

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Campus de São José do Rio Preto
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

A presença da literatura em
Crônicas de fim do milênio de Antonio Callado

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Teoria da Literatura, na linha de pesquisa Poéticas da Identidade.

Discente: **Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti**
Orientador: **Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar**

São José do Rio Preto

2003

ANA PAULA MACEDO CARTAPATTI KAIMOTI

**A PRESENÇA DA LITERATURA EM *CRÔNICAS DE FIM*
DO MILÊNIO DE ANTONIO CALLADO**

Dissertação de mestrado apresentada para
defesa no Programa de Pós-graduação em
Teoria da Literatura, na linha de pesquisa
Poéticas da Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto

2003

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a todas as pessoas que me ajudaram, das mais variadas formas, a realizar este trabalho. Algumas dessas pessoas se destacam de modo especial: meu marido, minha família e meus amigos, verdadeiros irmãos, que marcaram a realização deste trabalho com seu apoio e presença constantes. Além deles, não poderia deixar de agradecer a todos meus professores pelo exemplo, pela confiança e, principalmente, pelo olhar que melhorou e ainda melhora o meu olhar. Como não poderia deixar de ser, agradeço a meu orientador por ter me aceitado desde muito cedo e por tudo que me ensinou e ainda ensina.

Resumo

Este trabalho examina os textos de Antonio Callado publicados na *Folha de São Paulo* e reunidos no livro *Crônicas de fim do milênio* (1997), com o intuito de investigar a presença da literatura nessas crônicas, avaliando de que maneira Callado lança mão de textos literários diversos para constituir seu ponto de vista nos comentários que faz sobre os dados do jornalismo e da História. Partimos do pressuposto de que, nas crônicas, os textos literários deixam de ser um mero momento de ilustração do conteúdo, apresentando-se como organizadores da argumentação do Callado. Desse modo, nas crônicas, essas obras se revelaram como um dispositivo de descoberta do mundo, a partir do qual o autor revê a história do país. Como forma de contextualizar essa questão, este trabalho aborda igualmente a trajetória da crônica brasileira e a fortuna crítica sobre a obra literária e jornalística de Antonio Callado. A relação entre o texto literário, os fatos jornalísticos e os dados históricos mostrou-se como o principal ponto comum entre as crônicas do autor, sua obra geral e a trajetória da crônica brasileira, constituindo-se, assim, como um eixo central de nossa análise.

Palavras-chave: Antonio Callado; *Crônicas de fim do milênio*; literatura brasileira; crônicas brasileiras - história e crítica; jornalismo e literatura; história e literatura.

Abstract

Antonio Callado has been known as an author who aimed at reflecting on the recent Brazilian History in his writings. Examining his texts, which were first published in Folha de São Paulo newspaper and afterwards in the book Crônicas de fim do milênio (1997), the purpose of this work is to analyze how Callado included several literary texts in his weekly commentaries about journalistic facts and History. First of all, we assume that these literary texts are not a mere illustration of the content in these crônicas. More than this, as an important part of the whole text, these literary works became a way to enlighten and review Brazilian History. While addressing these questions, this work also approaches the history of the Brazilian crônica and the critical reviews of Antonio Callado's novels. Therefore, the possible links between Literature, History and Journalism connect Callado's crônica, his novels and the Brazilian crônica, becoming a central axis of our analysis.

Keywords: Antonio Callado, Crônicas de fim do milênio, crônica, Brazilian Literature, Latin American Studies, familiar essay, Literature and History, Journalism and Literature.

SUMÁRIO

Apresentação	2
I – A crônica – História, jornal e ficção.....	8
II – A escrita de Antonio Callado e seus possíveis realismos.....	27
III – Fato e ficção nas crônicas de Antonio Callado.....	40
IV – A presença da memória literária em duas crônicas de fim do milênio.....	58
Conclusões – o mapa.....	68
Bibliografia.....	74

Apresentação

Este trabalho apresenta como objeto principal de análise o livro *Crônicas de fim do milênio* (1997), no qual estão reunidos os textos de Antonio Callado publicados na *Folha de São Paulo* entre 1992 e 1996. Nosso propósito primeiro foi investigar a presença da literatura nessas crônicas, avaliando de que maneira Callado lança mão de textos literários diversos para constituir seu ponto de vista nos comentários que faz sobre os dados do jornalismo e da História.

Nesse procedimento, partimos do pressuposto de que essas obras literárias não se apresentam como um tema sobre o qual o autor discorre e tampouco como uma evidência de que esses comentários de Callado poderiam ser tranqüilamente considerados como textos literários. Nesse sentido, a presença dessas obras mostrou-se, sobretudo, como organizadora da argumentação do autor, adquirindo a função de um dispositivo de descoberta do mundo. Desse modo, a análise de *Crônicas de fim do milênio* procurou enfatizar os momentos em que esse tipo de manifestação do objeto literário se torna especialmente importante.

Diante da ausência de estudos mais detalhados sobre as crônicas de Callado, procuramos delimitar o problema proposto por meio da leitura de textos sobre a trajetória e constituição da crônica brasileira e sobre a obra do autor, principalmente sobre os romances *Quarup* (1967) e, com mais detalhes, *Reflexos do Baile* (1976). Além disso, a bibliografia geral sobre estudos literários e sobre aqueles voltados para o jornalismo auxiliou no embasamento da pesquisa, principalmente nos momentos em que se aproxima da proposta de estudo deste trabalho.

A partir da relação textual, situada nas crônicas de Callado, entre as obras literárias e os dados da história e do jornalismo, foi identificado um ponto de

convergência fundamental entre o *corpus*, a constituição da crônica e a escrita do autor: o vínculo problemático, estabelecido nesses textos, entre o que seria próprio do universo factual, especificamente os elementos que constituem o texto jornalístico e histórico, e o que seria próprio do universo literário. Com a intenção de esclarecer o sentido desse vínculo neste trabalho, tentaremos expor, em linhas gerais, a ligação entre os três objetos principais desta reflexão e a maneira pela qual as crônicas do autor tornam patente essa vinculação.

O primeiro capítulo do trabalho aborda a constituição da crônica, com o objetivo de trazer à tona o problema de seu conhecido posicionamento entre o discurso factual e o literário. De acordo com uma perspectiva que se mostrou característica dos estudos brasileiros sobre esse texto, nos voltamos inicialmente para a crônica histórica, uma das origens da crônica brasileira contemporânea. No início do Renascimento, essa primeira crônica funcionava oficialmente como uma espécie de registro histórico cujo objeto principal eram os acontecimentos que marcavam as monarquias da época. Nesse contexto, essa crônica freqüentemente se apropriou de elementos da ficção, ultrapassando sua função inicial de registro dos fatos.

Esse caráter híbrido teria sido a principal herança que a crônica histórica deixou para sua forma mais contemporânea, e aquele que é considerado como a outra origem da crônica, o folhetim francês, apenas reforçaria esse aspecto ao ambientá-la no jornal, intensificando seu vínculo com o universo factual, ao mesmo tempo em que, nesse lugar, reservaria à crônica um espaço específico, no qual o cronista teria liberdade suficiente para distinguir seu texto daquele que se encontra limitado pelos moldes da objetividade jornalística.

Nos jornais brasileiros, a crônica passa do tom ligeiro e anedótico da crônica-folhetim do final do século XIX, ao seu formato mais recente, no século XX, quando

seu espaço no jornal é diminuído e o cronista assume o acontecimento menor, do qual o jornalismo cotidiano não se ocupa, como seu objeto principal. Nesse momento, a crônica adentra de forma mais evidente o universo da ficção, tomando emprestados traços que seriam próprios da narrativa e da poesia. Para muitos autores, essa configuração recente também emprestaria à crônica a efemeridade e o consumo rápido característicos do tratamento jornalístico da informação, de tal modo que a crônica passou a ser considerada um texto ambíguo, entre a literatura e o jornalismo.

De acordo com essa perspectiva, superar a dubiedade e a efemeridade jornalística seria o desafio principal desse texto e razão para a controvérsia que teria levado alguns críticos a considerar a crônica um texto menor entre aqueles próprios da literatura e outros a identificá-la como um texto exclusivamente jornalístico. Ainda assim, mesmo posicionada em lugar inferior ao romance, por exemplo, a crônica brasileira é identificada de forma geral como um gênero literário.

No livro em que foram reunidos, os textos de Callado, publicados primeiramente na *Folha de São Paulo*, são nomeados como crônicas. Partindo desse nome, investigamos qual seria o possível espaço desses textos do autor entre as crônicas brasileiras e observamos que eles se afastam daquelas que tomaram emprestadas características do conto e da poesia, aproximando-se mais do ensaio, de acordo, inclusive, com outra origem da crônica, identificada por Afrânio Coutinho (1986), o *familiar essay* britânico.

Desse modo, qual seria o lugar dos textos literários nesses que seriam, inicialmente, pequenos ensaios cotidianos? Partindo de fatos do jornalismo – ligados à vida política nacional e internacional, aos lançamentos do mercado editorial e ao cotidiano do país –, Callado elabora uma reflexão na qual sua inquietação quanto ao Brasil e aos limites da identidade nacional levam o texto repetidas vezes para a história

do país e de outras nações, particularmente por meio de um apelo à memória que parece ter o propósito de conscientizar o presente do passado que o constitui. As obras literárias que povoam as crônicas incluem-se nessa construção e, desse modo, formam a memória literária do autor.

Aparentemente, essa memória funciona no texto como um meio de conhecimento do homem e do mundo, a partir do qual as obras literárias que a constituem seriam um instrumento para a compreensão dos rumos tomados pela história de um país. Dessa maneira, o discurso literário se converteria na medida do que seria o real, como uma alegoria dos fatos do jornalismo e da História. Seguindo essa perspectiva, conhecer a produção literária do Japão, que está presente em uma das crônicas, seria uma forma de entender o que seria característico do modo de vida e da trajetória do povo japonês.

No entanto, foi igualmente possível encontrar um segundo caminho para a relação estabelecida textualmente entre as obras literárias e os fatos da História e do jornalismo. Isso ocorre quando, nas crônicas, essas obras, assumindo um papel mais ativo, se atrelam à reflexão do autor de forma a conviverem com os dados jornalísticos e históricos, organizando-os e transformando o sentido da crônica como um todo. Partindo disso, em comum com o que se considera em relação à crônica em geral, os textos de Callado apresentam principalmente a propriedade de mobilizar as possibilidades de relação textual entre o discurso literário, o jornalístico e aquele que seria próprio do historiador.

Além disso, essa característica apresenta-se nos romances e reportagens de Callado. Tema do segundo capítulo da dissertação, a escrita do autor expõe uma preocupação intensa quanto aos rumos tomados pelo Brasil, a qual também se manifesta em suas crônicas. Como consequência, de maneira geral, os estudos sobre a obra de

Callado interpretaram seus romances como o resultado do projeto de passar para a ficção a história do país, muitas vezes utilizando recursos que seriam próprios da linguagem jornalística e produzindo, assim, uma escrita que foi frequentemente identificada como realista, a partir de sua ligação com o universo factual.

De acordo com esse projeto, o realismo da escrita de Callado foi visto de maneiras diferentes. A princípio, seus romances seriam realistas na medida em que estariam diretamente ligados aos dados da História e do jornalismo, reproduzindo-os em sua narrativa. Essa parece ter sido a postura predominante da crítica na ocasião do lançamento de um dos mais importantes romances do autor, *Quarup*, em 1967, e teria marcado de várias formas a recepção de suas obras a partir desse momento.

Contudo, levando em consideração o mesmo plano de escrita, esse realismo também foi visto menos como uma reprodução dos fatos aos quais o romance estaria inicialmente ligado e mais como a possibilidade de produzi-los textualmente, por meio da organização formal da narrativa. Guardando as particularidades de cada um, esse seria o ponto de vista de autores como Lígia Chiappini Moraes Leite (1983), Francisco V. dos Santos (1999) e Davi Arrigucci Jr. (1999 e 1997) sobre os romances e até reportagens de Callado.

Nesse sentido, mesmo opondo-se uns aos outros em vários aspectos, esses três estudiosos estão de acordo ao constatarem que o projeto do autor de refletir sobre a história brasileira teria resultado principalmente em uma desconfiança quanto às possibilidades do texto ficcional abarcar efetivamente a experiência vivida em determinadas épocas. Ainda que pareça ser possível identificar essa preocupação já nos primeiros escritos de Callado, ela teria tornado a narrativa do autor cada vez mais intrincada e indiretamente relacionada com seu contexto histórico imediato em especial após o romance *Reflexos do Baile*, publicado em 1976.

Diante disso, nos perguntamos, como essa atitude realista estaria presente nas crônicas do autor. De que maneira estariam vinculados, nessas crônicas, o texto literário, os fatos do jornalismo e da História? Acreditamos que uma resposta categórica a essas questões apenas limitaria a compreensão do problema proposto. Não obstante, dialogando criticamente com a bibliografia e as crônicas selecionadas, antecipamos que a relação estabelecida entre as obras literárias e o espaço que seria reservado ao factual conduz, no mínimo, a uma reorganização do sentido engendrado pelos textos do *corpus*. Especificar as conseqüências dessa reorganização para o texto e para a problemática que o envolve é o objetivo último deste trabalho e guia de seus dois últimos capítulos, nos quais tratamos especificamente das crônicas de Callado.

I. A crônica – História, jornal e ficção

Considerando-se que a crônica jornalística parece ter-se desenvolvido como tal particularmente no Brasil, as investigações sobre a mesma, realizadas principalmente por estudiosos brasileiros, parecem ter-lhe configurado uma trajetória singular, projetando-a naquele que seria seu sentido primeiro, o da crônica histórica medieval e quinhentista, passando pelo folhetim francês do século XIX e chegando até seu formato contemporâneo e talvez mais marcadamente nacional.

Em comum entre si, todas as suas formas parecem ter constituído um texto cujo projeto principal se concentraria na busca por fixar “o que fica do vivido”, vinculando-se ao tempo e à memória. Nesse sentido, se mantida a investigação de sua origem, encontra-se, na ponta mais remota da genealogia da palavra “crônica”, o termo *chronos*, palavra grega para “tempo” e nome de um deus antropofágico que, para os romanos, foi Saturno e o qual, em sua simbologia, parece indicar uma das vigas sustentadoras da oscilação, tão presente na crônica, entre alimentar-se de *chronos* e enfrentar sua capacidade devoradora.

Nesse embate, a crônica teria mantido uma relação freqüentemente ambígua com o elemento ficcional, aspecto que a situaria numa região fronteira entre a História, o jornalismo e o texto literário e que teria se constituído como o outro traço fundamental de sua configuração. Levando em consideração as possibilidades de ligação da crônica com esses elementos, a investigação retrospectiva de sua história interessa ao trabalho na medida em que auxilia na compreensão da maneira particular como esse vínculo está sugerido nos textos do *corpus*.

Além disso, o paralelo entre a crônica em geral e os textos selecionados torna-se mais relevante na medida em que é possível encontrar nas crônicas de Callado um apelo

à necessidade de se reter os fatos da história do país, função fundamental da crônica histórica, e uma tentativa de concretização desse apelo que incorpora elementos do universo ficcional, aspecto presente tanto na crônica histórica, quanto na crônica jornalística, ainda que isso se manifeste de modo diferente em cada uma dessas crônicas.

I.I. A crônica histórica

De modo geral, em sua procura por fixar as realizações das monarquias absolutistas européias ou por repensar o fluxo contínuo dos acontecimentos diários, nos jornais de grandes cidades do século XIX e XX, o projeto primeiro da crônica tomou rumos que, de variadas formas, o teriam desviado da tarefa que D. Duarte, em 1434, conferiu ao primeiro cronista oficial de Portugal, Fernão Lopes: ater-se exclusivamente aos fatos, sem deixar-se interferir pela imaginação. Ainda assim, essa tarefa marcaria a crônica de tal modo que a possibilidade de seu posicionamento entre os gêneros literários se mantém polêmica até a atualidade, quando esse texto parece ter tomado emprestadas mais ostensivamente as características da poesia e da narrativa curta.

A exigência do monarca português, possivelmente sob o efeito dos ares mais racionalistas do Renascimento, se justificaria como uma recusa às crônicas medievais, conhecidas por oferecer, sem distinção, a história, o maravilhoso e o lendário. De forma geral, na perspectiva do homem medieval, a visão do passado era sustentada pelo caráter divino de uma verdade isenta de comprovação ou testemunho. Esse ponto de vista, sem o rigor do método científico que se formaria na chamada Idade Moderna e que regularia a História como disciplina futura, permitiria aos cronistas medievais maior

liberdade quanto à confirmação dos dados passados, manipulados livremente a partir das fontes a que esses autores tinham acesso.

Por conta disso, a retórica e o recurso à alegoria eram aspectos fundamentais no texto desses cronistas os quais, segundo René Pedro Garay, acabavam por apresentar uma narrativa híbrida que se configurava, para o autor, como uma “metaficização da realidade”, “(...) o cronista medieval de narrativas históricas estava mais preocupado com a construção discursiva de uma coerente impressão da realidade que com seu tratamento simplesmente factual (1989, p. 17)”.

Nesse sentido, no entrelugar entre o espírito medieval e o início da Renascença, a crônica quinhentista, especialmente aquela das navegações, se apresentaria ainda sob os auspícios de sua forma imediatamente anterior, o que teria resultado, especialmente no caso espanhol, nas narrativas abundantes em episódios fabulosos que tinham como cenário o Novo Mundo, as Américas. De maneira diferente, para Garay, nas crônicas portuguesas predominava um tom mais pragmático e denotativo, ligado a uma rígida hierarquia monárquica, consequência da tradição absolutista precoce de Portugal.

Para além dessas diferenças, o autor aponta nos relatos dos cronistas portugueses, assim como naqueles dos espanhóis, a presença de dois aspectos da cultura medieval: um conteúdo mítico-religioso – oriundo das histórias medievais que percorriam a Península Ibérica e base para que, inicialmente, o colonizador visse a América como um paraíso terrestre e seu povo como inocentes Adão e Eva à espera da catequese europeia –, e a doutrina escolástica, teocrática e prescritiva, para a qual as coisas do mundo eram parte de uma lição divina, único meio de conhecimento da realidade.

Se, na crônica espanhola, o primeiro aspecto levou-os ao fantasioso e ao lendário, para os cronistas de Portugal o peso da tradição escolástica teria sido maior,

fazendo-os pender freqüentemente para um tom doutrinário que, segundo Garay, expôs, a despeito da pretensa objetividade de suas descrições, “a imensa dose de subjetividade injetada na sua narração” (1989, p. 24).

De maneira geral, de acordo com o autor, esses aspectos fazem com que as crônicas do descobrimento coloquem em questão, de forma privilegiada, o que ele chama de “processo de referencialidade ao real”, problema que traria à tona a polêmica sobre sua inserção entre os gêneros literários, especialmente por conta da presença do elemento histórico nesses textos e das soluções encontradas pelos cronistas para o tratamento do mesmo.

É importante ressaltar que, nessa época, de acordo com outro autor, Luiz Costa Lima (1992), apenas se iniciava a distinção entre o que seria o discurso ficcional e o discurso factual. Até então, no pensamento medieval essa diferenciação não existia. Segundo Lima, as crônicas das navegações participaram do processo histórico por meio do qual o conceito de ficção foi constituído em oposição ao que seria o conceito de discurso científico, em plena formação durante o Renascimento. Esses textos teriam participado desse processo especialmente ao contar os feitos dos navegadores que exploravam as terras novas, as Índias Orientais e Ocidentais. Nesses relatos, descreviam-se modos de vida freqüentemente estranhos aos europeus. Para os leitores, era tão difícil compreendê-los quanto comprová-los, desde que essas crônicas falavam sobre povos que habitavam lugares distantes da Europa.

Não só a distância do suposto referente tornaria a veracidade daquelas histórias pouco provável, mas o fato de serem relatos escritos também contribuiria para trazer à superfície essa questão. Durante a Idade Média, havia o predomínio de uma cultura oral na qual o enunciador se relacionava diretamente com o corpo, como um ator real presente no momento da enunciação. A propagação da imprensa, a emergência do

sujeito individual, o início das navegações e das explorações de terras estranhas e distantes vão transtornar essa ordem de pensamento de maneira a transportá-la, de forma geral, para uma cultura escrita e racionalista, traço do Renascimento, na qual a capacidade e as condições de conhecimento do indivíduo ocupariam o centro.

Sem a presença do enunciador, distante do referencial estranho do qual ele fala, o público, ainda inserido no contexto medieval, é surpreendido pelos povos, costumes e paisagens diferentes que habitam as narrativas de viagem da época. Esses relatos apresentam enunciados os quais, de várias maneiras, se desviam da comprovação de verdade. Nesse ponto estaria o problema da constituição do discurso ficcional do qual trata Lima: “(...) a tematização do ficcional será motivada ou mesmo pressionada à vista de enunciados que, de algum modo, escapem e/ou não possam ser exauridos através da escala ‘verdade-falsidade’” (1992, p. 46).

Essa tematização seria também consequência do embate entre um discurso científico-matemático, que tomava corpo e viria a ser o modo de pensar predominante a partir do Renascimento, e as narrativas emergentes: os relatos de viagem, o romance e a História, que então iniciava sua busca pela cientificidade. Como formas de prosa indóceis tanto ao critério de verdade que então se formava, quanto à maneira medieval de distinguir o falso do verdadeiro, de acordo com o autor, essas narrativas atacavam o modo de pensar da época e se constituíam como formas de resposta à impossibilidade de se comprovar a veracidade de um relato.

Partindo dessa conjuntura, Lima acredita que essas respostas comporiam duas reações distintas, ainda que ligadas entre si por aquele contexto maior: uma primeira, da qual o romance *Don Quijote* (1605), de Cervantes, é exemplo, ao delinear, pela primeira vez, o universo ficcional como um espaço questionador da verdade historicamente estabelecida, aspecto que, para o autor, seria característica distintiva da

ficção a partir daí; e outra, marcada pelo exótico, característica das narrativas de viagem, aspecto particularmente marcante naquela analisada pelo autor, a obra *Peregrinação* (1614) do português Fernão Mendes e que se define, para Lima, como uma forma de domesticação do elemento estranho que invadia a Europa, vindo da América.

Assim, se, para Garay, a crônica do descobrimento não se detinha nos limites do simples registro objetivo do fato histórico ao apropriar-se do universo do simbólico, do alegórico e do subjetivo, especialmente por conta da herança medieval que habitava ainda no modo de pensar renascentista; para Lima, a relação desse texto com o âmbito da ficção se encontraria na medida de seu afastamento tanto do modo de pensar medieval, quanto daquele próprio da Renascença, estabelecendo-se, nessa direção, mais como uma forma de tornar o diferente algo cobiçável, por meio dos excessos do exotismo.

Partindo ainda de uma outra perspectiva, Jorge Fernandes da Silveira, ao estudar as crônicas de Fernão Lopes, encontra sua ligação com o ficcional justamente no vínculo desses textos com a História, relacionando esses elementos de forma igualmente distante tanto da perspectiva científicista da Renascença quanto daquela que as aproxima das crônicas medievais, como foram apresentadas por Garay.

Segundo Silveira, o relato de Fernão Lopes teria ultrapassado o simples registro das realizações dos monarcas, ao passar para a história, pela primeira vez, a consolidação de Portugal a partir de um ponto de vista que se aproximaria daquele do historiador que não só se preocuparia em descrever como também em interpretar os fatos. De acordo com um ponto de vista provavelmente mais contemporâneo, Silveira considera esse momento como aquele em que se iniciaria a ficcionalização da história de Portugal: “A matéria não-ficcional, portanto, transforma-se em ficção, se aceite o

princípio de que a História – pela interpretação, pelo subjetivismo, pela comunicação, pela ideologia – é também uma ficcionalização do real” (1992, p. 27).

Partindo disso, Silveira acredita que Fernão Lopes, ao deparar-se com a necessidade de legitimar o início do estabelecimento do reino português, a assumiria por meio de seu texto, tornando-se o primeiro grande intérprete de uma paisagem, Portugal, que ainda se fixava e se expandia, buscando uma linguagem própria. Assim, por meio da linguagem, Fernão Lopes teria performatizado a busca pela constituição da idéia de nação portuguesa, especialmente ao manipular o olhar na organização de sua narrativa, chamando o leitor para a cena e posicionando o narrador em perspectiva quanto a ela. Silveira chama esse procedimento de “visualismo” ou “subjetivismo”, no qual seria problematizada a articulação entre o tempo, o sujeito e o espaço da narrativa: “Convidando o leitor a ver (‘agora, olhai como se estivésseis presente’), o narrador suspende o relato e, como se se calasse, passa a ver-se na narração, transformando-se ele também em instância da narrativa e em efeito de leitura” (1992, p.34).

O tempo histórico, construído no texto, seria, então, determinado por essa forma de ver que demarcaria a subjetividade do ponto de vista de Fernão e de sua posição como sujeito na narrativa. Para Silveira, mesmo ao demonstrar seu desejo de levantar um rei bastardo - D. João I, o Mestre de Avis, que teria iniciado a política portuguesa de fixação na terra - e, a partir dele, um povo “assinalado”, o português, esse narrador também veria criticamente a nação que se formava e as falhas do processo histórico que toma como objeto de sua narrativa.

Fernão Lopes é considerado o primeiro cronista histórico e o melhor entre os portugueses que assumiram essa função, que perdeu seu lugar na altura do século XVI, em pleno Renascimento, quando a História se afirma como disciplina de caráter científico. Desde então, o termo “crônica” manteve-se na Língua Portuguesa no seu

sentido mais antigo e genérico, por meio do qual também parece ser reconhecido em outras línguas: narrativa vinculada à compilação e descrição dos acontecimentos históricos.

I.II. A crônica contemporânea

Contemporaneamente, à crônica agregam-se outros significados os quais, ainda que com pequenas variações, referem-se a uma espécie de texto que se constitui no ambiente jornalístico brasileiro e que, mantendo o caráter híbrido das primeiras crônicas, estabeleceria sua relação com o tempo, agora, menos como um registro do passado e mais como um flagrante do presente, ainda que, ao fazer isso, muitas vezes, o cronista tenha que se voltar ao passado, assumindo freqüentemente uma postura próxima daquele primeiro cronista.

Levando em conta essa trajetória, é interessante observar que autores como Jorge de Sá (1992), Bender e Laurito (1993) consideram o texto de Pero Vaz de Caminha sobre a chegada dos portugueses à costa do Brasil, a carta a el-rei D. Manuel, a inauguração da crônica brasileira. Sendo parte das crônicas portuguesas sobre as navegações, nela, esses estudiosos identificam características que seriam próprias do estilo dos cronistas brasileiros mais contemporâneos, como, por exemplo, a narração dos fatos a partir de detalhes aparentemente menores que, na construção do texto, ganhariam uma dimensão mais significativa. Nesse sentido, para Sá, o aspecto pragmático do texto de Caminha apenas reforçaria sua postura precoce de narrador-repórter, preocupado principalmente com o registro do circunstancial.

Além da relação com a crônica quinhentista, a influência mais direta sobre a crônica contemporânea parece estar no *rez-de-chaussée*, o rodapé dos jornais franceses

do século XIX, responsável pela legitimação de um espaço, geralmente na primeira página do jornal, no qual eram apresentados desde textos apreciativos de obras literárias, peças de teatro, óperas e comentários sobre o cotidiano das cidades, até capítulos de romances, os folhetins. Desse caldeirão de variedades, ou *variétés*, imitado pelos jornais brasileiros da segunda metade daquele século, nasceria o lugar no qual a literatura fez-se presente dentro do jornalismo.

Para Marlyse Meyer (1992), o *rés-do-chão* era o “espaço vale-tudo”, um local vazio destinado ao entretenimento, um chamariz aos leitores franceses do início do século XIX, entediados com a censura napoleônica. Coincidentemente, Nelson Werneck Sodré (1977) aponta um momento de acomodação e censura política, o início do Império de D. Pedro II, como o marco do aparecimento do folhetim na imprensa brasileira e como início da participação da literatura e de seus “homens de letras” no jornalismo nacional.

Até então, segundo Werneck, no Brasil, a imprensa era ocupada por homens ligados somente ao jornalismo ou às atividades políticas, sendo essa última a principal matéria dos jornais. A partir daquele momento, porém, o que o autor chama de “imprensa literária”, antes limitada a algumas publicações especializadas de curta duração, começa a unir-se àquela imprensa política: “Não havia, então, nos jornais espaço para as letras. (...) Assim a imprensa política era uma, a imprensa literária era outra. Quando a primeira declina, com a consolidação do predomínio do latifúndio, começam a fundir-se” (p.210).

Essa união abrigaria escritores brasileiros como José de Alencar, Manuel Antonio de Almeida e Machado de Assis, todos procurando, nos salários pagos pelo jornal, uma certa segurança financeira que não possuíam trabalhando somente como escritores: “Os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam

no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível" (WERNECK, 1977, p.344).

Além de sustentar aqueles homens de letras, produzir distrações para leitores desavisados e preencher o espaço vazio deixado pela censura às lutas políticas, rotineiras no período regencial anterior, o encontro da literatura com o jornal inauguraria ainda o chamado jeito brasileiro de fazer crônica e, de acordo com Marlyse Meyer, por meio das narrativas publicadas em série no *rez-de-chaussée*, estrearia também o formato folhetinesco do romance. Nesse momento inicial, quando a crônica respondia ainda pelo nome genérico de “folhetim”, José de Alencar, na sua coluna “Ao correr da pena”, assumia com um certo despeito a influência francesa, ao escrever, nos seus próprios folhetins, “(...) nós macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mal, de ridículo e de grotesco” (apud MEYER, 1992, p. 99).

Para Alencar, definir os contornos do folhetim francês, então já se aclimatando no Brasil, era tarefa assumidamente impossível devido à flexibilidade desse texto e sua difícil inserção em qualquer classificação. A fala do autor assume não só a pluralidade já das crônicas jornalísticas iniciais, como uma visão irônica sobre esse texto e sobre as academias responsáveis pelos sistemas canônicos de gênero nos quais a crônica parece nunca ter se enquadrado:

O poeta glosa o mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto da França e a Academia de Lisboa não concordarem com uma exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível (apud MEYER, 1992, p. 172).

A própria impossibilidade de exata definição parece ter se tornado um traço marcante dessa “nova entidade literária” – segundo outro folhetinista, Machado de Assis – que passeava, em tom ligeiro, pelos assuntos mais variados da sociedade da época

tornando esse cronista inicial um comentarista ou, de acordo com Olavo Bilac, que também se ocupou dos folhetins, um historiador do cotidiano, aquele que registraria o que não era grande o suficiente para a atenção da História.

Ainda que possivelmente uma espécie de historiador, o folhetinista não apresentaria nenhuma espécie de pretensão objetiva, ainda que o fato jornalístico em suas mais variadas formas fosse a principal fonte de temas de seu texto. Nesse sentido, ele é especialmente identificado como um termômetro das transformações pelas quais passava a sociedade brasileira da época e, assim, se tornaria também parte ativa das engrenagens usadas para chamar a atenção do público leitor potencial, no início do estabelecimento do jornal como meio de comunicação de massa.

Na primeira metade do século XX, essas mudanças incluíam o próprio jornalismo brasileiro o qual vai incorporar, aos poucos, uma estrutura de caráter mais empresarial que tinha como maior referência a segmentação organizadora do jornal norte-americano. Nesse novo contexto, a panacéia que parecia ser o folhetim será segmentada, e os textos originados no rés-do-chão separam-se e especializam-se, acomodando-se a essas transformações: a resenha crítica sobre literatura, teatro e, depois, cinema ganha espaço reservado na imprensa e o romance folhetinesco conquista o mercado editorial.

Já o homem de letras não participa tanto da atividade jornalística como antes, o aspecto mais profissional da nova constituição da imprensa exigiria jornalistas especializados para grande parte das funções antes exercidas pelos literatos. Ainda assim, muitos escritores continuariam buscando apoio financeiro no jornalismo, especialmente a partir do pequeno espaço reservado para sua produção, a crônica. Segundo José Marques de Melo (1985), é especialmente a partir desse momento, a década de 30, que a crônica conquista sua identidade mais brasileira, mesmo já tendo

demonstrado sua particularidade desde as crônicas de Machado e Alencar, entre outros, no século anterior.

Na primeira metade do século XX, o Brasil passava por transformações fundamentais, a industrialização e urbanização crescentes produziram mudanças nos costumes e comportamentos que incluíram a Semana de Arte Moderna, em 1922, considerada a precursora da busca renovada por uma identidade mais brasileira. A crônica, nesse contexto, manteria sua função de analista e filtro das novidades do “mundo moderno”: “Nesse quadro, a crônica adquire um lugar especial. E o cronista é o intérprete das mutações que dão nova fisionomia à sociedade brasileira” (MELO, 1985, p.115).

Esses cronistas serão, entre outros, João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Rubem Braga e Paulo Mendes Campos. A divagação associada ao olhar arguto sobre o cotidiano, característica da crônica desde o século anterior, permaneceria com um acréscimo e uma redução: agora, esse texto se aproximaria cada vez mais aspectos das várias formas do texto literário, apresentando-se, porém, em tamanho consideravelmente menor que aquele do folhetim.

Enquanto essa abertura a outras formas de texto parece ter reforçado o caráter mestiço da crônica, a localização no ambiente jornalístico tornaria ainda mais agudo seu embate com a transitoriedade dos acontecimentos. O papel do cronista parece, então, se configurar como o daquele que de alguma maneira confere um sentido ao intenso fluxo de informações que habitam o jornal diariamente, numa espécie de luta cotidiana que seria responsável simultaneamente pela graça e pela condenação da crônica para muitos dos estudiosos que pensaram sobre ela.

Como consequência, se considerarmos as várias formas já utilizadas para nomeá-la – gênero híbrido, fronteiro, transitório, menor, espaço do vale-tudo, gênero

não literário –, pode-se perceber, de maneira geral, como sua inserção entre os gêneros literários é considerada problemática. De alguma maneira, a crônica frustraria as expectativas tanto de quem se posiciona em nome do discurso literário quanto de quem adota o discurso jornalístico, colocando-se em algum ponto além das diferenças já estabelecidas entre esses dois discursos.

I. III. Gênero híbrido

Examinar a trajetória da crônica brasileira sem mencionar a polêmica sobre sua inserção entre os gêneros literários parece difícil, já que esse problema, além de ser parte do que se considera como a história desse texto, está relacionado a uma questão fundamental para este trabalho: o vínculo problemático que a crônica, na sua forma histórica, folhetinesca ou contemporânea, teria estabelecido entre elementos que constituem o texto jornalístico e histórico e aqueles que seriam próprios do universo literário, vínculo que se apresenta nas crônicas de Antonio Callado e na sua obra em geral.

Quando Antonio Candido afirma, no texto “A vida ao rés-do-chão”, que o cronista não teria o “brilho” dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas, ele aponta justamente para essa questão: “Nem se pensaria em atribuir um Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse” (1992, p. 13). Qual a razão para a crônica desmerecer tal prêmio? Para Candido, essa razão estaria naquilo que o autor considera o maior valor da crônica: sua despreensão de chegar até o patamar do romance. De acordo com Candido, seria justamente a liberdade e a informalidade conseqüentes do lugar menor ocupado pela crônica que delimitariam sua consistência e seu estilo próprio como gênero literário de texto.

No entanto, outros autores apresentariam respostas diferentes para essa pergunta. Para Massaud Moisés (1968), por exemplo, a crônica provavelmente não mereceria o prêmio por ser, segundo ele, um produto literário inferior. A origem dessa inferioridade estaria na ligação desse texto com a transitoriedade do jornalismo, característica que seria incompatível com a perenidade e universalidade próprias de um texto verdadeiramente literário, como um romance, por exemplo.

Outro autor ainda, Antonio Dimas (1974), acredita que a marginalidade da crônica seria consequência de sua ligação com o mercado, intrínseca ao meio jornalístico – do qual os cronistas se aproveitariam para dilatar o parco orçamento que teriam como escritores e poetas – e de sua relação estreita com o tempo, que lhe confere “caducidade breve”. A questão financeira seria matéria, de acordo com ele, de um estudo sociológico, sendo que os estudos literários poderiam se ocupar da investigação da ligação da crônica com as vicissitudes temporais.

Para Dimas, considerá-la um gênero literário menor seria um erro porque, diferente do texto literário, a função primordial da crônica jornalística seria informar. De acordo com Dimas, comparar a crônica com obras intrinsecamente literárias é misturar a função poética de Roman Jakobson com a referencial, que seria a dominante no caso da crônica, ainda que ela se distinga de outros textos jornalísticos, ao adentrar no campo da ambigüidade e da liberdade de interpretação.

Desse modo, segundo o autor a função da crônica para os estudos literários seria a de expor as posições ideológicas do autor por meio do desnudamento que esse faria diante do público ao escrevê-la, o que não ocorreria em outras formas literárias, como o romance, por exemplo; além do auxílio que a crônica prestaria ao estudo das obras mais canônicas do escritor-cronista que a utilizaria como balão de ensaio para aventuras literárias futuras. Pode-se notar na perspectiva de Dimas que, enquanto o valor da

literatura seria intrínseco ao texto, o da crônica seria transitivo, ligado a interesses outros – ideológicos, políticos e opinativos – com os quais a literatura propriamente dita não se relacionaria.

Outro autor ainda, Afrânio Coutinho, oferece uma terceira perspectiva em relação à crônica ao ser, provavelmente, o primeiro a incluí-la numa classificação formal dos gêneros literários, proposta no seu livro *A literatura no Brasil* (1971). A partir do ponto de vista da narração – seguindo o critério da relação que o escritor manteria, por meio do texto, com o leitor –, aquele texto no qual o autor usa "artifícios intermediários" para se dirigir ao leitor estaria inserido nos gêneros narrativo, lírico e dramático, que seriam, segundo Coutinho, intrinsecamente literários; já aquele no qual o escritor usa um "método direto" para se comunicar com o leitor, dirigindo-se a ele "em seu próprio nome", pertenceriam ao gênero ensaístico, no qual a crônica estaria (1971, p.105).

A partir disso, Coutinho tenta esclarecer o conceito de ensaio, que seria usado pela crítica de maneira pouco rigorosa. Segundo o autor, a acepção moderna de ensaio teve sua origem em Montaigne, na obra *Essais* (1596), que o consagrou como "uma dissertação curta e não metódica, sem acabamento, sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial e familiar". Essa maneira de escrever o ensaio influenciou autores britânicos que desenvolveram o chamado *familiar essay*, um texto "(...) curto, direto, incisivo, individual, interpretativo (...)", o qual "(...) exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade". Esse tipo de texto, no Brasil, seria a crônica, enquanto que o termo "ensaio" serviria aqui para designar um texto crítico, um estudo, mais formal e metódico que o *familiar essay* original (1971, p.106).

A crônica contemporânea, que se consolidaria a partir do século XIX, de acordo com Coutinho, se distancia daquele primeiro sentido histórico e, em seguida a sua fase francesa, passa a designar um tipo de texto diferente o qual, se inserido na literatura, ainda se manteria "estritamente ligado ao jornalismo", aproximando-se dos *familiar essays* citados, "(...) um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas" (1971, p.109).

Sendo um texto que se encontraria entre a literatura e o jornalismo, a crônica parece não se definir absolutamente como nenhum deles, estando próxima de um ou de outro numa escala de gradação que, para Coutinho, dependeria da maneira como o texto é formalmente trabalhado:

A crônica será tanto mais literária quanto mais fugir às exigências do espírito de reportagem, atingindo o melhor de sua realização formal quando consegue fundir os supostos contrários – a literatura e o jornalismo – com um teor autônomo pela força da personalidade do escritor refletida em seu estilo e em suas idéias (1971, p. 121).

É interessante notar que a classificação de Coutinho remete àquela de Platão, que dividia a poesia em três gêneros também de acordo com a relação direta e/ou intermediada pelos personagens que o poeta estabelecia com o leitor, além da correspondência com a classificação aristotélica dos modos narrativo e dramático a partir do mesmo pressuposto. Coutinho talvez seja um dos únicos que não tenha chamado a crônica de gênero menor e nos perguntamos se isso não ocorre porque ele a aproxima do ensaio e, afastando-a da futilidade oficial do folhetim, resgata sua seriedade. De qualquer maneira, inserindo-a numa classificação que, a despeito de suas influências clássicas e da visível normatividade que se combina com uma visão ainda

imutável do literário, não demonstra a pretensão de estabelecer gêneros melhores e piores, maiores e menores.

No entanto, mesmo a perspectiva de Coutinho expõe nas entrelinhas o que parece fundamentar a perspectiva geral sobre a crônica: uma oposição entre os discursos literário e jornalístico baseada na diferença que haveria entre eles com relação à permanência e à ligação com um real externo. Enquanto o valor do discurso jornalístico é encontrado normalmente na medida de sua efemeridade, contingente ao seu projeto de não ir além de descrever e opinar objetivamente – ainda que uma interpretação objetiva seja quase um paradoxo – sobre os acontecimentos no fluxo mesmo de sua ocorrência; o valor do discurso literário estaria no oposto, no seu projeto de captar o particular e levá-lo ao universal, atingindo a permanência na medida de sua desvinculação com a experiência humana imediata e do trabalho formal com a palavra.

O discurso da crônica – ainda que nos textos críticos esse discurso muitas vezes se misture com a própria idéia da crônica como texto – se posicionaria, então, à margem tanto do discurso jornalístico, por que estaria mais livre da pretensão de objetividade, dispensando ao fato jornalístico um tratamento diferente daquele do discurso do jornal, muitas vezes levando-o à ficção e ao lirismo; quanto do discurso literário porque, ainda assim, estaria mais preso a uma realidade externa e contingente do que esse último, o que seria o sinal de sua pouco provável universalidade. Assim, a crônica frustraria as expectativas do leitor que se posicionasse no feixe de possibilidades colocado tanto pelo projeto do discurso jornalístico quanto do literário.

Contudo, precisamos considerar até que ponto esses projetos se sustentariam. Seguindo o pensamento de Roland Barthes, nos textos “O efeito do real” e “O discurso da história”, ambos parecem ser baseados na possibilidade de se separar o discurso de um referente que, assim, seria colocado fora do ato de produção lingüística, qualquer

que seja esse e, levando a cabo essa possibilidade, buscariam eliminar as marcas do sujeito discursivo tanto em nome de uma relação direta com o real, no caso do discurso jornalístico, quanto na tentativa de chamar a atenção para o texto em si, somente ele, separando-o do contexto de produção e recepção do mesmo, no caso da literatura.

Considerando a ausência dessas marcas como um traço significante, pois as estratégias de eliminação desses elementos em ambos os casos acabam por apontar justamente para a presença do que não estaria ali, percebe-se que aqueles projetos se frustrariam na medida em que o que não deveria estar no texto ainda se encontra nele, camuflado. Partindo dessa perspectiva, tanto a objetividade jornalística, que seria baseada na relação direta com o referente, e também, no mesmo sentido, o texto literário realista; quanto a objetividade formalista do discurso literário, que pretende delimitar suas fronteiras a uma visão do texto como nada mais que matéria verbal, se frustram na proporção em que tanto a literatura quanto o jornalismo seriam práticas discursivas, construtos inseridos num dado contexto cultural, social e histórico.

Talvez isso fique mais concreto levando-se em conta que, no discurso jornalístico, há uma seleção e uma interpretação dos acontecimentos de acordo com o que o jornal considera mais relevante para o leitor, em relação não só ao seu compromisso com o público, mas a sua condição de empresa, o que vai estabelecer um conflito, em proporções várias, entre sua busca por qualidade e por quantidade, por lucro e que vai condicionar a produção textual do veículo. No caso da literatura, como já disse Marisa Lajolo (1982), há também um filtro entre o texto e sua publicação, que inclui o mercado editorial e suas contingências, além das instituições legitimadoras do discurso literário, como a universidade e a escola, por exemplo, que de várias maneiras selecionam e condicionam o que se espera da literatura.

Dessa maneira, a investigação da crônica a partir dessa diferenciação entre os discursos literário e jornalístico se parece mais com um resquício de uma visão normativa e canônica do texto literário. Por meio da relação, estabelecida textualmente, entre elementos literários, jornalísticos e históricos, o que a crônica parece mobilizar, guardando as diferenças particulares a cada uma, seria justamente a identidade desses textos vários, presentes nela de maneira tão inusitada a ponto de causar um incômodo limitador de uma compreensão mais crítica do mesmo.

Essa mobilização parece ter acompanhado a crônica desde sua forma histórica, quando o projeto implícito de somente descrever os fatos era frequentemente ultrapassado por cronistas que, assim, colocavam em evidência a questão da veracidade de um relato, trazendo à tona, pela primeira vez, o problema da ficção, até o folhetim ou a crônica propriamente dita, mantendo uma espécie de provocação, consequência do posicionamento da crônica entre as fronteiras dos elementos literário, jornalístico e histórico.

Assim, não nos interessa exatamente afirmar ou não a literariedade da crônica. Buscamos, principalmente, examinar o problema em perspectiva, com a intenção de contextualizar outro texto, a princípio, híbrido, a crônica de Antonio Callado. Ao fazer isso, procuramos, principalmente, expandir as possibilidades de interpretação do funcionamento dos textos literários que povoam as crônicas do autor. Juntamente com isso, ao examinar de perto a trajetória da crônica brasileira e as várias fronteiras que habitam esse texto, pudemos ampliar igualmente nossa perspectiva em relação à obra literária de Callado, na qual se encontram as fronteiras do texto jornalístico e histórico, assunto do nosso próximo capítulo.

II. A escrita de Antonio Callado e seus possíveis realismos

Em resenha sobre o livro *Crônicas de fim do milênio* (1997), Silviano Santiago (1997) afirma que a crônica de Callado seria “a miniatura do seu romance”. Por meio dela, o autor considera possível “avaliar sua obra como um todo”, em razão de um pendore constante que se apresenta na escrita do autor: a tentativa de refletir sobre a identidade do povo brasileiro e de estabelecer um diálogo crítico entre o escritor e sua cultura.

Desse modo, para ele, Callado constrói, nos seus textos, um “espaço ilusório e utópico”, a partir do qual lança um olhar, ao mesmo tempo crítico e renovador, sobre o país. Por esse motivo, o crítico chama o escritor de “pensador renascentista” que exige do leitor a fixação num ponto ideal, como a construção em perspectiva da Renascença, trazendo, segundo Santiago, uma advertência em relação à “necessidade coletiva de enrijecimento moral”.

Essa preocupação em relação ao Brasil se apresenta efetivamente como um dos traços que o *corpus* escolhido tem em comum com a obra do autor, tendo sido apontado em outros estudos sobre sua escrita. Essa característica nos interessa especialmente por indicar o problema da vinculação dos romances de Callado com o elemento histórico e jornalístico, questão que permeia a crônica em geral e de maneira particular aquelas analisadas neste trabalho. Assim, neste capítulo partimos do pressuposto de que um paralelo possível entre as crônicas e as outras obras do escritor possa nos ajudar a esclarecer as questões propostas pelos textos do *corpus*.

Davi Arrigucci Jr expõe o problema ao afirmar que a obra de Callado tem sido “(...) um corpo-a-corpo cerrado com os pólos do fato e da ficção” (ARRIGUCCI, 1999, p.61). Muitos estudos expõem a influência mútua entre a atividade que o autor exercia

como escritor e sua função de jornalista, aspecto que teria ligado suas reportagens à narrativa literária e sua obra ficcional ao jornalismo. Nesse sentido, a partir desse apego ao factual, seria evidente o vínculo dos romances do autor com a História e o pendor realista de sua escrita.

Sua obra foi, então, identificada como a expressão do que Lígia C. M. Leite (1983) chama de “um projeto nacional e popular de cultura brasileira” e Cremilda (1985) Medina resume na busca do autor por “entender a fundo seu país e ele próprio”. Esse projeto teria adquirido corpo especialmente em *Quarup* (1967), antes do qual os dois romances de Callado, *Assunção de Salviano* (1954) e *Madona de Cedro* (1957), nos quais o tom místico ocupa o primeiro plano, seriam ainda esboços daquele traço maior, a partir do qual o religioso foi substituído pelo secular, iniciando, então, uma fase mais claramente política.

Como desencadeador dessa fase, *Quarup* torna-se um divisor de águas a partir do qual, talvez por força de sua função como jornalista, o autor foi movido, segundo Lígia Leite, pelo “sentido da urgência”, voltando-se para os acontecimentos políticos e sociais ocorridos há pouco e lançando seus romances logo em seguida aos mesmos. Conectada dessa maneira à história do país, a narrativa de *Quarup* se desenvolve em meio ao governo republicano de Vargas, seu suicídio, até a posse de João Goulart e a deposição do mesmo, no início da ditadura que se instalou no país em 1964. De acordo com uma provável tentativa de oferecer ao leitor um painel dos descaminhos da identidade brasileira, *Quarup* narra as aventuras de Nando, personagem central do romance, padre que gradualmente abandona a batina em nome da luta revolucionária.

A tônica geral das primeiras reações à obra, positivas e negativas, estabelecia uma relação mais ou menos direta entre o momento político no qual o país se encontrava e a narrativa de *Quarup*. Na época de seu lançamento, Ferreira Gullar

acreditou que o romance seria o bem-sucedido representante de um realismo novo, o qual, para além do que ele chama de “formalismo vanguardeiro”, reafirmaria a importância da função política da arte, sem temer o contato direto com a história complexa do país. “Romance realista porque a ação dos personagens se desenvolve em função de fatos concretos. Não se trata, porém, de um realismo que apenas constate a vida como ela é, mas que (...) indaga da vida como ela deve ser” (1967, p. 258).

Para Gullar, a “deseducação” sofrida por Nando em sua trajetória seria o exemplo libertário de um ponto de partida para as transformações de que o país precisava. No mesmo sentido, Wilson Martins (1967) chamou *Quarup* de “romance da revolução”, ainda que o fosse por meio do desencanto com relação ao momento histórico imediato, projetando no futuro a insurreição esperada.

De forma mais pejorativa, Paulo Hecker Filho (1968) chama a obra de “interessante irrealização literária”, provavelmente por conta da confusão, encontrada pelo crítico em *Quarup*, entre realidade e fantasia, reportagem e ficção, jornalismo e literatura, o que tornaria sua narrativa incoerente e inverossímil. Comparando esse livro com o lançamento literário de outro escritor, Carlos Heitor Cony, Hecker considera esse último um “romancista nato”, enquanto Callado seria “um jornalista culto que escreve um romance num prodigioso esforço sobre si mesmo com resultados parciais”.

Dessa maneira, o crítico identifica o uso da linguagem jornalística na obra como algo prejudicial à qualidade da narrativa: “Chegam a ficar engraçados no corpo da narração suas descrições e adjetivos antes de espectador, de repórter, que de criador participante (...). Igualmente desconectam o fio narrativo muitos clichês e vulgaridades jornalísticas (...)” (*O Estado de São Paulo*, 1968). Mesmo assim, segundo ele, o romance se sustentaria ao justificar aquele presente, como resposta à situação na qual o país se encontrava.

Em outro texto ainda, Nelson Werneck Sodré acredita que essa resposta seria resultado da reação do autor àquela realidade, de acordo com a intenção do mesmo em propor soluções e delinear problemas específicos ao contexto político a que faz referência, particularmente como representante de uma camada esclarecida, ou menos ingênua, da pequena burguesia esquerdista da época. Naquele momento, segundo Werneck, essa camada social procurava um texto que a legitimasse e criasse, ao menos no papel, as transformações que não conseguia colocar em prática.

Comparando também *Quarup* ao romance *Pessach* de Carlos Heitor Cony, lançado na mesma época que aquele, Werneck considera que “(...) ambos os romances obedeceram a uma intenção necessária: a intenção de exteriorizar determinada maneira de julgar, a intenção de participar, a intenção de influir” (1967, p.218). Por isso, as duas obras seriam um produto da tentativa de “situar”, na ficção, o contexto histórico imediato, “(...) esses romances são essencialmente a representação de uma fase revolucionária, a do Brasil dos nossos dias, e a representação do reflexo que essa fase encontra na consciência dos autores” (1967, p. 221).

De forma geral, a postura de Werneck se une à dos outros críticos que viram em *Quarup*, sobretudo, sua representatividade em relação à conjuntura política na qual o Brasil se encontrava quando do lançamento do romance. No entanto, essa linha reta que parte da escrita de Callado para chegar ao elemento político, social e histórico parece ter sido, mais que a narrativa em si, ou tanto quanto ela, influenciada por essa mesma conjuntura. Nesse contexto, Lígia Leite vê nessas reações a *Quarup*, favoráveis ou não, uma tendência a torná-lo o exemplar daquele realismo novo anunciado por Gullar e que teria se formado junto às vanguardas revolucionárias das décadas de 60 e 70:

Os marcos teóricos em que se movem essas leituras são os princípios dos Centros Populares de Cultura, de uma arte engajada e mobilizadora, do romance realista Lukacsiano, o conceito de conscientização, bebido na pedagogia de Paulo Freire, os

princípios Isebianos de Cultura Nacional, Modernização e consciência Nacional. E isso que se busca é isso que se lê em *Quarup* (LEITE, 1983, p. 23).

Assim, embora Callado não participasse diretamente das atividades desses Centros, *Quarup* foi eleito o romance modelar desse contexto que se queria revolucionário. Contudo, passado o momento da militância, a releitura de *Quarup* perde o entusiasmo inicial e ganha sentidos até mesmo opostos àqueles aclamados em seu lançamento, apresentando um pendor pessimista quanto ao discurso revolucionário.

Segundo Robeni B. Mamizuka, outra estudiosa da obra do autor, no decorrer da narrativa do romance, esse discurso se revela mais próximo do dizer que do fazer, mostrando-se inepto à união entre elite e classes populares tão necessária à ação transformadora que pregava. A autora aponta a presença de muitos projetos de mudança nas vozes dos personagens e na narrativa de *Quarup*, os quais gradualmente se desfazem, restringindo-se ao universo da palavra e dificilmente partindo para o âmbito da realização.

De forma geral, as perspectivas propostas por Lígia Leite e Robeni Mamizuka questionam o ponto de vista daqueles primeiros críticos da obra de Callado por indicarem aspectos dos romances do autor que vão de encontro ao que foi identificado como traço fundamental do seu plano de escritura: a relação direta e quase sempre eufórica entre a narrativa e seu contexto histórico imediato.

Nesse sentido, ainda no caso de *Quarup*, para Lígia Leite, o caráter um tanto simplificador das críticas iniciais a essa narrativa foi ultrapassado pelo romance na medida em que, ao se mostrar realista e engajado, ele o seria, sobretudo, por questionar seu próprio realismo e engajamento, “(...) se a intenção primeira do escritor era traçar um novo *Retrato do Brasil* (...), esse retrato aparece como novo justamente porque a ficção o transforma num retrato plural, contraditório, onde se expõe o descaráter brasileiro” (1983, p.42).

Na organização da narrativa, de acordo com a autora, esse aspecto está presente particularmente na tensão entre a perspectiva interna do romance intimista, mais próxima dos primeiros escritos de Callado, e a perspectiva externa do romance histórico-político, característica que vem somar-se a suas obras a partir de *Quarup*. Nesse jogo, a dimensão interior vai consumir a visão otimista do Brasil que, a princípio, habitava esse primeiro romance do autor:

É uma tendência contrária àquela, menos evidente; é talvez Machado com sua ironia e seu profundo ceticismo que vai tomando conta desta ficção de início tão esperançosa nos destinos do País Novo e exuberante. É a desconfiança minando as certezas na vitória da revolução (1983, p. 33 e 34).

Assim, considerada um modelo de arte engajada, a obra de Callado apenas o seria ao indicar simultaneamente a impossibilidade de manutenção do projeto nacional-popular que, a princípio, propõe. Esse caminho duplo, segundo Lígia Leite, faria com que o país, mais que um dado da realidade, se constituísse como uma indagação por meio da qual o escritor tentaria “(...) iluminar e desvendar, pelo esforço da imaginação, aquilo que o jornal e a história oficial deixam na sombra” (1983, p.25).

Como resultado, Lígia considera a ficção, na obra de Antonio Callado, como uma forma de “revelação e conhecimento do país”, o avesso do que seria a História (1983, p. 25). Desse modo, o pendor renascentista encontrado por Silvano Santiago na obra do autor, para Lígia Leite, se traduz num projeto ainda romântico que busca redescobrir o Brasil por meio de sua ficção. Nos limites desse romantismo, a autora parece partir da constatação de que a escrita de Callado se constitui como um dilema entre o desejo pela nação e a consciência dos limites frágeis que a definem, trazendo embutido em seus romances o reconhecimento da ausência de uma identidade brasileira razoavelmente sustentável.

Essa postura de indagação, a partir da perspectiva de Davi Arrigucci Jr., pode igualmente ser conseqüência daquele embate entre o que o crítico chamou de pólos do fato e da ficção, especialmente se considerarmos que Arrigucci encontrou no livro-reportagem *Esqueleto na lagoa verde* (1953) o momento-chave no qual Callado se surpreendeu numa provável encruzilhada entre os dois pólos citados. A reportagem trata de uma expedição, acompanhada pelo autor, que procurava os restos mortais do coronel britânico Percy Fawcett, desaparecido na selva amazônica em 1925, passando por ali em busca de uma lendária Cidade Abandonada, supostamente localizada no sertão baiano.

Morto, ao que tudo indica, por índios da Amazônia, o próprio coronel, acredita Arrigucci, torna-se uma lenda construída no decorrer da reportagem, a partir dos relatos contraditórios e imaginativos dos índios e de antigos exploradores que haviam seguido os passos de Fawcett. Na ausência de seu fato motivador, a reportagem se constitui numa intrincada rede de vozes que acaba por oferecer não o documento jornalístico, mas o retrato multifacetado da narrativa de uma busca:

O incrível desaparecimento de Fawcett é também a evaporação do eixo central da reportagem em torno do fato verificável. A busca da verdade factual do jornalista é, assim, sutilmente deslocada pela descoberta perplexa da força da ficção que vem do que se imagina, como outro tipo de verdade, não menos esquiva, sobretudo depois da desconfiança quanto à verossimilhança que pode trair a realidade por uma mera coerência interna da narrativa (*Folha de São Paulo*, 2/2/1997, p.5).

Terá sido essa descoberta a responsável pela abertura das brechas necessárias ao ajuste tenso entre a ânsia por recontar a história do Brasil e a suspeita em relação à possibilidade da narrativa abarcar diretamente a experiência vivida em determinadas épocas? Para Arrigucci, em artigo anterior, Callado se torna, a partir daí, mais que um escritor-jornalista, um perscrutador da história, o qual, mesmo “sem desgrudar os olhos do chão”, não se contentaria apenas com o fato, procurando o sentido que o atravessa e conecta aos rumos tomados pelo país.

Por conta disso, a marca realista que o crítico encontra em Callado, conseqüência da procura por vincular a história do país aos seus romances, guia-se principalmente por uma visão não ingênua do “mandamento épico da objetividade”, típico do modelo de romance realista formado no século XIX. Desse modo, para Arrigucci, os romances de Callado tendem ao realismo crítico. Ainda que a obra literária do autor não reconheça de maneira radical as “dificuldades de narrar”, característica da consciência metalingüística aguda de muitos romances das décadas de 60 e 70, ela demonstraria “(...) o mal-estar da ficção realista no século XX, às voltas com a crise dos valores individuais, que se seguiu à falência do mercado liberal, e a impossibilidade de construir um romance biográfico ou de caracteres à maneira do século XIX” (1999, p. 62).

Essa inquietação permearia seus romances e seria particularmente ostensiva em *Reflexos do Baile*, obra de 1976, considerada por Callado como sua melhor produção ficcional, romance escrito quando o autor já não exercia mais a profissão de jornalista. Por conta disso, de acordo com o próprio escritor, essa obra foi escrita com mais vagar, apresentando uma organização narrativa especialmente trabalhada. No texto, a narração está dividida entre os relatos de vários grupos de personagens - militantes, embaixadores e policiais da ditadura - que têm como tema central o seqüestro da rainha da Inglaterra, planejado pelos revolucionários. Essas vozes aparecem exclusivamente nas cartas sem remetentes trocadas por eles, resultando num enredo fragmentado, radicalizado pela ausência formal de um único narrador.

Os acontecimentos e personagens políticos ligados à ditadura não estão explícitos no romance, mas são sugeridos no desenrolar e construção da narrativa, de tal modo que, nessa obra, o elemento histórico e a linguagem jornalística mostram-se de forma, ao mesmo tempo, estranha e comum ao projeto de romance que parecia se

configurar na escrita de Callado, estabelecendo um jogo de afirmação e negação do traço realista identificado na produção do autor.

No ensaio “O baile das trevas e das águas”, Davi Arrigucci Jr vê em *Reflexos do Baile* um impasse entre a busca por um texto realista e sua finalização como forma alegórica, ainda que irônica. Para ele, haveria uma incompatibilidade entre o realismo crítico e a alegoria, no sentido de que a abstração e a generalidade dessa última está na contramão da profundidade e do mergulho no que Arrigucci chama de "particularidade histórica", característico do realismo crítico.

Dessa maneira, na maior parte das vezes, *Reflexos do Baile* falharia por ser alegórico, superficial e até geral demais. Seus personagens seriam caricaturais e não redondos e complexos como deveriam ser aqueles de uma obra realista, “(...) os grupos não chegam a configurar personagens reais e complexas, pois não podem escapar à abstração inevitável da construção alegórica, que reduz as imagens a conceitos, passando do singular ao geral. Querendo ser realista, como pode o romance ser abstratamente alegórico?” (1999, p. 68).

De acordo com Arrigucci, muitos dos escritores dessa época, década de 70, na tentativa de representar aquele momento histórico, acabavam caindo na alegoria, porque a vivência fragmentária do homem moderno – que incluiria a influência do jornal e dos meios de comunicação de massa de forma geral – impediria a construção de uma narrativa que realmente abarcasse essa particularidade histórica de maneira profunda e coerente.

A alegoria seria, então, resultado dessa fragmentação, enquanto que, por sua vez, a própria fragmentação da narrativa seria uma consequência de sua forma alegórica predominante. Assim, para o crítico, o impasse "realismo crítico e alegoria" seria característico de vários romances daquele momento e aspecto predominante da obra de

Callado, razão da incoerência entre seu projeto “verista” de texto e a realização quase sempre alegórica desse.

Por outro lado, em estudo mais contemporâneo, Francisco V. dos Santos (1999), acredita que essa incompatibilidade já não procede, ao considerar que as bases do romance em questão estão justamente nos meandros entre seu projeto implícito de escritura e a realização do mesmo. Segundo ele, a partir da síntese, presente no texto, entre o universal e o particular, o coletivo e o individual, sua fragmentação, mais que uma generalização abstrata, torna-se um recurso para se penetrar mais no íntimo dos personagens e da situação vivida por eles.

Nesse sentido, Santos afirma que o romance não pretende “(...) clarear ‘os meandros de uma patologia social, num dado momento, de uma dada cidade, de um dado país’” (1999, p. 118), pelo contrário, na tentativa de conferir um sentido às bizarrices daquele momento histórico, Callado o teria feito sem qualquer compromisso com a lógica da referencialidade. Na mesma direção, para Lígia Leite, o choque entre linearidade e fragmentação presente em *Reflexos do Baile* seria consequência da desconfiança em relação ao “projeto de representar a realidade pela ficção”, próprio do modelo de narrativa realista do século XIX, aspecto que Arrigucci também aponta no texto sobre Fawcett¹. Segundo ela, esse traço está presente na escrita de Callado desde *Quarup*, tornando-se mais relevante nas obras posteriores do autor.

Partindo disso, podemos perceber que, como as críticas sobre *Quarup*, as análises de *Reflexos do Baile* se pautam em torno da discussão sobre qual seria a espécie de vínculo entre o fato e a ficção estabelecido nos romances de Callado. A tentativa de

¹ O texto “O sumiço de Fawcett” foi publicado na *Folha de São Paulo*, no caderno Mais!, em fevereiro de 1997, por ocasião da morte de Antonio Callado, enquanto que o ensaio do mesmo autor “O baile das trevas e das águas” foi publicado originalmente no jornal *Opinião*, em fevereiro de 1977, e depois no livro *Achados e Perdidos – Ensaios de crítica*, pela editora Polis, em 1979.

explicar de que maneira essa relação é criada fundamenta inclusive o depoimento que o próprio escritor prestou a Lígia Leite sobre esse romance:

Dentro de minha obra de romancista, *Reflexos do Baile* tem a mesma temática, segue exatamente a mesma proposta que eu me fiz, de transformar em ficção, em romance, a história recente do Brasil, a história contemporânea que nós estamos vivendo agora no País. A diferença que os críticos já notaram nesse livro é uma diferença estilística, mas que se explica, no caso, pelo fato de que, desta vez, eu me concentrei não numa visão em painel do Brasil; como em *Quarup* e *Bar Don Juan*, mas naquele momento altamente curioso e surrealista da vida do Rio de Janeiro que foi o período de seqüestros de embaixadores. Era realmente um período de censura muito estrita da imprensa. De repente saíam manifestos dos próprios seqüestradores, depois aquele silêncio de novo, até a nova operação. Isso foi no Rio de Janeiro um momento tão sofisticado, tão curioso e tão fora do comum, que, para retratá-lo em livro eu adotei uma técnica diferente, de suprimir o mais possível o narrador (CALLADO, apud LEITE, 1983, p. 68).

Aparentemente, essa fala de Callado poderia resolver a questão, ligando a escrita do autor diretamente à história do Brasil. Porém, mesmo que se leve em consideração o projeto de Callado de passar para o texto uma experiência do âmbito vivido, esse objetivo realista – no sentido último do termo, como aquele produtor de um discurso, de acordo com Roland Barthes, que só aceita enunciações creditadas pelo referente – parece caminhar, pelo menos, em direção a um impasse entre um realismo baseado na cópia e outro que perceberia o real como algo a ser produzido textualmente.

Diante dos limites da intencionalidade frente ao texto, o que os romances do autor instauram seria a convivência entre um possível realismo e sua negação, na medida em que seu compromisso com o projeto de representação coerente de um dado momento histórico seria questionado na própria concretização desse projeto. Como visto, no decorrer do capítulo, guardando as particularidades de cada romance, a produção de Callado, de forma geral, chama a atenção também para seu próprio processo de escritura, deslocando o olhar da relação com o contexto histórico do qual suas obras se alimentam e que seria, a princípio, o sentido primeiro dessas obras.

Partindo dessa perspectiva, o compromisso de sua narrativa com o elemento factual seria inicialmente efetuado por meio de uma analogia entre a organização formal da matéria narrativa e o processo histórico no qual ela estaria incluída, como parece ocorrer de forma mais ostensiva em *Reflexos do Baile*. O retorno de Callado à história toma, assim, a direção indicada por Francisco V. dos Santos (1999), quando considera, na escrita do autor, o atual como um “ponto flexível do tempo”, a partir do qual o passado seria revisto sob os fragmentos do presente. Nesse ponto, o discurso literário se constitui como o lugar no qual esse retorno é construído e do qual o autor se serve para reescrever a história. Essa perspectiva, próxima à de Lígia Leite, posiciona a obra ficcional do autor como provocadora de novos e ocultos sentidos para a trajetória do país.

Finalmente, o impasse, que há na obra de Callado, entre falar sobre o Brasil e recriá-lo, entre ater-se ao fato e ultrapassá-lo, reflete-se no discurso crítico sobre ele, provavelmente mostrando que ignorar tal desacordo limitaria a compreensão de uma escrita que se constitui a partir dessa tensão. Considerando-se o auxílio que esses estudos podem prestar à análise do *corpus* desta pesquisa, perguntamo-nos de que maneira esse embate entre o fato e a ficção estaria presente nas crônicas. Tomando por base a hipótese principal deste trabalho, de que forma esse embate se configura na possibilidade das obras literárias se apresentarem, nas crônicas, como um dispositivo de descoberta do mundo?

Acreditamos que o esclarecimento dessas perguntas deve estar no limite entre a motivação inicial do que seria o projeto de Callado e sua realização nas crônicas. Na tensão entre esses dois momentos, o plano de escritura e a concretização do mesmo, configura-se a possibilidade das crônicas estabelecerem textualmente uma relação entre as obras literárias e os elementos da história e do jornalismo na qual aquelas obras se

fazem presentes principalmente por meio de seu potencial crítico renovador, aspecto que será discutido com mais detalhes no decorrer desta dissertação.

III – Fato e ficção nas crônicas de Antonio Callado

A princípio, distantes das crônicas de autores como Rubem Braga e Fernando Sabino, por exemplo, e de outros que se acompanharam mais de perto os elementos da narrativa e da poesia, adotando como mote principal de suas crônicas o acontecimento menor, que está à margem das manchetes do jornal, os textos de *Crônicas de fim do milênio* (1997) talvez se aproximassem do ensaio na acepção que lhe deu Afrânio Coutinho, paralela ao *familiar essay* britânico, ou talvez do folhetim inicial de Machado de Assis e José de Alencar, embora não apresentem a longa extensão e o tom anedótico dessa primeira crônica jornalística.

Diante dos variados traços que poderiam delimitar a crônica como gênero particular de texto, as crônicas de Callado chamaram nossa atenção pela maneira como seu autor freqüentemente lançou mão de obras literárias diversas para construir seu ponto de vista sobre a contemporaneidade, em muitos dos textos que publicou na *Folha de São Paulo* entre 1992 e 1996. Ao pensar o país e o mundo a partir dessas obras e do recorte da atualidade oferecido pelo jornal, Callado volta-se para a história do Brasil e de outros países, lançando um apelo à memória que manifesta o desejo de repensar o presente e o passado que o constitui.

Isso seria feito sobretudo a partir da busca pelos limites da identidade brasileira a qual, na amplitude de sua crônica, acaba por estender-se à de outros povos. Nessa ligação das crônicas do autor com os fatos da história e do jornalismo e em sua preocupação manifesta com os rumos do país se localiza o possível diálogo entre os textos do *corpus*, a obra geral de Callado e a trajetória da crônica como um todo. Em comum, a crônica, sob a perspectiva de sua trajetória no Brasil, a obra geral de Callado

e suas crônicas apresentam a relação com a memória, na medida em que manifestam de várias maneiras a preocupação em reter o fluxo dos acontecimentos.

Essa busca acompanhou a crônica em sua ascendência quinhentista, quando sua tarefa primeira era a de fixar os feitos dos reinos absolutistas, e marcou sua forma contemporânea e jornalística com a ansiedade pela passagem do tempo. Na produção ficcional de Callado, essa preocupação resulta num constante embate frente às armadilhas da história, na medida em que suas narrativas reescrevem a trajetória do país, contando-a a partir dos fatos e situações que teriam sido ocultados ou ignorados pelo relato oficial da história.

Mais do que isso, o “corpo-a-corpo cerrado entre os pólos do fato e da ficção”, identificado por Arrigucci (1999) nos romances de Callado, permeia a constituição da crônica em geral, resultado de sua vinculação ao elemento histórico e jornalístico, configurando-se particularmente nas crônicas do autor de forma que nelas se mobilizam as possibilidades de relação textual entre o texto literário, o fato social e jornalístico, ponto de partida de nosso trabalho, que será detalhado ao longo deste capítulo.

A perspectiva de Afrânio Coutinho (1986) sobre a crônica – texto que resultaria da reação direta e franca de um indivíduo frente ao impacto da realidade – aproxima-se de tudo aquilo que se escreveu sobre o projeto geral dos romances de Callado e expõe a atitude realista comum à crônica e à escrita do autor. Como muitos dos cronistas históricos, ele buscou reter a memória do país refletindo sobre o Brasil e atando, por meio da ficção, sua História remota e recente. Como um cronista contemporâneo, viu sua tentativa de recontar a História do país ir de encontro à efemeridade do universo jornalístico, à fragmentação do *mass media* e ao pequeno espaço nas páginas do jornal.

Para muitos estudiosos da crônica brasileira contemporânea, esse embate com a transitoriedade do jornal seria resolvido por meio da superação do discurso transitivo do

jornalismo, presente na crônica, e de sua aproximação com o discurso literário. Essa perspectiva parte do pressuposto de que a tessitura que seria própria da obra literária em geral apresentaria uma dimensão permanente, imune à passagem do tempo, enquanto o texto jornalístico teria como característica fundamental a propriedade de ser perecível, padecendo no fluxo dos acontecimentos que o alimentam.

No caso dos romances de Callado, a interpretação de seu vínculo com os fatos do jornalismo e da História do Brasil, resultado da inquietação do escritor em relação ao país, seguiu por dois caminhos principais: aquele para o qual esse realismo seria consequência de uma relação mais direta entre os romances do autor e seu referencial histórico imediato, e outro que encontraria nessa tendência sinuosidades responsáveis pela criação de obstáculos a essa relação, tornando-a menos direta do que parece ser inicialmente.

No primeiro caso, que seria próprio dos críticos iniciais da obra de Callado, haveria uma coincidência entre um projeto de escrita que busca pensar sobre determinado dado da realidade e um texto que se relaciona com esse dado, de maneira a reproduzi-lo como algo que estaria fora da obra. De forma provavelmente oposta, no segundo caso, há uma nova perspectiva desse projeto para a qual a ficção de Callado seria produtora e não reprodutora de determinada situação do real.

Guardando suas particularidades, esse seria, por exemplo, o ponto de vista de Lígia Leite, Francisco dos Santos e, em parte, de Davi Arrigucci Jr, ao apontarem na obra do autor uma postura crítica quanto à possibilidade de suas narrativas serem um retrato de episódios da história do Brasil, o que teria resultado numa visão menos eufórica do país e numa organização narrativa mais intrincada. Sustentando essas discussões parece estar, tanto na crônica brasileira quanto na obra de Callado, a identificação de um caminho duplo que transita entre o universo ficcional e os discursos

do jornalismo e da história, os quais teriam um compromisso maior com a descrição de dados da realidade.

Partindo desse contexto, em muitas das crônicas de Callado, a duplicidade característica tanto da crônica em geral quanto da obra do autor está igualmente presente por meio da presença particular de diferentes textos literários em meio às reflexões do autor sobre as manchetes do jornal. Levando-se em conta o que se considera como sendo o projeto de escrita de Callado, sua intenção de levar para a obra ficcional os fatos políticos brasileiros sofre, em suas crônicas, uma inversão: a primeira vista, nesse lugar, as obras literárias são a medida do “real” e não o oposto, como se os dados da história e do jornalismo traduzissem o que os textos ficcionais já mostraram sobre o Brasil, ou sobre os outros países que Callado toma como objeto de sua reflexão.

Nesse sentido, da mesma forma como Arrigucci, no ensaio “O baile das trevas e das águas”, interpretou inicialmente a relação dos romances de Callado com seu contexto histórico imediato, a presença das obras literárias nas crônicas do autor poderia se constituir como uma alegoria do elemento jornalístico e histórico que serve como ponto de partida desses textos, estabelecendo uma relação entre o discurso literário e o fato da história e do jornalismo na qual a ficção tende a ser um meio para o conhecimento de um povo.

Na crônica “Japão e Brasil amargam frases de De Gaulle”, por exemplo, pode-se encontrar um sinal dessa inclinação, no seguinte trecho: “Em que, afinal, reside o segredo da inviolabilidade desse país? Conheço pouco a literatura e a cultura do Japão para propor explicações” (1997, p. 113), no qual se expõe a troca de uma perspectiva que entenderia a literatura como reflexo da sociedade pelo seu oposto analógico, aquele que entenderia a sociedade por meio da literatura. O ponto de partida da crônica é um texto sobre o general francês Charles de Gaulle, apresentado na celebração do

centenário do general, no qual sua autora analisa as relações de De Gaulle com o Japão, partindo do apelido que o general teria dado a um dos primeiros-ministros japoneses, “mercador de transistores”, sinal de uma série de complexos que marcaria o povo japonês.

No texto a que Callado se refere, a autora, que é japonesa, expõe a luta de seu povo para reconstruir o país devastado após a Segunda Guerra Mundial. Nesse processo, a necessidade de retomar o desenvolvimento econômico foi priorizada em detrimento das relações familiares e do repouso. Ao privilegiarem o trabalho acima de tudo, os japoneses buscavam se auto-afirmar, expondo, segundo a autora, sua síndrome da “pequena potência”: um medo histórico de não serem capazes de fazer parte de uma grande nação.

Callado, então, questiona a possibilidade desse medo ainda estar presente entre os japoneses já que, naquele momento, o novo primeiro-ministro do país parecia demonstrar, por meio de uma série de atitudes citadas na crônica, a representatividade de sua nação no cenário internacional. Partindo disso, o cronista aponta como uma das características marcantes do país a sua inviolabilidade: a maneira como os japoneses teriam mantido suas tradições e uma identidade própria, mesmo depois das mudanças pelas quais passaram após sua derrota na Segunda Guerra e, particularmente, do papel do governo americano nessas transformações, por terem sido os patrocinadores da reconstrução do Japão:

A verdade é que, tradicionalmente fechado em si mesmo, forçado pelo Ocidente a se abrir às relações comerciais – e guerreiras – o Japão, mesmo depois de dilacerado pelas duas únicas bombas atômicas usadas em qualquer guerra, mesmo depois de derrotado pelos americanos e governados pelo sargento MacArthur, continuou quase enigmático, o mais que podia: para crescer de suas próprias raízes, para não virar uma “América” de olhos amendoados (p. 113).

Na tentativa de solucionar esse enigma, Callado faz referência a Barthes o qual, no livro *L'Empire des Signes*, teria desvendado muitos dos mistérios do Japão ao constatar que o modo de pensar do povo japonês seria constituído por signos e não pelas palavras e argumentos que fundamentam a linearidade do pensamento ocidental. No haikai, poesia característica do Japão que Callado cita, inclusive, em meio à crônica, estaria particularmente concentrado esse traço da cultura local: “(...) signos japoneses que simplesmente flagram e fixam a mensagem do que se passa em torno de um vazio budista – tal como o tráfego intenso de Tóquio ao redor do inatingível vácuo do palácio Imperial” (p. 114). A força da cultura japonesa estaria nesse vácuo que sobrevive à incorporação do modo de vida capitalista ocidental.

É preciso chamar a atenção para esse ponto do texto. Se, até esse momento, o autor parecia querer compreender o Japão por meio do haikai, o contraste do vácuo zen do palácio imperial em meio à cosmopolita e ocidentalizada Tóquio somado à resolução seguinte da crônica indica uma outra interpretação do vínculo estabelecido entre a nação e sua produção literária. Tomando por base a perspectiva de Barthes sobre a poesia japonesa, Callado, então, considera o apelido que De Gaulle deu ao primeiro-ministro japonês um possível haikai: “Pensando bem, o transistor tem tudo a ver com a emissão de sinais. De Gaulle, dando aquele apelido a Ikeda, estava talvez tentando celebrar, num haikai desajeitado, ocidental, a capacidade tecnológica do Japão” (p. 115).

Nesse momento, o haikai deixa de ser um instrumento de interpretação da perspectiva do general e, por extensão, da distorcida visão ocidental sobre o Japão, para tornar-se a própria fala de De Gaulle, numa fusão que cria uma segunda dimensão interpretativa para a mesma, na qual se inverte a ofensa tornando-a um quase elogio. Além disso, é interessante observarmos que Callado redimensiona o provável equívoco de um francês, De Gaulle, a partir da perspectiva de outro conterrâneo do general,

Roland Barthes: “Mas houve, em nossos dias, um francês que desvendou, ao meu ver, muito da alma japonesa. Não se trata, é claro, de Charles de Gaulle, e sim de Roland Barthes” (p. 114).

O jogo dúbio e irônico com os franceses não se limita a De Gaulle e Barthes. O cronista cita que, apesar de não conhecer bem a literatura do Japão, leu uma antiga narrativa, *A História de Genji*, “do ano 1000 de nossa era”, de autoria de uma escritora japonesa. Callado chama de “proustianas” as páginas escritas pela Sra. Murasaki, autora do texto. Na totalidade da crônica, esse pequeno detalhe torna-se significativo. Ao possuir, muito antes que a França e o ocidente pudessem suspeitar, um Marcel Proust, o Japão do haikai sobrevivente ao *american way of life* torna-se ainda mais forte em sua autenticidade. Por força da literatura, o olhar do cronista questiona a ordem aparente das coisas e de um cânone literário que se chama ocidental e universal e, em sua perspectiva equivocada, similar ao olhar de De Gaulle sobre os japoneses, nunca poderia considerar seriamente a possibilidade de um Proust em pleno Japão do século 10 d. C.

Mais que isso, toda a construção desse pensamento serve à preocupação de Callado quanto a sua própria nação, ponto que se mostra, inicialmente, no título da crônica. No princípio do texto, Japão e Brasil são colocados lado a lado, a partir do ponto de vista que De Gaulle demonstrou em relação aos dois países, por meio de “frases afiadas como facas”. No entanto, se, para Callado, a crítica do general aos japoneses se redime na possibilidade de um haikai, em relação ao Brasil a recíproca não é verdadeira: o cronista não acredita ser possível encontrar uma outra interpretação para a fala de De Gaulle sobre o país e finaliza a crônica com sua dúvida: “(...) haverá duas interpretações para o dito [do general francês] de que o Brasil não é um país sério?” (p. 115).

Nesse irônico ponto de interrogação encontramos o Brasil por trás do Japão que parecia ser o horizonte principal da crônica. Do final, voltamos ao início do texto e, no sentido dessa comparação, ele ganha outras dimensões. Comparada ao sóbrio haikai japonês e a sua busca pelo fim da linguagem, a retórica ocidental e, principalmente, brasileira ecoa superficial e duvidosa na fala de De Gaulle. Nesse sentido, a força e a inviolabilidade da cultura dos aparentemente pequenos japoneses frente ao pensamento ocidental flagra a porosidade da América subdesenvolvida diante da força econômica e cultural do primeiro mundo. A equivocada síndrome japonesa da pequena potência ecoa na esperança frustrada dos brasileiros em relação a um país que ainda vai dar certo, o Brasil gigante, porém eternamente localizado num futuro cada vez mais remoto.

Assim, a complexidade das relações que o texto estabelece entre Ocidente e Oriente, Brasil e Japão, se pauta especialmente numa fina ironia que tece níveis diferentes e sutis de interpretação, jogando com a aparência fatos históricos e com a possibilidade de reinvenção desses dados. Nesse contexto, o haikai tem papel fundamental ao mostrar-se simultaneamente como símbolo da resistência japonesa, alegoria de sua capacidade de ser grande e, na tessitura da crônica, como agente da inversão e do redimensionamento que o texto promove do olhar do Ocidente sobre o Oriente e do olhar do Brasil sobre si mesmo, passando de referência textual a agente gerador de sentido.

Em outra crônica ainda, “Hitler criou na Amazônia o Estado de Israel”, a função do texto literário presente no texto também se mostra de maneira dúbia. Partindo de matérias publicadas na própria *Folha de São Paulo* sobre o neonazismo, na primeira crônica, Callado trata dos alemães e de Adolf Hitler tomando como caminho para sua reflexão o romance do escritor George Steiner: “Para, na medida do possível, entender a pouco inteligível Alemanha dos tempos nazistas, tenho me valido de George Steiner [no

caso, do romance desse autor, *The portage to San Cristobal of A. H.*]” (1997, p. 102). Nesse trecho, o cronista deixa clara sua intenção de usar a obra como um meio de entendimento da história da Alemanha.

Contudo, ao notar que no romance *The portage to San Cristobal of A. H.* haveria um certo desleixo quanto à geografia e ao léxico brasileiro a que o livro faz referência, Callado apresenta uma perspectiva diferente daquela na qual o apelo ao romance seria um instrumento para a compreensão do comportamento dos nazistas na Alemanha, durante a Segunda Guerra: “Mas o romance de Steiner não é feito de acidentes geográficos, e sim de *iluminações* e *alucinações* [grifo meu], e a própria Amazônia para onde os judeus trazem Hitler, que não morreu em Berlim (foi um sócia), é uma região mental” (p. 102).

Esse trecho aponta na obra uma relação que nada tem de reprodução de um fato histórico, mas que se constitui como uma reescritura daquele episódio por meio da ficção, na qual se revelariam outros sentidos do mesmo. Essa parece ser, então, a principal razão para a presença dessa narrativa na crônica. Nessa direção, a consideração de Callado sobre o texto de Steiner remete curiosamente à perspectiva de Lígia Leite sobre os próprios romances do autor, quando os reconheceu como o resultado da tentativa de iluminar e desvendar o que o jornalismo e a história oficial deixariam oculto. Dessa maneira, segundo ela, nas obras de Callado, o país se tornaria mais uma indagação do que um dado da realidade.

Diante disso, nos perguntamos se, nas crônicas, os outros países e o Brasil não se constituiriam freqüentemente como uma região mental, construída a partir das obras que formam a memória literária do autor. Essa pergunta tem sua razão de ser nos momentos em que as obras literárias que se apresentam nas crônicas ultrapassam a função alegórica ou instrumental que teriam inicialmente adquirido, tomando para si um papel

mais ativo que gera sentidos a partir de seu lugar próprio, como é possível perceber de modo mais marcante na crônica “Brasil e Japão amargam frases de De Gaulle”. Esse papel ativo que as obras literárias adquirem mostra-se em outras crônicas em menor ou maior amplitude, a partir da procura manifesta de Callado por trazer de volta à memória aspectos da história e das obras literárias que estariam esquecidos em meio às páginas sobre o presente que habitam o jornal.

É o que igualmente observamos em duas outras crônicas nas quais os momentos breves de atuação do universo ficcional no texto oferecem uma amostra da presença da memória literária do autor que molda, ainda que discretamente, toda a crônica. Em “Além de plebeu, plebiscito é paisano”, essa presença aparece logo no início do texto: “Um espectro está mal-assombrando o Brasil. Um espectro nobre, justo e indignado como o do pai de Hamlet, porque todas as demais forças políticas do país tentam ignorá-lo por completo no plebiscito de 21 de abril próximo” (p. 17).

O autor defende a inclusão da ditadura militar entre as opções de governo oferecidas ao povo na ocasião do plebiscito de 1993, juntamente com o presidencialismo, o parlamentarismo e a monarquia. Para ele, incluí-la seria uma forma de lembrar a atuação dos militares no decorrer da República brasileira, oferecendo-lhes ironicamente a chance de serem escolhidos pelos brasileiros para governar, no lugar de apelarem para a tendência golpista que levou o país a todas suas ditaduras.

Nesse contexto, a figura do pai de Hamlet funde-se à imagem do governo militar à espreita, como espectro que, sendo o próprio prenúncio da tragédia shakespeariana, acaba por tornar-se o sinal trágico da possibilidade de outra ditadura no país, se não houver um esforço em evitá-la. Para tanto, o apelo à memória do texto parece trazer à tona o fantasma para que seja encarado, exorcizando-o dessa maneira. “Agora, no plebiscito de 21 de abril, o Brasil leviano inclui como *tertius* a monarquia e finge que

nunca ouviu falar em ditadura militar. Bem faço eu, que não vou votar: Xô, plebiscito!” (p. 20).

Na outra crônica, “Cure-se a ressaca do México e mate-se Cuba de fome”, a memória literária do autor se manifesta no final e, assim, parece transformar a percepção do tema central da crônica, Fidel Castro e a relação tortuosa entre Cuba e os países ocidentais. No texto, é citado trecho de um artigo de José Arthur Giannotti no qual o papel do ditador cubano é duramente criticado e Fidel, considerado uma “triste figura”. Callado, então, retoma o que ele chama de “clássico espanhol”, sem citar explicitamente *Dom Quixote*, fazendo encontrar Fidel com o personagem de Cervantes: “Ao dizer que Fidel é hoje ‘uma triste figura’, meu amigo Gianotti não estaria sem querer pensando naquele outro Cavaleiro da Triste Figura, aquele que sofria também da mania de sonhar muito além de suas forças?” (p. 124). Esse encontro alteraria o sentido pejorativo da expressão usada por Gianotti, revelando um outro Fidel ao leitor.

Essa espécie de presença da memória literária nas crônicas incluiria também a constatação pelo autor de um traço presciente nas obras, que as tornaria capazes de antever as necessidades da História e o curso tomado pelos acontecimentos históricos. Nas crônicas nas quais esse aspecto está presente, as obras literárias parecem assumir uma postura mais ativa, escrevendo a própria História com antecedência e, assim, revelando outras tendências e sentidos ocultos dos fatos históricos.

Na crônica “Os EUA ficaram independentes do Brasil”, Callado faz referência, particularmente, ao papel importante exercido pelos EUA nos momentos de crise nacional, especialmente durante o regime militar das décadas de 60 e 70 e ao fato de, naquele instante, em 1992, em meio a grave crise do governo Collor, os americanos manterem-se afastados dos problemas nacionais. Nesse contexto, uma peça de teatro

teria previsto o neo-imperialismo americano e sua dominação no contexto internacional contemporâneo:

Desculpem se apelo de novo para o teatro, mas a verdade é que um poeta irlandês, Bernard Shaw, previu muito bem o atual momento histórico em *The Apple Cart*. Na cena crucial da peça o rei de uma futura Inglaterra, King Magnus, recebe em audiência o embaixador Vanhattan, dos Estados Unidos. Magnus está preocupado, pois a Inglaterra tem uma dívida literalmente impagável com os Estados Unidos. Mas o assunto de Vanhattan é outro, ou assim parece (p. 82).

Em seguida, Callado cita o trecho da peça no qual o embaixador Vanhatan declara ao rei o cancelamento da Declaração de Independência dos Estados Unidos, o qual, a partir daí, seria novamente parte do Império Britânico. A reação do monarca é de prostração: “Estou frito!”. Os britânicos estariam, assim, mais dependentes do que nunca dos americanos:

Quem é o atual embaixador dos Estados Unidos no Brasil? Quem souber ganha um doce. Estamos em plena crise e ignoramos o nome do vice-rei. Querera isto dizer que ficamos afinal independentes dos Estados Unidos? Não, isto quer dizer que os Estados Unidos ficaram independentes de nós. Caído o império soviético, Washington não precisa mais temer que o comunismo tome conta de um baita país, como o nosso. *Bye, bye, Brazil* (p.81).

Assim, a cena da peça de Shaw inverte a noção de dependência, revelando a ironia presente no título da crônica, “Os EUA ficaram independentes do Brasil” e redimensionando a sentido da crônica como um todo. Essa ênfase na capacidade profética da arte mostra-se também na crônica “Antônio Conselheiro morreu de blue jeans”, na qual são retomados trechos de um poema de Constantino Cavafis e de um ensaio de D. H. Lawrence, esse último do livro *Fantasia of the Unconscious*. O poema inicia a crônica, apresentando, segundo Callado, a necessidade de bárbaros às civilizações decadentes, para salvá-las da falta de perspectiva de mudança:

Cavafis nos mostra a capital de um império helênico ou românico no seu último dia de vida – porque os bárbaros estão chegando. Não adianta fazer novas leis ou mesmo

tomar qualquer providência em qualquer terreno, já que chegam os bárbaros. (...) Mas cai a noite e os bárbaros não chegam (p. 43).

Segue-se então o trecho final do poema: “E gente recém-chegada das fronteiras/ diz que não há mais bárbaros. / Sem bárbaros o que será de nós? / Ah, eles eram uma solução” (p. 43). Callado, então, une o poema ao texto de Lawrence, mostrando que ambos teriam previsto o que foi a Segunda Guerra e nela a substituição desses bárbaros por americanos e orientais, os quais teriam barbarizado, no mau sentido, o conflito mundial diante da ausência de bárbaros autênticos para fazê-lo.

Desse ponto, o autor chega ao texto de Euclides da Cunha, *Os sertões*, e sua narração do massacre de Canudos o qual, para Callado, seria um exemplo da maneira como as elites do país teriam sempre tratado nossos bárbaros, razão para o sumiço desses no Brasil contemporâneo. “Como se vê não sobraram nem meninos. E ficamos sabendo, graças ao olho de repórter de Euclides da Cunha, que mesmo naquele remoto Brasil de 1897 já se podia ver como o mundo encolhia, como se transformava num só, exterminador dos bárbaros que mais tarde lhe fariam tanta falta” (p. 46).

O sinal desse encolhimento, para o autor, estaria no brim azul que Antonio Conselheiro usava e com o qual foi enterrado, de acordo com a narrativa de Euclides da Cunha, apontando para o mundo unificado sob a influência do capitalismo americano, enfraquecedor de qualquer capacidade bárbara de renovação. “O conselheiro morreu envergando o brim fabricado nos Estados Unidos, originário sem dúvida das tecelagens daquele Levi Strauss bávaro (...). Antônio Conselheiro, em suma, morreu de *blue jeans*” (p. 47).

A presciência do texto literário e da arte em geral mostra-se ainda de forma mais predominante na crônica “País assiste nu ao desfile da Independência”, na qual o conto “O espelho” de Machado de Assis e o filme *O último homem* de Murnau são as

narrativas resgatadas pela memória do narrador para refletir mais uma vez sobre a relação que os governos brasileiros estabeleceram, desde o início do período republicano, com os militares, nos momentos de crise.

A crônica parte da crise do governo Collor, decidida, de forma inédita, sem intervenção militar. Essa ausência, segundo Callado, ainda causaria desconforto num Brasil acostumado a lançar mão das Forças Armadas na tentativa de resolver seus problemas mais graves. Partindo disso, ao pressupor uma aptidão profética para aquelas obras, o autor parece vê-las como iluminadoras de possíveis caminhos futuros. “Machado parecia estar vislumbrando no horizonte nossa sonolenta República. Murnau parecia prever, depois dos horrores a que a farda levaria os alemães em 1914, os redobrados horrores a que os levaria em 1939” (p. 39). Na sinopse que se segue do conto, com a citação da cena final da narrativa, na qual o alferes mira-se no espelho vestindo seu uniforme da Guarda Nacional, o personagem principal mostra-se como a própria República, na sua dependência da farda para constituir uma identidade e enfrentar os momentos de conflito. Nesse sentido, em 1992, o Brasil estaria nu, sem farda, pela primeira vez.

No filme de Murnau, há a mesma relação da identidade pessoal com o uniforme, no caso de um porteiro de hotel e sua “libré de gala”. O narrador da crônica cita uma crítica sobre o filme, na qual a autora afirma que os latinos não entenderiam o porquê de tamanha importância da farda do porteiro para seu prestígio social, aspecto que seria típico da sociedade alemã. Essa observação nos interessa por conta do comentário que ela recebe de Callado e que une os aspectos fundamentais da construção de seu raciocínio: “Ao dizer que os latinos não entendem de farda, Lotte Eisner demonstra seu desconhecimento do Brasil e de Machado de Assis. E da nossa refulgente História” (p. 40).

O texto literário, o país, sua identidade e história mostram-se como os eixos da reflexão construída na crônica. A retomada desses textos e o retorno ao passado estabeleceriam uma conexão simbiótica entre eles, a qual, como o espelho do conto machadiano, constitui-se menos como um meio de reflexão direta do seu objeto e mais como um lugar de revelação de novos sentidos do mesmo.

De outra maneira ainda, na crônica “Revolução foi último grande romance russo”, as obras que fazem parte da memória literária do autor apresentam sua antevisão da história no texto de forma ainda mais concreta, unindo o universo da ficção ao fato social já no título. Inicialmente, a crônica trata do lançamento de um livro sobre a vida conjugal do escritor russo Tolstói, cuja turbulência vai servir como ponto de partida para a reflexão de Callado sobre o país e sua produção literária. Segundo o autor, haveria um descompasso entre a obra de Tolstói e sua vida pessoal, manifesto na agressividade e violência do seu relacionamento com a mulher e na força transformadora que haveria em obras como *Guerra e Paz*, por exemplo, a qual, segundo o autor, juntamente com romances de outros escritores, teria inspirado a Revolução:

O fantástico florescimento da literatura russa no século XIX deveu-se a gênios ‘desmesurados’, ao mesmo tempo maiores e mais selvagens do que Stendhal, Balzac, Dickens. E Tolstói foi, entre esses grandes, aquele que procurou criar um novo homem com maior lucidez, tentando conduzir os povos a uma união supranacional. A literatura para ele, a partir do romance *Ressurreição*, passou a ser um simples meio de chegar a um homem ético, num mundo de harmonia entre os povos. Quando morreu Tolstói em 1910, muita gente terá esperado que um outro gigante viesse empolgar leitores e talvez consolidar a fundação do Reino de Deus, na Terra. O que se viu, sete anos depois, foi o estrondo da Revolução Russa (p. 134).

Nesse sentido, a desproporção seria também comum a outros escritores russos e um sinal do desequilíbrio que teria tomado conta da trajetória da revolução russa, constituindo-se, por extensão, como uma característica local, a qual ele chama de *démeseure*, “a falta da justa proporção”:

Estava entre os dois [Tolstói e sua esposa, Sônia] em ação, sem dúvida, a mesma força de criação e destruição que levava Dostoiévski aos píncaros em *O Idiota* e *Os irmãos Karamazov* enquanto dissipava o que ganhava em cassinos da Europa, invectivava o mundo ocidental e aguardava a regeneração dos povos pela espiritualidade da Rússia. Ou que levava Gógol à loucura enquanto esperava, com seus livros, reformar a raça humana (p. 134).

Até esse ponto, a relação que o texto estabelece entre as obras literárias, a vida pessoal dos escritores e a trajetória da Rússia, parece ainda basear-se num mecanismo de reprodução, no caso, de um traço de comportamento que seria típico do povo desse país. Porém, no texto parece haver um outro tipo de vínculo entre a revolução e o romance desses autores, no qual a literatura russa não seria simplesmente um reflexo da *démessure*, mas seria intrinsecamente revolucionária, tendo, assim, inspirado ou criado o ambiente necessário à ação transformadora da Revolução de 1917.

Dessa maneira, o título da crônica estabeleceria uma simbiose entre o romance russo e a revolução, instauradora de uma via dupla: o romance torna-se a revolução e a revolução, o romance, ambos encontrando-se em sua capacidade transformadora. Por conta disso, o “fracasso” seguinte, não só do sistema político-econômico russo, mas inclusive de sua própria literatura, que teria perdido aquele brilhantismo, seria a razão para se considerar a revolução, após o apogeu da ficção local, como o último romance russo.

Seguindo a mesma direção, o romance ocidental, no final do texto, se confunde com o modo capitalista de produção do ocidente e sua democracia, como únicas opções da contemporaneidade que, diante do caráter homogêneo geral, teria perdido outras alternativas. Não haveria, assim, a espécie de respiradouro necessário ao florescimento da falta de medida russa – seu fervor, sua capacidade transformadora – no solo estéril da necessidade de *cash*:

O último romance russo se confundia agora com a práxis, a vida real. Teve bom enredo, esse romance até certo ponto. Chegou – o que se pode afirmar sem qualquer

démesure – às estrelas. Mas teve que andar depressa demais, antes de acumular o capital necessário. E perdeu o rumo. Falta de *cash*. E hoje só existe o romance ocidental. Pobres leitores (p. 135).

Por meio dessa “confusão”, citada no trecho acima, nessa crônica, o paralelo estabelecido entre a literatura russa e a história do país torna a memória literária do autor o principal organizador do sentido do texto. Nela, os rumos da trajetória russa não apenas se explicam, mas ganham outra configuração, sendo revelados em seu potencial político transformador.

Assim, de forma pontual ou mais marcante, como nesse último caso, as crônicas deste capítulo apontam, cada uma a sua maneira, para uma orientação dupla, a apresentação concomitante de um projeto de escritura que procura entender a nação por meio das obras literárias, criando um vínculo inicialmente instrumental entre esses elementos, e uma efetivação desse plano que acaba por criar brechas naquela direção inicial, entendendo o fato social juntamente com essas obras.

Desse modo, esses textos apresentariam uma relação entre o discurso histórico, o jornalístico e o discurso literário, na qual esse último mostra-se principalmente em sua potencialidade crítica. Nesses momentos, a memória literária do autor assumiria um papel mais ativo, reorganizando da reflexão a ponto de oferecer outras possibilidades de interpretação para os fatos históricos e jornalísticos, ao mesmo tempo em que às próprias obras acrescentam-se outros significados.

Nesse procedimento, essas crônicas, ao mesmo tempo em que chamam a atenção para o que estaria, a princípio, fora do texto – no espaço reservado aos acontecimentos da história, mesmo os que foram esquecidos, e aos do jornalismo -, ela o faz a partir de um movimento para dentro - aquele no qual se cria a relação peculiar entre as obras literárias e a busca, tão marcante na obra do autor, pela origem do brasileiro, sua identidade.

No sentido dessa interpretação, o próximo capítulo trata especificamente de duas crônicas “Doudos ocupam Brasil, Portugal e Algarves” e “É necessário trancar Nelson no teatro”, nas quais esse funcionamento da memória literária do autor mostra-se mais ostensivo. Analisando-as detalhadamente, tentaremos expor de forma mais clara o vínculo que as crônicas do autor estabelecem entre os textos literários e os dados da História e do jornalismo.

IV – A presença da memória literária em duas crônicas de fim do milênio

Nas crônicas analisadas neste capítulo, “Doudos ocupam Brasil, Portugal e Algarves” e “É necessário trancar Nelson no teatro”, a memória literária de Callado apresenta-se como principal organizadora do texto, direcionando, no primeiro caso, o retorno que o autor faz à história da fundação do Brasil e, no segundo, a reflexão sobre os fatos do jornalismo, a história recente do país.

Conseqüentemente, essa presença da memória do autor redimensiona a tendência inicial que haveria em suas crônicas, segundo a qual o texto literário funcionaria como um instrumento de compreensão da História. Para além desse projeto inicial de escritura, nessas crônicas, a relevância das obras literárias que constituem essa memória faz com que os fatos da história e do jornalismo ganhem novos sentidos e sejam revelados por meio de outros ângulos de interpretação.

IV.I. “Doudos ocupam Brasil, Portugal e Algarves”

No rés-do-chão da crônica, esse texto de Callado parte de um fato do cotidiano, da esfera dos acontecimentos da época: o congresso que reuniu portugueses e brasileiros para discutir a reforma ortográfica da língua. A partir desse ponto, há uma retomada da memória histórica presente nas palavras que os portugueses trouxeram ao Brasil e as quais, por sua vez, foram recolhidas por eles em outras paragens, como a Índia e a África, durante as navegações. “Os cultores da língua portuguesa se preocupam mais com os anéis – a ortografia – do que com os dedos, isto é, a memória viva do idioma. Várias das palavras que entraram nas línguas ocidentais pela ponte lusitana foram por nós esquecidas” (p. 3).

Nesse sentido, Callado cita termos como “bangalô”, “aia” e “caril” – palavras que estariam em desuso na língua portuguesa corrente – para chegar àquele que vai ser o mote da crônica: “doudo”, considerado pelo autor como uma palavra especialmente representativa da identidade portuguesa e brasileira:

Mas o que mais me dói é que tenhamos perdido de vista completamente, tanto nós quanto os portugueses, a palavra “doudo”, no que se refere a uma certa ave extinta. Me dói porque, como verão, a ave é profundamente simbólica tanto dos portugueses quanto de nós mesmos, dos luso-brasileiros, digamos. Pensei muito, com ternura, no doudo porque a Folha publicou outro dia uma bela reprodução, em cores, de como terá ele sido, antes de completamente destruído pelos ratos e porcos trazidos pelos marinheiros descobridores (p. 3).

Callado investiga, então, os possíveis significados dessa palavra, a qual, no decorrer da crônica, será o guia de uma trilha que percorrerá a memória literária do autor. Assim, as obras presentes no texto parecem alargar os limites do termo a ponto de torná-lo simultaneamente uma porta de entrada para o retorno à história de Portugal e um ponto por meio do qual se estabelece a ligação entre a trajetória das navegações portuguesas, o estabelecimento do Brasil e seu presente.

Esquecido pelos falantes da língua portuguesa e extinto no choque do seu encontro com os portugueses na ilha Maurício, seu habitat original, o doudo, segundo Callado, teria adquirido “vida e fama eterna” ao fazer parte do grupo de animais que povoa a narrativa de Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas*. A partir desse lugar, no qual a ave se manteria viva, nascerá na crônica uma outra imagem, formada pela justaposição do doudo encontrado pelos navegadores de Portugal, na ilha Maurício, com o espelho de Alice e o doudo do país das maravilhas. “A ilha foi posteriormente ocupada e colonizada pelos holandeses, mas os primeiros navegantes que nela pisaram foram os portugueses, que lá se viram diante do doudo. Era como se eles, portugueses, fossem uma pré-Alice e vissem a própria imagem futura dentro de um espelho” (p. 4).

Diante do espelho dessa Alice, os portugueses nem ao menos suspeitam do prenúncio que seu estranho reflexo anunciaria. Essa imagem se mostra primeiramente, segundo as palavras do autor, cômica e caricatural. A estranheza do doudo estava na desproporcionalidade de suas pequenas asas em relação ao corpo avantajado e no seu bico torto. Vendo a ave, os marinheiros portugueses, riem e chamam-na de “doudo”, criando, assim, seu nome. A partir daí, a crônica percorre as várias formas e possibilidades de acepção da palavra num trajeto que adentra mais um pouco na memória literária do autor. Doida como os personagens do livro de Carrol, caricatura de Portugal, a ave, em seu caráter simbólico, não poupa sequer o consagrado representante da nação portuguesa, Camões:

E o curioso pássaro que Alice encontra ao seguir o Coelho terra adentro, é doudo de pedra, já que todos atendem à doidice no País das Maravilhas. São doidos, como Camões, que não podia ver mulher sem se endoidar ou endoudecer: “(...) branca Tétis, única despida: / como doudo corri de longe, abrindo/ os braços, para aquela que era vida/ deste corpo” (p. 4).

No contexto da crônica, já não se vê Camões correndo como doido ao encontro de sua amada, mas como um doudo, desajeitadamente. Nesse último trecho Callado explora as várias formas da palavra de maneira explícita, disseminando-a pela crônica de modo que o doudo inicial ganha em imagem e forma, “doudo” esquecido pela Língua Portuguesa e que habita o país de Alice e a ilha Maurício, “endoudecido” e “endoidecido”, “doido”, enfim, em Camões. Assumindo todas essas facetas, nesse momento, a ave torna-se então o doudo do próprio texto: doido, português e brasileiro.

Antes de chegar ao Brasil, porém, Callado leva o doudo até Baudelaire, posicionando-o ao lado do albatroz, personagem de um soneto desse poeta no qual a ave se encontra aprisionada por marinheiros em um navio. Enquanto o doudo não conseguia alçar maiores vôos por conta de suas asas excessivamente pequenas – o que o tornou

uma vítima fácil dos roedores e outros predadores que acompanharam os portugueses em seus navios até a Ilha Maurício –, o albatroz não consegue andar – sua única possibilidade de locomoção depois de preso – por conta de suas asas, grandes demais para o corpo.

Na medida dessa desproporção, o gigante de Baudelaire inverte-se no anão dos portugueses, constatação que torna ainda mais representativa a associação dos doudos com Portugal. De albatroz a doudo, Portugal cresceu demais e perdeu a capacidade que o tornou notório, aquela que o levou à exploração do Novo Mundo, por ser ainda pequeno para o tamanho de sua conquista. Acabou extinto por outros povos mais competitivos e obrigado a paralisar o ciclo das descobertas:

Os portugueses mostraram aos demais povos como se ia a qualquer lugar, no mundo inteiro, por mar, mas depois se deixaram engordar com o caril da Índia e o vatapá da África e nem repararam que suas asas encolhiam e encolhiam cada vez mais. Foram vítimas de roedores e predadores flamengos, ingleses, franceses. Recolheram-se de volta ao “jardim d’Europa, à beira-mar plantado”. Estava encerrado o ciclo das descobertas (p. 5).

Rebento do doudo português, o Brasil, na crônica, representa sua linhagem por meio da incapacidade em fazer prosperar as dimensões tão avantajadas que adquiriu especialmente após o Tratado de Tordesilhas. Dessa forma, as asas brasileiras parecem ter se tornado pequenas demais para tamanho corpo e nem mesmo os exploradores de nossa capacidade de voar, Bartolomeu de Gusmão, com sua passarola, e Santos Dumont, com os primeiros aviões, livrariam o Brasil de sua doudice. “Não progredimos nada, em termos de asas. Deixamos que elas encolhessem. Viramos, também, o doudo que somos hoje” (p. 6). Diante disso, o doudo, para Callado, pode ser eleito o símbolo primeiro de uma raça trôpega e inchada, nomeação que seria, para o congresso, tarefa mais útil do que discutir as regras ortográficas da Língua Portuguesa.

Nesse processo pelo qual o doudo passa de ave extinta para símbolo dos portugueses e brasileiros, a memória literária de Callado constrói um olhar sobre a história de Portugal e do Brasil que se mostra renovado ao ligar as narrativas do cotidiano, da história e da literatura, criando um mapa de busca pela origem do país e sua identidade. Por meio de um embate com o esquecimento, esse retorno se dá especialmente a partir de uma visão crítica e irônica do passado e do presente.

Na crônica, parte-se da ave para a época do descobrimento, quando Portugal parecia ser uma Alice aventureira, sem saber que sua procura pelas maravilhas do Novo Mundo tornar-se-ia uma epopéia disfórica em direção a si mesma. Chegando à contemporaneidade, no momento primeiro da crônica, a busca de Portugal mostra-se ainda incompleta, tendo contaminado suas antigas colônias e nelas, os luso-brasileiros. Nesse sentido, o espelho que leva ao país criado por Lewis Carrol parece condensar em si a função que as obras literárias assumem nessa crônica: ultrapassando o seu uso corrente como refletor fiel de uma imagem, ele constitui-se como revelador de aspectos ocultos da mesma, como aquele presente no conto homônimo de Machado de Assis².

Desse modo, mais do que meios passivos para o entendimento de Portugal e do Brasil, os textos e imagens literárias tornam-se reorganizadores da trajetória em comum dessas nações e da crônica como um todo. Mensageira dessa viagem, a palavra “doudo” encontra-se no texto de tal modo disseminada e potencializada em suas possibilidades de imagem, forma e significado que se torna o motor de sentido principal da crônica, ponto a partir do qual partem os caminhos que levam da Língua Portuguesa ao País das Maravilhas, do universo de Alice à Ilha Maurício, da escrita de Camões a Baudelaire e, finalmente, ao horizonte principal de Callado, o Brasil.

² Esse conto faz parte da crônica “País assiste nu ao desfile da Independência”, analisado no terceiro capítulo deste estudo, nas páginas 52 e 53.

IV.II. “É necessário trancar Nelson no teatro”

No título da crônica pode-se encontrar um apelo e uma pergunta que seria consequência dele, qual seria o motivo para se trancar Nelson, no caso o de sobrenome Rodrigues, no teatro se esse seria já o lugar próprio de sua obra? A resposta a essa pergunta parece ser a própria motivação da crônica: para Callado, a obra de Nelson estaria muito além dos palcos, disseminada na vida política e cotidiana do país. Essa consideração anuncia explicitamente o que, no parágrafo seguinte, parece estar transmutado na escrita do texto.

Sem ser previamente apresentada, uma narrativa faz-se presente, contando a história de um “chefe de família”, Vicente Cimino, que assassina sua família em meio a um jantar de Natal, entregando-se à polícia logo depois:

No dia 24 de dezembro passado, Vicente Cimino, um construtor paulista, tinha ceia de Natal em casa. Recebia, ao lado da mulher Maria Tereza, os pais dela e mais um primo e dois sobrinhos. Vicente estava, como ficou estabelecido depois, bem-disposto, alegre. Pouco antes de servida a refeição, Maria Tereza atendeu o telefone e ficou de palestra. Como essa conversa se estendia um pouco demais, Cimino foi ao armário onde guardava, escondido, um revólver, e começou, pela mulher, o extermínio. Depois de disparar, nela, dois tiros, atirou no sogro, na sogra e no sobrinho. No meio da chacina, e depois de carregar de novo a arma, baleou o primo, que aliás foi o único a escapar com vida, ou só com uma bala na barriga. A cena terminou naquilo: quatro mortos. Cimino então chamou a polícia pelo telefone e quando chegaram os policiais entregou a arma, entregou a si mesmo, com alívio, depois de informar, como quem não quer dar trabalho a ninguém: “Acabei de matar minha família” (p. 27).

Instalada a proximidade, não parece ser possível diferenciar, nesse trecho da crônica, a descrição de uma notícia da sinopse de alguns dos textos de Nelson, nos quais, de forma geral, também se encontram personagens em situações-limite sob a fina camada do cotidiano. Porém, logo depois, quando Callado afirma que essa história lhe trazia à memória alguma cena do dramaturgo, se estabelecem os limites e pode-se

perceber que a narrativa falava sobre um fato do jornalismo policial, algo do âmbito do vivido.

Esperando, então, a citação dessa cena de teatro, o leitor se depara com outras, cenas da história política nacional, ligadas à crise pela qual havia passado recentemente a família Collor. “Faltaram os disparos, é bem verdade, na espécie de extermínio da família realizado por Pedro Collor em meados de 1992, mas a destruição que ele promoveu foi igualmente radical” (p. 28).

Eram cenas vividas – não são, como as da peça, "cenas"? - que acudiam à memória de Callado, como aquelas que a mãe de Pedro e Fernando Collor, doente, não pode presenciar por já estar inconsciente. “Não chegou sequer a ver a cena, tão Nelson Rodrigues, do deputado Ibsen Pinheiro – ou Ibsen Palhares, talvez dissesse Nelson – acabando de liquidar o corrupto Fernando Collor, já baleado dentro de casa, pelo irmão Pedro” (p. 28).

Desse modo, de acordo com a própria fala do autor, a ficção e os fatos da vida cotidiana e política do país pareciam confundir-se em sua memória. "Assim, quando a gente pensa, diante de um crime comum como o de Vicente Cimino, que está se lembrando de alguma cena de peça de Nelson Rodrigues, está na verdade rememorando uma página da história política do Brasil" (p.28).

Nesse sentido, para Callado, as peças de Nelson habitam o livro de Pedro Collor, *Passando a Limpo. A Trajetória de um Farsante*. "A crise da família Collor é transcrita em termos de *Os sete Gatinhos* ou *Senhora dos Afogados*. Dos irmãos, Pedro só salva Ana Luíza. Os demais, Fernando, Leopoldo e Ledinha, são todos da laia do já citado Palhares, o canalha de Nelson" (p.28). Esses termos parecem ser especialmente aqueles ligados à hipocrisia, ao falso moralismo e à violência velada que permearia a rotina política brasileira:

Conta Pedro, acerca dos embates familiares que se seguiram às acusações que ele próprio fizera ao irmão e a PC Farias: “Leopoldo e Ledinha exigiam ainda de mamãe que as empresas pagassem a cada um deles US\$ 10 mil por mês, a título de retirada por conta de lucros futuros. Mamãe não achava aquilo justo. (...) Por causa disso, Leopoldo teve uma pesada discussão com ela em São Paulo, agredindo-a com gritos e palavrões (...)” (p.29).

O discurso autobiográfico de Pedro Collor torna-se uma narrativa de Nelson e os membros da família, personagens de uma peça vivida:

A partir do momento em que dona Leda foi internada, em setembro de 1992, os choques familiares não só aumentaram como resultaram em diálogos de pura rodriguésia. (...) Pouco depois, Leopoldo entra em cena contra Ana Luiza, no Hospital Albert Einstein. 'Sem cumprimentar a irmã, disse logo cheio de ironia: 'Quer dizer que você não queria que mamãe viesse para São Paulo, hein?' Ana Luiza ficou calada e Leopoldo então atacou: ' Você não pode decidir nada, você não é nada. Para mim, Ana Luiza, você vale tanto quanto o esgoto do rio Tietê' (p.29).

Para Callado, a proximidade entre o cotidiano nacional e a obra de Nelson explicaria a unanimidade atual da crítica literária em torno desse autor: sua escrita teria se confundido misteriosamente com a história do país. Mas, seria esse o Brasil? Talvez nem tanto, segundo o cronista, “(...) as obras que retratam uma nação, todo um povo, são em geral grandes e variadas, como a *Comédia Humana* de Balzac ou a coleção de romances de Dickens. O modelo de Nelson é obcecado, restrito. Seu *Vestido de Noiva* fica apertado demais para o país inteiro” (p. 31).

Chama a atenção o verbo “retratar” utilizado por Callado, assumindo textualmente a possibilidade de uma obra ficcional reproduzir a experiência de uma nação. Apesar disso, o autor restringe a possibilidade da literatura de Nelson representar, dessa maneira, o Brasil. Diante disso e considerando que todo o movimento da crônica se estrutura na ligação entre esses dois elementos, nos perguntamos, então, que espécie de representatividade essa obra teria, no texto, em relação ao país.

Observa-se que essa crônica é a única do corpus na qual não há a citação de trechos de alguma obra ficcional, no caso, de Nelson Rodrigues. No entanto, Callado, além de descrever a notícia sobre Vicente Cimino, cita várias passagens do livro de Pedro Collor, no qual ele descreve a relação conturbada entre os membros de sua família. Parece que, por conta da simbiose encontrada pelo cronista entre as peças de Nelson e a vida política brasileira, parece ter se tornado desnecessária a presença explícita do texto rodrigueano, de tal modo que o texto do jornal e a história da família Collor não seriam apenas reflexos da escrita de Nelson Rodrigues, mas seriam ela própria, dispensando maiores apresentações do autor em relação à obra que toma como organizadora de sua reflexão.

De acordo com isso, nas suas múltiplas possibilidades, o realismo que seria próprio da escrita de Callado e no qual estaria baseada a vinculação entre a obra literária e os elementos jornalístico e histórico parece apresentar o universo ficcional mais como um revelador do que como um reprodutor dos dados que estariam a princípio fora dele.

Dessa maneira, nesse movimento, a crônica, ao lançar mão dos escritos de Nelson, tornando mais veemente a face torpe da história recente do país, criaria uma nova perspectiva em relação a ela, estabelecendo um novo mapa de possibilidades de sentido para uma história que naquele momento ainda se fazia.

* * *

Particularmente nas duas crônicas apresentadas neste capítulo, a memória literária de Callado, ao refletir sobre o que foi esquecido ou ignorado no fluxo contínuo dos acontecimentos, parece fazer com que o fato transitório ganhe corpo, ao mesmo tempo em que, a partir do mesmo gesto, a crônica se torna o “fato” que interessa. Por

conta disso, o que era transitório se transforma ao ser revelado a partir de sua aproximação com o literário; e as obras literárias, que constituem a memória do autor e ocupariam um espaço à margem do tempo cronológico, ganham novos sentidos a partir de sua aproximação com o histórico e o perecível.

Dessa maneira, o embate entre o efêmero e a busca por permanecer parece não se resolver em absoluto nas crônicas do autor. Sem optar pelo literário – solução recomendada para o problema da caducidade breve da crônica, como visto, de acordo com muitos críticos – e nem mesmo pelo que seria puramente contingente, esses textos mostrariam uma mestiçagem necessariamente sem solução. Desse lugar ambíguo, suas crônicas parecem mobilizar os limites entre o texto literário e aquele que seria propriamente jornalístico e histórico, propondo outras possibilidades de relação textual entre eles.

Conclusões – o mapa

Seguindo a tendência do momento e de outros gêneros, a crônica se convertia num meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual (...). (...) Por isso, muitas vezes ela se volta para o passado colonial, retomando sua antiga forma histórica para recuperar retalhos da memória da nação (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 63).

A ficção como o avesso da história e a ficção como a forma de "revelação e conhecimento do país", o projeto romântico, é ainda o projeto de Callado que, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, como Oswald de Andrade ou Graça Aranha e, como hoje Fernando Gabeira (para nomear só alguns) no exílio e a partir dele redescobre o Brasil (LEITE, 1983, p.27).

A partir da investigação da presença da literatura nas crônicas de Antonio Callado, observamos que as outras bases de sustentação deste trabalho, a obra do autor e a trajetória da crônica brasileira, conectam-se aos textos do *corpus* principalmente por meio de um projeto implícito de escritura no qual, guardando as particularidades de cada um, o texto estaria fundamentado inicialmente no que seria seu referencial histórico ou jornalístico imediato.

Mais do que isso, essa conexão torna-se evidente ao notarmos que essa espécie de marca realista comum seria desorganizada pela ligação desses três conjuntos de textos com o universo literário, o que teria criado em todos eles um descompasso entre a expectativa inicial de escritura e sua concretização. Nesse sentido, as passagens citadas acima apontam para essa problemática e expõem dois enfoques diferentes, senão opostos, sobre o problema do vínculo entre o universo factual e o literário.

Na crônica quinhentista, a presença de elementos ficcionais teria feito desse texto algo mais que uma simples compilação dos dados históricos. Explicada de várias maneiras pelos estudiosos, essa presença seria resultado da influência do modo de pensar medieval, no qual não havia ainda um lugar reservado à ficção e nem uma

diferenciação entre essa e o texto propriamente factual, ou uma forma de domesticar o estranho, tornando-o exótico e fabuloso, no caso das crônicas das navegações.

Para o cronista contemporâneo, segundo a maior parte dos críticos, a busca pela organização ficcional do texto seria uma maneira de escapar ao caráter efêmero do jornal, como se a perenidade fosse um aspecto intrínseco ao literário. Na primeira passagem citada, Arrigucci parece considerar que, na crônica, entre o fato jornalístico que lhe serve de ponto de partida e sua forma final como texto, haveria um caminho direto o suficiente para torná-la um meio para o entendimento de um país no qual, particularmente a partir da década de 30, teria se intensificado o desenvolvimento industrial e urbano.

Nesse sentido, no ensaio do qual esse trecho foi retirado, “Fragmentos sobre a crônica” (1987), ao falar sobre a crônica-folhetim, Arrigucci a considera igualmente como uma espécie de registro das transformações pelas quais o Brasil passava desde o final do século XIX e um reflexo de suas contradições, as quais, na busca por entendê-las em sua disparidade, segundo o autor, freqüentemente exigiam do cronista o tratamento artístico do fato. Nesse ponto, o crítico parece aproximar a crônica brasileira contemporânea do ofício principal da crônica histórica, o de registrar, porém, em seu último formato, a crônica se ater ao fato recente no lugar de voltar-se para o passado.

No entanto, assim como a crônica histórica ultrapassou essa função objetiva ao se apropriar de elementos da narrativa ficcional, a crônica contemporânea também parece ter configurado uma outra forma de tratamento do fato, diferente daquele dispensado pelo texto jornalístico, ao tomar para si os mesmos elementos. Desse modo, na crônica o foco de interesse não seria tanto o assunto, o fato sobre o qual escreve o cronista, mas sim a maneira como ele constrói o texto.

Essa pode ser uma das razões para que seu tema principal tenha se tornado o pequeno acontecimento cotidiano, o qual não tem importância factual para o jornal. Assim, o cronista contemporâneo se aproximaria do cronista histórico não apenas no seu projeto inicial de registrar os fatos, mas na possibilidade de reorganizá-los por meio de um olhar subjetivo, redimensionando-os e proporcionando novos ângulos de interpretação sobre os mesmos.

Essa relação dúbia entre o fato e a ficção, como vimos, está presente na escrita de Antonio Callado e seria consequência de seu projeto de passar a história do Brasil para seus romances. Como resultado, essa escrita teria sido interpretada como realista a partir de duas perspectivas principais: aquela na qual esse realismo seria reprodutor do dado histórico e jornalístico e aquela na qual ele seria produtor desse dado, elaborando uma alegoria do elemento histórico ou se apropriando do mesmo para recontá-lo, iluminando-o por meio da ficção.

Ao observar que, em *Reflexos do Baile*, as estratégias particulares de organização da narrativa seriam uma maneira de Callado “(...) tornar sensível, pela linguagem mesma, o impenetrável da tragédia que vivemos” (LEITE, 1983, p. 69), Lígia Leite parece considerar essa última alternativa. Nesse sentido, ela encontra na escritura do autor a possibilidade do país ter-se tornado menos um referente posicionado fora do texto e mais uma região mental, especialmente como resultado de um questionamento em relação à possibilidade da narrativa abarcar efetivamente uma experiência do âmbito vivido. Parece provável que, por força dessa construção particular, a ficção do autor tenha se revelado o avesso da História, redescobrimo-a, como expõe Leite na segunda citação que inicia esta conclusão.

Diante disso, nesses dois conjuntos de textos, a crônica e a obra geral de Callado, a relação estabelecida entre a ficção e o fato parece mobilizar os limites do que

seria literário, jornalístico e histórico, trazendo à tona o problema das possibilidades de relação textual entre esses discursos. Conseqüentemente, esse vínculo parece trazer a possibilidade do discurso ficcional funcionar como um reorganizador dos dados da história e do jornalismo, oferecendo interpretações diferentes dos mesmos.

Nesse sentido, nas crônicas de Antonio Callado esse aspecto se mostra de forma singular. Nelas efetivamente há momentos em que a ficção – por meio da memória literária do autor – torna-se responsável pela construção do sentido do texto como um todo. Assim, nelas, o projeto realista do autor se concretizaria de maneira a estabelecer uma outra forma de relação entre o texto ficcional e aquele que seria factual e passível de comprovação de verdade, diferente de seu plano inicial de escritura no qual as obras literárias seriam a medida do real, servindo como instrumentos para a compreensão de um determinado povo ou nação. Esse propósito seria desestruturado pela presença da literatura, aspecto que nos interessou particularmente e que foi o tema central deste trabalho.

No sentido daquela revelação, apresentada por Lígia Leite na passagem citada no início desta conclusão, essa ligação apresentaria a ficção principalmente como iluminadora dos dados da história. Por meio de seu potencial crítico revelador, os textos literários que constituem a memória de Callado seriam como um espelho dos fatos jornalísticos e históricos no sentido mesmo em que funcionaram o espelho maravilhoso de Alice, no qual se viram os portugueses na crônica “Doudos ocupam Brasil, Portugal e Algarves”, e o espelho machadiano no qual se viu a república brasileira na crônica “País assiste nu ao desfile da Independência”. Assim, como o doudo, a ave da crônica citada anteriormente, torna-se uma ave-espelho, a obra de Nelson Rodrigues, na crônica “É necessário trancar Nelson no teatro”, funcionaria como esse espelho tornando mais grotesca e caricatural a história política recente do país.

Como exposto na análise das crônicas, esses elementos literários funcionam no texto menos como reprodutores de uma imagem e mais como reveladores de aspectos ocultos da mesma, servindo até mesmo como ponte entre o passado e o presente, constituindo-se como dispositivos por meio dos quais Callado, como descrito por Francisco V. dos Santos (1999) em relação aos romances do autor, tornaria o atual um “ponto flexível do tempo”, a partir do qual a história do Brasil e, no caso das crônicas, de outros países, seria revista sob os fragmentos da contemporaneidade.

Desse modo, em sua possibilidade de ser crônica, o texto do autor atesta de forma mais dramática a ligação que a crônica parece ter sempre estabelecido entre o fato e a ficção. Como crônica-ensaio, inicialmente livre das convenções do gênero literário ou jornalístico, nele não parece haver exatamente um embate entre o fato e a ficção, mas uma convivência entre esses dois pólos. Essa convivência parece direcionar o olhar do leitor para dois caminhos, um primeiro dirigido aos dados históricos e jornalísticos e um outro por meio do qual se forma um novo desenho textual, no qual está unido o texto reconhecido como literário àquele da experiência.

Nesse procedimento, a crônica torna-se não um meio de mapeamento do país – como Arrigucci disse ser a crônica brasileira modernista –, mas o próprio mapa, região textual e mental, na qual habitam doudas Alices portuguesas, Cubas quixotescas, haicais americanos, entre outras imagens que formam talvez a narrativa de uma viagem que tem como destino principal um Brasil imaginário. Assim, a presença dos textos literários junto aos fatos e a relação que se estabelece entre eles volta a atenção inusitadamente para o próprio texto, sem deixar de apontar para os acontecimentos vários da História e da imprensa, mas fazendo da linguagem seu caminho principal.

Desse modo, ao ser trazido para a crônica, o fato jornalístico e histórico torna-se tão maleável ao olhar do autor quanto os textos literários dos quais ele lança mão,

constituindo uma região mental na qual convive e é transformado pelo texto literário, tornando-se menos um dado da realidade que um dado textual, um elemento da engrenagem da crônica. Assim, mais que o próprio fato que lhe serviu de mote, a crônica ganha a possibilidade de tornar-se o fato que interessa.

Finalmente, nessa forma de relação entre o texto literário e os elementos históricos e jornalísticos, a memória literária do autor não só adquire a função de desvendar a trajetória do Brasil e de outros países, como se faz presente principalmente por meio de ser potencial crítico, revelando, no mínimo, a capacidade desse texto reelaborar o lugar do literário frente aos fatos da vida humana.

Bibliografia

De Antonio Callado

CALLADO, A. *Crônicas de fim do milênio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1997.

_____. *Reflexos do baile*. Edição integral. São Paulo: Círculo do livro, [entre 1976 e 1979].

_____. *Quarup*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Sobre Antonio Callado

ARRIGUCCI JR., D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Outros achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 77-109.

_____. O baile das trevas e das águas. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 57-73.

_____. Pedaco de conversa (resposta a Antonio Callado). In: _____. *Enigma e comentário*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 113-118.

_____. O sumiço de Fawcett. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2, fev. 1997. Mais!, p. 5.

ÁVILA, H. M. *E o verbo se fez carne: uma interpretação à teoria do realismo crítico e sua aplicação à leitura do romance Quarup de Antonio Callado*. 1983. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

COSTA, M. M. Sempre viva, de Antonio Callado, e a multiplicação de sentidos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 47, 1997.

FERNANDES, E. G. *Mosaico de histórias e mentalidades em Reflexos do Baile*. São José do Rio Preto, 1997. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo.

FONSECA, M. N. S. Dois textos escritos e inscritos na década de 70: *Cartas da prisão e Reflexos do baile*. *Polímica*, São Paulo, p. 49-61, 1982.

FRANCO, R. Imagens da revolução no romance pós-64. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. (Org.). *Sociedade e Literatura*. São Paulo: Unesp, 1999. p. 143-166.

_____. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. Araraquara, 1997. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, São Paulo.

GULLAR, F. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, n. 15, p. 251-58, set. 1967.

HECKER FILHO, P. O romance justificado. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1968, n. 594. Suplemento Literário.

LEITE, L.C. M. *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*. Cuba: Casa de las Americas, 1983.

LOKENS GARD, M. A. A teorização do Brasil e a opção teórica em Quarup. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 115, p. 87-95, mar. 1999.

MALARD, L. Análise contrastiva de *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira e *Reflexos do Baile* de Antonio Callado. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, p. 75-120, 1982.

MAMIZUKA, R. B. *O romance engajado na década de 60: Quarup*. Campinas, 1983. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARTINS, H. Quarup e Pessach. In: _____. *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, INL, Fundação Nacional Pró Memória, 1983. p. 153-166.

MARTINS, M.(Org.). *3 antônios e 1 jobim: histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1993.

MARTINS, W. O ópio dos intelectuais. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1968, n. 553. Suplemento Literário.

MEDINA, C. Brasil, por Callado, numa paixão que se traduz em romance. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1987. n. 961, Suplemento Literário.

PELLEGRINO, H. Quarup, o nascimento do herói novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26, ago. 1967. Caderno B, p. 4-5.

PORTELLA, E. Com a vida da na alma. In: CALLADO, A. *Crônicas e fim do milênio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1997.

SANTIAGO, S. O universo renascentista de Antonio Callado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29, jul. 1997. Mais!.

SANTOS, F. V. dos. *Callado no lugar das idéias*. Quarup, um romance de tese. Rio de Janeiro: Caetés, 1999.

SCLIAR, M. Um nobre nas barricadas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2, fev. 1997. Mais! p. 4.

SILVERMAN, M. A ficção em prosa de Antonio Callado. In: _____. *Moderna Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SODRÉ, N.W. O momento literário. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, n.15, p. 215-228, set. 1967.

STYCER, M., SUZUKI JR., M. Antonio Callado chega aos 80 e revê a obra. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26, jan. 1997. Brasil. p. 12-13.

SUZUKI JR., M. Antonio Callado viverá de sua música verbal. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1, fev. 1997. Ilustrada, p. 6.

TORRES, A. O redescobrimento do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2, fev. 1997. Mais!, p. 6.

Sobre Crônica e Jornalismo

ALMEIDA, E. M. J. F. *A construção da comicidade e da sátira nas crônicas de Emílio de Menezes e José Simão*. 2001. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo.

ARRIGUCCI Jr., D. Braga de novo por aqui. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-50.

_____. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

BELTRÃO, L. *Introdução à filosofia do jornalismo*. São Paulo: Edusp, 1992.

BENDER, F. e LAURITO, I. B. *Crônica*. História, teoria e prática. São Paulo: Scipione, 1993.

BORSTEL, C. N. von. Análise de uma crônica segundo estratégias lingüístico-ideológicas. *Uniletras*, n. 17, p. 61-71, dez. 1995.

CANDIDO, A., et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHINELLATO, T. M. *Crônica e ideologia – contribuições para leituras possíveis*. 1996. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

COUTINHO, A. Ensaio e crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*. Niterói, RJ: José Olympio, 1986. p. 105-128.

_____. Literatura e Jornalismo. In: _____. *A literatura no Brasil*. Niterói, RJ: José Olympio, 1986. p. 57-104.

CUNHA, M. H. R. da. Entre a crônica e o conto. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, fev. 1965. Suplemento Literário, p. 8.

_____. O cronista Rubem Braga. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 6, dez. 1970. Suplemento Literário, p. 5.

DIAS, M. C. M. *A crônica de Rubem Braga: exercício de sedução*. 1996. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo.

DIMAS, A. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Litera*, Rio de Janeiro: Grifo, n. 12, p. 46-51, 1974.

GARAY, R. P. A cronística da América colonial: cosmovisão textual. *Letras – Revista do Instituto de Letras*, Campinas, v. 8, no 1/2, p. 13-27, dez. 1989.

LAGE, N. *Linguagem jornalística*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, A. A. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

MARCONDES FILHO, C. *O capital da notícia: jornalismo como produção social de segunda natureza*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

MARTINS, L. Cem crônicas escolhidas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 31, jan. 1959. Suplemento Literário, p. 1.

MARTINS, L. Sobre a crônica. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11, jun. 1978. Suplemento Cultural, p.10.

MARTINS, W. Cronistas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17, set. 1966. Suplemento Literário, p. 2.

MARTINS, S. J. A. de. A crônica brasileira. *Stylos*, São José do Rio Preto, São Paulo, n. 1, p. 1-17, 1980.

MELO, J. M. de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MILANESI, V. M. *Poética da crônica de Rubem Braga*. 1995. Tese (doutorado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 3ª ed. Cultrix: São Paulo, 1982. p. 131-133.

_____. “A crônica”. In: _____. *A criação literária*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968. p. 245-248.

MOSER, G. The “cronica”: a new genre in Brazilian literature? *Studies in Short Fiction*, Newberry, South Carolina, v. VIII, n. 1, p.217, 1971.

SÁ, J. de. *A crônica*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Sobre Teoria da Literatura

AGUIAR E SILVA, V. M. de. Gêneros literários. In: _____. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1991. p. 339 – 401.

BARTHES, R. Da história ao real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-157.

_____. O efeito do real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-171.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975.

CONNOR, S. Pós-modernismo e literatura. In: _____. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail U. Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

GOSSMAN, L. History and literature: reproduction or signification. In: *Between history and literature*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1990.

HERMAN, L. *Concepts of realism*. Columbia: Camden House, 1996.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *The politics of postmodernism*. London, New York: Routledge, 1993.

JAMESON, F. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. De una generación que desperdició a sus poetas. In: _____. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de cultura económica, 1992. p. 153-181.

KHOTE, F. R. Os gêneros literários. In: *Letras. Revista do Instituto de Letras, Campinas, nº 1, v.2, abril, 1983. p. 113-152.*

LIMA, L. C. A questão dos gêneros. In: _____ (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. I, p. 237-274.

LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. Tradução: Letizia Zini Antunes. *Ensaio AD HOMINEM*, São Paulo, nº 1, tomo II, 1999. p. 87-136.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v. I e II, 1983.

MERQUIOR, J. G. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PELLEGRINI, T. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. *Letras*. Campinas, v. 13, n. 1/2, p. 48-59, dez. 1994.

PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-94.

SANTILLI, M. A. A obra literária como representação. In: SANTILLI, M. A. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SÚSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VILLAÇA, N. A ficção contemporânea e a estética do simulacro. In: _____. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e fixação*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

WELLEK, R. e WARREN A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1948.