivamente aos paraguaios, que, por pouco que se amassem, ‘não podiam deixar de se amar em Facundo’.” (M, 303)

Depois de aconchegar Facundo, ajudando-o a suportar o pesadelo em que se tornara sua vida, o princípio feminino desiste de lutar pela transformação da história latino-americana. Nega, assim, as possibilidades apontadas por outra história, a de **Finnegans Wake**, que corre paralela na voz de Elvira: Humphrey Chimpden Eawicker, taberneiro em Dublin, remói o crime de que foi vítima e algoz, patinando na engrenagem da culpa, da qual se liberta quando a narrativa aponta para o tempo mítico, continuamente repetido e renovado, como afirma Lígia Chiappini²⁹:

“A história, porém, tem uma dimensão cósmica. Esse herói-anti-herói acaba morrendo mas renasce das cinzas em sucessivas metamorfoses. O tempo é cíclico. Tempo de resistência em tempo de modo irônico de ficção.

Esse o tempo de Callado que, ao dialogar com um romance não por acaso irlandês, rememora sua experiência da Inglaterra da Segunda Guerra Mundial e do Brasil de duas ditaduras e de suas pós-ditaduras; a experiência dos exilados que se foram e dos que voltaram para contar, tentando recuperar um outro da Inglaterra que Facundo acusa e que

²⁹ LEITE, Lígia Chiappini. “A Casa Assassina”. *Op. Cit.*, p. 49.

talvez esteja muito mais próximo do Paraguai e, por que não, do Brasil, ou pelo menos de um certo Brasil: aquele tanto mais visível quanto mais se encena a sua entrada plena na modernidade pós-moderna.”

Em **Memórias**, o tempo cíclico mimetiza o eterno retorno às catástrofes históricas latino-americanas, resistindo ao silêncio imposto pela História oficial, mas evitando os caminhos sabidamente inviáveis para a desejada renovação utópica que, em Dublin, Humphrey experimenta.

Ao dialogar com esse que é um dos grandes ícones do modernismo, a obra de Callado ilumina a modernidade problemática do continente sul-americano, engendrada na obra segundo o poder de que usufruem os governos autoritários sobre a evolução dos meios de comunicação e de outras tecnologias, a fim de controlarem as sociedades latino-americanas.

Herói na guerra do Chaco (1932-1935), Facundo revela-se, ao longo da narrativa, em inúmeras ambigüidades, por expressar, ao mesmo tempo, genuínas virtudes e evidentes vícios, ambos da mesma grandeza. É o que se observa quando, de um lado, ele procura fazer ressurgir os ideais de liberdade e de justiça social e, de outro, procura exhibir o comportamento intransigente e intolerante que caracterizam as relações pessoais que mantém. O paraguaio é o mártir dos oprimidos, que tem completa aversão por aqueles que, de alguma maneira, representam de alguma maneira os opressores. Daí se explica sua inimizade com Perseu, já que ele, sendo brasileiro, representa o poder que destruiu o Paraguai e a vocação dessa grande nação para a violência apesar de parecer pacífica.

A ironia, como Facundo faz questão de frisar, é que casou-se com uma inglesa e foi obrigado a pedir exílio ao Império Britânico e a aceitar a idéia de ter um advogado britânico. Até depois de morto, é o brasileiro o encarregado de fazer justiça a seu túmulo mal identificado pelo governo paraguaio. A Facundo resta ceder ao fato de que qualquer generalização é estúpida, porque nem todos os ingleses são imperialistas e promovem injustiças sociais assim como nem todos os latino-americanos são amistosos e desejam viver em uma sociedade igualitária:

“- Pobre Inglaterra! Exclamou William Monygham. Não conta mais, não vale mais nada.

- Vale, vale, disse Facundo, e ainda valerá, durante algum tempo. Acumulou cultura e fortuna, e, para usufruir ambas com certa paz de espírito, dedica-se a obras beneméritas, socorrendo perseguidos e aflitos. Recebe, por exemplo – e aqui se dirigiu a Perseu -, paraguaios e brasileiros proscritos, não é assim?” (M, p.p. 17 e 18)

Essa composição cheia de arestas, combinada a uma certa verbosidade, que, como metralhadora, a tudo e a todos atinge, principalmente, quando vêm à tona os conflitos do Paraguai com o Brasil e a Inglaterra, torna o paraguaio pouco amigável, apesar de admirável por sua franqueza:

“- Eu não sei se você (Perseu), como brasileiro, entende, quer dizer, como cidadão de um país que não chega nunca ao seu brilhante futuro mas que tem um brilhante futuro a alcançar, o que significa ser paraguaio. Nós ficamos tão aleijados, tão deformados por aquela guerra que estamos até hoje gemendo e lambendo as feridas. Morreram todos os homens. Quer dizer, ficaram alguns meninos, caso contrário não haveria eu, como Isobel já me fez ver algumas vezes. Ficaram alguns meninos para repelir, em 1932, a invasão dos bolivianos treinados pelos alemães.

- Um país sofrido o seu, disse Perseu, vago, olhando o mar vazio.

- Francia, morto há um século, plantou no chão do Paraguai o bulbo da única flor original da América. Uma tulipa guarani. O bulbo só precisava, para medrar, de tempo na terra escura e úmida, no silêncio, no isolamento. E esse isolamento acabou por irritar de tal forma o Império Britânico que seus banqueiros, em nome do santo comércio, alugaram, como pistoleiros, os *dragos* uruguaios, argentinos, e se você me permite, brasileiros, que mataram todos os paraguaios e o chefe Francisco Solano López.

- Ouça, Facundo, preciso interromper você para lhe fazer uma confidência. É sobre um roupão, Facundo, um robe de chambre. Vermelho.

- Roupão? Que diabo de roupão é esse? Perguntou Facundo, espantado.

- Vi no museu, quando era pequeno. O roupão de Solano López, Facundo, no Museu Histórico do Rio, como se fosse um troféu de guerra, entre lanças de cavaleiros, espadas, canhões, mosquetões. Um roupão. Até bonito, com alamares de ouro.

Facundo Rodríguez olhou Perseu sem nada dizer, apenas meneando a cabeça afirmativamente (...)” (M, p. 29)

O trauma da colonização ecoa no discurso antiimperialista de Facundo, que faz reverberar a Guerra do Chaco e a Guerra contra a Tríplice Aliança e que será insistentemente marcado no romance através dos pesadelos do paraguaio com tais eventos históricos.

Facundo não se aproxima do brasileiro a não ser para maldizer a pátria que fora ajudada pelo Império Britânico a destruir os homens de seu país. Ele e Perseu se embatem em diálogos como o acima transcrito, compondo um olhar irônico sobre a formação da América Latina, na medida em que, além de não se entenderem, não percebem o que poderia unificá-los, esvaziando o olhar estrangeiro que os concebe sob uma única identidade, como Baker freqüentemente assinala.

As farpas lançadas por Facundo são logo rebatidas pela ironia do brasileiro que, com ares de superioridade, arranha as feridas do combatente da Guerra do Chaco, sem intuir que, assim, empurrava-o ainda mais próximo do abismo de suas noites mal dormidas. A imagem do roupão vermelho de Solano López é incorporada aos recorrentes pesadelos do paraguaio, cuja matéria fora construída:

“ao ser detido, rapazola ainda, num protesto de rua motivado pela prisão de um colega de estudos e de partido, Facundo tinha sido encarcerado pelo chefe de Polícia, Emiliano Rivarola, famoso pelas tramas que armava em torno de presos políticos, numa cela onde já se encontrava só que morto, o dito colega, pendente do próprio cinto atado à alavanca do basculante de uma única e alta janela” (M, p.19).

Quando solto, o comunista escreve no jornal que ajudava a publicar, *Libertad*, um artigo “de exorcismo, denunciando o crime” contra seu colega de partido, que obviamente não conseguiria se enforcar com seu “próprio cinto atado à alavanca do basculante de uma única e alta janela”. A censura veta-o e Rivarola acusa o ex-presos político de ter assassinado esse seu companheiro no cárcere por motivos ideológicos. Na voz dos vencedores, a farsa torna-se fato histórico.

O chambre vermelho de López e o cadáver do amigo metaforizam a maneira tragicômica com que são tratados aqueles que têm coragem para resistir às ideologias hegemônicas. Os heróis nacionais são ridicularizados junto à comunidade e as suas biografias desvirtuadas. Reprimindo a consciência sobre os fatos, a história oficial oprime

ainda mais os sobreviventes, que ou se alienam em seus egos, como Perseu, ou vivem diurnamente os pesadelos noturnos:

“É claro que agora, quando eu acordar em sobressalto, bruscamente sentado na cama, vendo que cai do céu o avião em que fizeram assassinar meu comandante do Chaco, e quando eu contemplar no chão os destroços do aparelho e os restos do herói, verei que a farda empapada de sangue é igualmente – veja, senhores, o truque extraordinário, o milagre! – o mesmo roupão vermelho, que virou deboche, prêmio, troféu de campeonato num museu do Rio de Janeiro.” (M, p. 31).

A dissolução do paraguaio entre pesadelos com a Guerra do Chaco, a tortura na cela, o exílio, aponta para a necessidade de que a história da América Latina seja contada a partir da experiência dos que sofreram a violência do Estado e não recriada pela voz dos vencedores. O trauma insuperável de Facundo é a interdição consolidada em miasma que não deixa a narrativa fluir, revestindo a viagem de significados negativos, já que seu princípio não está vinculado ao princípio da transformação de estados, mas da manutenção desses a despeito das aparentes mudanças de paisagem. Se **Sempreviva** abruptamente completa as mudanças que a narrativa anuncia, **Memórias** aponta para o eterno adiamento das transformações do contexto histórico. Sendo Facundo o antecessor de Quinho, mas vindo o protagonista de **Sempreviva** primeiro, o paraguaio evidencia como a ação dos revolucionários não vai além das vinganças pessoais, porque não atinge as bases sobre as quais a história é construída. E para serem atingidas, é preciso que haja a organização da coletividade. Facundo, sozinho, é apenas um mártir desconhecido.

Presos nos fragmentos das memórias pessoais e coletivas, os personagens de Callado não conseguem se libertar das engrenagens da história de que participam, materializadas nas ironias que o romance tece ao associar elementos dissonantes em uma única cena ou tipo. São exemplos a composição do comunista brasileiro que não quer ser identificado com os outros sul-americanos, a do antiimperialista com ares xenófobos casado com uma inglesa, a da incapacidade de comunicação entre os latinos (que, aliás, desconstrói

inúmeros estudos³⁰ articuladores de uma perspectiva unificadora para a América Latina) ou mesmo a da imagem final de Elvira e Da Penha compartilhando cama, mesa e banho, enquanto Perseu retorna ao cárcere depois de ter tido a notícia de que Isobel acabara de ser enterrada junto a Facundo no Paraguai ainda ditatorial.

Esses elementos em tensão ganham um certo tom melancólico porque esvaziam antigos imaginários utópicos. É o que se depreende da narrativa quando se lê longos trechos nos quais estrangeiros e os próprios latinos escracham o projeto unificador do continente latino-americano, que deveria consolidar a independência econômica e política das nações:

“- Você conhece a Bahia, Perseu? Perguntou o Monygham.

- Não.

- Acho vocês meio...incuriosos, sabia? (...) Aliás, acho que isso vale um pouco para a América Latina em geral, essa falta de curiosidade em relação à... à pátria não digo, que até se fala muito em pátria, talvez demais, me parece às vezes, mas em relação à terra em que se vive, onde se nasceu.” (M, p. 32)

A almejada fraternidade entre os povos da América Latina não comove Facundo e menos ainda Perseu. O primeiro, porque está convencido de que o Brasil atuou na guerra como um Imperialista, aniquilando um Paraguai próspero, e o segundo, porque não identifica o que julga ser a “grandeza” do povo brasileiro naqueles que pejorativamente chama de “cucarachas”.

O projeto ficcional em crise

Não são apenas os personagens Facundo e Elvira que afirmam que o imperialismo é revivido continuamente sob as mais diversas formas de expressão, mas a própria estrutura do romance. Também não é mais somente o paraguaio que vê nesse fato um crime. Deixando de estar isolado, Facundo se revela ao leitor, que agora conhece a arquitetura da

³⁰ Como exemplo, há os muitos escritos de Ángel Rama, que, agrupando as regiões da América Latina, segundo critérios específicos que formula para definir o conceito de “comarca”, elabora um cuidadoso arcabouço teórico para defender a tese de que há um literatura reconhecidamente latino-americana, derivada da identidade entre os países do continente sul-americano, por esses terem passado por processos históricos semelhantes. (In: AGUIAR, F (org.). *Ángel Rama. Literatura e Cultura na América Latina. Op. Cit.*)

narrativa, como um dos gênios incompreendidos da história. A ironia recai, então, sobre o grupo de latinos e de estrangeiros que o hostilizam, por acharem-no um tanto paranóico: o que poderia significar um comportamento crítico de Facundo contra os poderes imperialistas é interpretado por seus companheiros de viagem como uma sua birra insuperável contra a Inglaterra, derivada dos conflitos de sua subjetividade ocupada "pela capela fúnebre" (M, p. 30) que ele diz carregar consigo desde a guerra do Chaco e da prisão. As ações e os discursos de Facundo são, para maior parte do grupo da BBC, motivados por sua intolerância e falta de habilidade para lidar com o outro.

É Isobel que, ao tentar compreender e explicar Facundo, procura flexibilizar o julgamento alheio com relação a seu companheiro. Funcionando como uma espécie de intermediária entre uma e outra nação, ela representa o melhor de cada país, do seu, de origem, e do que escolheu para morar, manifestando freqüentemente em sua ação segura, compassiva e tolerante a força do Império e a resistência da ex-colônia:

“- Bem, riu o Monygham, não precisa perder o *seu* humor só porque eu disse que seu marido está adquirindo o dele.

- Você querer que Facundo, doente de amor por uma terra como a dele, cultive o humor é como querer que o chefe de uma família faminta cultive flores em vez de couves. Quando acabou a guerra do Chaco, Facundo foi condecorado – e encarcerado. Já estava semendo revolta entre os soldados desmobilizados e sem terra.

- Perigoso, perigoso. A você posso dizer isso.

- A mim? A mim como? Eu me chamo Isobel *Rodríguez*.

- Claro. Eu sei que você é *Rodríguez*, mas é também inglesa, foi o que eu quis dizer. E falei perigoso para ele, seu marido. Esses temperamentos excessivos. Vocações de mártir. Só o senso de humor garante a paz.

- É a primeira vez, disse Isobel, balançando a cabeça, que eu vejo um homem obcecado, quase atormentando pelo senso de humor. Cuidado que um dia martirizam *você*, e do alto da sua cruz você responderá aos algozes forjando, com seus últimos suspiros, trocadilhos e paradoxos.” (M, p.p. 35 e 36)

Apesar das evidentes fragilidades de Facundo, identificadas com certa tristeza por Isobel, ele lhe parece admirável, porque é capaz de reconhecer, para além de seus comportamentos bizarros, que seu engajamento na luta por um Paraguai livre é genuíno.

O mesmo acontece com Perseu: é ele, aos olhos de Facundo, um “filhinho de papai”, que foge da ditadura de Getúlio Vargas como um covarde. Também ele não sabe lidar com a noiva, Maria da Penha, com seu *affair*, Elvira, com sua mãe ou seu pai. Não se comprometendo com nenhuma causa que não a sua própria, Perseu carece de traços de coragem, de generosidade ou de franqueza, bem como de consciência ou de responsabilidade sobre suas ações. Mas a simpatia por esse memorialista nem tão atraente surge na medida em que sua escrita se revela como a busca de ele romper com sua alienação e perceber os erros do passado, o que Sir Cedric Marmaduke parece intuir, quando é a ele que recorre para pedir que, em melhores tempos, fosse ao Paraguai e arrumasse a lápide sob a qual se encontravam as cinzas de Isobel e Facundo.

É Emiliano Rivarola quem traz a público a ficção que Facundo escreveu, “em forma de romance policial”, sobre a guerra do Paraguai, que teria sido escrita pelos ingleses anos antes do conflito ocorrer:

“- (...) Logo que a Embaixada de Sua Majestade Britânica em Assunção, a pretexto de que Facundo Rodríguez era casado com cidadã britânica, pediu para ele passaporte e visto de saída, o general, gentil mas austero, enviou ao embaixador um antigo livrinho idiota, impresso a mão, intitulado *O Mistério do Piano Afinado*. Essa novelinha, da autoria de Facundo Rodríguez, é uma espécie de história da guerra do Paraguai em forma de romance policial montado pelos ingleses. Os ingleses teriam *escrito* a guerra – afinado à moda deles o piano paraguaio – antes dela acontecer, compreendeu?” (M, 184).

Já presente em **Bar Don Juan**, o personagem romancista aparece pela segunda vez na obra de Callado. Também aqui, como no romance anterior, a condição do ficcionista é fruto de profundas contradições: se Gil, de **Sempreviva**, desiste de escrever o “romance da revolução”, porque crê que a História não dará subsídios para um livro de tal envergadura, Facundo escreve *O mistério do Piano Afinado* porque encontra apenas no exercício ficcional a possibilidade de se contar a História.

Embora **Memórias** (1989) seja uma publicação posterior a **Bar Don Juan** (1971), o paraguaio situa-se em tempo anterior a Gil, participando dos acontecimentos dos anos de 1940, enquanto o outro, de fins de 1960. Nessa medida, é possível ler em Facundo a tentativa de explicar a raiz das contradições que levaram Gil a se tornar um escritor em

crise. Enquanto o protagonista de **Memórias** ainda vê na literatura um meio de interferir no contexto histórico, o protagonista de **Bar Don Juan** entende que a literatura só encobre a impossibilidade de os revolucionários resistirem ao poder hegemônico sem perder valores e condutas éticas.

Dentro de uma composição especular, Gil evidencia a cegueira de Facundo, porque o paraguaio expressa ficcionalmente as verdades históricas através de estratégias inapreensíveis para o público em geral; e Facundo mostra como e por que Gil adquire tal consciência sobre o fazer literário, dado que a ficção, ao querer contar os fatos, pode encobri-los.

Vinte anos separam os personagens-romancistas, espaço de tempo em que Antonio Callado, ao acompanhar a falência das utopias das esquerdas brasileiras, revê seu projeto ficcional, sinteticamente expresso na literatura que se quer comprometida com a construção de um país com Justiça Social. Facundo é, assim, o resultado da maturidade do escritor, que, em última instância, não se desiluiu apenas com a “missão histórica da literatura”, mas com a própria humanidade, como nos faz conhecer em sua última entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*³¹:

“Folha – Durante muito tempo, o sr. acreditou na missão histórica da literatura. Hoje, num mundo tão ser referenciais ideológicos, o sr. continua com a mesma visão?”

Callado – Não acredito em mais nada daquilo. Nada, nada, nada. Outro dia, estava falando isso com o (Antônio) Houaiss. Perdi completamente o interesse em operações políticas no Brasil. Não acredito que elas venham. Não vejo como podemos sair daqui, agora.

Acho o mundo muito esculhambado, no momento. Não vejo esperança (...) não tenho a menor esperança de ver coisas diferentes na minha frente. Lutei muito, é verdade...E não deu em nada. Hoje, eu realmente não acredito em coisa nenhuma que possa acontecer no Brasil, ou aos homens, de um modo geral.”

O paraguaio torna-se o ícone dessa crise maior, da do intelectual frente a um presente que, estático, repete e perpetua as injustiças e a barbárie, impedindo que se encontre brechas necessárias para vislumbrar qualquer outra possibilidade histórica para a

³¹ *Folha de São Paulo*. (domingo, 26 de janeiro de 1997).

América Latina. No misto de paródia de romance policial, de memorialístico e realista em que se revelam essas **Memórias**, reverbera a frustração de Antonio Callado diante do fracasso de seu projeto literário, construído em torno da expectativa de a literatura, num processo dialético, interferir na História nacional.

Verifica-se, assim, que a “perda da esperança” de ver um país “diferente” é acompanhada por mudanças no estilo de escrita de Callado, que passa a se utilizar a um só tempo: 1. da linguagem da mercadoria, ao buscar escrever uma história policial, aparentemente de entretenimento; 2. da linguagem da individuação, ao escrever do ponto de vista do gênero memorialístico, recompondo o passado para compreendê-lo e registrá-lo; 3. do tom épico, ao incorporar inúmeras passagens de **Finnegans Wake**, na voz igualmente épica de Elvira; 4. de uma certa estética realista, ao buscar recompor o contexto dos anos de 1940.

A ironia surge do fato de cada um desses gêneros e cadências textuais afirmarem-se para negarem-se uns aos outros. As memórias sofrem a interferência dos elementos da história policial em grande parte contada não pelo memorialista, mas por um narrador ora observador ora onisciente, assim como Perseu constrói a sua versão dos crimes que acompanhou de perto ou de longe. Também o realismo é contestado, já que os conceitos utilizados para definir ficção e história são problematizados pelo romance. Por fim, o tom épico marcado por Elvira se esvai com sua partida e com a presença melancólica de Sir Cedric.

O encontro entre Perseu e Isobel, quando a mulher visita o brasileiro para contar-lhe sobre o assassinato de Facundo, ilustra de maneira emblemática a intrincada composição desta narrativa, que sobrepõe, também, o trágico, o cômico e o lírico:

“De repente, ao tirar da bolsa a folha do jornal com o artigo assinado por Facundo Rodríguez, Isobel começou, sem soluços, sem qualquer sacudir de ombros, a chorar. Perseu, lendo o artigo, sentiu o impulso, injustificável em seu egoísmo, de pedir a Isobel que não fizesse isso, que controlasse suas emoções, pois desde o instante em que tinha sabido da morte de Facundo, ele morria de medo de começar a chorar diante de Isobel. Fingiu que não via o choro dela, fingiu que se absorvia por inteiro na leitura do artigo grave, lúcido e desesperançado, e, felizmente, no silêncio da sala, ouviu, o que há algum tempo não acontecia, o zumbido à janela de asas de beija-flor. Antes de mirar os olhos de Isobel

nublados de lágrimas pensou, primeiro, em Maria da Penha, a ingrata que tinha ido embora, e, por associação de idéias, e de pessoas, em Elvira, que levava Da Penha, e que, nos dias também trágicos, de Londres, dizia, olhando Isobel: *Infantina Isobel, Saintette Isabelle*. Perseu, afinal, abriu os braços e neles aninhou Isobel, como quem protege uma irmã menor” (M, 291).

A tristeza dos personagens invade a cena através do choro de Isobel e do medo de Perseu de ser absorvido pela dor. A impotência da mulher e do brasileiro diante dos fatos conferem o tom trágico ao encontro, porque não há nada a fazer diante do desenrolar dos fatos a não ser contemplar com horror a catástrofe histórica. A dor dissipa-se momentaneamente no silêncio da sala, que se deixa invadir pela poesia dos vocábulos e das construções reconhecidamente líricas. O “zumbido à janela de asas de beija-flor” e a imagem dos “olhos de Isobel nublados de lágrimas” são logo recobertos, entretanto, por outra construção narrativa, a da “ingrata” Da Penha que, só agora o leitor descobre, foi viver com a tradutora de Joyce. A situação é cômica, primeiro porque contraria a imagem que Perseu fazia da ex-noiva, ao enxergá-la como conservadora e dotada de uma visão de mundo estreita demais para compreender, por exemplo, uma personalidade complexa como a de Elvira, e segundo porque Da Penha troca o revolucionário pela inteligência da mulher que ele tentara seduzir. A brasileira não só decide ser companheira de Elvira, mas, como conta em carta a Perseu, nutre uma profunda admiração pelo ofício de artesã da tradutora que recriou o texto joyciano, e que ele, como Elvira faz questão de observar, jamais entenderia em língua alguma. Juntos, o trágico, o lírico e o cômico geram, ao fim, a ironia narrativa, já que as tendências negam-se, sobrepõem-se e afirmam-se para construir a perspectiva melancólica romanesca, que abriga a imagem do preso político tentando aninhar a viúva “como quem protege uma irmã menor”.

O brasileiro evita solidarizar-se com Isobel até o último momento, porque teme revelar seu sofrimento diante do que representa a morte de Facundo, ou seja, diante do fato de que a revolução é impossível quando o poder não apenas humilha e violenta os que se lhe opõem, mas os ironiza. Enquanto essa sensação ronda Perseu, ele ouve o “zumbido” de um beija-flor como há muito não acontecia. O pássaro anuncia uma vida distante, melíflua, uma brecha de beleza, através da qual resgata as mulheres que conseguiram guardar, apesar

da violência, a possibilidade de relações honestas e fraternas como Elvira e Da Penha e através da qual consegue enfim “mirar os olhos de Isobel”.

É a solidariedade possível entre os homens, revelada enquanto condição para a revolução e a construção de sociedades justas, que se fixa no universo feminino e apenas se anuncia na relação entre esse e o universo masculino. A racionalização de Perseu da situação é a defesa que arma para não se render à emoção e chorar diante de Isobel, somar-se a ela e confundir-se com sua história, com a do paraguaio assassinado, com os “cucarachas”. Escolhe, como os demais personagens masculinos de Callado, uma distância segura da situação que o ameaça. Sua individualidade problemática não permite que o movimento em direção ao outro se complete. Consolida-se o enorme abismo entre o universo feminino e o masculino, representado, aqui, na impossibilidade de Perseu de render-se à comoção diante de Isobel e de identificar-se com seu próximo.

A estratégia do colonizado de defender-se das emoções que podem, por um lado, fragilizá-lo, mas por outro fortalecer as possibilidades do sucesso da revolução social, é, dessa maneira, idêntica à do colonizador que não interage com o mundo a fim de evitar enxergar a violência que provoca no mundo. A alienação de um e outro servem a causas diversas, mas reforça o mesmo equívoco que é o de impedir a transformação das relações pessoais e sociais.

Em **Memórias**, a cisão entre o princípio feminino e o masculino que já se lia nos romances anteriores de Antonio Callado é aprofundada, porque rejeita completamente a possibilidade de as mulheres conseguirem, de uma ou outra maneira, interferir no destino de seus companheiros ou, em outros termos, no curso da história coletiva. É o que faz Francisca, em **Quarup**, ao divulgar o imaginário utópico de Levindo pelo Brasil, e Laurinha, em **Bar Don Juan**, ao conseguir elaborar o luto pela morte de João e voltar a contribuir para a resistência contra o regime militar. Ou mesmo como faz Bárbara em **Concerto Carioca** quando integra o indígena ao espaço urbano e desperta o desejo de seu irmão de fazer justiça. Isobel prefere a morte a tratar-se da tuberculose adquirida depois do assassinato de Facundo. Maria abandona Perseu para viver com Elvira. E Hortense, a mulher do comunista Miguel, retorna viúva à França. Das cinzas não renascem as fênix.

A pluralidade de abordagens do enredo faz do advogado de Facundo, antes personagem secundário, o protagonista dos eventos finais. Sir Cedric, depois de ir ao

Paraguai, atendendo ao pedido de Isobel de juntar suas cinzas ao corpo de Facundo, visita Perseu mais uma vez preso em ocasião de outra investida do governo ‘democrático’ contra os comunistas. Pede ao encarcerado que, quando melhorassem as condições históricas da América Latina, fosse ao país vizinho para identificar o túmulo de ambos, já que Emiliano Rivarola proibira qualquer menção direta aos mortos ali enterrados:

“Sir Cedric me contou, então, como, ao regressar Isobel do Paraguai, depois da morte de Facundo, tinha logo tratado de escrever a ela, que estava com a mãe, no Yorkshire, sugerindo-lhe as bases de um amplo trabalho a respeito de Facundo, contando corretamente sua história, mas a resposta de Isobel tinha sido surpreendente, na sua intransigência, quase hostilidade: com o consentimento dela não se moveria uma palha para cumprir um dever que competia exclusivamente aos paraguaios, que, por pouco que se amassem, “não podiam deixar de se amar em Facundo”.

- Esse assunto, Isobel não queria sequer discutir, mas concordou, e insistiu, que eu lhe fizesse minha visita de grande amigo e ex-professor, ex-advogado do marido (...) Percebi, como qualquer amigo dela perceberia, Senhor Souza, que Isobel...estava mudada, muito mudada (...) Magra, muito magra (...) Mas alegre, Senhor Souza, isso é que me surpreendeu. Mais magra do que jamais fora, mesmo nos tempos...anteriores a Facundo Rodríguez, digamos.

- Sim, compreendo, disse eu, embora de fato não compreendesse muito onde queria chegar Sir Cedrik. A alegria de Isobel era provavelmente bravura, coragem.

- Acertou! Exclamou, enfático, Sir Cedric.

- Ela enfrentava a adversidade afetando coragem, contentamento.

- Bem...Não. Bravura e contentamento de se despedir da vida. Se livrar da vida, eu diria melhor. Isobel estava de viagem, de partida. E com pressa, acredite. Vou lhe dizer uma coisa que pode parecer...imaginação minha, exagero, mas ouça. Tinha um tique novo, Isobel, quase um cacoete, de olhar muito, com muita freqüência, no relógio, a hora, e sou capaz de jurar – mesmo lhe garantindo que não gostei da observação que fiz – que ela só esperava, mesmo, a hora...

Ah, então era isso? Disse a mim mesmo. Era isso, aquela obsessão? Aquele olhar o relógio?

(M, p. 304)

Ao contar os últimos episódios da vida de Isobel, Sir Cedric revela a Perseu sua sugestão de que ela buscava ansiosamente a morte. Constrangidos por ambos reconhecerem o desejo de morrer de Isobel, Perseu e Sir Cedric contam mais uma vítima das ditaduras latino-americanas e se convencem da razão de Isobel ao apontar o maior crime da história como o de os paraguaios não cumprirem com o que afirma ser “um dever que compete exclusivamente” a eles. A personagem feminina que, ao longo de todo o texto, contrapõe sua vida com Facundo a seu desejo de uma vida tranqüila, imaginada a partir de seus tempos de infância, quando a violência não transbordava os contos de fadas, admite a impossibilidade de ouvir uma história diferente da que já se anunciara desde o princípio, sucumbindo ao moto contínuo, cíclico, que dá a direção da história latino-americana. À fragmentação da unidade paradisíaca original, surge na inglesa a profunda melancolia derivada da consciência sobre a realidade apresentada por Facundo. É Elvira a porta-voz da impressão de que os homens derreiam a vitalidade do universo feminino:

“Ao sair da reunião para o parque de Aldenham House, Elvira O’Callaghan Balmaceda perguntava a si mesma por que sentia, até nos ares brandos do fim do verão inglês, uma premonição fúnebre, de tristeza e morte, que nada tinha a ver com a guerra? (...) Sua inquietação vinha talvez de conversas com Isobel, que Elvira achava perturbadoramente bonita para se ocultar e se consumir, como fazia, em Facundo, na vida de Facundo, feito um pavio dentro de uma vela. Isobel achava, ou temia, sobretudo depois de uma conversa que tivera em viagem (uma conversa com Perseu de Souza! Exclamava Elvira, assombrada, ela que achava Perseu tão atraente mas tão frívolo) que Facundo tivesse uma vocação de...de fatalidade, de buscar a grimpada da montanha, o beijo do precipício, o espaço entre a vaga e o penhasco, e talvez por isso ele desse, com alguma freqüência, impressão de ser um tanto...*detraqué*.” (M, 117)

Completando a última volta da narrativa, Isobel acompanha a passagem dos minutos, cumprindo seu luto pela morte de Facundo e pela sua própria. Se Francisca vê no assassinato de Levindo motivos para continuar sua luta e Nando consagra-o mártir dos oprimidos no jantar em sua homenagem, Isobel lamenta o destino trágico e inútil de Facundo. Conhecendo seu fim trágico, irreversível, desde o começo dessas memórias, o

princípio feminino vai ao encontro da morte como quem encontra alívio para as dores da História:

“Lamentava, no íntimo, seu despreparo diante dessas memórias de acontecimentos tão crus, violentos, e lembrava, em busca de apoio e informação, menos as histórias de que Facundo falava, policiais, do que as de príncipes meninos apunhalados e degolados na Torre de Londres, ou balbuciava, sonolenta, o acalanto em que o berço absurdamente entalado na alta forquilha da árvore vai ser sem a menor dúvida derrubado pelo vento, com o bebê dentro.” (M, p. 20)

Isobel condensa a angústia de viver esse tempo de “eterno retorno” e pode ser lida aqui como metáfora do próprio fazer literário. Ela deseja seu fim, porque não vislumbra mais qualquer possibilidade de mudança na constante sensação de morte que a vida ao lado de Facundo lhe proporcionara. A bucólica infância da inglesa ressoa como uma piada de mau gosto, lembrança apagada de uma vida simples e tranqüila. **Memórias** caminha para a última linha, sem anunciar transformações no enredo, ou nos personagens, porque o romance arrasta traumas insuperáveis e problemas sem solução. A promessa narrativa de entretenimento e diversão se dissolve na mesma medida em que a experiência literária incomoda o leitor.

As mulheres de **Memórias**, sem mais opção, resolvem viver, definitivamente, separadas do hermético e violento universo masculino, seja buscando a aniquilação, como Isobel, seja buscando a felicidade de dividir a vida com outra mulher, como Maria da Penha. Assumir a impossibilidade de interação entre os universos feminino e o masculino na América Latina, lugar onde as “ditaduras parecem surtos de sarampo”³², é a maneira de evitar a derrelição dos ideais humanistas. A imagem da viúva se impõe aos olhos do leitor como se todas as nações estivessem, de fato, separadas do princípio feminino, exiladas da fraternidade, liberdade e igualdade que Nando reconheceu na história da Virgem Maria contada nas ruínas do mosteiro.

Tema tão caro a Antonio Callado, a possibilidade revolucionária nutrida pelo universo feminino, porque contestadora das regras de organização social pautadas na

³² LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “Entrevistas”. *Op. Cit.*

violência e na intolerância, está atrofiada. Talvez para não ceder também à força centrípeta dos interesses de classes, que ignoram a existência da dimensão ética universal e coletiva.

Cumpre-se a “expectativa de tragédia” desde as primeiras páginas do romance anunciada:

“Há algum remédio, Perseu? Perguntou Isobel, afastando-se um pouco, mãos nos ombros de Perseu. Eu só estou aqui, só consegui sair do Paraguai graças aos meus amigos ingleses e ao meu passaporte britânico. Tentei trazer comigo pelo menos a viúva desse belo e destemido Lucientes, que publicou o artigo de Facundo, mas foi inútil. As viúvas paraguaias continuam lá, engolindo as lágrimas que derramam. O Brasil não recebe nenhuma. Não recebe perseguidos políticos. Fronteira fechada. Não consegui sequer enterrar Facundo com seu próprio nome, no cemitério de Assunção. Censuraram as cartas dele, que vinham da Inglaterra, e censuraram agora o próprio nome dele, no túmulo.

- Têm medo, Isobel, das romarias que não de vir, disse Perseu, procurando desesperadamente coisas edificantes a dizer, ou, mesmo, quaisquer outras coisas, que lhe tirassem a vontade quase obcecada de chorar.” (M, p.290)

Nesse último encontro com Perseu, Isobel olha fixamente a passagem dos minutos enquanto tenta coser as histórias latino-americanas, e eleva ao ponto máximo a tensão narrativa, que é cortada em uma única linha pela intervenção do memorialista. O brasileiro impede pela segunda vez a vazão dos sentimentos e chama o leitor à razão, a fim de que também não se abandone ao fluxo das emoções.

Imitando a violência com que o Estado tratou Facundo ao impedir-lhe de libertar-se da memória do companheiro assassinado na cela, os paraguaios impedem Isobel de libertar-se da dor, calando-se e silenciando as lágrimas:

“- Foi aqui mesmo, neste prédio, numa das celas do porão, que você fez de Dona Carmela a *mater dolorosa* de que acabei de falar, matando o filho dela, está lembrado? (...)

- Não vou esquecer nunca, nem que viva um século, os dias que passei na cela com o cadáver do amigo enforcado. Mas ninguém se arrepende de um crime que não cometeu. Meu amigo já estava enforcado, pendente da janela, quando eu cheguei à cela. (...)
- Mas Hebert Baker você matou, não é verdade? disse o delegado.

- E agora você se desmascarou, não é verdade, delegado? Seu objetivo final não sei, exatamente, qual seja, mas o objetivo imediato é me dobrar pelo cansaço, pela irritação, pela criação de situações absurdas, idiotas.
- Meu objetivo, nosso objetivo supremo, no Paraguai, é a justiça, é não permitir que crimes permaneçam impunes, e você, Facundo Rodríguez, tem dois crimes de morte na sua conta.” (M, 260)

Também Perseu a silencia. Dessa maneira, a obra ensaia um certo movimento, a catarse do leitor, mas o interrompe antes que se complete. Ensaia repetir a redenção que se dá em **Sempreviva** com a consumação da vingança contra o torturador e o médico-legista, entretanto, nas decisões finais, a interdita e a renega.

Sem poderem entregar-se ao fluxo das emoções, os personagens são confrontados com o ridículo de chorar os mortos, que se ofereceram para libertar uma pátria que nem sabia estar presa:

“- Tudo indica, disse Rose, que Facundo Rodríguez aprendeu sua lição. Não é que ninguém deseje que ele passe o resto da vida acoelhado num canto, ou se conforme com o exílio eterno. Mas é claro que este país ainda não tem o seu habite-se, não dá para *morar* nele.” (M, 277)

Com isso, o livro impede que o público, por identificação, liberte-se dos conflitos que experimenta através do texto, reencontrando algum ponto de equilíbrio, e faz com que o leitor incorpore a tensão narrativa, que, deixada em suspenso, é transferida para sua experiência “extra-literária”. Preso no diário desse revolucionário, nas suas “lembranças descosidas” da história da América Latina, cantada no choro fúnebre de Isobel, ao leitor resta ou assumir seu papel de sujeito histórico e render o que lhe foi transferido do plano literário, ou identificar-se com a subjetividade problemática de Perseu, evitando a interação plena com a realidade e com o outro para forjar novos olhares e novas maneiras de se relacionar com a comunidade.

Diálogo impossível

No “Epílogo”, capítulo de pouco menos de vinte páginas, há a construção do narrador onisciente neutro, o “eu” como testemunha, o narrador-protagonista, a onisciência seletiva múltipla e a onisciência seletiva. O efeito dessa diversidade de focos narrativos é a visão do material narrado do maior número possível de pontos de vista. Como já observado, tal recurso aponta para a necessidade de o leitor abordar o romance de diversos lugares para aproximar-se da verdade dos fatos narrados, já que eles se escondem atrás de inúmeros eventos ficcionais.

Há, neste caleidoscópio forjado pelo romance, um outro texto sendo engendrado paralelamente³³. É a tradução para o espanhol que a chilena com sangue irlandês prepara obsessivamente de **Finnegans Wake**. O livro de James Joyce é elevado à condição de personagem na voz de Elvira, porque, ao amplificar e recriar as vozes textuais do escritor irlandês, constrói um amplo imaginário sobre a guerra entre as culturas inglesa e ibérica e tece os fios que ligam a História da Irlanda à História da América Latina:

“(...) (Elvira) desejava ler (...) não, como acentuou, uma mera tradução, e sim a montagem poética, anglo-espanhola, da semana segundo o **Finnegans Wake**:

All moanday, tearsday

No más que lunamento, lagrimartes

Wailsday, thumpsday

Mierconieve, juevorrer

Frightday, shatterday,

Inviernes, sabadolor,

³³ A composição de textos paralelos é recorrente nas obras de Antonio Callado. Em **Bar Don Juan**, João compõe um livro, que é um inventário dos ditados latino-americanos, em ordem alfabética. Quem o finaliza depois de sua morte é Laurinha, que, subitamente, consegue completar a letra V, onde ambos ficaram empacados por muito tempo: “À medida que avançava para o edifício despedia-se de uma Laurinha antiga, que ela em breve não entenderia mais (...) Precisava cuidar do apartamento para alugá-lo (...) e para terminar rapidamente a letra V: *Vem muerte tan escondida – Verde que te quiero verde*, e a letra Y: *Yo os quiero confesar, Don Juan, primero – Yo soy ardiente, yo soy morena*.” (p.212). Também em **Sempreviva** o livro é costurado por fragmentos, não de livros, mas do filme “O ano passado em Mariembah”, de Alain Resnais, com a imagem que retorna sempre violenta do copo que ia se espatifar no chão, mas que ficou retido no ar no momento em que os policiais arrancaram Lucinda da sala de cinema. Há outros inúmeros exemplos do diálogo que as obras de Callado mantêm com diversas linguagens artísticas, muitas vezes elevando-as, como é o caso em **Memórias**, à condição de personagens.

Till the fear of the Law

Hasta el terror de la Ley.

Elvira guardou silêncio um instante, ao acabar a leitura do responso, e depois disse a Perseu e Da Penha, para dissipar a tristeza que ela própria havia criado:

- Eu gostaria de fazer a tradução para o português também, disse, mas, como observou Alberoni, a semana de vocês, brasileiros, é uma monotonia só: dois, três, quatro, feira, feira, feira.” (M, 191)

Elvira conta, reinventa e comenta inúmeros trechos da obra de Joyce, como se arquitetasse as “Mil e uma noites”, prolongando o tempo de vida de Facundo e o tempo de leitura da obra. Essa imagem reverbera a imagem degradada do narrador benjaminiano³⁴, que consegue seduzir o público, constituir uma comunidade de ouvintes, leitores, e contar uma história inteira, compreensível, assimilável. Porque Elvira entoa uma “montagem poética” intransitiva para a maior parte dos personagens, incorporando-a às memórias de Perseu de maneira fragmentária e incompleta. E porque em lugar da figura do narrador tradicional, surge a do autor-tradutor, à qual Elvira se resigna, aceitando os limites do espaço que ocupa. Esse é por excelência, segundo Susana Kampff³⁵, o espaço da melancolia:

“(…) o tradutor gostaria de eliminar o tempo e fazer seu produto, o texto traduzido, coincidir imediatamente com sua própria origem, o texto original. A revelação do caráter ilusório de tal desejo de imediaticidade (é) simultaneamente proporcionada e desmascarada pela literatura moderna (...) Algo se perde e isso é, sabidamente, a projeção de alguma coisa que não temos condições de alcançar senão afirmando-a pelo negativo, ou seja, afirmando sua inaferrabilidade (...) Ora, se distância, separação e negatividade são os elementos constitutivos de qualquer dimensão de perda, o que se “perde” no caso da tradução? Essa é a pergunta permanente proposta e respondida: o inefável, o inatingível, a imediaticidade.”

Tal dimensão da perda está presente no constante trabalho da chilena, que tem consciência sobre a degradação que o livro sofre ao ser transposto para outro idioma.

³⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Op. Cit. p.p. 197 a 221.

³⁵ LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*. São Paulo, Edusp, 2002. (p. 236)

Também expressa a dificuldade de se conquistar um olhar neutro diante dos textos sociais produzidos, uma vez que a obra exige que o tradutor se coloque entre o universo ao qual se refere e o universo para o qual será rescrita. Elvira explora a História da América Latina a partir da obra de um escritor irlandês e através de uma linguagem que atualiza a modernização da linguagem experimental do texto joyciano. Excertos de *Finnegans Wake*, ora originais, ora burilados pela chilena, contrastam com a linguagem realista do romance, apontando para a impossibilidade do diálogo cultural entre o velho e o novo mundo e para a distância insuperável entre as nações.

Dada a complexidade que vê em sua empreitada, Elvira entende que o repertório cultural de Perseu, infantil e provinciano, não lhe oferece condições para entender o mestre da literatura universal. Para a chilena, até mesmo o idioma do memorialista é restrito para revelar a riqueza do universo que **Finnegans Wake** abarca. Seu julgamento volta-se, em última instância, contra o próprio livro, por esse ser escrito em português e por se estruturar em torno das memórias de Perseu. Distanciando-se do contexto narrativo, Elvira e **Finnegans Wake** ironizam as **Memórias**, Perseu e os brasileiros:

“- Comprei seu livro, Elvira, o *Finnegans Wake*. Seis libras e dez xelins.

- Eu li as quatro primeiras páginas e parei, ultrajado e confuso (...)

- *Mater Mary mercerycordial of the dripping nipples!* exclamou Elvira, indignada. Mater Maria mercericordiosa dos gotejantes seios! traduziu. Que preguiça! (...) Eu devia estar prevenida contra o Brasil, que é tratado pelo *Finnegans* com severidade. Aposto que você não sabe que quem descobriu o Brasil, quando corria o ano de 500 da era cristã, foi S. Brandão, da província irlandesa de Kerry.

- Dizem, no Brasil, respondeu Perseu, paciente, que o descobridor, quando corria o ano de 1500 da era cristã, foi um almirante português, Cabral. Mas me rendo a você. Eu sempre achei que éramos muito mais velhos.

- Exato, mas, ao que me informam, a atitude dos brasileiros é de se imaginarem um país ainda jovem, doidivanas, com direito à irresponsabilidade. *High Brazil Brandan's Deferred, midden Erse clare language, Noughtnoughtnought nein. Assass. Dublire, per Neuropaths. Punk.* Compreendeu?

- Compreender, não compreendi (...) Pobre Brasil. Ironizado pelo Hebert Baker por causa do tirano Vargas, vilipendiado por Facundo Rodríguez por causa da guerra do Paraguai, demolido por Elvira por causa do **Finnegans Wake**.

- Zerozerozero nein, nada. Assás, protestou Elvira. Por causa, digo eu, de brasileiros como Perseu de Souza, que procuram sugar a energia que não possuem em peito de mulher. (...) Você não está ouvindo nada. Você só olha, Perseu, não ouve. Olha meus seios, meus olhos (...) Você não se interessa por nada sério Perseu? Não tem a *angst* latino-americana? Não sofre com os outros? Você pelo menos leu o tal texto do Marx que envenenou a vida do Villa?

- Bem...

- Nem se deu ao trabalho, é isso?" (M, p.p. 119 e 120)

Sem ter um interlocutor à altura de seus conhecimentos literários e lingüísticos, como a obra que recria, Elvira deve traduzir-se constantemente para poder se relacionar com os outros. Isso as coloca, **Finnegans Wake** e a chilena, em uma condição de igualdade, porque ambas necessitam degradar-se para interagirem com uma comunidade possível.

Difícil, para a chilena-irlandesa, é conceber que alguém preguiçoso e individualista como Perseu possa compreender Joyce. Sua personalidade é a barreira que ele deve transpor se quiser desenvolver sua sensibilidade para pensar o mundo, para interessar-se por algo "sério", para, enfim, conseguir solidarizar-se a causas justas. De qualquer maneira, Elvira não se poupa de tentar desaliená-lo com relação a si mesmo, ao outro e à realidade. Muitas são as observações que faz não só sobre a literatura, mas sobre a História e sobre a atuação do memorialista nas frentes marxistas brasileiras, provocando-o a pensar sobre sua práxis. Mas Perseu, muito mais preocupado em seduzi-la e observar-lhe os seios fartos, não entende o que ela lhe diz. Nessa medida, a frustração ocorre em ambos os personagens, que se comunicam apenas através de ironias e imagens dissonantes por não conseguirem estabelecer um genuíno diálogo.

A relação entre a chilena e o brasileiro – também a relação do grupo na BBC – representa a maneira como se comunicam os povos da América Latina entre si e com o restante da Europa: sem reconhecer o conteúdo e a expressão do discurso alheio, cada país

mantém-se recuado em suas fronteiras e longe de alcançar um campo semântico comum para consolidar relações diplomáticas justas.

Os personagens vivem em uma interminável guerra. É o que a linguagem tensa entre o grupo ilustra. Também a disputa entre Moura Page e Barker pela direção da BBC. E a inimizade entre Barker e o paraguaio, lida, entre tantos exemplos, na proposta do inglês de fazer um programa para a Rádio a partir do estudo de Thomas Carlyle sobre Francia como resposta à proposta de Facundo de fazer um programa sobre a família Aldenham House, que, segundo suas pesquisas, teria enriquecido com “titica de albatroz”:

- “- Vamos. Fale logo. Trata-se de quê? Uma história de detetive? Um crime em Aldenham House?
- Não, Perseu, meu caro amigo. Coisa muito mais fina. *O crime de Aldenham House.* (...) Aldenham House! Aldenham House – é bom demais, meu Deus! – tem alicerces de guano, Perseu! O ricaço que construiu a casa ficou rico com guano. Eu bem que dizia e avisava que Aldenham House era uma merda, mas me faltava a prova de que vocês, lá, trabalham na merda, sentam na merda, merda nossa, latino-americana, pois até a merda nos roubam do rabo. (...)
- Realmente, disse eu, a história, se é verdadeira, é interessante.
- Interessante, Isobel, interessante, eis o que tem a dizer um cidadão do Brasil diante de um dos mais perfeitos fenômenos históricos de predestinação! Vai um inglês para o Peru. Passa anos colhendo titica de albatroz, de corvo, multiplica por mil, com esse adubo, suas lavouras, e afinal, com as burras cheias de dinheiro, salva das ruínas, constrói de novo Aldenham House, e essa casa vira, ao tempo da Segunda Guerra Mundial, a sede do Serviço Latino-Americano da BBC. E o Perseu acha ‘interessante’. Interessante os colhões!”

Como se observa nos livros anteriores de Callado, o conflito cultural seja entre indivíduos seja entre comunidades permanece insuperável, dada a dificuldade de comunicação que permeia as relações pessoais e sociais nas sociedades modernas. Perseu não se sensibiliza com os discursos de Facundo mesmo quando ele é o único capaz de perceber a ironia que os enreda, já que os dois comunistas se exilam no país que criou os métodos imperialistas responsáveis pela destruição de boa parte das riquezas das colônias e

trabalham para uma rádio cuja sede fora construída a partir de um dos pilares do capitalismo, a lucratividade.

Daí o esforço de Elvira para traduzir Joyce poder ser lido como o esforço da mulher para superar as divergências entre os grupos, entre as nações, e para apontar um meio de se chegar a um diálogo possível, já que traduzir é procurar o que há de comum em elementos diferentes. Mais uma vez, a criação ficcional invade a construção histórica e esta, aquela.

A condição de intermediário de dois momentos antagônicos – o texto escrito (passado) e a tradução desejada (futuro) – é estendida ao próprio fazer literário dessas **Memórias**. De um lado, há Elvira, uma das narradoras do romance, a alertar o leitor da necessidade de se deixar conquistar pela linguagem alheia e desenvolver cuidadosa reflexão sobre ela. Há ainda os outros narradores de **Memórias**, que também manifestam a preocupação de serem ou não compreendidos por aqueles que o lerão. É o caso de Perseu que, ao final, manifesta ter consciência sobre a dificuldade do leitor para entender suas “descosidas memórias”. Também Facundo compõe sua história criminosa para provar que “o criminoso é a casa” e precisa aguardar que o público descubra a charada para compreender os significados tecidos. E o narrador observador que conta com o olhar enviesado do leitor a fim de que ele depreenda as ironias da obra e o verdadeiro crime contado. Ou seja, todos os narradores evidenciam a necessidade de o público leitor não se debruçar sobre a obra para sofrer catarses ou para usufruir do fluxo das emoções, mas movimentar-se entre todas as construções e representações literárias para compreender os significados ocultos da obra.

Depois, diante da obra acabada e a leitura finita, a condição nada cômoda do tradutor também é estendida ao público leitor, porque está no limite de ter que lutar com as palavras “simultaneamente insuficientes e excessivas para cercar seu objeto; esse objeto que, no instante mesmo que é proposto, se dissolve em sua mediaticidade e passa a ser projetado como perdido”³⁶.

Há, assim, um abismo entre autor e leitor que a obra não consegue superar dada a crescente precarização da comunicação. Sequer a modernidade da obra de Joyce consegue dar expressão ao que significou a entrada da humanidade em uma era marcada pela fragmentação da realidade e das subjetividades.

³⁶ *Idem, ibidem.* p. 235.

Desenha-se, assim, a perda irrecuperável de uma dada dimensão das narrações, porque não só a relação entre os personagens é problemática mas também a relação entre o narrador e a comunidade leitora, entre as possibilidades de expressão do autor e as de interpretação do público.

Esse diálogo que se estabelece em diversos níveis entre narração ficcional e histórica aponta para a crise do lugar do romancista comprometido com a elaboração de uma literatura que contribua para a construção de sociedades justas e igualitárias. Nesse sentido, **Memórias de Aldenham House** pode ser lido como a elaboração estética da consciência de Antonio Callado sobre a crise do seu projeto literário, cujo esteio é a possibilidade de comunicação entre autor e leitor. E a narração de Elvira como a tentativa de construir a memória do livro definitivamente perdido.

Entre os passos de Joyce e de Callado, **Memórias de Aldenham House** afirma que o “projeto de modernidade” anunciado em **Finnegans Wake** nunca poderá ser transculturado para a América Latina, para, nas palavras do inimigo de Facundo, Herbert Barker, “essas raças menores”³⁷:

“- (...) Você sabe que a concessão que sempre fiz aos cucarachas é que têm bom humor, ou, melhor dizendo, um cinismo básico, inteiramente compreensível em cidadãos de países que deixam tanto, ou, para não usar meias palavras, deixam tudo, tudo a desejar. Mas de vez em quando surge o latino-americano fanático, carregado de destino, ungido do Senhor, orgulhoso ninguém sabe de quê ou de quem, ressuscitando guerras mortas e heróis que nem as enciclopédias sabem mais quem foram, o que fizeram, nem...” (M, 104)

O mediador entre os diversos planos da reflexão não encontra mais um lugar seguro de onde possa compor sua narração. É ele, agora, o anjo da história que Walter Benjamin vê contemplar as ruínas do passado a descreverem o movimento descendente e decadente da tradição. Ao desempenharem a função de mediadores seja entre as situações ficcionais, seja entre texto e contexto, seja entre texto e leitor, seja entre realidade e ficção, personagens, narradores e leitores também ocupam o lugar do mediador que contempla o passado e dá as costas ao futuro. Facundo vê esse quadro desenhar-se pouco antes de ser assassinado pela polícia política paraguaia:

“O homem sentado à secretária soltou um berro, um comando meio estrangulado na garganta, e os dois guardas avançaram sobre Facundo, o primeiro batendo-lhe violento com as mãos abertas nas orelhas enquanto o outro lhe imobilizava os braços pelas costas, e Facundo, um segundo antes de perder os sentidos, viu o quadro ao fundo, de López no cavalo branco, criar de súbito a vida cinematográfica da tela tríplice em que assistira, em Paris, o filme sobre Napoleão, só que aqui as três telas, animadas pelos três projetores, mostravam em simultaneidade, a saber, o tigre López ardendo feito um clarão no verdor da floresta; a matilha de soldados brasileiros, de lança em riste, rasgando o ventre da mata paraguaia; o roupão vermelho, com bordados dourados, estendido como um tapete no salão de baile onde já se dançava a polca da vitória.” (M, 262)

A história do Paraguai fixada em torno da figura de López ciclicamente lembrada por Facundo ao longo de toda a narrativa ganha enfim movimento e consolida a expectativa de tragédia de Isobel. Ao lado de Napoleão, López, símbolo da possibilidade de um Paraguai justo e igualitário, aparece degradado, humilhado pelos brasileiros e vencido. A ironia se impõe aos olhos do leitor que cruza a admiração do paraguaio por uma personalidade ostentada na parede da sala ocupada por Emiliano Rivarola, espaço onde enfrentará mais uma vez a coerção, a tortura e a violência praticadas pelos compatriotas de López.

O pesadelo de Facundo se desdobra e o roupão vermelho encontra seu lugar definitivo para contar a história dos vencedores. O movimento que o objeto ganha nesse contexto dialoga com a do copo que enfim se quebra na imaginação de Quinho em **Sempreviva**. Entretanto, diferentemente da narrativa anterior, em **Memórias**, a revelação do trauma não implica na libertação dele. Quinho vai ao encontro da morte vingado. Facundo mergulha ainda mais profundamente na frustração e na melancolia advindas da consciência de que o impasse não pode ser superado enquanto a História não for contada de outros pontos de vista.

Também o escritor está no centro desse impasse, compondo um texto que escorrega entre um e outro gênero e que parece negar-se a si mesmo, ao insinuar a dificuldade que a própria obra encontra de ressoar no leitor, exatamente, por compartilhar da dificuldade de

³⁷ *Idem, ibidem.* (p.102)

comunicação entre o texto e o leitor, representada na dificuldade de Perseu ler Joyce, na de Elvira traduzi-lo, no jogo que a obra faz para desvendar pouco a pouco o verdadeiro crime narrado.

Dessa maneira, **Memórias** aprofunda-se na melancolia, desdobrando-a em uma dupla negatividade, porque evidencia a impossibilidade do diálogo entre os diferentes, entre o que está presente e o que está ausente, entre o passado e o futuro. É, enfim, a afirmação de que também a dialética torna-se mais uma das muitas teorias vazias de sentido, uma vez que não se concretiza seja no ato da leitura, seja na relação entre os seres, seja nos movimentos da História latino-americana.

“A América Latina não gosta do nome que tem porque não gosta de ser aquilo que é”³⁸

Até nos dois romances que antecedem **Memórias**, apesar da melancolia que se evidencia em ambos os textos, é possível entrever a lembrança do desejo de uma sociedade justa. A **Expedição Montaigne**, ao narrar a impossibilidade de diferentes culturas superarem os conflitos culturais, afirma a possibilidade de representar e construir simbolicamente tal questão histórica e, portanto, também a confiança do escritor na descodificação do texto literário. E **Concerto Carioca** constrói, ainda que de maneira degradada, indicações de que é possível resistir. Naé se esforça para descobrir e contar os fatos que se escondem por trás da farsa montada por Xavier e Bárbara mantém aos olhos da comunidade a doçura que lhe é própria e que rege suas relações caracterizadas pela tolerância e pelo afeto. Assim, o projeto ficcional de Antonio Callado ainda subsiste nas duas obras antecessoras a **Memórias**, mesmo já tendo sido questionado e criticado pelo próprio ficcionista.

O feminino, elo entre a civilização e a natureza, entre o presente, a tradição e o futuro, entre o eu e o outro, entre culturas diferentes, é, por isso, capaz de guardar a dimensão Ética de aspiração coletiva para a vida em sociedade. Porque representa a tolerância e o afeto em uma realidade cada vez mais estruturada sobre o individualismo e o consumo. Em **Memórias**, contudo, esse elo, que vem fragilizando-se desde **Bar Don Juan**, rompe-se completamente diante da impossibilidade de mudança e transformação. As

mulheres recolhem-se e deixam de gerir princípios e valores universais que preservam as bases para a construção de sociedades justas, optando por conviverem apenas entre si e fundando definitivamente um lugar paralelo ao regido pelos homens. A estratégia é, aqui, de defesa. É o que se lê na opção de Da Penha, que percebe uma vida mais afetuosa e tranqüila ao lado de Elvira do que tinha ao lado de Perseu. Até porque a brasileira se descobre companheira da chilena, lugar que o brasileiro, aos olhos das mulheres, tosco e machista, não soube lhe oferecer:

“- Da Penha, você quer se casar em Paris?

- Que idéia, meu bem, riu Da Penha, suspendendo os braços para apertar a toalha contra os cabelos (...) Muita gente casa, experimenta, pode acertar, é claro, mas pode não, e aí recomeça tudo de novo, com outro parceiro, parceira. Não é o nosso caso. Nós já experimentamos. (...).
- Tudo bem, não se fala mais nisso. (...) A verdade é que de repente vi você toda de branco, diante do altar de Notre-Dame enfeitado de... de... bem, não sei se seria possível, no inverno, mas de lírios.
- Tudo branco, Perseu? Cruz-credo! Que sacrilégio. Tudo branco não é casamento de virgem?” (M, 225)

A mãe de Perseu escolhe voltar a conviver com o marido, pai do comunista, mas na condição de eles se alienarem completamente da realidade latino-americana, seguindo os passos dos britânicos.

Isobel, entretanto, não encontrou nenhum desses outros lugares. Por isso, ela vai ao encontro da morte como se buscasse a única possibilidade de libertar-se dos impasses da realidade, manifestados desde os atritos entre os *ethos* particulares de cada personagem até a violência da nação paraguaia contra seu marido.

Como se lê em **Memórias**, as opções para as mulheres não se inserirem no e nem compactuarem com o contexto violento e autoritário restringem-se ao afastamento do convívio com os homens, à aceitação da morte ou à alienação. Duas das escolhas rendem-se à aniquilação absoluta. A primeira, ainda que apartada da História oficial, dada que ela é

³⁸ CALLADO, Antonio. “América Latina é hoje não de insensatos”. (In: *Crônicas de fim de milênio. Op. Cit.*, 89 a 94).

contada pelos que venceram dentro do universo masculino, guarda a possibilidade de em outro contexto as representantes do universo feminino voltarem a construir os elos perdidos. Essas mulheres, indissolúvelmente ligadas à tradução da modernidade para a América Latina, ficam, assim, como a lembrança, a memória histórica do que poderia ter sido.

Atrofiada a utopia feminina, o tempo do romance parece não avançar. Facundo e Perseu retornam da Inglaterra para seus países e para a exata condição que haviam abandonado. O espaço também é o mesmo. A viagem para a Europa não significou para os personagens o conhecimento do outro, mas tão somente a experiência da pátria vivida à distância. Quando voltam os latino-americanos, nada mudou nem no Paraguai nem no Brasil e o perigo que Facundo parecia oferecer ao governo ditatorial vira notícia a ser rapidamente esquecida ou desprezada, como já anunciavam os ingleses:

“- Se você quer saber minha (de Barker) opinião, Monygham, esse paraguaio não passa de um pobre-diabo em luta contra sua insignificância pessoal dentro da insignificância desse pobre-diabo nacional que é o país dele. E ponto final.” (M, p. 105)

Assim, **Memórias** frustra o leitor ao frustrar o que George Lukács diz ser a “preocupação central da leitura de um romance”, que “é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso deles”³⁹. Essa espera é adiada, porque Facundo e Perseu nem obtêm êxito nem fracassam, cumprindo com a expectativa dos governos autoritários que trabalham para eliminar quaisquer traços distintivos de caráter. É Monygham que procura explicar a Perseu o susto dos ingleses diante da ameaça que Facundo representou em seu julgamento ao perder até a capacidade de falar seu bom inglês ou fingir ter perdido:

“- (...) O que nós temíamos, Perseu, para esclarecer o assunto, era Facundo Rodríguez, as reações de Facundo. Temíamos, por exemplo, que ele estivesse tramando um suicídio espetacular, compreende, depois de pronunciar diante do Coroner um discurso que fosse uma ária de tenor.?” (M, p.230).

³⁹ LUKÁCS, George. “Narrar ou descrever?”. In: *Ensaio sobre literatura. Op. Cit.*

São essas reações espontâneas que o poder teme e que controla. Essas, sim, segundo o inglês e o próprio Barker, que ridiculariza a luta de Gandhi, ameaçam abrir fissuras na estrutura consolidada do estado. Para os imperialistas, só os transbordamentos de emoções podem promover a ruptura com a razão que, em última instância, domestica as sociedades e serve ao poder. A utopia iluminista é mais uma vez contestada, porque o saber ilustrado foi cooptado pelo poder como já se observa em **A Expedição Montaigne**. Daí nas conversas entre os europeus, as nações “bárbaras” oferecerem perigo, porque estariam mais próximas das emoções. Daí também eles não virem com tanta desconfiança Perseu, que ostenta a imagem de homem aculturado e equilibrado. Mas, para Facundo, cooptado.

Os muitos movimentos narrativos acompanhados de mudanças, inclusive estruturais, no que diz respeito à elaboração romanesca de **Quarup**, estão em **Memórias** estagnados, porque tudo parece sair do lugar, em uma longa viagem, ao mesmo tempo em que tudo parece ficar, parece retroceder, como se o romance desenha-se uma espiral para baixo.

As transformações de **Quarup** que ora revelam os contornos das possibilidades de revolução social ora a sua negação impulsionam a projeção do imaginário utópico. Migrando de um extremo ao outro, a narrativa conta a evolução dos fracassos e êxitos dos personagens. Com os extremos anulados pelos exercícios de um poder violento em todas as esferas da vida, **Memórias** retrata um mundo sem transformações significativas, a despeito de contar o contrário, como se poderia interpretar com o fim da Segunda Guerra e o retorno do grupo do exílio.

O jogo pendular que **Quarup** desenha faz vibrar a estratégia revolucionária e Nando conquista inúmeras maneiras de conceber outro devir. Facundo, entretanto, ao não admitir a realidade, nega também a possibilidade de construir outro imaginário capaz de substituir o antigo. Até a publicação de **Memórias**, a tensão entre uma e outra situação narrativa movimentava os tipos representados, promove o atrito entre aspectos contraditórios e impulsiona as transformações do enredo. Ao oscilar entre a construção de imaginários que se opõem, se não os personagens ao menos os leitores são impulsionados a buscar novos pontos de vista e novos instrumentos para pensar o contexto histórico e o romanesco.

Esse movimento genuíno entre o que poderia ser e o que existe, ausente em **Memórias**, abre a brecha para que se imaginem novas possibilidades históricas e ficcionais.

Para Adorno⁴⁰, é a violência e o alto nível de coerção exercidos pelas ditaduras política, social e econômica que fazem com que a realidade ofereça resistência para ser conhecida e compreendida. A opacidade do contexto, ainda segundo o crítico, esvazia as idéias e, pouco a pouco, elimina a tensão entre expectativa e experiência necessária para que ocorram transformações significativas. O último romance de Callado conta a impossibilidade dessa tensão, desse atrito, já que soçobrou a expectativa de o Brasil cumprir a virada histórica a partir do pós-guerra, quando os ventos aparentemente eram favoráveis à mudança⁴¹:

“Eu viajei à Europa durante a Segunda Guerra. Estive na Inglaterra, depois na França. Quando acabou a guerra, parecia também que o Brasil ia tomar uma espécie de rumo. E, mais uma vez, não aconteceu nada...O suicídio do Getúlio foi uma obra de arte, uma obra de arte forte. Aquilo podia ter dado uma revolução.

Na minha vida, eu diria, o Brasil tem sido uma série de falsas expectativas. Tenho tido uma série de decepções. Em 47, quando voltei ao Brasil, imaginei que aqui ia haver alguma coisa. Tinha havido uma guerra mundial, o Brasil tomou parte, sem nenhuma vergonha. Mas, mesmo assim, quando chega a hora de as coisas mudarem, as coisas não mudam.

Não tenho mais esperanças.”

Literariamente, **Memórias** engendra a experiência histórica do intelectual de esquerda que reconhece ter vivido “uma série de falsas expectativas”.

Assim, a convivência entre Isobel e Facundo não põe em tensão dois imaginários distintos, porque estão mergulhados no medo e no terror que a realidade provoca. O paraguaio está mergulhado na expectativa e não percebe a experiência, enquanto Isobel, com surpreendente lucidez acerca de seu contexto, sente, ainda que de maneira difusa, que a tragédia se cumpre um pouco por dia:

“Sozinha na sala de jantar de sua casa, olhando pela porta aberta o quintal, pequeno mas onde duas laranjeiras se cobriam no momento de alvos botões, Isobel, apesar do

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Adorno*, São Paulo, Ática, 1986.

⁴¹ CALLADO, Antonio. “Entrevista: Antonio Callado chega aos 80 e revê obra”. *Folha de São Paulo*, 26 de janeiro de 1997.

balanço comparativo que começara a fazer com afimco e esperança, chegava à conclusão de que jamais vira o futuro de Facundo, e portanto o seu próprio, tão borrascoso quanto agora. Claro que tinha levado em conta, e até exagerado, o tempo de angústias de Londres, mas se as ameaças de então eram grandes, e podiam, até, haver chegado ao irremediável, eram, em compensação, claras, não tinham, como as de agora, essa qualidade difusa, não geravam essa espécie de medo que a gente sente quando, entrando em casa à noite, percebe que há um desconhecido sentado no escuro à nossa espera. A presença de Facundo tinha sido – excluído o dia santo da chegada – tão, por assim dizer, relativa, tão alterada por sustos e interrupções, que Isobel não tinha tido tempo de, ao calor dele, expulsar o frio que começara a sentir naquela noite.” (M, p. 263)

O diálogo que deveria nutrir as idéias e compor o intertexto para ligar os imaginários está em suspenso e os personagens permanecem amarrados à realidade sem poder alterar seu curso. Com isso, a noção de sujeito histórico torna-se apenas um longínquo vislumbre também para as personagens femininas que não sentem mais serem capazes de despertar a tensão necessária para as transformações históricas.

Callado fala⁴² dessa profunda contradição do homem moderno, segundo ele, superestimado por Marx, que via o "desenvolvimento desigual da história" promover a revolução social. O quadro que **Memórias** movimentada expressa a lucidez do intelectual que entende, aliás, o “desenvolvimento desigual da história” fortalecer as classes sempre dominantes e enfraquecer a possibilidade da revolução popular.

O conjunto da obra romanesca de Antonio Callado apresenta poucas representações⁴³ das classes mais baixas e iletradas depois de **Assunção de Salviano** e de **A Madona de Cedro**. Há os camponeses e os indígenas de **Quarup**, a participação secundária de um e outro revolucionário em **Bar Don Juan**, alguns empregados em **Reflexos do Baile** e em **Sempreviva**, o índio aculturado de **A Expedição Montaigne** e a população miserável que os viajantes encontram no interior do Brasil. À exceção dos dois primeiros romances e da importância do indígena em **Concerto Carioca**, **A Expedição Montaigne** e **Quarup**, no qual o camponês é figura central para o desenvolvimento da narrativa, os tipos populares aparecem e desaparecem repentinamente. É o caso, por

⁴² RIDENTI, Marcelo. "A guerrilha de Antônio Callado". *Op. Cit.*, p.p.26 e 27.

⁴³ O povo, em oposição aos romances, tem larga representação nos textos dramáticos. Nesses, os tipos populares ocupam os papéis principais.

exemplo, dos paraguaios que não vingarão a morte de Facundo ou das viúvas que choram silenciosamente a perda dos companheiros. Nessa aparição súbita, discreta, calada mesmo, o povo se revela aliado do contexto literário e histórico.

As narrativas de Antonio Callado restringem, assim, o espaço da voz popular. Esse silêncio ganha importância se confrontado com o projeto ficcional do autor, voltado para a inclusão dos marginalizados e para a extensão dos direitos humanos a todas as classes sociais. Se, por um lado, no conjunto da obra romanesca, os tipos populares são gradativamente substituídos por tipos de uma classe média ilustrada, por outro, a importância daqueles é cada vez maior. O afastamento das narrativas do povo, a quem, teoricamente, interessaria a revolução social, é estratégica. Porque aponta para a falta de identidade e o alijamento do processo histórico, voluntário ou não, das classes populares, que permanecem insondáveis para os ilustrados. A falta de interação ou a interação problemática entre as classes sociais nos romances de Callado flagra como a imagem do homem do povo foi artificializada pelos próprios intelectuais, que a conheciam e retratavam através das e segundo as ideologias hegemônicas.

A contradição entre a intenção do intelectual de fazer da literatura um instrumento para a construção de uma sociedade justa e igualitária e a presença quase inexpressiva das classes menos favorecidas nos romances evidencia a consciência do escritor sobre qual o público alvo de seus romances. Para Callado, o homem do povo, "privado de tudo"⁴⁴, dificilmente terá acesso aos bens culturais e, mais especificamente, ao livro. Talvez na sua produção dramática haja o predomínio de personagens das classes populares, porque sabe-se que a montagem e a apresentação podem democratizar o texto, já que não é preciso saber ler e interpretar a palavra escrita para se compreender a obra literária.

Callado reconhece estar preso à classe que o gerou. Não só ele, como todos os homens que usufruem de uma formação ilustrada e que têm acesso aos bens espirituais, ou, como quer Candido, que têm assegurado o direito à literatura⁴⁵. A consequência é que esses sujeitos bem intencionados não conseguem construir canais eficientes de comunicação com

⁴⁴ RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p. p. 26 a 58.

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977 (p.p. 235 a 263).

o povo, porque há o quase intransponível abismo cultural entre as classes sociais. É essa consciência que o intelectual procura explicar a Marcelo Ridenti⁴⁶:

“(...) A única coisa é que você não consegue organizar povos como os povos da América Latina. Não tem estrutura, ou melhor, não tem terreno cultural onde semear idéia de revolução, e por outro lado não tem força de mandar o sujeito pegar no fuzil e ter que pegar mesmo, como fizeram na União Soviética. Não tem nem uma coisa nem outra. (...) Mas você imaginar subir esse morro aí e adiante, ir à Rocinha, e conversar com esse pessoal, não vão entender nada do que você está falando. E isso aqui no Rio de Janeiro, a dois passos de casa. Agora, imagine no sertão da Bolívia o Guevara dizendo: “Precisamos fundar um Vietnã”. Você já pensou que melancolia era isso?”

Ao imaginar o trabalho intelectual como um instrumento para preparar e fomentar a revolução popular, seguindo António Gramsci⁴⁷, é preciso que as classes ilustradas preparem o melhor projeto revolucionário, divulguem-no, discutam-no, alterem-no e produzam uma ideologia que se contraponha à hegemônica. Mas não só. É preciso divulgá-la, disseminá-la para fortalecê-la. Em torno desse algo comum, é possível imaginar o movimento social popular organizado e, portanto, revolucionário, já que os movimentos desorganizados provocam apenas acomodações no sistema. É também o que pensa Àngel Rama e o que o próprio Callado defendia, quando afirmava que o “intelectual não tem o direito de se eximir”⁴⁸. É, enfim, um pensamento de esquerda construído no pós-guerra. Mas com o qual o escritor brasileiro acaba por romper.

Como **Bar Don Juan**, **Reflexos do Baile** e **Sempre viva** contam, a questão de Callado é de que maneira é possível construir a revolução social nos países em que as classes ilustradas não conseguiram formar nem uma teoria e muito menos uma prática dialéticas. E em que o proletariado permanece a ignorar os mecanismos que regem a luta de classes. Ao apontamento de Callado da melancolia que seria Guevara intentar promover a revolução no meio dos miseráveis, surgem as contradições sugeridas em **Memórias** que se dão em torno da dificuldade de comunicação entre os próprios letrados e entre esses e a

⁴⁶ RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p.p. 40 e 41.

⁴⁷ GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. *Op. Cit.*

⁴⁸ CALLADO, Antonio. “Intelectual não tem o direito de se eximir”. In: AQUINO, Jorge de. “O papel do intelectual é o participar: entrevista com Antonio Callado”. *Op. Cit.*

população carente. Prever uma revolução cultural antes da política e econômica, ou concomitante, ficou, como se observa nos romances anteriores, impossibilitada pelos intensos conflitos entre o arcaico e o moderno e pela violência com que as classes dominantes agem para se manterem no poder:

“Isobel (...) continuou contando sua história desde o instante em que encontrou John Cole na cadeira da sala, até aquele em que Facundo, escapando à sua vigilância, foi ao *Libertad*, seu jornal, ao encontro do jovem Tristán Lucientes, e lá redigiu um artigo em que se defendia, inclusive identificando nas fotos em detalhes de mesa, de cadeira, de parede, o verdadeiro local em que se dera o único encontro dele com John Cole: a Chefatura de Polícia. O jornal teve a coragem de publicar o artigo, mas Lucientes pagou com a vida a sua coragem. Morreu também na prisão, logo em seguida a Facundo, igualmente, é claro, por suicídio.” (M, p. 290)

A melancolia de Callado, que se sabe ao lado dos oprimidos, deriva da sua percepção de os impasses fundadores do lugar de onde escreve terem se sobreposto às possibilidades de intervenção das classes letradas no processo histórico.

“A América Latina não gosta do nome que tem porque não gosta de ser aquilo que é”⁴⁹

Voltar para a Segunda Grande Guerra significa, entre outros aspectos, retornar para o divisor de águas do que poderia ter-se tornado o comunismo no mundo. Não à toa, o autor de **Quarup** retrocede quase quarenta anos para entender por que não deu certo a revolução comunista nem nos países da cortina de ferro. No ano de publicação de **Memórias**, a União Soviética já contava com quatro anos da virada para o capitalismo e já passava a ser conhecida como ex ou antiga:

“ RIDENTI – Você tinha, então, apesar de distante dos comunistas, uma simpatia pela URSS?

CALLADO – Eu achava exatamente o que Krushev numa ocasião disse, se não me engano ao Kennedy: “Presidente, pode estar acontecendo o que for, mas o senhor sabe tão

⁴⁹ CALLADO, Antonio. *Crônicas do fim do milênio*. Op., Cit. (p. 90)

bem quanto eu que o futuro é comunista”. Essa frase dele me deixou... “Putá que o pariu, esse homem realmente cantou a pedra. A União Soviética ainda está atrás dos estados Unidos, a situação ainda é muito difícil, mas é claro que o futuro só pode ser esse”. Eu tinha esse tipo de fé. Isso é fé. É acreditar mesmo. E essa frase dele deixou os americanos também embatucados. Eles todos ficaram (...) Eles tomaram um susto. Parecia tão mais natural que os homens preferissem uma sociedade igualitária, uma sociedade mais justa. Os próprios ingleses tinham um partido socialista muito forte, muito vigoroso. A Itália... Aquilo parecia inevitável. Quer dizer, vai haver tropeços, a União Soviética vai se estrear nisso, naquilo e naquilo outro, mas vai predominar

(...)

“O Krushev foi o líder desse movimento. No momento em que ele denunciou o que era o funcionamento da União Soviética, aí realmente a coisa começou.”⁵⁰

Quando Krushev em 1956 anunciou ao mundo o que de fato acontecia na União Soviética, ao invés de provocar a derrocada da utopia das esquerdas, fortaleceu-a, uma vez que, segundo o próprio Callado⁵¹, podia-se pensar que, contadas as verdades históricas, abririam-se novas possibilidades para a consolidação da sociedade comunista.

Mas não foi essa expectativa que a história mundial confirmou. Tampouco a que Callado nutriu quando viveu na Inglaterra ao longo da Segunda grande guerra. **Memórias de Aldenham House** é a expressão dessa consciência tardia sobre uma humanidade incapaz de promover qualquer tipo de revolução que pretenda o bem estar de todos os indivíduos, porque, para Callado⁵²:

“o ser humano não está preparado para esse tipo de aventura, de abrir mão da sua coisa pessoal. Não estamos preparados. Nem como ser humano, já não falo no Brasil. Falo de um modo geral. Não dá. Nem Jesus Cristo, nem Marx, nem coisa nenhuma. O homem podendo, ele explora o outro de qualquer jeito. O homem é o lobo do homem, aquela coisa... Isso não mudou. Num país como o nosso, então, não tem nem graça discutir.”

⁵⁰ RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.* p. 51.

⁵¹ *Idem, ibidem.* p. 51.

⁵² *Idem, ibidem.* p. 52.

Do diálogo impossível entre os dois continentes, surge o intelectual que sorveu a utopia comunista na Europa e a visão da história segundo a perspectiva da evolução das relações humanas e do progresso das condições de trabalho e de vida nos anos de 1940. E que depois de cinquenta anos, testemunhou o fim da União Soviética e os equívocos do olhar progressista sobre a história. Assim, o lugar que o escritor dessas **Memórias** ocupa é o da auto-crítica, na medida em que o romance ilumina inúmeros elementos que à época anunciavam o desastre em que resultaria a cegueira de parte da esquerda mundial, como, aliás, logo no pós-guerra observava os frankfurtianos.

Memórias formula a crítica à própria atividade crítica que **Quarup** desenvolve. Tal perspectiva é assim duplamente crítica, porque desconstrói as propostas do romance de 1969, que se voltavam para a formação do revolucionário de esquerda, e porque nega as próprias possibilidades de se fazer essa crítica, na medida em que essa não pode ser comunicada à população e tampouco compreendida por ela. Como observa o ilustrado Herbert Barker, a atividade crítica serve a determinadas ideologias, já que foi, historicamente, perdendo as referências de justiça social, as noções de comunidade, dos direitos humanos e de liberdade:

“- Pelo menos agora no fim da vida, a América Latina me ajuda a viver, o que não é pouco, mas você, que é jovem e tem uma carreira promissora a percorrer, trata de se livrar dessa gorda e desmazelada dama ibérica, que há meio milênio arrasta seus chinelos cambaios por uma chácara tão suja e decadente quanto ela própria. Abandone, como quem abandona uma canoa furada, o hemisfério inteiro, Monygham, já que dos Estados Unidos e do Canadá britânicos muita gente se ocupa, e o resto, do México à Terra do Fogo, não vale um caracol, não vale o tempo que você vai perder, o tempo que eu perdi. A América Latina não interessa a ninguém, como você verá, se insistir. Ninguém vai querer saber nada de você, se você só souber coisas a respeito dela, ninguém lhe perguntará nada, se seu assunto for ela, a dama da chácara. A América Latina não anda, e jamais vai andar para a frente, e a única possível representação gráfica da história dela seria a imagem de um cão correndo incansavelmente atrás do próprio rabo. Ou cadela, no caso.” (M, p.103)

Tal visão de mundo que a obra veicula se antagoniza com a dos livros anteriores e aponta para as limitações da ficção para criticar a sociedade que a gerou. Desde seu

primeiro romance, **Assunção de Salviano**, Antonio Callado compõe um olhar crítico sobre a realidade brasileira. Em **Memórias**, todavia, o autor problematiza a própria atividade crítica. O que se observa na proliferação de pontos de vista que, evitando o atrito, a despeito de se oporem, produzem uma série de teorias que se esvaziam exatamente por não interagirem. Evitados os conflitos e as contradições, e comprometida a comunicação entre os personagens e entre o texto e o leitor, a crítica deixa de cumprir seu papel contestador e passa a endossar as ideologias de classe isolando-as ainda mais, ao invés de colocá-las em confronto. É a crise da crítica, da própria literatura crítica.

Em um universo em que a realidade é vista como ficção e a ficção como realidade, a comunicação, assim como a construção do olhar dialético para romper com as ideologias hegemônicas, tornam-se meros exercícios ficcionais. São, em última instância, artificiais, porque não produzem o efeito almejado de olhar o objeto dos mais diferentes pontos de vista. Como não há movimento, não se criam novas possibilidades para lidar com a realidade e resistir à violência do poder instituído. Como não há comunicação eficiente, não há vias possíveis para compor contextos dialógicos.

Os personagens de **Quarup** fazem uma *autocrítica da modernidade*⁵³. Isso é, formulam uma atuação caracterizada, nas palavras de Löwy e Sayre, pela “convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados” e por uma ação voltada para a instauração de “um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento com a vida”. Tal busca iniciada por esse tipo de romantismo revolucionário e utópico, continuam os críticos, “implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo”⁵⁴.

A força estagnadora que se configura em **Memórias** é a metáfora maior da América Latina. De um continente que não resistiu ao canto das sereias e de povos que, mesmo sabendo de suas fraquezas, não quiseram se prender, como Ulisses, ao mastro dos barcos

⁵³ A expressão é de Löwy e Sayre. In: LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia – o romantismo da contramão da modernidade**. Petrópolis, Vozes, 1995.

⁵⁴ LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia – o romantismo da contramão da modernidade** *Idem, ibidem*, p.p. 38 e 325.

para não se perderem em devaneios. Não completamos a última viagem de retorno à pátria de que fala Callado e nem pensamos em fazê-lo. Ficamos com as sereias, que nos envolvem em seus doces encantos e tornam-se, por assim dizer, a mais bela fonte dos esquecimentos. É aí, no centro de nossas ilhas, que emerge **Memórias**, desafinando o canto dos sabiás, entortando nossas palmeiras, tornando as águas incompreensivelmente furiosas, lembrando-nos, enfim, dos tantos que não podem aportar nos mesmos paraísos perdidos que nós, os que lemos e escrevemos.

Enredando o leitor nas frustrações da narrativa, **Memórias de Aldenham House** mostra como a resistência sucumbiu à violência dos governos latinos e calou o desejo utópico revolucionário. Como as sociedades, enfim, substituíram o movimento necessário para fazer emergir a utopia, por uma vida, apesar de aparentemente variada e rica de experiências, cada vez mais presa às ideologias dominantes e aos métodos imperialistas.

A dificuldade de os revolucionários se comunicarem com a população para preparar o “terreno cultural” necessário à transformação da História dialoga com o crime farsesco e com a farsa criminosa, com a vítima que não morreu assassinada, com o réu que é inocente, com o detetive que não está autorizado a sê-lo, ao menos segundo um ponto de vista que se queira justo e imparcial. Poucos podem ou estão dispostos a descobrir o outro, a realidade sob diversos pontos de vista, como queria Callado. E como Perseu, ao encerrar seu diário e, com isso, o livro, parece afirmar:

“Prometi a Sir Cedric que, logo que caísse a ditadura no Paraguai, e no caso de estar eu solto na ocasião, iria ao cemitério de Assunção, para tornar, de alguma forma, mais explícito o túmulo de Facundo e Isobel Rodríguez. Sir Cedric me apertou a mão, fez um aceno, com o chapéu, ao coronel-comandante, e se retirou, enquanto eu iniciava, acompanhado de Josefo, o retorno à cela, onde escrevo tudo isso no Diário. Ou, melhor, onde encerro esta parte das minhas descosidas memórias, colocando, aqui também, uma lápide, em homenagem a minha doce rival, Elvira, e aos companheiros de Aldenham House:

ZEE END”. (M, 306)

Em um único e breve parágrafo, o brasileiro explicita a situação política do Paraguai, do Brasil, faz alusões às condições históricas em que se envolveram Facundo e Isobel, menciona a figura melancólica de Sir Cedric e descreve sua volta à cela, lugar de onde escreve o Diário. E onde o encerra. O retorno ao cárcere é também o retorno da narrativa ao seu ponto de origem, de onde o memorialista anuncia outras esperas, a da sua liberdade e a de “tornar, de alguma forma, mais explícito o túmulo de Facundo e Isobel Rodríguez”.

Em lugar da engrenagem da culpa ou do desejo de vingança, para o protagonista resta a consciência de que o tempo para as transformações sociais ainda tardará. O diário surge, assim, da necessidade de compreender o passado e de evitar que o silêncio termine por contar a história dos que foram vencidos pelas ditaduras.

Resultado da espera, as memórias fundam o lugar por excelência da melancolia, ao qual Perseu cede momentaneamente, demarcando-o com uma lápide, mas do qual logo se afasta para ironizá-lo através da retomada da imagem sempre provocativa de Elvira. A evocação da chilena para encerrar suas “descosidas memórias” e a linguagem joyciana recriada na escrita de Perseu provocam o humor inglês a que se referia Isobel, que vem para esconder a realidade, as decepções sofridas pelo revolucionário, as tensões vividas pelo grupo em Aldenham House. Ao fim, o brasileiro age como os ingleses, que não reconhecem a grandeza heróica de Facundo.

Em contraste com os “cucarachas” e irmanados na “doce rival”, os latinos são finalmente reconhecidos pelo brasileiro como “companheiros”. Essa imagem, associada à solidariedade prestada por Sir Cedric e pelo próprio Josefo, o policial e seu colega, guarda a ternura de Perseu pelo grupo. Diferentemente de **Reflexos do Baile**, em que os laços afetivos permeiam as relações entre os revolucionários a despeito da desintegração do tecido social, o afeto é enfim conquistado pelo narrador, recompondo a noção de comunidade que Elvira e Da Penha sugerem em suas novas vidas. Agora, entretanto, como uma noção a ser construída no futuro, já que todos estão separados pela morte ou pelo cárcere.

Talvez as tramas dos romances de Callado tragam lucidez ao leitor. Essa parece ser a aposta do escritor, a de que, se os brasileiros assumirem a experiência latino-americana em relação inclusive ao mundo, algo surja. Ainda que esse algo seja a esperança de

despertar o desejo de assumir nossa identidade preguiçosa, negligente e prepotente, como a que Perseu representa, ou a do revolucionário autoritário e xenófobo, que não incorporou a dialética, como a que Facundo representa. Só reconhecendo tais fraquezas poderemos nos libertar delas para, então, lembrarmos do que foi esquecido, das noções de justiça social, ética e solidariedade possíveis, se experimentadas na reconstrução das relações entre homens que se reconheçam como parte de uma comunidade. Essa parece ser a motivação dessas **Memórias**.

Antigos projetos em novas roupagens:

Memórias de Aldenham House aponta para a conflituosa identidade deste continente sul-americano, construída, como aponta Lígia Chiappini⁵⁵, a partir das “tensas relações com a Europa”:

“(Memórias) volta a integrar de modo exemplar as angústias individuais e os descaminhos de nossa história, como já fizera Callado em seus grandes momentos (...) Aqui vai mais longe ainda, pois tenta compreender o Brasil, tentando entendê-lo na América do Sul e esta, em suas tensas relações com a Europa.”

E consolida a mudança na direção do projeto literário de Antonio Callado, ao questionar todos os pressupostos de que parte a elaboração de **Quarup**, romance que o consagrou como ficcionista de sucesso. Porque enquanto este constrói a utopia de fazer da literatura um instrumento de intervenção social e compõe o inventário da revolução, aquele problematiza a utopia do escritor e compõe o inventário da impossibilidade de se fazer a revolução.

Se **Bar Don Juan** e os romances que o sucederam já partem desta perspectiva que cria, como num jogo de espelhos, imagens antagônicas às formuladas em **Quarup**, chegando a esteticamente reverter as propostas do realismo histórico pretendido pelo romance de formação do revolucionário brasileiro, em **Memórias** há o aprofundamento

⁵⁵ In: Chiappini, Leite M. "A Casa Assassina". *Op. Cit.*

desta tendência, sob uma nova abordagem, que se revela na escolha da narrativa policial, da qual Callado era leitor voraz⁵⁶.

Também funciona nesta obra, como nas anteriores, o que Lígia Chiappini define por “autocomentário irônico”, observado nas referências que a obra faz sobre si a partir de uma perspectiva crítica. Segundo esse exercício metalingüístico, o ficcionista coloca em questão as escolhas estéticas e temáticas que engendram o romance, desenvolvendo o hábito no leitor de praticar a disciplina do olhar, pensar e agir dialéticos já observado nas narrativas anteriores. Tal mecanismo foi apontado nessas **Memórias**, por exemplo, nos antagonismos criados pelos discursos e ações dos personagens, pelo experimentalismo lingüístico, pela elaboração de tempos e espaços concomitantes mas excludentes.

Sobre **Memórias**, Callado declara⁵⁷:

“Folha – Um personagem com nome engraçado é o jornalista de “Memórias de Aldenham House”, Perseu Blake de Souza.

Callado – Esse é um livro que não tem nenhuma importância. É a tal história, você facilita e diz: por que eu não hei de escrever um livro policial? É tão fácil...Mas não dá resultado. É besteira. Você precisa botar sua alma naquela coisa. Pode ficar um livro bom, agradável, sem defeitos maiores, mas também não tem valor.”

É evidente que este trabalho procura contestar essa opinião de Callado e mostrar a importância de **Memórias** não apenas por suas qualidades literárias mas por compor a crise do projeto literário de Callado, que ele expõe quando dá o recado: “Você precisa botar sua alma naquela coisa”. Segundo o ficcionista, sua alma não aportou nesta narrativa melancólica, que “não tem valor”, porque, para ele, o livro segue um modelo cujas facilidades oferecidas pelo gênero desmerecem o trabalho de artesão do ficcionista e porque não traz nenhuma contribuição nova para a literatura seja do ponto de vista estético, seja do ponto de vista temático. Entretanto, para colocar em prática os ensinamentos do romancista de que é preciso ler e conhecer o mundo literário e extra-literário de um ponto de vista que, ao menos, se pretenda dialético, é preciso ler essas **Memórias** com o máximo de interesse.

⁵⁶ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “A casa assassina”. *Op. Cit.*

⁵⁷ *Folha de São Paulo*. domingo, 26 de janeiro de 1996.

A hipótese é a de que o “descompromisso” de **Memórias** a que se refere Callado seja apenas aparente.

Várias foram as conseqüências apontadas que o autocomentário irônico gera para a economia da obra. Apesar de Callado afirmar este ser um romance policial (“por que não hei de escrever um livro policial?”), os verdadeiros crimes são ocultados e os papéis actanciais invertidos. Por isso, **Memórias** pode ser lida como uma paródia do gênero. Mas não só. Porque **Memórias** também parodia a história da América Latina e a própria literatura comprometida com as transformações sociais.

O livro remonta o contexto anterior ao período de maior envolvimento dos intelectuais brasileiros no projeto comunista, iniciado no pós-II Guerra, por questões de alinhamento ideológico com os Estados Unidos ou com a União Soviética⁵⁸. Dado que a obra de Callado refere-se a acontecimentos quase contemporâneos à publicação dos livros, a opção por retornar a esse momento histórico significa também um retorno à questão da literatura comprometida com as transformações sociais, problematizada segundo os limites e os alcances da comunicação eficaz entre a própria esquerda, entre os revolucionários e o povo, entre a obra e o público, entre o escritor e o leitor.

A tarefa de fazer da literatura um instrumento da revolução é em **Memórias** abandonado na medida em que o livro conta como o conceito de justiça social é interpretado segundo os interesses de cada nação e de cada classe social. E conta como os fatos históricos, freqüentemente, são transformados em eventos ficcionais, e como esses são lidos, não raramente, como fatos históricos. Somadas à precariedade da comunicação, a baixa escolarização e a miséria das nações latino-americanas tornam a literatura que se quer emancipatória em uma utopia inviável.

Se os romances anteriores de Callado tencionam recriar valores que sirvam de base para as relações entre os homens de maneira geral, **Memórias** aponta para a dificuldade de fazê-lo, haja vista a oficialização da violência barbaramente exposta nos campos de concentração e nas torturas praticadas pelos nazifascistas.

A prática criminosa contra os vencidos é, segundo Facundo e segundo a própria estruturação desta narrativa de 1989, o método com que as classes dominantes se habituaram a manter o poder. Somente parodiando o eterno retorno a tais práticas, como o

⁵⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo Brasileiro*. *Op. Cit.*, p.p.65 a 139.

faz Facundo ao desafiar a polícia inglesa e como o faz a narrativa ao procurar mostrar que as mudanças na história não passam de novas roupagens para velhas formas de opressão, **Memórias** consegue abarcar a tragédia que significa a perpetuação dessa estratégia nas relações pessoais e sociais das comunidades. A violência atravessa a esfera coletiva e determina a maneira com que o indivíduo se relaciona com a comunidade, reproduzindo-a, assim, em diversos âmbitos da vida, sem, entretanto, reconhecê-la. Como consequência, surge para os revolucionários o conflito entre o desejo genuíno de participar de uma sociedade justa e a ação muitas vezes violenta que desenvolvem.

Como Facundo é, ao mesmo tempo, autor, crítico e protagonista das tramas policiais que se tecem em **Memórias**, Perseu é autor, crítico e protagonista das memórias que narra e também Elvira, ao ser porta voz do crime do Império Britânico contra a Irlanda e contra América Latina. Os três experimentam os efeitos do que o outro e eles mesmos criam, dividindo os papéis de narrador, leitor e personagem num ou outro momento do romance.

Nessa troca de papéis, o que se revela é a própria possibilidade de o autor de **Memórias** ser, em algum nível, narrador, personagem e leitor de si mesmo, recuperando uma particularidade dos anos de 1970 no Brasil, quando algumas narrativas, situadas nas fronteiras da literatura, combinavam os gêneros com a experiência autobiográfica. Essa tendência, segundo Renato Franco⁵⁹, surgia do desejo ou da necessidade daquela geração de contar outras versões da história do Brasil, que não a oficial:

“Em 1975, com as alterações ocorridas no governo, os militares adotaram a política da abertura “lenta e gradual” para, entre outros objetivos, obter maior apoio político e, dessa forma, administrar o fim do estado “estado de exceção”, que vigorava desde o início da década. Essa política, que reforçou o poder estatal e constituiu a face mais moderna de sua organização repressiva, causou grande impacto na vida cultural: ela implicou de fato a supressão da censura que se havia, nessa nova conjuntura, tornado um anacronismo. Sua eliminação logo estimulou a produção literária a elaborar diferentes tipos de romances, a fim de responder às exigências que emanavam dessa nova situação.”

⁵⁹ FRANCO, Renato. “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes**. *Op. Cit.* p.p. 355 a 374.

Diante de tal caleidoscópio, pode-se identificar momentos em que os narradores Perseu, Facundo e Elvira e o observador deixam-nos entrever o autor, que foi de alguma maneira protagonista, criador e narrador de outras memórias, que conduzem estas, de quando ele mesmo trabalhou na BBC à época da Segunda Grande Guerra.

Não é exatamente novo esse conceito, se se pensar na definição de “autor implícito” elaborada por Wayne Booth⁶⁰, ao defender a idéia de que o autor não desaparece atrás do texto ficcional, mas se mascara, utilizando seja um personagem seja uma voz narrativa que o represente.

Tal abordagem é particularmente importante, porque, segundo Lígia Chiappini, permite investigar a imagem do autor real criada pela escrita, pelo universo das palavras, que, em última instância, leva “à visão de mundo da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia”⁶¹.

Ao construir um olhar sobre os crimes históricos, Callado leva o leitor ao pré e pós-II Guerra e às primeiras ditaduras latino-americanas. Compondo os dois tempos históricos como pano de fundo, o autor nos coloca, de um lado, frente à memória do holocausto - fazendo ressoar o texto de Adorno de 1949, no qual o filósofo afirma que “escrever poesia após Auchwitz é um ato de barbárie”, interpretado, segundo Renato Franco, como a expressão que o alemão encontrou para apontar para o “desconforto que doravante toda arte ou obra literária (...) teria que enfrentar, visto que (..) não poderia mais ignorar o horror e o sofrimento experimentado pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração”⁶² – e, de outro lado, frente à industrialização da América Latina, que desembocou na “modernização conservadora” consolidada na mais recente ditadura brasileira. Para o sociólogo Marcelo Ridenti⁶³:

“A modernidade capitalista – desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, avanço do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também no campo etc. – viria a consolidar-se com o desenvolvimentismo dos anos 50 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da *modernização conservadora*, associada ao

⁶⁰ Sobre a questão, ver: LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. *Op. Cit.*

⁶¹ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Op. Cit.* p.19

⁶² FRANCO, Renato. “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”. *Op. Cit.*, p.p. 355 e 356.

⁶³ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *Op. Cit.*, p. 50.

capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Em suma, a *revolução burguesa* foi processual e transada entre as classes dominantes (...) – na sua especificidade autoritária e dependente, numa sociedade com desenvolvimento desigual e combinado, como a brasileira, em que o *atraso* é estruturalmente indissociável do *progresso*, o *arcaico* inseparável do *moderno* – seria coroado com o movimento de 1964.”

Memórias recompõe a lembrança dos precedentes abertos com a ação violenta do nazismo e da maneira com que foi modernizada a América do Sul.

Ao escolher escrever um livro, nas palavras de Callado, “sem valor”, porque policial, o autor faz referência a essa crise. Mas ao parodiar o policial, o autor reverte os signos e preenche de significado os vazios flagrados pela elaboração do gênero.

Assim, **Memórias**, ao ocupar, segundo a teoria de Facundo sobre os romances policiais, o tempo do leitor, evidencia o que encobre: a história oficial da América Latina é uma paródia dos mecanismos de opressão de que se utilizam os imperialistas e os que constróem a história mundial.

Em outras palavras, a crítica que o próprio paraguaio faz ao gênero mascara sua própria crise e de seu contexto, que se revela na impossibilidade de se perceber como paródia do sujeito histórico almejado por Marx para a revolução comunista e de identificar a sua realidade como imitação cômica, porque dependente e sem autonomia, da realidade dos verdadeiros vencedores da história. A América Latina, como adverte Barker, não será mais do que a “gorda e desmazelada” dama ibérica que corre “incansavelmente atrás do próprio rabo” enquanto não conseguir abarcar sua condição para, como Perseu nas últimas linhas de seu diário, desenvolver o genuíno desejo de construir uma sociedade justa, advinda antes de mais nada da experiência da fraternidade, do companheirismo e da igualdade entre os homens. Enfim, da construção do conceito de comunidade, pressuposto para qualquer revolução social.

É só ao término do livro, com o crime final consumado, que o leitor se dá conta de que algo acontecia enquanto ele se entretinha em deslindar os nós narrativos, flagrando, enfim, um algo propositivo deste romance, aquele resquício do projeto literário de Callado, que procura provocar a desalienação do público leitor com relação a si e à realidade. Como Isobel que se nega a lutar pela verdade dos fatos históricos que circundam a morte de

Facundo, atribuindo tal responsabilidade aos paraguaios, “que, por pouco que se amassem, não podiam deixar de e amar em Facundo”, o escritor se nega a ajudar o leitor a completar sua viagem, a fim de que ele mesmo o faça, buscando o movimento necessário para libertar-se das ideologias hegemônicas e fazer história.

De um lado, há **Quarup**, espécie de livro protéico, de onde todos os outros livros divergem e para onde todos convergem, um baú do qual as mais diversas possibilidades surgem, se o leitor for atento, porque rascunha inúmeros veios, do confronto de civilizações à crise existencial do padre. É também proteiforme, ao oferecer-se como matéria primordial para ser trabalhada e desdobrada. De outro, há **Memórias de Aldenham House**, que reafirma tais características do primeiro livro de sucesso de Antonio Callado, desenvolvendo, inclusive, um dos principais aspectos narrativos para a compreensão do percurso ficcional do romancista que se dá em torno da problematização da formação da memória histórica. Também esse recorrente retorno à narrativa primordial remete à existência de algo que se manifesta de diversas maneiras e que emperra a transformação do estado das coisas, chamando a atenção para a necessidade de ser deslindado e entendido. É como se **Quarup** precisasse ser interpretado continuamente para revelar o que não se consegue conhecer, mas que está latente. Como o “mal” oculto que o personagem de **Memórias**, Facundo, procura apreender ao ler toda a série de romances policiais de Aldenham House (“o mal só aparece em *um* dos cinqüenta e seis contos e quatro romances, mas vive me todos, oculto.” (M, p. 71)), há algo na narrativa original que precisa ser trazido à tona.

Trata-se do trauma original da colonização que deixou como herança a maneira violenta e autoritária de se fazer política. Essa maneira determinou regras de comportamento e consolidou a base das relações sociais seja entre nações, entre classes, entre os revolucionários ou os policiais, entre marido e esposa. E que se manifesta em diferentes versões, nos nove romances de Callado, fugidio tanto aos olhos dos narradores quanto aos do leitor, por estar atrás das máscaras latino-americanas, reconhecidamente, atrás da ideologia da América mestiça ou do Brasil cordial.

Machado de Assis foi mestre em evidenciar essa maneira de fazer política em todos os níveis de relação social, como mostra Roberto Schwarz⁶⁴, passeando por inúmeras cenas domésticas e cotidianas. Essas foram bastante conhecidas por Callado, leitor ávido tanto de narrativas policiais quanto da obra machadiana. Diz Callado⁶⁵ sobre a influência do escritor do século XIX na elaboração de **Reflexos do Baile**:

“O livro que isoladamente mais me influenciou foi **Memorial de Aires** (1908), de Machado de Assis.

Você tem a impressão que ele está falando de coisas sem a menor importância...É o fim da escravidão no Brasil, aquela coisa no meio da rua, aquela alegria, aquele negócio: “Ah, que bom! Acabou a escravidão!” E, de repente, por baixo daquele aparente marasmo, você vê o contrário, você vê a fúria.

O tal barão que Machado de Assis inventa é uma figura fascinante, mas é uma figura pequena no livro. Você vai lendo, vai lendo...De repente, ele começa a sair de dentro daquela coisa. Então, você entende que ele, que parece o homem mais cordato do Brasil inteiro para acabar com a escravidão, é um homem que só acredita em escravidão acabada com os escravos dele, se ele acabar com a escravidão.”

O trecho acima vem pouco antes da afirmação de Callado de que “(**Memórias**) é um livro que não tem nenhuma importância”. Sobrepostas as opiniões, parece mesmo que o intelectual resolveu fazer o seu *joke* com o entrevistador e com o leitor. Afinal, **Memorial de Aires** é, segundo o entrevistado, o golpe do mestre porque, apesar de aparentemente não ter importância nenhuma, evidencia, para o bom leitor, que a cordialidade do memorialista esconde sua volubilidade e seus interesses individualistas e egoístas. Afinal, nada mais engenhoso do que ocultar o mal nos textos policiais, que são reconhecidos por apenas entreter e distrair.

A nota dissonante é a condição do escritor, a trajetória de Antonio Callado, o seu projeto ficcional em contraste com a opção de escrever o que ele classifica como uma tarefa “fácil”. Essa é a pista primeira que incomoda o leitor de Callado e que exige reflexão, e que ele mesmo evidenciou nas entrevistas que concedeu depois da publicação de **Memórias**:

⁶⁴ SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis**. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

⁶⁵ CALALDO, Antonio. “Antonio Callado chega aos 80 e revê obra”. *Folha de São Paulo*, 26.01.1997.

“(Aires) é o personagem mais extraordinário que ele (Machado de Assis) já fez...Quando aquele homem diz, com aquela frieza dele: ‘Escravo meu, só eu solto. Vou soltar antes da Lei Áurea’. Que loucura...”

A relação especular dessas **Memórias** com as de Aires é lida na filigrana narrativa, insinuada desde **Reflexos do Baile**. O detalhe sem importância traz à tona a volubilidade que também caracteriza Perseu, já evidenciado por Elvira inúmeras vezes e também por Facundo. A diferença, entretanto, é que o barão assume que a realidade deve estar a seu serviço, enquanto o revolucionário, imaginando-se ser possuidor da ética de esquerda, de vocação coletiva, crê agir em favor da construção de relações humanas justas e igualitárias. O brasileiro simplesmente não percebe que projeta a revolução segundo o que imagina ser melhor para o país, sem considerar a organização popular e as condições históricas.

A “loucura”, nesta narrativa de 1989, é reconhecer que não houve qualquer transformação histórica desde a escravidão, que já repetia os métodos imperialistas aprendidos na colonização e dominação dos indígenas, a não ser o endurecimento das ideologias hegemônicas, que engessaram cada vez mais a estrutura social e esvaziaram de significado a ação de tantos revolucionários e mártires de causas genuinamente populares. Em outras palavras, a própria esquerda desconstruiu seus mitos, agindo como o Império ao banalizar o heróico Facundo.

A queda da União Soviética e do comunismo em 1985 está claramente na perspectiva deste romance de 1989, mas estava, feito o mal oculto, desde **Quarup**, desde **Bar Don Juan**, quando Murta, batendo no casco da *Faceira*, põe a perder o grupo de guerrilheiros que, depois de anos de espera, consegue colocar em ação o plano para ajudar ninguém menos do que Che Guevara e a revolução que organizava na Bolívia pouco antes da sua morte. Não se trata de culpar sujeitos, personalidades, mas de identificar no contexto a perda da ética de esquerda, da capacidade de avaliar as condições históricas, da possibilidade de ação sobre o tempo e o espaço, da noção de sujeito histórico, causadas pelas desigualdades sociais, perpetuadas através dos métodos imperialistas, que passaram a se esconder, depois da Segunda Grande Guerra, na ideologia da democracia norte-americana. Novos Impérios em velhas roupagens.

Memórias pode ser lido como a derradeira tentativa do escritor de libertar o trauma das suas amarras, trazendo-o à tona e nomeando-o, a fim de libertar a ficção, o público leitor e o próprio autor do ciclo vicioso a que foram condenados ao terem testemunhado os horrores da História. O sucesso da empreitada depende da adequação do pacto de leitura que o leitor estabelece com a obra.

Considerações finais:

Chama a atenção a “avalanche”, para usar um termo de Facundo, de romances policiais brasileiros publicados nos últimos anos. E a sensível diminuição dos romances realistas históricos. Confirmando sua característica de antever os lances futuros, Antonio Callado parece anunciar tal fenômeno ao migrar do romance da aprendizagem para a paródia do romance policial como se essa fosse, em última instância, a única maneira de escrever o romance histórico brasileiro.

As justificativas para explicar tal guinada em seu projeto ficcional podem ser sintetizadas nas quatro hipóteses percorridas: 1. o autor não consegue mais organizar a realidade fragmentada e forjar a aparente totalidade que o romance lukácsiano exige; 2. a crescente dificuldade de comunicação arrasta consigo o conceito de comunidade e da ética de esquerda e impossibilita a escrita de obras comprometidas efetivamente com construção de uma sociedade justa e igualitária; 3. se se quiser contar a história do ponto de vista dos vencidos, há que se contá-la segundo a sucessão de crimes da qual é composta; 4. se se quiser não só contar a história do ponto de vista dos vencidos, mas recompô-la nem segundo modelos maniqueístas, nem segundo as ideologias hegemônicas, é preciso transculturar a forma oficial das grandes narrativas de crime.

Buscando recompor os conceitos perdidos de sujeito e memória históricos, esquecidos em um tempo e lugar muito distantes, quando ainda era possível compor as grandes narrativas históricas, fica latente a necessidade de lembrar de que também em algum passado longínquo houve o projeto de se construir uma sociedade justa e igualitária. Antes de trazer à tona tais perspectivas, o impasse de o intelectual fazer da cultura um instrumento para a revolução social é insuperável.

Nesse contexto, **Memórias de Aldenham House** propõe um pacto de leitura com o público que requer, de um lado, a solidariedade com o escritor, e de outro, a constante mobilidade do olhar. Se também o escritor, como Perseu, escreve para não se perder, se também ele precisa estar atento para não ser tragado pelas ideologias hegemônicas, o leitor deve assumir seu papel de autor, personagem e narrador da história que ajuda a criar no ato da leitura, para não corroborar com o papel de “cúmplice passivo” que o paraguaio lê no povo inglês e a chilena nos irlandeses e latinos.

Bibliografia:

1 Obras de Antonio Callado

1.1 Ficção

CALLADO, Antonio. **Assunção de Salviano**. 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960.

_____. **Bar Don Juan**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

_____. **A Expedição Montaigne**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

_____. **Missa do galo: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo, Summus, 1977. p.65-76.

_____. **A Madona de Cedro**. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. Capítulo VIII. In: CONDÉ, João, coord. **O mistério dos MMM**. Rio de Janeiro, Tecnoprint, sd.

_____. e outros. **64 d.c**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

_____. **Quarup**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Reflexos do baile**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

_____. **Sempreviva**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. **Concerto Carioca**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____. **Memórias de Aldenham House**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

_____. **O homem cordial e outras histórias**. São Paulo, Ática, 1994.

1.2 Teatro

CALLADO, Antonio. **A cidade assassinada**. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1954.

_____. **Forró no Engenho Cananéia**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Pedro Mico. O tesouro de Chica da Silva. Uma rede para Iemanjá**. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1970.

_____. **A revolta da cachaça: teatro negro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

_____. **O fígado de Prometeu**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1951.

_____. **Frankel**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1955.

_____. **O colar de Coral**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1957.

1.3 Ensaio

CALLADO, Antonio. "O artista deve ter liberdade de criar?" **Visão**, São Paulo, p.52-62, 16 fev., 1968.

_____. **Entre Deus e a vasilha**. São Paulo, Nova Fronteira, 1995.

_____. "Destruição da natureza: ações e omissões". **Argumento**, Rio de Janeiro, 104-6, out., 1973.

_____. "Literatura e realidade". In: RIBEIRO, Darcy e outros. *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro, Inúbia, 1978. p.38-42. (Ensaio de "Opinião", 9)

_____. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

_____. "As três viagens de escritores latino-americanos". In: GERBER, Raquel e outros. *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro, Inúbia, 1978 (6). p.94-9. (Ensaio de "Opinião", 6).

1.4 Prefácio

CALLADO, Antonio. Introdução. In: FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte: uma interpretação marxista**. Tradução de Leandro Konder. 2. ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p.7-10.

_____. Prefácio. In: FERREIRA, Bibi e outros. **Paulo Pontes: a arte da resistência**. São Paulo, Versus, 1977. p.6-8.

_____. Prefácio. In: GOMES, Dias & GULLAR, Ferreira. **Dr. Getúlio, sua vida e sua glória**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. p.XIII-XVIII.

1.5 Reportagem

CALLADO, Antonio. **Esqueleto na Lagoa Verde. A seca fria**. Brasília, MEC, 1961.

_____. **Os industriais da seca e os "galileus" de Pernambuco**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960.

_____. **Passaporte sem carimbo**. Rio de Janeiro, Avenir, 1978. (Depoimentos,8)

_____. **Tempo de Arraes: a revolução sem violência**. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. (O Mundo Hoje, 34)

_____. **Vietnã do Norte. Esqueleto na Lagoa Verde**. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. (O Mundo Hoje, 25)

_____. **Crônicas de fim de milênio**. (org. Marta Vianna). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1997.

1.6 Depoimento

ALMEIDA, Miguel de. " O brasileiro não tem fervor: entrevista com Antonio Callado". *Folha de São Paulo*, São Paulo 15 dez. 1982. p.4.

_____. "O Brasil verdadeiro, na literatura de Callado" (entrevista). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1981. p.48.

ANTONIO CALLADO: (entrevista). *Revista do Livro*, São Paulo, (52):62-3, fev./mar. 1984.

AQUINO FILHO, Jorge de. " O papel do intelectual é o participar: entrevista com Antonio Callado". **Ele Ela**, Rio de Janeiro, 13(12):14-7 e 84-6, s.d. Edição especial.

COELHO, João Marcos. " Em nome da consciência" (entrevista com Antonio Callado). *Veja*, São Paulo, (410):3-6, 14 jul. 1976.

CUNHA, Paulo e MORAES NETO, G. "Intelectual não tem direito de se eximir" (depoimento de Antonio Callado). *Inéditos*, Belo Horizonte, (5):31-3, set/out. 1977).

EGYPTO, L. "Falando francamente" (entrevista com Antonio Callado). *Folha de São Paulo* São Paulo, 1º outubro, 1978. Folhetim, p.3-5.

FIGUEIREDO, Rubens. "Entrevista". *34 Letras*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1988. (p.p.8 a 23).

ESCOBAR, Pepe. "A política da perplexidade" (debate com Antonio Callado e outros intelectuais). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 de outubro, 1983. Folhetim, p.4-5.

HOUAISS, Antonio, coord. Literatura. In: **Ciclo de debates do Teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro, Inúbia, 1976. p.168-202.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. "Entrevista com Antonio Callado". In: Zílio, Carlos e outros. **O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plásticas. Literatura**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

MIRANDA, Carlos M. "Antonio Callado: em Londres, eu tinha fome de Brasil", *Revista Manchete* 13 de novembro de 1973.

RIDENTI, Marcelo. "A guerrilha de Antonio Callado". In: KUSHNIR, Beatriz (org). **Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil**. Rio de Janeiro, Imago, 2002 (p.p. 23 a 53)

SUZUKI, Miranda e STYCER, Maurício. "Antonio Callado chega aos 80 e revê obra", *Folha de São Paulo*, 26. 01.1997.

TOSTES, Otávio. "Toda cultura é popular". Depoimento de Antonio Callado. **Cadernos do Terceiro Mundo**. Rio de Janeiro, 6(60): 20, nov. 1983.

2 Obras sobre o autor

ABRANTES, Paulo Roberto e MARTINS, Marília. **3 Antônio e 1 Jobim: Histórias de uma geração**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

AGAZZI, Giselle Larizzatti. **A crise das utopias: a esquerda nos romances de Antonio Callado**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1998.

- ATHAYDE, Tristão de. Prefácio. In: CALLADO, Antonio. **Assunção de Salviano**. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960. p.3-8. (Vera Cruz: Literatura Brasileira, 21)
- ARRIGUCCI JR., Davi. "O baile das trevas e das águas". In: _____. **Achados e perdidos**. São Paulo, Polis, 1979. p.59-75.
- _____. "O sumiço de Fawcett", *Folha de São Paulo*, Caderno *Mais!*, 2.02. 1997.
- ARRIGUCCI JR., Davi e outros. "Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)". In: _____. **Ficção em debate e outros temas**. São Paulo, Duas Cidades, UNICAMP, 1979. (p.p.11-50).
- CASTELLO, José. "Callado prepara livro com a calma plácida dos autores completos", *O Estado de São Paulo*, 24 de maio de 1995.
- FUKELMAN, Clarisse e MACIEL, F. "Expedição Callado", *Suplemento especial*, agosto de 2000.
- GULLAR, Ferreira. "**Quarup** ou Ensaio de deseducação para brasileiro virar gente". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 3(15) 251-8, set., 1967.
- HECKER FILHO, Paulo. "O romance justificado". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 de setembro de 1968. Suplemento literário, p.6.
- GULLAR, Ferreira. "**Quarup** ou Ensaio de deseducação para brasileiro virar gente". **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, 3(15):251-8, setembro, 1967.
- LEITE, Lígia Chiappini M. **Antonio Callado : seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo, Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada)
- _____. " País novo, coração decrépito". **Leia Livros**, São Paulo, 5(50):16, set. 1982.
- _____. " Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado". In: ZÍLIO, Carlos e outros. **O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plásticas e Literatura**. São Paulo, Brasiliense, 1982. (pp.129-234).
- _____. e outros (org). **Brasil, país do passado?** São Paulo, Edusp/ Boitempo, 2000 (p.p.91-137)
- _____. "A casa assassinada ou a Inglaterra visita da Americalatíndia", *Cadernos Comarca*, n. 1. Humanitas/Edusp. (p.p. 35 a 49).

_____. "Nem lero nem clero: historicidade e atualidade em **Quarup** de Antonio Callado", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Abralic, vol. 2. São Paulo, maio de 1994.

LEITE, Paulo Moreira. "Xingu de Ipanema". *Veja*, São Paulo, (720): 130, 23 jul. 1982.

MARTINS, Edilson. "O furacão sopra. As pétalas caem". In: _____. **Nós, do Araguaia: Dom Pedro Casaldáliga, bispo da teimosia e da liberdade**. Rio de Janeiro, Graal, 1979. p.45-50. (Eu, 4).

MARTINS, Heitor. "Serafim Ponte Grande". In: _____. **Oswald de Andrade e outros**. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973. (p. p.41-57). (Ensaio, 81).

MEDINA, Cremilda. "Brasil, por Callado, paixão que se traduz em romance". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 set. 1984. p.32.

MEDEIROS, B. "O Brasil profundo de Antonio Callado". *Isto É*, São Paulo, 5(227):56, 29 de abril de 1981.

NEPUMOCENO, Eric. "Antonio Callado, o senhor das letras", *O Estado de São Paulo*. 21. 12.1996.

OLIVEIRA, Franklin de. "Com a mesma fúria das onças". *Isto É*, São Paulo, 5(227):56, 29 abr. 1981.

PORTELLA, Eduardo. "Escritor tinha a ética na alma", *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 29 de janeiro de 1997.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. **Callado no lugar das idéias: Quarup: um romance de tese**. Rio de Janeiro, Caetés, 1999.

SILVERMAN, Malcolm. "A ficção em prosa de Antonio Callado". In: _____. **Moderna ficção brasileira: ensaios**. 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982. (p.p.19-33).

STYCER, Maurício. "A escrita sem trégua", *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, 2 de fevereiro de 1997.

SODRÉ, N. W. "O momento literário". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 213-28, set. 1967.

3 Leituras de apoio

ABENSOUR, M. **O novo espírito utópico**. Campinas, UNICAMP, 1990.

ADORNO, Theodor. "Sartre e Brecht: engajamento na literatura". In: CARDOSO, F. H. e outros. *Cadernos de Opinião*, v.2. Rio de Janeiro, Inúbia, 1975. p.28-37.

_____. "Crítica cultural e sociedade". In: Adorno, São Paulo, Ática, 1986.

_____. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.

AGOSTINHO, Pedro. "Kwarip: mito e ritual no Xingu". São Paulo, EPU; Edusp, 1974.

AGUIAR, Flávio. "A festa". *Movimento*, 3 de janeiro de 1977, n. 79

_____. "Visões do inferno", *Ensaio*, n.4.

_____. *A palavra no purgatório*. São Paulo, Boitempo, 1997.

_____ e outros. **Érico Veríssimo. O romance da história**. Nova Alexandrina, São Paulo, 2001.

_____ e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Imagens da Europa na literatura brasileira*. São Paulo, Humanitas. FFLCH, USP, 2001. *Cadernos Comarca*, 1.

_____ e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Àngel Rma. Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo, Edusp, 2001

ALVES, Márcio Moreira. **Igreja e Política no Brasil**. São Paulo, Brasiliense, 1979.

ALVIM, Thereza Cesário. "Sem querer, o imperialismo preparou no exílio uma geração altamente qualificada para dirigir os destinos dos países que a baniram" (entrevista com Francisco Julião). *Status*, São Paulo (61):20-4 e 127, ago. 1979.

ANDERSON, Perry. **O fim da história. De Hegel a Fukuyama**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

OS ANOS 60: A DÉCADA QUE MUDOU TUDO. São Paulo, abril, s.d.

"Os anos 70: comportamento". *Folha de São Paulo*, 30 de setembro, 1979. (Folhetim, p.p.1-16).

- "Os anos 70: pensamento político". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 out. 1979. (Folhetim, p.1-20).
- ARRAES, Miguel e outros. **Palavra de Arraes**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. "Móvil da Memória". In: **Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. **Obras completas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo. Perspectiva, 1971. (Estudos, 2)
- AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. 5ª ed, São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BETTO, Frei. **Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella**. 2ª ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BETO, Frei. **A revolução de um padre**. Salvador, Mensageiro da Fé, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: **Obras escolhidas**, 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1994. p.p. 103 a 150 (v. 3).
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1994. (v.1).
- BEZERRA, Gregório. **Memórias**. Rio de Janeiro, 1979. 2v.
- BLACKBURN, Robin (org). **After the Fall. The Failure of comunism and the future of socialism**. Londres, 1991.

- BLOCH, Ernest. **The principle of Hope**. The Mit Press, Cambridge, 1995, 3v
- BOFF, Leonardo. **Teologia do cativo e da libertação**. 4 ed. Petrópolis, Vozes, 1985.
- BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo, ed. Ática, 1991.
- BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo, Editora da Unicamp, 1996
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 2. ed. São Paulo, Nacional, 1967. (Ensaio, 8)
- _____. "Dialética da Malandragem". Revista do IEB, número 8, São Paulo, 1970.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira**. 8ª ed., Itatiaia, Belo Horizonte, 1997 (vol. 1 e 2).
- _____. "A literatura e a formação do homem", Revista *Ciência e Cultura*, 24 (9): 803 a 809.
- _____. **Vários escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1959-66. 8v.
- CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa e RAMOS, Jovelino, coord. **De muitos caminhos**. São Paulo, Livramento, 1978. (Memórias do Exílio, Brasil 1964-19??, 1)
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 4. ed São Paulo, Brasiliense, 1981. (Primeiros Passos, 13)
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.
- CHEVALIER, J e GREERBRANT, A. **Dicínio de símbolos**, 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.
- CHRISTIE, Agatha. **Cai o pano – o último caso de H. Poirot**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975
- COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 9ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1980.
- CONRAD, Joseph. **Herat of Darkness**. Dover Publications, New York, , 1990.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília, UNB, 1996.
- DECCA, Edgard Salvadori e outros. **Pelas margens**, Campinas, Porto Alegre, Unicamp/RFRGS, 2000.

- DREIFUSS, René Armand. **1964, a conquista do Estado: ação, política, poder e golpe de classe.** 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1981.
- EMILIANO, José e MIRANDA, Oldack. **Lamarca: o capitão da guerrilha.** 12 ed., São Paulo, Global, 1989.
- ENGELKE, D. Inocêncio. *Conosco, sem nós ou contra nós se fará a Reforma Agrária*, Rio de Janeiro, 1950.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil.** São Paulo, Edusp, 2001.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte: uma interpretação marxista.** 2. ed., Rio de Janeiro, 1967.
- FONSECA, Gondin da. **Assim Falou Julião...** 2. ed. São Paulo, Fulgor, 1962.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 15 ed., Graal, Rio de Janeiro, 1979.
- FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance pós-64.** Unesp, 1998.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** 9. ed., Rio de Janeiro, Paz e terra, 1979.
- FREIRE, R. e BRITO, F. **Utopia e paixão: a política do cotidiano.** Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
- FREUD, S. **Obras Psicológicas Completas.** Rio de Janeiro, Imago, 1976 (v.XIX).
- GABEIRA, F. **O crepúsculo do macho.** 5. ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1980. (Pasquim, 82)
- _____. **O que é isso, companheiro?** 2ª ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1979. (Pasquim, 66)
- GIANOTTI, José Arthur. **Karl Marx. Manuscritos econômicos e filosóficos e outros textos escolhidos.** 5 ed., São Paulo, Nova Cultural, 1991.
- GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance.** 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1976.
- GRAMASCI, António. **Os intelectuais e a organização da cultura.** Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- GUERRA, Aloísio. **A igreja está com o povo?** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

- GUEVARA, Ernesto Che. **Diário**. São Paulo, Centro Editorial Latino Americano, 1980.
- GULLAR, Ferreira. "Considerações em torno do conceito de cultura brasileira". *Escrita Ensaio*. São Paulo. 1(1):35-42, 1977.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo, Ática, 1990.
- GUERRA, Aloísio. **A igreja está com o povo?** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo, Brasiliense, 1982. (Tudo é história, 41)
- HOBBSBORN, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- JAMESON, Frederic. **Marxismo e forma literária. Teorias dialéticas da literatura do século XX**. São Paulo, Hucitec, 1985.
- _____. **O inconsciente político**. São Paulo, Ática, 1992.
- _____. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1995.
- JÍTRIK, Noé. "Destrucción y formas en las narraciones". In: MORENO, César Fernández, coord. **América Latina en su literatura**. 4. ed. México, Siglo XXI; Paris, UNESCO, 1977.
- JUNG, Carl G. e outros. **O homem e seus símbolos**. 3ª ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d.
- JUREMA, Abelardo. **Sexta-feira 13: os últimos dias do Governo João Goulart**. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1964.
- KAISER, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literária**. 4. ed., Madri, Gredos, 1961.
- KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e psicanálise**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin. Tradução e melancolia**. São Paulo, Edusp, 2002.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo, ed. Ática, 1989.
- LIMA, Décio Monteiro de. **Enquanto o diabo cochila**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia – o romantismo da contramão da modernidade**. Petrópolis, Vozes, 1995.

LUGON, C. **A República Comunista Cristã dos Guaranis**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

LUKACS, Georg. **Existencialismo ou marxismo**. São Paulo, Senzala, 1967.

_____. **Teoria do romance**. São Paulo, Duas Cidades, 2000.

_____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

_____. “Narrar ou descrever?”. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Realismo crítico hoje**. Brasília, Coordenada, 1969.

_____, ADORNO, T.W. e outros. **Polêmica sobre realismo**. 2. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. (Trabajo Crítico: Documentos)

LUNN, Eugene. **Marxismo y Modernismo – um estúdio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin e Adorno**. México, Fondo de Cultura Economica, 1986.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da Modernidade Estética: debate sobre o expressionismo. Ernest Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertold Brecht**. São Paulo, Unesp, 1998.

MANHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. 4 ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. de Álvaro Cabral. 8ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

MARTINS, Marcelo Machado. **Narrativa policial (uma abordagem semiótica)**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2000.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Boitempo, São Paulo, 1998.

_____. **Sobre literatura e arte**. Lisboa, Mandacaru, 1971.

- PAULINO, G. e outros. **Tipos de texto, modos de leitura**. BeloHorizonte, Formato, 2001.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo, Cultrix; Universidade de São Paulo, 1974.
- RAMA, Àngel. **Transculturación narrativa en America Latina**. Fundação Àngel Rama, 1989.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- RICOUER, Paul. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- RONAI, Paulo. "O mundo de Balzac". **Balzac e a comédia humana**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Globo, 1957.
- SAID, Eduard W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco". In: MORENO, César Fernández, coord. **América Latina en su literatura**. 4. ed. México, Siglo XXI; Paris, UNESCO, 1977. (América Latina en su Cultura)
- SARTRE, Jean- Paul. "O existencialismo é um humanismo". In: **Os pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, 1973. v.45. p.7-38.
- _____. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo, Ática, 1994.
- _____. **Que é a literatura?** São Paulo, Ática, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- _____. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo, Compainha das Letras, 1999.
- SEGATTO, José Antônio e outros. **PCB: memória fotográfica (1922-1982)**. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1982.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, UNICAMP, 2003.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)**. 6. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- SOARES, José Arlindo. **A Frente do Recife e o governo de Arraes: nacionalismo em crise — 1955/1964**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. (Estudos sobre o Nordeste, 13)
- SOARES, Marcos César de Paula. **As figurações do falso em *O agente secreto***. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2000
- STEIN, Ernildo. **Órfãos da utopia. A melancolia da esquerda**. Porto Alegre, Editora da Universidade/ UFRGS, 1988.
- SPENGLER, Oswald. **Decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal**. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.
- VENTURA, Zuenir. 1968. **O ano que não terminou. A aventura de uma geração**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- _____. **Os anos 60. A década que mudou tudo**. Edições VEJA. Ed., Abril, 1970
- WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais**. Rio de Janeiro, Bertrand, 2000.