

ANA PAULA MACEDO CARTAPATTI KAIMOTI

OSSOS E ESPELHOS MORTOS

**Uma leitura de *Reflexos do Baile e Esqueleto na lagoa verde*,
de Antonio Callado**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto
2007

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar - Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior

Prof. Dr. Orlando Amorim

Prof. Dr. Jaime Ginzburg

Prof. Dr. Fábio A. Durão

Suplentes

Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr.

Prof. Dr. Márcio O. Seligmann-Silva

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador a maneira como buscou me ensinar, em todos esses anos, a dar palavra ao literário (ou a lhe dar razão). Agradeço à minha família e à família de meu marido, especialmente às nossas mães, a paciência e prontidão. Agradeço aos amigos a disponibilidade. Agradeço o amor ao Marco, a Marina e a Iara.

SUMÁRIO

I. RETRATO EM NEGATIVO.....	8
II. A ESCRITA DE ANTONIO CALLADO	
II. 1. O repórter e o romancista.....	28
II. 2. <i>Reflexos do baile</i> e a literatura de 70: alegoria e fragmentação	
II. 2. 1. A narrativa-mosaico de <i>Reflexos do Baile</i>	45
II. 2. 2. A forma alegórica na narrativa de 70 e o problema do realismo	54
III. COMO NARRAR A HISTÓRIA DO PAÍS?	
III. 1. <i>Esqueleto na lagoa verde</i>: a viagem interior.....	83
III. 2. <i>Reflexos do Baile</i>.....	98
III. 2. 1. A narração.....	103
III. 2. 2. Os ossos da história.....	134
IV. A FRAGMENTAÇÃO COMO PROJETO E COMO SINTOMA.....	147
V. ESPELHOS MORTOS.....	166
VI. BIBLIOGRAFIA.....	174

RESUMO

Neste trabalho, investigamos os modos como a reportagem *Esqueleto na lagoa verde* (1953) e o romance *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado, instauram um impasse entre seu projeto realista de narrativa e a forma fragmentária da escrita. Buscando compor um retrato do Brasil no qual a história recente do país aparece em primeiro plano, a obra romanesca de Callado foi freqüentemente vinculada à carreira de jornalista que o escritor também desenvolveu. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se pode constatar a influência que o apego ao universo factual exerceu sobre sua ficção, se deve também destacar o confronto contínuo com a linguagem do jornal, no qual se manifesta a crença do autor na capacidade da literatura em iluminar os fatos de maneira privilegiada, para além da objetividade e da organicidade do discurso jornalístico. Essa confiança no poder revelador da ficção já aparece subrepticamente no desejo do repórter de esclarecer o mistério que envolve a constituição do Brasil, narrando sua expedição ao Xingu, em *Esqueleto na lagoa verde*; ela também está na maneira como o escritor fragmenta *Reflexos do Baile* com o intuito de tornar sensível a violência que predominava no país, no decorrer da década de 70; e está ainda na tentativa do cronista Callado de buscar, em sua memória literária, o entendimento dos fatos jornalísticos e históricos da contemporaneidade, em *Crônicas de fim do milênio* (1997). Em *Esqueleto na lagoa verde*, a reportagem se multiplica em outras narrativas, incoerentes entre si, e a expedição que a fundamenta não consegue esclarecer nenhum de seus enigmas; em *Reflexos do Baile*, a fragmentação do romance se radicaliza, desviando-se do objetivo de representar a história da época; e, nas crônicas, a presença da literatura, no lugar de esclarecer os fatos, faz do próprio texto o fato que interessa. Considerados geralmente apenas como subprodutos estilísticos de um projeto realista, esses aspectos da escrita de Callado apontam para a dificuldade de oferecer uma narrativa totalizante da história do país, mostrando uma experiência literária fundamentalmente fragmentária e inconclusa, dilema que a constitui desde o início. Esse impasse foi interpretado como falha por um dos principais leitores da obra de Callado, Davi Arrigucci Jr., problema que esse crítico e outros autores encontraram também em muitas das narrativas publicadas na década de 70, exprimindo uma suposta incompatibilidade entre a forma alegórica e a intenção realista. Nossa leitura procura demonstrar que os impasses do projeto realista do escritor são, antes, a manifestação concreta de que a realidade é tecida por múltiplas narrativas cuja incongruência deixa marcas nos desencontros e nas contradições da narração, jornalística ou literária. Nesse sentido, a fragmentação na escrita de Callado deixa de ser entendida simplesmente como parte de um projeto estético, embora também o seja, e passa a ser tomada, paralelamente, como sintoma retórico da dificuldade de atribuir sentido ao arbitrário com que a história remota e recente do Brasil se oferece a quem, como o escritor, se arriscou a narrá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Callado; *Reflexos do Baile*; *Esqueleto na lagoa verde*; prosa brasileira; realismo; literatura e jornalismo; literatura e história.

ABSTRACT

*In this work we have investigated the ways the report *Esqueleto na lagoa verde* (1953) and the novel *Reflexos do baile* (1976), by Antonio Callado, initiate an impasse between its narrative realist project and the fragmentary form of writing. By seeking to build a portrait of Brazil, in which the country's recent history comes in the foreground, the novel by Callado has often been linked to the career as journalist also pursued by the writer. While the influence of the attachment to the factual universe may be verified in his fiction, the continuous confrontation with the newspaper language must also be highlighted, wherein the author's belief manifests itself in the ability of literature to illuminate facts in a privileged way beyond the objectivity and organicity of the journalistic discourse. This belief in the revealing power of fiction already surreptitiously appears in the reporter's desire to clarify the mystery involving the constitution of Brazil, by narrating his expedition to the Xingu River in *Esqueleto na lagoa verde*. It is also in the way the writer fragments *Reflexos do Baile*, with the purpose of turning the predominant violence in the country in the 70s sensitive, and yet in Callado's attempt to search, in his literary memory, the understanding of contemporary journalistic and historical facts in *Crônicas de fim do milênio* (1997). In *Esqueleto na lagoa verde*, the report multiplies itself into other narratives, incoherent between themselves, and the expedition grounding it cannot clarify any of its enigmas; in *Reflexos do baile*, the fragmentation of the novel becomes radical and stirs away from the goal of representing the history of that period; and, in the chronicles, the presence of literature, instead of clarifying the facts, makes the text itself an interesting fact. Usually considered only stylistic byproducts of a realist project, these aspects of Callado's writing point to the difficulty in offering a totalizing narrative of the country's history, presenting a literary experience essentially fragmentary and inconclusive, a dilemma constituting it from the beginning. This impasse was interpreted as a failure by one of the main readers of Callado's work, Davi Arriguci Jr., a problem that this critic and other authors also found in many narratives published in the 70s, expressing an allegedly incompatibility between the allegoric form and the realist intention. Our first reading attempts to demonstrate that the impasses of the writer's realist project are, first of all, a concrete manifestation that reality is built by multiple narratives whose incongruence leaves marks in the disagreements and contradictions of the journalistic or literary narration. In his period, the fragmentation in Callado's writing ceases to be understood simply as part of an aesthetical project, although it is also that, and starts to be taken simultaneously as a rhetorical symptom of the difficulty in conferring sense to the arbitrary, with which the remote and recent history of Brazil offers itself to whom, as a writer, dared to narrate it.*

KEYWORDS: Antonio Callado; *Reflexos do baile*; *Esqueleto na lagoa verde*; Brazilian prose; realism; literature and journalism; literature and history.

RESUMEN

*En este trabajo, investigamos los modos cómo el reportaje *Esqueleto na lagoa verde* (*Esqueleto en la laguna verde*), de 1953, y la novela *Reflexos do baile* (*Reflejos del baile*), de 1976, de Antonio Callado, instauran un atolladero entre su proyecto realista de narrativa y la forma fragmentaria de la escritura. Tratando de componer un retrato de Brasil en el que la historia reciente del país aparece en primer plano, la obra novelística de Callado ha sido a menudo vinculada a la carrera de periodista que el escritor también desarrolló. A la vez que se puede constatar la influencia que el apego al universo factual ejerció sobre su ficción, se debe asimismo destacar el confronto continuo con el lenguaje del periódico, en el que se manifiesta la creencia del autor en la capacidad de la literatura de alumbrar los hechos de manera privilegiada, más allá de la objetividad y la organicidad del discurso periodístico. Esa confianza en el poder revelador de la ficción ya aparece subrepticamente en el anhelo del reportero de aclarar el misterio que involucra la constitución de Brasil, al narrar su expedición al Xingu, en *Esqueleto na lagoa verde*; también está presente en la manera cómo el escritor fragmenta *Reflexos do Baile* con el intuito de hacer sensible la violencia que predominaba en el país, a lo largo de la década de los 70; y está asimismo en el intento del cronista Callado de buscar, en su memoria literaria, la comprensión de los hechos periodísticos e históricos de la contemporaneidad, en *Crônicas de fim do milênio* (*Crónicas de fin del milenio*), de 1997. En *Esqueleto na lagoa verde*, el reportaje se multiplica en otras narrativas, incoherentes entre sí, y la expedición que la fundamenta no logra aclarar ninguno de sus enigmas; en *Reflexos do Baile*, la fragmentación de la novela se radicaliza y se desvía del objetivo de representar la historia de la época; y, en las crónicas, la presencia de la literatura, en vez de aclarar los hechos, hace del propio texto el hecho que interesa. Considerados generalmente sólo como subproductos estilísticos de un proyecto realista, esos aspectos de la escritura de Callado señalan la dificultad de brindar una narrativa totalizadora de la historia del país, al mostrar una experiencia literaria fundamentalmente fragmentaria e inconclusa, dilema que la constituye desde el inicio. Ese atolladero ha sido interpretado como falta por uno de los principales lectores de la obra de Callado, Davi Arrigucci Jr., problema que ese crítico y otros autores han encontrado también en muchas de las narrativas publicadas en la década de los 70, lo que exprime una supuesta incompatibilidad entre la forma alegórica y la intención realista. Nuestra lectura trata de demostrar que los atolladeros del proyecto realista del escritor son, ante todo, la manifestación concreta de que la realidad se la teje por múltiples narrativas cuya incongruencia deja señales en los desencuentros y las contradicciones de la narración, periodística o literaria. En ese sentido, la fragmentación en la escritura de Callado deja de entenderse simplemente como parte de un proyecto estético, aunque también lo sea, y pasa a tomarse, paralelamente, como síntoma retórico de la dificultad de atribuir sentido a lo arbitrario con que la historia remota y reciente de Brasil se ofrece a quienes, como el escritor, se han arriesgado a narrarla.*

PALABRAS CLAVE: Antonio Callado; *Reflexos do Baile*; *Esqueleto na lagoa verde*; prosa brasileña; realismo; literatura y periodismo; literatura e historia.

I. RETRATO EM NEGATIVO

Da reportagem ao romance, o percurso da escrita de Antonio Callado mescla-se à sua biografia de tal modo que a produção ficcional e o projeto que a motivou confundem-se com as escolhas feitas pelo autor no decorrer de sua carreira como repórter e romancista, tornando a simbiose entre os textos e a trajetória pessoal do escritor uma espécie de clichê para quem lê sua obra. No entanto, a contrapelo, esse lugar-comum torna-se capaz de revelar uma escrita em aberto, mantida no limite entre a busca pelo factual e a perplexidade diante dos fragmentos inconclusos que compõem os fatos.

Esse limiar tornou o repórter perscrutador da história, explorador de pistas em matas fechadas, um narrador desconfiado de si mesmo que, no espaço privilegiado da ficção, acaba por enfrentar sozinho o enigma que propõe ao leitor: como narrar a história do país, enquanto não houver, de fato, uma nação e um povo brasileiros? O termo “de fato” e o ponto de interrogação trazem em si a encruzilhada na qual se encontra uma escrita dividida entre o desejo por delinear um sentido para a constituição do Brasil como nação e o reconhecimento frustrante da dificuldade de tal tarefa.

À revelia de um projeto de romance gerado nas andanças do jornalista e que pressupõe a coerência de escrever o retrato do país, tal impasse é dramatizado nas duas narrativas do autor das quais parte nossa leitura de sua obra, a reportagem *Esqueleto na lagoa verde* (1953) e o romance *Reflexos do Baile* (1976). Apesar do espaço de 23 anos que as separa, ambas marcam a trajetória da escrita de Callado, sendo a reportagem o primeiro dos textos do jornalista a chegar ao público leitor, e o romance, aquele que inaugura a aposentadoria do autor como repórter e a entrega exclusiva ao trabalho de escrever ficção.

Callado acreditava que esse afastamento do jornalismo lhe trouxe a oportunidade de vivenciar integralmente o papel de escritor, sua escolha principal, sendo essa a razão pela qual pôde se dedicar a uma espécie de trabalho artesanal da narrativa cujo resultado inicial, *Reflexos do Baile*, era, para ele, a melhor de suas obras. Ao se posicionar como romancista

dessa maneira, tendo exercido a atividade de repórter, Callado expõe uma visão do texto jornalístico e do texto ficcional como sendo antagônicos, de acordo com as amarras de tempo e estilo que considera limitantes no primeiro e as quais, para o autor, parecem estar liberadas no segundo.

Talvez por isso a ligação entre a narrativa ficcional e a reportagem tenha sido, seguidas vezes, negada por Callado. Contudo, o fato de serem textos, em princípio, de naturezas diferentes, torna o vínculo entre eles mais relevante no âmbito dos estudos sobre sua obra. Se o escritor se alimentou do jornalista, fazendo da viagem que levou à escrita de *Esqueleto na lagoa verde* uma das motivações para que Callado traçasse seu projeto de romance, atar as pontas nas quais se encontram *Esqueleto na lagoa verde* e *Reflexos do Baile* significa não só o reconhecimento de que na reportagem encontra-se a gênese do engajamento desse projeto de desvendar a história do Brasil pela ficção, mas, igualmente, o de que ali se apresenta um primeiro sintoma do enfrentamento desse plano com a face impenetrável de uma narrativa feita mais de lacunas que de respostas. Esse impasse será, depois, encenado em *Reflexos do Baile*.

A partir da intenção de traduzir literariamente a história do país, houve quem identificasse nas obras de Callado um realismo por vezes programático, enquanto outros vislumbraram obstáculos à realização desse projeto. Esses obstáculos foram interpretados ou como falha, ou como sinal de que, em seus romances, a história do país se torna a narrativa de uma indagação quanto à realização mesma desses objetivos. Diante de uma fortuna crítica que apontou para a categoria do realismo sob diversas perspectivas para falar sobre seus romances e, nesse contexto, frente às peculiaridades que unem *Reflexos do Baile* e *Esqueleto na lagoa verde*, nos perguntamos de que modo a escrita de Callado poderia ou não ser realista? Qual a viabilidade de tal categoria para uma narrativa da segunda metade do século XX?

No âmbito desse questionamento, as duas obras nos encaminham para uma reflexão

sobre as condições da possibilidade da representação realista a que se propôs o projeto de escrita de Callado e apontam para a tensão, constante em seu trabalho, entre o fato e a ficção. No caso da reportagem *Esqueleto na lagoa verde*, essa tensão se manifesta em sua constituição formal e temática e, em consequência, na tentativa de se configurar uma identidade de gênero para o texto. Inicialmente, a obra se originou de uma expedição à região do Xingu, da qual Callado participou, em 1952, como jornalista do *Correio da Manhã*, jornal que fazia parte dos Diários Associados, patrocinador da viagem.

O texto se delinea, dessa maneira, como um livro-reportagem, porém a construção da narrativa leva *Esqueleto na lagoa verde* a se afastar dos pressupostos formais do texto jornalístico, em especial da busca por uma aproximação objetiva do fato que motiva a expedição: a visita à cova onde os suspeitos de assassinar o Coronel Fawcett, os índios Calapalo, indicaram estar os ossos que pertenceriam ao explorador inglês, desaparecido na região do Xingu, em 1925.

Particularmente nesse ponto, o relato mostra sua peculiaridade ao fazer da biografia de Fawcett, de sua verve de explorador do desconhecido e das condições do seu desaparecimento a origem da narrativa e, simultaneamente, o motivo a partir do qual se tenta alcançar o tema principal do enredo: a vida no interior do país, os desafios e o abandono dessa região em relação aos centros urbanos e, para Callado, a personagem central desse contexto, o índio.

No entanto, como ponto de convergência de todas essas personagens e lugares da narrativa, o índio torna-se um núcleo que não se capta totalmente, um centro que não organiza seu entorno. Frente à nudez e à atitude, considerada infantil, dos índios diante do outro, do não-índio, a narrativa enreda-se em questionamentos: sendo ingênuos, como são assassinos? Estando aquém do bem e do mal, segundo Callado, como chegar até eles? Por que preservá-los? Como tratá-los? Quem são eles para o não-índio?

Esse enredamento em particular expõe a distância que a narrativa opera, em vários

níveis, com relação ao seu fato principal que é o desaparecimento de Fawcett e o reconhecimento dos ossos, mistérios que tampouco são solucionados no decorrer da reportagem. Nesse sentido, *Esqueleto na lagoa verde* se aproxima dos textos ficcionais, ao mesmo tempo em que não se acomoda nesse gênero de modo a completar com a imaginação os vazios que o fato não preenche, como seria próprio do romance-reportagem, e desloca em múltiplas direções não só sua paisagem geográfica, personagens e tempo, como, também, a narração, disseminada nas vozes dos índios, sertanistas, exploradores, historiadores e cronistas do Brasil Colônia e Império.

No âmbito do problema do vínculo entre o fato e a ficção na obra do autor, o recurso a paisagens, vozes e textos diversos na busca por compreender a constituição do ser brasileiro foi anteriormente analisado em dissertação de mestrado¹ sobre as crônicas de Callado, publicadas na *Folha de São Paulo* entre 1992 e 1996 e reunidas no livro *Crônicas de fim do milênio* (1997). Neste trabalho, investigamos o modo como, nesses textos, 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.

Partindo desse ponto, encontramos na produção ficcional de Callado, em suas crônicas e na trajetória da crônica brasileira, uma marca realista comum, fundamentada, em princípio, naquilo que seria seu referencial histórico ou jornalístico imediato. Essa marca, no entanto, se encontra igualmente alterada por meio do vínculo com o universo ficcional que esses três conjuntos de textos apresentam, cada um a seu modo. Esse aspecto mostrou que, ao serem trazidos para sua crônica, os fatos jornalísticos e históricos se tornam tão maleáveis ao olhar do autor quanto os textos literários dos quais ele lança mão, tornando-se menos um dado da realidade que um dado textual, um elemento da engrenagem da crônica.

¹ CARTAPATTI KAIMOTI, Ana Paula Macedo. *A presença da literatura em Crônicas de fim do milênio, de Antonio Callado*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, SP, 2003. Disponível em: <http://www.biblioteca.unesp.br/bibliotecadigital/document/get.php/1630/kaimoti_apmc_me_sjrp.pdf>. Acesso em: 23 abril 2004.

Nesse sentido, mais do que o próprio fato que lhe serviu de mote, a crônica ganha a possibilidade de se tornar o fato que interessa. Para além de apenas ilustrar o conteúdo das crônicas do autor, o universo ficcional assume a função de organizar a argumentação desses textos, revelando-se como um dispositivo de descoberta do mundo, por meio do qual Callado revê a história do Brasil e desenha o mapa de um país imaginário.

Na busca por essa revisão, o romance *Reflexos do Baile* está inserido na preocupação do autor quanto à formação do Brasil e à identidade do brasileiro ao se concentrar numa experiência histórica específica: em linhas gerais, os seqüestros promovidos pelos grupos de resistência ao governo ditatorial instituído no país após o golpe de 1964, com o objetivo, entre outros, de libertar presos políticos.

Nesse contexto, como narrativa comprometida com a história que se fazia no país durante este período, entre outras características, o romance se insere no paradigma da chamada literatura de 70, cuja característica principal seria justamente a de trazer à tona o problema da representação da vivência histórica imediata aos anos da ditadura.

Indo ao encontro da fortuna crítica sobre a obra de Callado, alguns dos principais leitores dos romances publicados no decorrer da década de 70 encontraram nessas narrativas um projeto comum, de cunho realista, de narrar, por meio da ficção, a vivência política e social do Brasil daquele momento e certa dificuldade formal, igualmente partilhada, de colocá-lo em prática, o que indicaria uma falha fundamental da constituição dessas obras. Outros, no entanto, partiram do princípio de que sua constituição formal peculiar sugere outros modos de se vincular a obra literária e a história, diferentes daquelas que seriam próprias do romance realista tradicional.

Seguindo a primeira perspectiva, Davi Arrigucci Jr. (1999) identificou nessas obras uma proximidade com o realismo a partir do viés do texto jornalístico. As formas de representação do jornal foram incorporadas às narrativas desse período, resultando num texto

fragmentado no qual o caráter circunstancial se evidencia. Levando em consideração que o objetivo geral dessas obras seria o de representar ficcionalmente o Brasil da época, o autor acredita que a incorporação da linguagem da mídia prejudicou essa intenção inicial, aproximando os textos da forma alegórica da narrativa.

Nesse sentido, analisando os romances da época, *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, *Lúcio Flávio* (1975), de José Luiz Louzeiro, e *Cabeça de papel* (1977), de Paulo Francis, no debate “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”², Arrigucci Jr. considera as obras como tentativas malogradas de representar o momento no qual se encontrava o país, em razão de os três textos partirem de casos particulares, ou típicos, segundo o crítico, na busca por aludir a uma totalidade histórica.

Especificamente, para ele, esse problema se encontra na incompatibilidade entre o realismo crítico e a alegoria, no sentido de que a abstração e a generalidade desta última estão na contramão da profundidade e do mergulho na "particularidade histórica", característicos do realismo crítico. No caso dessas narrativas, entre outras razões, o fracasso de seu objetivo ocorre em razão da influência, no texto, do cotidiano fragmentário do homem moderno - que inclui a influência do jornal e dos meios de comunicação de massa de forma geral -, que impede a construção de uma narrativa que realmente abarque essa particularidade histórica de maneira profunda e coerente.

Partindo dessas premissas, o problema dessas narrativas está na dificuldade de conciliar o projeto realista que lhes serviu de impulso e a impossibilidade, radicalizada na contemporaneidade, de captar de forma profunda a vivência do homem moderno na sociedade capitalista. Nota-se que o impasse instaurado por Arrigucci Jr. parte de uma perspectiva sobre a narrativa realista que aponta para o modelo elaborado por Georg Lukács (2000), pressupondo que o texto se constitua como uma unidade temática e formal, um todo coerente,

² O debate, que reuniu Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik, João Luiz Lafeté e Davi Arrigucci Jr, foi publicado originalmente no livro *Achados e Perdidos – Ensaio de crítica*, pela editora Polis, em 1979, e em publicação mais recente, na obra *Outros Achados e Perdidos*, pela Companhia das Letras, em 1999.

o qual, por meio de uma situação particular, seja capaz de captar a totalidade de determinado momento histórico.

Fica, assim, mais evidente a incompatibilidade entre essa perspectiva e o aspecto fragmentário e circunstancial das narrativas em questão. Por outro lado, esses romances não estão, acima de tudo, incorporando, em sua organização formal, os impasses de uma literatura que já não confia plenamente na capacidade de representação do texto literário, embora, mesmo assim, assumam para si o compromisso de, ao narrar, registrar o testemunho de uma história que se fazia?

Nesse sentido se encaminha a perspectiva de Tânia Pellegrini, que, no livro *Gavetas Vazias* (1996), analisa as obras *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão e *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, propondo uma releitura dessas narrativas em contraponto com aquela posição da primeira crítica, da qual Davi Arrigucci Jr. e Flora Süssekind são as vozes principais. Pellegrini acredita que a totalidade da experiência, naquele momento, percebida principalmente como caótica e estilhaçada, levou a uma narrativa cuja economia se baseia de várias maneiras na fragmentação, único modo de tocar o movimento histórico que culminou na situação em que se encontrava o Brasil depois do golpe militar de 1964.

A autora retoma o conceito de alegoria de Walter Benjamin, presente principalmente na obra *A origem do drama barroco alemão* (1984), para afirmar que a forma alegórica das narrativas da década de 70 foi a única possível naquele momento de declínio e crise explícitos, no qual a desintegração do universo político e social era engendrada por um governo violento, autoritário e repressor. Pellegrini ainda identifica nessas narrativas uma intenção realista, uma tentativa de verossimilhança, inserida numa tendência mais geral do romance brasileiro.

No entanto, o produto final resulta, de acordo com ela, num distanciamento entre os

textos e seu referente histórico imediato, em razão dos aspectos polissêmicos, ambíguos e fragmentários próprios da forma alegórica assumida pelas obras, forma que se constitui, contudo, na única possível diante da tentativa de narrar o choque da experiência vivida na época.

Outra possibilidade de entendimento da narrativa realizada na década de 70 pode ser vislumbrada no artigo “Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia” (2003), no qual Jaime Ginzburg examina os efeitos traumáticos da violência e do autoritarismo na nossa produção ficcional, particularmente a partir da categoria da melancolia. O autor parte do princípio de que a melancolia se faz presente na cultura brasileira do século XX devido à violência de nossa história política e social, situação que se torna particularmente excessiva durante regimes autoritários, como o Estado Novo e a Ditadura Militar.

Nesse sentido, ao combinar uma análise sobre a ligação entre o texto literário e a história com categorias da psicanálise levadas à esfera da experiência coletiva, Ginzburg aponta, na produção literária de determinado período, para a elaboração textual de um trabalho de luto relativo às perdas sociais vividas em regimes autoritários. Uma das principais marcas desse processo está na ruptura com a concepção linear de tempo. Isso se aplica a dois aspectos simultâneos: ao mesmo tempo em que o texto corresponde à necessidade de elaborar a experiência traumática, essa tentativa se frustra em razão da dificuldade de se lidar com a excessiva violência desse episódio.

Desse modo, a ausência de superação desse passado torna inviável uma articulação temporal lógica e causal, sendo que o sujeito coletivo, nesse contexto, encontra-se paralisado em relação ao fluxo temporal, sem condições de superar o passado, viver o presente e se lançar ao futuro.

Esses aspectos direcionam a narrativa que lida com o trauma, ao ininteligível, à fragmentação, ao descentramento e à instabilidade, fazendo com que ela assuma, em sua

organização formal, interna, a dificuldade de ordenar essa experiência, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, nela, oferece vazão ao que foi reprimido, marginalizado e silenciado. Ginzburg acredita então que “(...) o impacto do trauma abala as condições de estabelecer, em uma obra de arte, uma unidade temática e formal” (2003, p. 60).

É importante notar que, nesse ponto, o autor opõe essa tentativa de narração da experiência, marcada pelo trauma coletivo, à narrativa tradicionalmente considerada realista, ao estilo lukacsiano, que pressupunha a capacidade de a consciência, no texto literário, alcançar um entendimento total do que constitui a realidade de determinada época, chegando a um conteúdo de verdade localizado detrás da aparência dos fatos.

O conflito entre essa perspectiva e a da narrativa em questão se apresenta justamente no ponto em que a ficção que lida com traumas coletivos, ao formalizar a impossibilidade de o sujeito elaborar essa vivência, devido a um impacto excessivamente violento, expõe a situação traumática como marca dos limites da consciência diante da experiência do real. Essa narrativa, portanto, difere dos esquemas convencionais de representação, presentes no conceito de realismo de Georg Lukács, que pressupõe que a realidade seja um objeto cognoscível e acabado, passível de ser dominado pelo sujeito.

Desse modo, tanto a perspectiva de Tânia Pellegrini, quanto a de Jaime Ginzburg propõem um olhar sobre a narrativa da década de 70 diferente daquele sugerido por Davi Arriguci Jr., baseado numa incompatibilidade entre a intenção de representar aquele momento histórico e a forma alegórica que possivelmente os textos da época adotaram.

Para Pellegrini, o que essa crítica identificou como falha mostra-se como uma reformulação produtiva da forma-romance diante das dificuldades impostas ao gênero por um mundo tornado inenarrável pela cada vez maior alienação do homem em relação ao seu percurso histórico e social: “São narradores que (...) reconhecem a impotência das convenções usuais da narrativa ante o poder incomensurável do mundo reificado e recriam uma outra

linguagem (...) feita dos fragmentos, dos cacos, do refugo da primeira” (1996, p. 180).

A partir dessa perspectiva, seguindo o caminho proposto por Ginzburg, a forma alegórica de muitos dos romances da década de 70 pode indicar não uma incompatibilidade com o ideal de representação realista totalizante que, em princípio, motivou a construção dessas narrativas, mas sim, a maneira como esses textos internalizaram a vivência da ditadura, o clima repressivo e violento do regime autoritário, levando a ficção à fragmentação e à instabilidade, e trazendo à tona a dificuldade de ordenar, por meio da linguagem, a experiência coletiva obscura daquele momento.

No entanto, faz-se necessário observar que, ao lidar com um trauma coletivo, esse descentramento da narrativa ficcional não pode estar ligado somente a um recurso estilístico do qual o escritor lança mão porque o conteúdo traumático de episódios da história, como considera Ginzburg, se constitui dessa maneira justamente pela dificuldade e até pela impossibilidade de ser elaborado conscientemente pela coletividade.

O modo como a produção literária de determinada época vai lidar com a precariedade do sujeito coletivo diante dos aspectos excessivamente violentos de seu percurso histórico não será, deste modo, parte da retórica de um só autor, mas se manifestará, para além de suas intenções, como sintoma de uma vivência que escapa ao seu controle.

Assim como em muitas das narrativas da década de 70, a fragmentação do enredo e da forma da narrativa, em todos os seus aspectos, apresenta-se como uma característica marcante em *Reflexos do Baile*. O mote principal do livro é o planejamento do seqüestro da rainha da Inglaterra, durante um baile em homenagem à sua visita ao Brasil, por um grupo clandestino de resistência à ditadura, em meio a uma pane elétrica que deixaria o Rio de Janeiro às escuras, plano que remete aos seqüestros promovidos por organizações semelhantes presentes no país depois de 1968.

As três partes principais que dividem o livro, "a véspera", "a noite sem trevas" e "o dia

da ressaca", são os únicos sinais a guiar um enredo trincado, que se desenrola em pequenos capítulos, cada um correspondendo a uma mensagem - cartas, bilhetes, ofícios e um diário-, os quais, fora de qualquer seqüência linear, além da organização geral, não apresentam remetente ou data.

A narrativa epistolar não deixa espaço para a figura de um narrador e, na ausência deste, dissemina a narração nas mensagens, aspecto que gera uma multiplicidade de vozes que, no entanto, se mostra entremeada por um estranho silêncio, intensificado pela impossibilidade de se recuperar, na leitura, a seqüência dos diálogos travados entre as personagens. Em conseqüência, esse modo de fragmentar a narração acaba por nivelar as personagens de modo a não apresentar um protagonista, ou um conjunto de personagens que se destacasse nesse sentido. Por essa razão, divididos em três grupos - os revolucionários, os diplomatas e os policiais -, eles seriam espectros com um rosto, à primeira vista, mais coletivo que individual.

Foi, provavelmente, a partir dessa perspectiva que Arrigucci Jr. identificou como caricaturais as personagens de *Reflexos do Baile*, característica que seria, também, efeito do enredo fragmentário. Por outro lado, a narrativa fraturada parece servir simultaneamente a um desarranjo desse aspecto coletivo, ao chocarem-se as características de grupo das personagens com as mensagens, praticamente confissões, nas quais a vida pessoal de cada um deles, ainda que caótica e dividida, se faz presente.

Porém a ausência de remetente e as mensagens cifradas que, muitas vezes, são usadas para falar sobre assuntos pessoais e de ordem política, tornam complexa a apreensão tanto do contexto político quanto do pessoal – ausência esta reforçada pela narrativa epistolar que não segue uma seqüência regular. No caso dos revolucionários, esse aspecto é intensificado pela própria condição clandestina de suas atividades.

Em depoimento publicado no livro de Lígia Chiappinni Moraes Leite, *Quando a*

pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado (1983), o escritor justificou essa organização formal específica inserindo-a na sua proposta geral de transformar em ficção a história recente do Brasil, porém, nesse momento, não a partir de uma visão panorâmica como aquela que adotou na obra *Quarup* (1967), mas concentrando-se naquilo que se vivenciava no Rio de Janeiro no período dos seqüestros de embaixadores.

De acordo com Callado, a forma propositadamente desconexa e minuciosamente fragmentada de *Reflexos do Baile* teria surgido da necessidade de representar a sensação da população em geral, para a qual, no decorrer da ditadura no Brasil, especialmente depois do AI-5, as informações sobre as ações dos revolucionários e do governo ditatorial ou chegavam manipuladas pela censura, ou eram proibidas de ser veiculadas pela imprensa.

Essa declaração mostra o quanto o aspecto fragmentário da organização narrativa de *Reflexos do Baile* deve-se a um experimento do autor. Considerada dessa maneira, a leitura do romance se resolveria nas intenções de Callado em criar uma homologia entre a forma do texto e aquilo que, para ele, constituía a vivência daquele momento, inserindo *Reflexos do Baile* pacificamente em seu projeto ficcional, cujo norte estava na apreensão total da história de uma época.

Porém, mesmo que *Reflexos do Baile* apresente a procura por representar uma experiência do que ocorria no Brasil no período da ditadura e em outros momentos de nossa história, acreditamos que o modo como a narrativa impõe obstáculos à apreensão dessa história deixa, no texto, vazios que, no contexto da obra do autor e diante da fortuna crítica sobre ela, põem em cheque essa mesma tentativa de representação e o projeto de narrativa realista da qual ela faz parte.

Esse questionamento, ao ir além da proposição de outra maneira de representar aquele momento, não encerra o romance numa forma definitiva e adia a possibilidade de atribuir um sentido único para essa vivência histórica. Desse modo, ainda que sua forma de narração,

adotando uma narrativa epistolar de remetentes e destinatários variados sem que possamos conhecer os primeiros, faça parte de uma estratégia estilística do autor, ela ultrapassa suas intenções oferecendo ao leitor um enredo corroído por silêncios e lacunas que impedem essas vozes de formar uma totalidade polifônica.

No entanto, em contraponto a essa narração multiplicada e fraturada, autores como Arrigucci Jr. (1999) e Renato Franco (1997 e 1992) identificaram um narrador oculto, nas três partes que organizam a narrativa, nas notas de rodapé (que dão vazão à voz de um tradutor), na data que encerra o livro e numa perspectiva aguda e irônica comum que tece as vozes de todas as personagens. Como afirmou Arrigucci Jr., esses seriam os sinais de um narrador anacronicamente confiante em sua capacidade de contar a história do homem em determinada época.

Acreditamos que não se trate exatamente disso, pois, em *Reflexos do Baile*, quem narra são diversas vozes, independentes entre si, que instauram, nas mensagens e no diário nas quais aparecem, a instância narrativa. Dessa maneira, as marcas que Arrigucci Jr. e Franco consideram como próprias desse narrador são sinais de um autor implícito, cuja presença disfarçada relativiza de tal maneira a possibilidade de seu controle sobre o texto que a forma narrativa organizada por ele se torna um entre outros modos possíveis de combinar as peças do quebra-cabeça que o romance faz da história do país. Esse aspecto, em conjunto com a narração epistolar e fraturada, aponta para o impasse entre o projeto realista de Callado e sua realização, instaurado pela obra.

Essa relativização se manifesta especialmente na voz de um tradutor que assume para si a tarefa de dramatizar as fronteiras, por vezes intransponíveis, da mútua incapacidade de compreensão entre o brasileiro e o estrangeiro, inépcia que, no contexto da narrativa, atesta, sobretudo, a dificuldade de o elemento local entender a si mesmo e estabelecer um sentido para sua história.

Essa incapacidade, inserida naquela perspectiva irônica comum a todas as vozes da narração, compõe uma visão da história do Brasil como um percurso disfórico, povoado por ruínas sem passado, marcas indecifráveis do massacre da memória daqueles que foram vencidos. No romance, ainda que a morte se apresente em maior número do lado dos revolucionários, esse percurso atinge a todos e enreda embaixadores e policiais numa estranha vitória pautada sobre a alienação e a arbitrariedade, que elimina qualquer possibilidade de redenção.

Seguindo esse percurso, a forma fragmentária do romance ultrapassa o projeto de narrativa totalizante de Callado, revelando-se como sintoma de um fato coletivo, o desafio de lidar com uma história formada por cacos que resistem à tentativa do autor de atribuir-lhes sentido.

Desse modo, a narrativa de *Reflexos do Baile* encontra-se com a perspectiva de Ginzburg sobre a maneira como a literatura brasileira, freqüentemente, apresentou as marcas da violência e do autoritarismo presentes na história do país de acordo com um descentramento narrativo presente, entre outros aspectos, numa narração fragmentada e numa perspectiva temporal desarticulada e não-linear, sinais de um despreparo coletivo para lidar com o passado como memória, mantendo-o vivo no presente.

A forma de *Reflexos do Baile* vai igualmente de encontro à perspectiva do romance na qual se baseia a leitura de Arrigucci Jr. sobre a narrativa da década de 70, oposição que se encontra, também, na visão de Pellegrini sobre essa mesma narrativa e o modo como ela recupera produtivamente a forma alegórica, tornando improcedente a incompatibilidade entre a alegoria e realismo, observada pelo crítico nessas obras.

No caso de Arrigucci Jr., considerando as implicações do contexto como determinantes da estrutura fragmentária da narrativa do romance em questão, ele vê o seu resultado, nesse sentido, como falho. De acordo com o crítico, as condições de vida impostas

pelo modo de produção capitalista na contemporaneidade impediriam qualquer escritor que tentasse escrever um romance realista de ser bem-sucedido em seus objetivos.

Importante observar que Callado julgou esse romance como a sua melhor realização e considerou a interpretação de Arrigucci Jr., exposta principalmente no ensaio “O baile das trevas e das águas” (1999)³, como aquela que teria conseguido vislumbrar de modo mais aguçado os desafios dessa narrativa e, em geral, de sua obra.

Em entrevista publicada no jornal de resenhas da *Folha de São Paulo*, em 1999, Arrigucci Jr. afirmou que Callado, embora tivesse plenas condições para isso, não conseguiu realizar “uma obra ficcional à altura do que almejava”, isto é, uma obra que fosse capaz de “recuperar várias dimensões da experiência histórica brasileira”, de acordo com o “esforço de realismo crítico” que era parte das motivações do escritor. Nesse contexto, o crítico acredita que *Reflexos do Baile* não consegue corresponder a esse esforço e, desse modo, a obra caminha na contramão do projeto de romance de Callado, pautado sobre aquela recuperação da história do país.

O escritor, por sua vez, embora tenha considerado positivamente essa leitura do crítico, inseriu *Reflexos do Baile* nesse projeto justificando sua forma fragmentária e alegórica precisamente como uma maneira de se apropriar da experiência histórica daquele momento. No entanto, mesmo que considere o romance um desvio desse projeto, observamos que Arrigucci Jr. parte justamente dos planos de Callado para avaliar sua obra, corroborando, dessa maneira, com as intenções do autor e revelando o quanto o crítico e o escritor acabam por partilhar uma visão comum sobre como a narrativa ficcional deve ser capaz de oferecer um retrato dos acontecimentos da época.

Esse compartilhamento fica mais evidente quando Callado, no final de sua vida, em entrevista à *Folha de São Paulo* (1997), avalia sua obra partindo de um tom pessimista

³ O ensaio “O baile das trevas e das águas” foi publicado originalmente no jornal *Opinião*, na edição de 25 de fevereiro de 1977, logo em seguida no livro *Achados e perdidos: ensaios de crítica*, publicado pela Polis, em 1979, e posteriormente na obra *Outros achados e perdidos*, publicado pela Companhia das Letras, em 1999.

próximo àquele exposto por Arrigucci Jr. no trecho citado acima.

Porém, para além das intenções do autor e da avaliação do crítico, levando em conta o momento histórico no qual o romance em questão está inserido, acreditamos que a constituição dessa narrativa não poderia ter se encerrado como totalização simbólica, seguindo aquele esforço de realismo de feição luckasiana, mencionado como ideal por Arrigucci Jr.

Perguntamo-nos, dessa maneira, se, entre o projeto de narrativa ficcional de Callado e sua finalização em *Reflexos do Baile*, entre sua obra em geral e a fortuna crítica que dela se ocupou, esse aspecto constitui uma falha ou um sintoma da condição da narrativa como espaço no qual se instauram diferentes modos de existência do texto, os quais, por fim, apontam para o adiamento da possibilidade de atribuir um sentido totalizante para a experiência ali narrada.

Acreditamos que o caminho seguido pela escrita de Callado aponta para esse adiamento desde *Esqueleto na lagoa verde*, primeira reportagem publicada pelo autor, antes de seus romances. Na contramão da falha que identificou na obra do autor em razão daquela incompatibilidade entre projeto e realização, Arrigucci Jr. publicou, em 1997, por ocasião da morte de Callado, um artigo sobre essa reportagem, no qual responde àquela amargura com a qual, no final da vida, o escritor considerou não terem sido bem-sucedidas tanto sua obra como a trajetória do Brasil.

Essa resposta do crítico destaca o fato de *Esqueleto na lagoa verde* manifestar, já no início da produção escrita do autor, a alegorização da história do país que marcará seus romances e que parte da busca malograda de Callado por compreender a trajetória do Brasil. Nessa mesma direção, na entrevista citada mais acima, o crítico afirma que a reportagem é uma obra-prima ao expor, já de início, o “miolo” da obra posterior de Callado, a busca pelo coração do Brasil: “Centro buscado com todas as forças, mas nunca achado, como nessa

reportagem insólita (...). Nela falta precisamente o objeto da busca, para sempre perdido”.

Ultrapassando os limites da reportagem e do relato de viagem, sem ser romance e, muitas vezes, definida nos limites difusos do ensaio, a obra revela sua falta de ortodoxia com relação a pressupostos formais de gêneros narrativos, assumindo, em sua constituição, a ilusão da necessidade de se atribuir lógica à ordenação dos fatos e transformando essa necessidade em pergunta.

Nesse sentido, a narrativa de *Esqueleto na lagoa verde* encerra uma esfinge que lança seu enigma para o leitor: sua primeira face é a de Fawcett, a qual, enigmática por si só no contexto geral da narrativa, igualmente surpreende as expectativas do leitor ao esconder a face dos índios, apontando para o desconhecimento geral sobre eles, como uma consequência da incapacidade do não-índio em travar e em ter travado um relacionamento produtivo e digno com esse povo.

Contudo as artimanhas de Callado em enredar o leitor o levam a se defrontar com o mesmo enigma, deixando no texto marcas que apontam para resquícios de sua própria relação ainda vertical e colonizadora com o indígena. Esses sinais acrescentam ao autor traços do próprio Fawcett, fazendo do repórter, branco e civilizado, uma versão tropical do explorador e colonizador cristão e expondo o enfrentamento de Callado com as armadilhas que constituem os descaminhos trilhados pela história do país. Como sintoma desse enfrentamento, da reportagem a *Reflexos do Baile*, a escrita do autor incorpora esses descaminhos, apresentando uma narrativa cada vez mais descentrada e fragmentária.

Nesse sentido de sintoma, a forma fragmentária de *Reflexos do Baile* excede a estratégia literária realista e totalizadora do projeto de romance de Callado ao expor seu apego à experiência histórica do fragmento como experiência que pode ser vivida somente no lugar da ficção, espaço no qual a narrativa é capaz de vivenciar o enigma constituído pela história do país.

De acordo com esse apego, *Esqueleto na lagoa verde* revela, de início, a antecedência da opção de Callado pela retórica da literatura, algo que levou sua reportagem aos limites do texto ficcional. Nesse sentido, se a relação entre o texto e a trajetória do repórter e do romancista acabou se configurando como clichê, este último revela-se em outro de seus sentidos como imagem fotográfica negativa, na qual a busca do autor por iluminar o sentido da história é interrompida e o retrato do Brasil que tentava compor é desfeito.

Esse retrato em negativo, como Pellegrini chamou aquele que teria composto as narrativas de 70, expõe o potencial que a escrita de Callado apresenta de trazer à tona o problema das relações entre a literatura, a história e o jornalismo, levando a uma reflexão sobre as fronteiras entre o fato e a ficção não apenas a partir de um questionamento da possibilidade de se narrar a experiência histórica, como, também, da possibilidade de representação do texto literário, um tema que revela o seu potencial polêmico ainda hoje.

II. A ESCRITA DE ANTONIO CALLADO

II. 1. O repórter e o romancista

Muitos dos textos que tratam da obra de Antonio Callado, incluindo depoimentos do próprio escritor, apresentam como questão recorrente a dimensão da influência do trabalho do autor como jornalista sobre sua carreira como romancista, atividades exercidas, na maior parte do tempo, simultaneamente. A importância dessa questão traz à tona uma série de aspectos que não só fazem parte do pensamento sobre o conjunto da obra de Callado, como dizem respeito ao projeto estético assumido por ele e que o guiou em direção a uma escrita que, nos romances e em pelo menos alguns de seus textos jornalísticos, apresenta uma tensão constante entre sua aderência ao fato histórico recente e remoto e a opção por privilegiar o universo da linguagem literária.

Formado em Direito, Callado não exerceu a profissão e foi jornalista por cerca de 40 anos. Porém, afirmava que sua vocação era a literatura. Em entrevistas, quando questionado sobre o vínculo entre o exercício do jornalismo e seus romances, ele freqüentemente se esquivava, diminuindo a importância da relação entre um e outro: “Eu sempre digo que as pessoas exageram nessa relação entre o jornal e a minha ficção” (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 4); desconsiderando-a completamente: “Eu diria que no Brasil o assunto (o proclamado vínculo entre literatura e jornalismo na ficção da década de 70) está crescendo para lá de todos os limites. O que importa é a obra de literatura tal como acabada e apresentada ao público” (CALLADO *apud* HOLLANDA; GONÇALVES, 1980, p. 14); ou tornando positiva a possibilidade de a primeira alimentar a segunda de material para futuras narrativas:

Não considero que o jornalismo e a literatura sejam fatores necessariamente contrários. Se o escritor pode sair desse tipo de jornalismo mais imediato, se tem condições de escolher o que vai fazer, o ideal é procurar os assuntos que vão, de certa forma, enriquecer os seus conhecimentos e facilitar a feitura da sua obra (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 4 e 5).

Essas declarações demonstram certa dificuldade em avaliar a relevância desse vínculo. Para ele, o exercício do jornalismo, que praticou por cerca de 40 anos, teria servido principalmente como ganha-pão, já que a profissão de romancista, sua escolha inicial e declarada fonte de prazer, não poderia lhe proporcionar sustento financeiro, enquanto a de jornalista poderia fazê-lo ao mesmo tempo em que lhe oferecia a oportunidade de manter o contato com a escrita. Na direção dessa preferência, argumentava dizendo que foi escritor de ficção antes de ser jornalista, tendo ganhado um concurso de contos na adolescência, publicado alguns deles e algumas crônicas (LEITE, 1982, p. 4, e MARTINS; ABRANTES, 1993, p. 69-70).

Nesse sentido, relata um acontecimento curioso: em 1937, ao procurar pela primeira vez uma vaga como jornalista no *Correio da Manhã*, foi-lhe solicitado que fizesse, como experiência, uma reportagem sobre algum assunto relacionado à cidade de Niterói: “Esmereime no trabalho, mas quando mostrei ao diretor, vi que fizera uma crônica em vez de uma reportagem. Mas, como estava bem escrito, deram-me nova oportunidade” (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 5).

Considerando o fato de que a crônica, no jornalismo brasileiro, se constitui como um gênero conhecido por atravessar as possíveis fronteiras entre o texto jornalístico e o literário, localizando-se frequentemente neste último, o fato de Callado ter produzido uma crônica no lugar da reportagem, sem ter percebido isso com antecedência, revela uma opção pelo literário que se manifesta à revelia de sua atividade como jornalista, independentemente de sua vontade, além de o termo “mas”, utilizado duas vezes em sua declaração, sinalizar uma perspectiva que opõe jornalismo e literatura, discurso e atividades, oposição com a qual o escritor vai conviver durante toda a sua trajetória.

Se seguíssemos a senda aberta por Davi Arrigucci Jr. e concordássemos que Callado

não percebe uma “(...) relação mais profunda entre a atividade jornalística e o modo de ser de sua escrita literária”, esse episódio sinalizaria que a relação do escritor com a literatura começou no interior do jornalismo. Para o crítico, a atividade de repórter também explica a adesão do autor ao elemento histórico e político, predominante em seus romances, a partir do tratamento diário dos fatos aos quais se dedicou como jornalista, além de as “andanças” dessa profissão terem fornecido experiência e assunto para as obras ficcionais (2001, p. 114). Por causa disso, sua produção escrita, em geral, se constitui num “corpo-a-corpo cerrado com os pólos do fato e da ficção”:

Quem lê a série de brilhantes reportagens sobre o Nordeste ou o Vietnã (*Os industriais da seca e os galileus de Pernambuco*, 1959, *Tempo de Arraes*, 1964, *Vietnã do Norte*, 1977) não pode deixar de perceber a latência do ficcionista: o aguçado corte literário da linguagem compõe vastos painéis do homem oprimido e sua luta. (...) o repórter toma fôlego épico para talhar com severidade e, muitas vezes, com fina ironia, uma linguagem adequada à definição das condições econômico-sociais e políticas e, ao mesmo tempo, à compreensão de uma experiência humana larga e profunda. (...) É importante notar como o fato não lhe basta. Isso que todo o tempo parece arrastar o repórter para além da estrita aderência ao factual, é uma espécie de busca épica: a procura de um sentido que atravessa o acontecimento e lhe dá rumo (1999, p. 61).

Nessa direção, Arrigucci Jr. considera que a primeira reportagem de Callado publicada em livro, notadamente antes de sua produção como romancista, *Esqueleto na lagoa verde* (1953), tem um “nítido corte ficcional”, avançando no terreno do imaginário, como uma “(...) reportagem paradoxal, pois tem seu objeto ausente, como se se tratasse de uma busca cujo foco de interesse vai além do factual, do imediato (...)” (2001, p. 114).

Durante o processo de realização da reportagem, o caráter esquivo e incoerente das circunstâncias que envolviam seu fato central, a identificação dos ossos do Coronel Percy Henry Fawcett, desaparecido durante uma expedição na região do rio Xingu, em 1925, e a força impactante do contato com a paisagem local e suas personagens – os indígenas, os sertanistas envolvidos no Serviço de Proteção ao Índio e a população cabocla local – deslocou a verdade factual do jornalista, “(...) sobretudo depois da desconfiança quanto à

verossimilhança que pode trair a realidade por uma mera coerência interna da narrativa” (1997, p. 5).

Por outro lado, consideramos que, embora um evento pontual na carreira do autor, no contexto geral de sua trajetória, a crônica escrita sem querer, em 1937, indica que o vínculo com o texto literário precede a produção de Callado como jornalista não só como escolha anterior, consciente e declarada, mas como sintoma de uma forma de escrever da qual o autor não consegue prescindir e a qual vai contaminar seu texto de repórter desde o início.

Desse modo, o corte ficcional presente em *Esqueleto na lagoa verde* (1953) aponta, como parece indicar Arrigucci Jr., tanto uma ligação com a literatura que se inicia a partir do enfrentamento das contradições que envolvem o texto jornalístico, como, por causa desse mesmo enfrentamento, uma opção anterior, fora do controle do autor, pela retórica da ficção.

Esse direcionamento revela a escolha de Callado por privilegiar um tipo de texto que, para ele, se opõe ao imperativo da coerência interna em torno do fato verificável, própria do caráter pretensamente objetivo do texto jornalístico, algo que estudamos anteriormente, ao analisar as crônicas do autor publicadas na *Folha de São Paulo*, na década de 90.

Nelas, fica evidente essa opção como caminho que proporciona a possibilidade de revelar múltiplos sentidos, até inesperados, nos fatos jornalísticos e históricos que as crônicas tomam como mote inicial, evidenciando o quanto, para o autor, inclusive de forma involuntária, somente o universo do texto literário pode dar conta desses fatos. Nesse sentido, em muitas dessas crônicas, a presença de obras ficcionais que formam a memória literária de Callado constitui-se como responsável pela construção de sentido do texto como um todo, revelando o potencial crítico da ficção frente aos fatos da vida humana.

Em *Esqueleto na lagoa verde*, essa função é igualmente assumida por obras literárias diversas que Callado chama para o texto, dos diálogos do Timeu e do Crítias, de Platão, às narrativas de expedições de aventureiros e bandeirantes do Brasil Colônia e Império, de

Graham Greene às *Minas do rei Salomão*, de Rider Haggard, de Julio Verne às *Minas de Prata*, de José de Alencar.

Essas narrativas se unem a uma narração pulverizada nas vozes do autor, dos índios, dos últimos registros deixados por Fawcett, dos exploradores que, depois dele, tentaram esclarecer o seu desaparecimento, das narrativas sobre a lendária Cidade Abandonada que o coronel britânico procurava no Brasil, dos espíritos que diziam estar em contato com ele depois de sua provável morte, vozes que fazem e desfazem hipóteses sobre os ossos falsos. Em conjunto, essas peculiaridades fazem de *Esqueleto na lagoa verde* uma narrativa reveladora da escolha de Callado pelo literário e sendo esta narrativa, em princípio, reportagem, mostra-se como um momento relevante de cruzamento entre os universos do fato e da ficção na obra do autor.

Na época de sua publicação, Callado tinha voltado havia pouco tempo de um período de seis anos passados entre Londres e Paris, quando foi convidado, em 1941, a trabalhar na BBC, na cobertura da II Guerra Mundial. Para ele, esse foi um período no qual descobriu “(...) uma saudade muito grande de um Brasil que eu conhecia mal (...)” (CALLADO *apud* MARTINS e ABRANTES, 1993, p. 72), sentimento que o levou, já de volta, a buscar oportunidades de explorar especialmente o interior do país, algo que fez como jornalista, quando sua carreira o levou a um ponto em que podia escolher os assuntos sobre os quais escreveria, entre eles, aqueles ligados ao Amazonas e à região do rio Xingu, por exemplo.

Mais do que isso, a temporada de Callado na Inglaterra e na França, o modo como essa experiência o afetou e as conseqüências disso para sua carreira de jornalista despertaram o autor definitivamente para a sua atividade como romancista, levando-o, inclusive, ao material a partir do qual escreveria o romance *Quarup* (1967).

Antes dele, o autor já havia publicado os romances *Assunção de Salviano* (1954) e *A madona de cedro* (1957), além de três peças de teatro, porém foi com *Quarup* que ele

alcançou sucesso em meio ao público leitor da época e uma repercussão maior junto aos críticos. Segundo Callado, esse romance foi resultado de um “acesso de amor pelo Brasil” que o acometeu quando estava no exterior:

(...) *Quarup*, para mim, era a organização deste país que eu tive diante de mim quando voltei (...) Eu tinha que extrair de mim uma série de coisas que estavam me preocupando, botar aquilo tudo no papel e só então partir para outras (...) A coleta de dados estava feita: tinha se iniciado no tempo da excursão em busca dos ossos do coronel Fawcett, e foi-se avolumando com as mudanças políticas no país. Eu quis fazer um livro do que eu considero o Brasil do meu tempo. O retrato do Brasil do meu tempo (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 6).

A fala do autor expõe o projeto estético que ele buscou realizar em seus romances, principalmente a partir de *Quarup*, e que se propôs a “(...) transformar em ficção, em romance, a história recente do Brasil, a história contemporânea que nós estamos vivendo agora no país” (CALLADO *apud* LEITE, 1983, p. 68).

Nas duas citações e, particularmente, na consideração da obra como “retrato do Brasil”, na primeira delas, é possível perceber o quanto o autor vincula esse projeto a um objetivo realista, no sentido último do termo, seguindo Roland Barthes (2004), como aquele produtor de um discurso que só aceita enunciações creditadas pelo referente, o qual, de acordo com a fala de Callado, está ligado à experiência dos acontecimentos históricos recentes, incluindo outros vinculados à história remota do país.

Partindo disso, seu projeto estético tenta abarcar e compreender essa vivência em sua totalidade por meio do discurso ficcional, algo que se revela na consideração de *Quarup* como uma forma de organizar as experiências pelas quais tanto o escritor quanto, para ele, o país passaram naquele período.

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 sua deposição, no início da ditadura militar que se instalou no país em 1964. De acordo com uma

provável tentativa de oferecer ao leitor um painel dos descaminhos da história recente do Brasil, *Quarup* narra as aventuras de Nando, personagem central da obra, padre que, ao longo do romance, gradualmente abandona a religião em nome da luta revolucionária.

Na direção indicada pelo impulso realista presente no projeto estético de Callado, à época da publicação de *Quarup*, e nos anos seguintes, sua obra foi identificada como a expressão do que Lígia C. M. Leite chama de “um projeto nacional e popular de cultura brasileira” (1983, p. 9) e Cremilda Medina resume na busca do autor por “entender a fundo seu país e ele próprio” (1985, p.8).

Partindo disso, essa obra foi considerada um divisor de águas em relação aos seus romances anteriores, os quais apresentavam um forte tom religioso que marcava “a batalha entre Deus e o Diabo na arena interior do homem”. Essa luta será transferida para a “arena social”, em *Quarup*, que manterá em tensão a perspectiva externa do romance histórico-político e a interna do romance intimista. Depois disso, Callado foi movido pelo “sentido da urgência”, lançando seus romances logo em seguida aos acontecimentos políticos e sociais, dos quais vai se aproximar, levando-os para seu texto ficcional (LEITE, 1983, p. 25-33).

Nesse sentido, a tônica geral das primeiras reações à obra, positivas ou negativas, estabeleceu 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”, reafirma 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, se constitui como 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 pejorativa, Paulo Hecker Filho (1968) chama a obra de “interessante irrealização literária”, muito provavelmente por causa da confusão, que Filho identifica em *Quarup*, entre realidade e fantasia, reportagem e ficção, jornalismo e literatura, o que torna sua narrativa, segundo o crítico, 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 (...)”. Mesmo assim, segundo Hecker Filho, o romance se sustenta ao justificar aquele presente, como resposta à situação na qual o país se encontrava.

Nelson Werneck Sodré acredita que essa resposta demonstra a reação do autor àquela realidade, de acordo com sua intenção 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 acredita 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”. Por isso, as duas obras seriam, principalmente, 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. 218-221).

De forma geral, a posição de Werneck se une à dos outros críticos que viram em *Quarup*, sobretudo, a representatividade da obra em relação à conjuntura política na qual o Brasil se encontrava quando do lançamento do romance. Contudo, para Lígia Leite, essa linha reta que parte da escrita de Callado para chegar ao elemento político, social e histórico, foi influenciada por essa mesma conjuntura. A autora vê nessas reações a *Quarup*, favoráveis ou não, uma tendência a torná-lo o exemplar daquele realismo novo anunciado por Gullar e que se formou 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, *Quarup* foi eleito, por este viés da crítica literária, o romance modelar desse contexto que se queria revolucionário. Contudo, passado o entusiasmo inicial desse momento de militância política e cultural, a releitura da obra abriu, para alguns leitores, entre eles Lígia Leite, espaço para a identificação de sentidos até mesmo opostos àqueles aclamados em seu lançamento, os quais encontraram, no romance, marcas de uma perspectiva pessimista quanto às possibilidades de transformação da estrutura política e social do país.

Nesse sentido se encontra também a leitura de Robeni B. Mamizuka (1983), para

quem as personagens de *Quarup* que se mostram mais voltadas a essa transformação, no decorrer da narrativa, acabam expondo o quanto essa mudança encontra-se mais próxima do dizer que do fazer, ao se revelarem, para a autora, incapazes de promover, entre elite e classes populares, a união necessária à ação revolucionária que pregavam. Desse modo, haveria muitos projetos de mudança nas vozes das 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.

As perspectivas propostas por Lígia Leite e Robeni Mamizuka questionam o ponto de vista daqueles primeiros críticos da obra de Callado, por indicarem aspectos do romance que vão de encontro ao que foi identificado como seu traço fundamental: a relação direta e até eufórica entre a narrativa e o seu contexto histórico imediato. Nesse sentido, ainda no caso de *Quarup*, para Lígia Leite, o caráter um tanto simplificador de algumas das críticas iniciais a essa narrativa foi ultrapassado pelo romance, na medida em que ele se mostra realista e engajado 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, esse aspecto estaria 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, segundo Lígia Leite, a dimensão interior consome a visão otimista do Brasil que, a princípio, parecia habitar 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. 33-34).

Desse modo, considerada um modelo de arte engajada, a obra de Callado, de acordo com a autora, só pode ser assim por indicar simultaneamente a impossibilidade de manutenção do projeto nacional-popular que, a princípio, propõe. Esse caminho duplo, segundo Lígia Leite, fez com que o país, mais do que um dado da realidade, se constituísse como uma indagação por meio da qual o escritor tenta “(...) iluminar e desvendar, pelo esforço da imaginação, aquilo que o jornal e a história oficial deixam na sombra”. Como resultado, a autora 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).

No sentido daquela impossibilidade, se o público leitor ainda encontrou em *Quarup* um teor otimista quanto à capacidade revolucionária do povo brasileiro, no romance seguinte de Callado, *Bar Don Juan* (1971), deparou-se com a impressão oposta. Para Renato Franco, *Bar Don Juan* não obteve o mesmo êxito do romance anterior por ter frustrado as expectativas do público quanto a uma espécie de continuação de *Quarup* e de sua perspectiva, por vezes considerada esperançosa, sobre a constituição da resistência armada à ditadura no Brasil. Isso porque, em *Bar Don Juan*, o autor pretendeu “chamar a atenção do leitor para o despropósito político da experiência da guerrilha” (1997, p. 86-87), ao mostrar como guerrilheiros, jovens oriundos da classe média, decidem entrar para a luta armada sem ter, para isso, qualquer preparo técnico ou intelectual, razão de seu fracasso.

Esse ponto de vista levou alguns leitores a identificarem na obra um tom de desrespeito àqueles que perderam a vida ao aderirem aos movimentos revolucionários. Entre esses últimos, estão Ivan Ângelo e Fernando Gabeira, os quais, segundo relato do primeiro, teriam se encontrado no exílio, na Europa, em 1974, e, ao se mostrarem igualmente descontentes com o modo como *Bar Don Juan* teria reforçado a imagem de irresponsabilidade daqueles que se envolveram com a luta armada, decidiram retomar o assunto e escrever outras

narrativas sobre a guerrilha, o que os levou, respectivamente, à publicação das obras *A festa* (1976) e *O que é isso Companheiro?* (1979) (ANGELO *apud* FRANCO, 1997, p. 87).

Nesse sentido, Callado declarou que sua intenção foi traçar, em *Bar Don Juan*, um panorama da chamada “esquerda festiva”, cuja principal característica era a “impaciência do revolucionário que quer chegar rápido demais aos resultados” (CALLADO *apud* PINHEIRO, 1992, p. 65). A expressão em questão foi criada, de acordo com Zuenir Ventura (1988), pelo colunista Carlos Leonam, em 1963, para designar, segundo Ferreira Gullar, aquela parte da esquerda brasileira que, depois do golpe militar em 1964 e da repressão oficialmente instituída pelo AI-5, em 1968, teria recorrido à festa como forma de resistência à censura.

Essa “esquerda festiva” ficou famosa por se reunir no bar Antonio’s, no Rio de Janeiro, o qual inspirou o título do romance de Callado, designando o local onde, na narrativa, se reúne um grupo de intelectuais frustrados com a situação política do país. É a partir do bar Don Juan que esse grupo planeja se unir ao movimento revolucionário comandado por Che Guevara, na Bolívia. Com esse objetivo, partem para Corumbá, porém seus planos serão frustrados pela morte de Guevara e pelo esfacelamento do grupo no enfrentamento com a repressão da ditadura militar.

Se esse encaminhamento disfórico, impresso pelo romance à luta armada, frustrou o público leitor da época, que esperava uma continuação da perspectiva revolucionária otimista que havia encontrado em *Quarup*, na direção oposta, seguindo igualmente a perspectiva de Lígia Leite sobre o romance de 1967, Malcom Silverman (1982) acredita que, tanto quanto este último, *Bar Don Juan* traz à tona a visada irônica de Callado quanto às possibilidades de a elite intelectual brasileira transformar as bases político-sociais do país:

Bar Don Juan retoma o tema revolucionário, tratando-o não como proposta séria aos males do Brasil, mas, como em *Quarup*, de modo satírico, como fútil e até ridículo desperdício de energia. (...) A sua anárquica galeria de participantes está espiritualmente unida pela causa e, na dimensão física, pela atração dipsomaníaca por certo bar do Rio (o Bar Don Juan). À

semelhança do Nando de *Quarup*, cada um dos seis personagens centrais luta contra os seus próprios problemas, enquanto se empenha em derrubar o governo (1982, p. 22).

Uma das personagens do romance, Gil, escritor famoso, reuniu em si o sentimento de impotência que toma conta do intelectual frente à tentativa frustrada de transformar o país sem conseguir aliar-se à população em geral, naquele momento alienada pela falta de informação que a censura e a repressão impunham. Até certo ponto da narrativa, seu objetivo é participar e escrever um romance representativo dessa transformação pela qual passava o Brasil, porém, conforme a ação não consegue se completar, ele desiste da narrativa e da luta, chegando à conclusão de que, embora se possa “fazer ficção” de quase tudo, não é possível inventar uma revolução.

Nesse momento, Gil se aproxima da condição de um *alter ego* de Callado, na época escritor consagrado justamente por uma obra que foi lida por muitos como o “romance da revolução”, *Quarup*, enviando a esses leitores um recado que manifesta uma frustração. Este sentimento, de acordo com Lígia Leite, esteve presente na ficção brasileira da década de 70: “(...) o povo sai de cena e se constrói uma alegoria dos impasses do intelectual como condutor da revolução falhada e como condutor da narrativa que perdeu a dimensão da totalidade” (1983, p. 161-162).

Essa perda está presente de forma ainda mais marcante no romance seguinte do autor, *Reflexos do Baile*, publicado em 1976. Segundo Callado, esse livro foi o primeiro a ser escrito depois de seu afastamento do jornalismo, em 1975, quando teve tempo à vontade para se dedicar à escrita: “(...) me aposentei e fui para casa escrever *Reflexos do Baile*”. Por essa razão, no final da vida, acreditava que, de todos os seus romances, esse era o mais importante, aquele que tinha escrito “como artista”, no sentido de que a ele o autor teria dispensado um trabalho mais minucioso com a palavra.

Arrigucci Jr. partilha dessa mesma opinião ao considerar a complexidade da

construção narrativa de *Reflexos do Baile* e suas diferenças estilísticas em relação às obras anteriores do autor, reveladoras do quanto o afastamento da atividade jornalística intensificou seu “artesanato literário”, tornando mais sutil o trabalho com a linguagem e mais difícil a leitura de seus romances (2001, p. 114-115).

No entanto, se Callado temia ficar mais conhecido por *Quarup* do que por *Reflexos do Baile*, já que considerava o primeiro um romance superficial, porém mais durável por proporcionar uma leitura mais digerível (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 4-8; e CALLADO *apud* STYCER; SUZUKI, 1997), Arrigucci Jr. acredita que *Quarup* é a melhor obra do autor, seu romance “mais poderoso e importante”, mesmo que tenha um desenvolvimento irregular quando comparado com a narrativa de *Reflexos do Baile* (1999, p. 73-380).

Nessa obra, a narração é dividida entre cartas, ofícios, bilhetes e um diário de autoria das várias personagens que fazem parte dos três grupos principais que constituem a narrativa: os revolucionários, os embaixadores e os policiais, juntamente com outras personagens que ocupam cargos governamentais. O leitor tem conhecimento apenas dos destinatários das mensagens, além do fato de elas não seguirem uma ordem cronológica linear em relação aos acontecimentos que fazem parte do enredo.

Esses últimos são colhidos pelo leitor em meio aos fragmentos que compõem a narrativa e apontam, aos poucos, para o núcleo da ação: o planejamento, por parte dos revolucionários, do seqüestro da rainha da Inglaterra, durante um baile promovido pela embaixada britânica, em meio a uma pane elétrica que deixaria o Rio de Janeiro no escuro. Nesse sentido, as mensagens estão agrupadas em três partes principais: a véspera, a noite sem trevas e o dia da ressaca, que, respectivamente, tratam das circunstâncias ligadas aos planos do seqüestro e do baile, a realização de ambos e suas conseqüências.

Callado justificou a supressão radical do narrador nesse romance e o aspecto fragmentário da narração como uma forma de retratar o momento pelo qual passava o Rio de Janeiro na década de 70, quando vários embaixadores foram seqüestrados pelos movimentos de resistência à ditadura, ao mesmo tempo em que havia grande censura à imprensa:

(...) *Reflexos do Baile* (...) segue exatamente a mesma proposta que eu me fiz, de transformar em ficção, em romance, a história recente do Brasil (...). 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 (*apud* LEITE, 1983, p. 68).

No entanto, para ele, essas peculiaridades formais afastaram o romance de um público maior de leitores: “Muita gente achou complicado *Reflexos do Baile*. Complicada é a realidade brasileira, que foge a qualquer capacidade de análise. O meu livro simplesmente reflete esse beco sem saída em que estamos e de que não sabemos quando vamos sair” (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 7).

Nesse sentido, a forma do romance, segundo o escritor, se constitui como conseqüência de uma desconfiança quanto à capacidade de organização dos acontecimentos, particularmente aqueles que se seguiram ao golpe militar de 1964, nos quais passa a prevalecer a ausência de coesão e sentido, impressão que, para o autor, já se manifesta em *Bar Don Juan* e vai predominar nos seus romances a partir de então, marcando diferença quanto à dimensão utópica que muitos leitores encontraram em *Quarup* (CALLADO *apud* LEITE, 1983, p. 68).

As declarações do autor reforçam as linhas gerais de seu projeto estético, do qual *Reflexos do Baile* faz parte, cujo objetivo principal está na apreensão da experiência dos fatos

por meio do texto literário. No contexto desse projeto, as particularidades desse romance em relação aos anteriores, condensadas em seu aspecto fragmentário, apresentam-se como uma estratégia que busca abarcar a história da época em sua face, para Callado, mais incoerente e violenta, aquela ligada às tentativas de resistência armada à repressão instaurada pelo governo militar.

No entanto, a forma do romance ultrapassa as intenções do escritor: sua estratégia estilística fragmenta a narrativa de tal modo que o objetivo de compor o retrato do Brasil daquela época acaba por revelar, a contrapelo, uma escrita que, ao invés de representar a história do país, encena o enigma que a possibilidade dessa representação apresentou para Callado, desde sua primeira reportagem publicada.

Em *Esqueleto na lagoa verde*, o choque e a incoerência que marcaram o contato com o cotidiano do interior do Brasil levaram o escritor à desconfiança quanto à capacidade de a narrativa dar conta da realidade, minando sua reportagem, que deveria ser capaz de abordar objetivamente os fatos. A partir desse momento, quando o autor, em seguida, publica *Quarup*, romance assumidamente inspirado naquela reportagem, a ficção, como observou Leite, se torna uma forma de iluminar aquilo que o texto jornalístico deixou escapar, no caso de Callado, um sentido possível para a história da constituição do Brasil e do brasileiro.

Contudo, mesmo o texto ficcional se mostrou esquivo ao objetivo realista do escritor, quando esse constata que os fatos, na reportagem ou no romance, não se oferecem diretamente, mas somente como elementos de outras narrativas, que se apresentam, por sua vez, desencontradas e múltiplas, constatação que levou suas obras a se apresentarem de modo cada vez mais fragmentário.

No entanto, essa constatação não obedece à ordem cronológica das publicações do autor, que, para o público, foi primeiro jornalista e, depois, escritor de ficção. O desafio de narrar se apresenta na escrita de Callado desde o início, na crônica escrita involuntariamente,

quando de seu emprego inicial como jornalista, e revela o quanto a ficção marca sua escrita como único espaço no qual a linguagem pode dramatizar a dificuldade de atribuir sentido à história do país.

Em última instância, essa dificuldade se constitui a partir de um enfrentamento com a capacidade de representação da linguagem, o qual se encontra exposto de modo relevante em *Reflexos do Baile* e que gera o impasse entre o impulso realista, presente na tentativa do projeto estético do autor de ordenar os fatos por meio da narrativa ficcional, e o desafio de cumprir com tal projeto, problema que constitui a tensão entre o fato e a ficção, a reportagem e o romance, e que acompanha a trajetória de Callado como escritor.

II. 2. *Reflexos do baile e a literatura de 70: alegoria e fragmentação*

II. 2. 1. A narrativa-mosaico de *Reflexos do Baile*

Se, para Callado, os aspectos que diferenciavam seus romances entre si, como *Quarup* e *Reflexos do Baile*, por exemplo, se limitavam a particularidades de caráter estilístico as quais, ainda que aparentemente opostas, tinham em comum o objetivo de delinear o retrato da história recente do Brasil, ambição de seu projeto estético, para Lígia Leite esse objetivo resultou, nas obras, numa dubiedade que se refletiu naquelas primeiras críticas a *Quarup*, divididas entre considerá-lo um romance mal realizado em razão de seu aspecto dispersivo, incoerente e fragmentário ou considerá-lo positivamente pelo caráter oposto, encontrando, nele, uma coerência simbólica e uma lógica pertinentes.

Para Leite, a “ambigüidade curiosa” que levou simultaneamente a essas duas leituras constitui a escrita de Callado como um todo, repartindo-a entre a linearidade e a fragmentação, entre “(...) a narrativa épica, herdeira dos grandes modelos realistas do século XIX, coerente, verossímil, simbólica, e a narrativa-mosaico, alegórica, que problematiza os esquemas de verossimilhança, na medida mesma em que desconfia do projeto de representar a realidade pela ficção” (1983, p. 36).

De certo modo, segundo a autora, ainda que seu impulso inicial indicasse a tendência romântica de redescobrir o Brasil por meio do discurso literário – algo que fica evidente nas declarações de Callado sobre como sua estadia no exterior despertou uma paixão pelo Brasil, a qual o levou das viagens pelo interior do país até *Quarup* – a escrita do autor manifesta também, implicitamente, 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.

Desse modo, a hipótese de Leite indica que, por meio da ficção, o problema desse reconhecimento é retomado ao longo dos romances do autor, “(...) indagando sobre a existência da Nação, muito mais do que partindo dela como um dado” (1983, p.33-35). De acordo com a autora, essa consciência se manifesta de modo mais radical na forma de *Reflexos do Baile*, que expõe a busca por encontrar uma linguagem que expressasse a vivência do fragmentário, própria do momento histórico no qual a obra estava inserida:

Expressar essa realidade, tornada opaca, requer agora a superação dos caminhos realistas, já insuficientes. A desconfiança e a desesperança impõem o mosaico composto de fragmentos dos discursos quase ininteligíveis como em *Reflexos do Baile*, onde o escritor se mantém fora, negando-se a socorrer o leitor interrogante. (...) o trabalho artesanal, a atenção para o detalhe, a técnica das alusões tentam tornar sensível, pela linguagem mesma, o impenetrável da tragédia que vivemos (1983, p. 69).

Para Davi Arrigucci Jr., no entanto, a procura por uma forma de expressão que se apropriasse das particularidades do momento histórico no qual *Reflexos do Baile* está inserido não encaminhou o romance para uma “superação dos caminhos realistas”, mas o levou a um problema fundamental: a forma alegórica irônica da narrativa impossibilitou sua tentativa de constituir-se como romance histórico e, desse modo, de penetrar em profundidade na particularidade concreta que tem em seu horizonte, aspecto que colocou em xeque o projeto realista implícito no texto e sua realização.

Mais do que isso, esse descompasso entre a busca por levar à ficção a experiência dos fatos e sua forma final abstrata e fragmentária torna-se um desafio que dificilmente seria resolvido por qualquer escritor que se embrenhasse na tarefa de realizar um romance histórico e realista num momento em que o intelectual se encontra afastado da população em geral e no qual a história do modo de produção capitalista aliena o sujeito de modo a impedi-lo de apreender a totalidade.

Por causa dessas limitações, o crítico pergunta se não está exigindo o impossível de

Callado, pois, ao considerar como falho o resultado que esse descompasso provoca na obra do escritor, pressupõe que ele deveria ter sido capaz de levar a cabo sua proposta de escrever uma narrativa realista (1999, p. 66-73, p.91).

Dessa maneira, a forma em “mosaico” de *Reflexos do Baile*, para Arrigucci Jr., reflete a influência que a linguagem fragmentada do jornal exerceu sobre os escritores de ficção, desde as primeiras manifestações do romance realista ocidental e, particularmente, no século XX, quando os meios de comunicação ganham importância e alcance massivo. Essa relevância, segundo o crítico, repercute a heterogeneidade do real, cuja complexidade crescente leva a um sentimento intenso de fragmentação, consequência da divisão do trabalho, da vida dividida e massificada nas metrópoles, “onde se mescla de tudo um pouco”.

Porém, no jornal, a estrutura e a coerência interiores a sua forma fragmentada não estão em primeiro plano como na obra de arte, na qual a constituição do todo implica uma relação mais intrincada entre as partes e cuja organização, se alterada, modifica de modo mais decisivo o sentido do mosaico ficcional (1999, p. 59-60).

Se o objetivo do mosaico jornalístico é representar o mundo em sua imediatez, reunindo o maior número possível de fatos singulares, ele o faz apresentando uma “generalidade abstrata”, a representação caótica de um conjunto informe cuja imagem vazia, para adquirir significado, depende de algo que a transcenda: as “mediações particularizadoras” que o leitor vai realizar e que devem conduzir a uma generalização do sentido. Todos esses aspectos tornam complexa a adoção dessa forma fragmentária pelo escritor, que deve enfrentar o “salto do tratamento jornalístico do fato à ficção” (1999, p. 60).

Segundo o crítico, ao fazer essa passagem em *Reflexos do Baile*, Callado construiu um mosaico que ultrapassa a imagem fragmentada e desprovida de sentido do jornal, compondo um conjunto cujas partes são simultaneamente independentes e ligadas entre si por uma perspectiva subjacente oblíqua, que configura o modo irônico de sua narrativa.

O romance se baseia, desse modo, num jogo entre a parte e o todo, entre a narrativa epistolar – formada pelas inúmeras perspectivas particulares que se manifestam em cada carta, bilhete, mensagem e no diário das personagens – e o fio irônico comum que a perpassa e que se alimenta, precisamente, do distanciamento proporcionado pela narração multifacetada:

É a ironia que permite ler entre os fragmentos, pois tece as entrelinhas entre um “esconde” e outro, determinando a coerência interna do mosaico e garantindo a unidade estrutural do enredo. É da perspectiva irônica que se pode perceber a maestria na estilização da linguagem (...) em cada um dos fragmentos: os mimos ecianos de Carvalhaes, a glosa machadiana de Rufino, os tiques e trocadilhos do embaixador inglês, a oralidade desabusada do discurso cotidiano dos bilhetes, o monólogo atabalhoado e ingênuo da empregada Joselina, a vulgaridade raivosa e bêbada do relatório final, etc. (1999, p. 65).

Esse jogo entre o particular e o geral estabelecido pela narração, conforme Arrigucci Jr., se dissemina no texto por meio de um “esconde-esconde” no qual ao mesmo tempo em que se expõe a intimidade das personagens por meio do desvendamento de sua correspondência íntima e documentos sigilosos, o conteúdo dessa revelação encontra-se ofuscado pelas visões particulares e conflitantes das quais depende para constituir sentido, o qual, em razão disso, é constantemente adiado:

O baile é uma luminosa homenagem à rainha da Inglaterra, mas também o dia das trevas, que afinal não vêm, a data do seqüestro, o eco de outro plano de conspiração, a lembrança de outros luminosos bailes imperiais, a meta do medo, o projeto a cumprir a todo custo, mesmo com o risco da cabeça, porque é ainda fruto da paixão de uma “rainha” viúva e desolada do terror (...). O baile é um feixe de reflexos, conseguido por uma elocução continuamente metafórica e elíptica, (...) espatifada por uma pluralidade de focos de visão (1999, p. 64).

Desse modo, esse feixe dissemina os fragmentos da História do Brasil e de Portugal que fazem parte do texto: a frustração do republicano Pompílio de Albuquerque, que planejou o seqüestro da família Imperial brasileira e um apagão, no Rio de Janeiro de 1871, com o objetivo de derrubar a monarquia; o baile da Ilha Fiscal, em 1889, último baile do Império; a

história do amor trágico de Inês de Castro; os ossos de D. Pedro I, Imperador do Brasil, transferidos com pompa para o país em 1972; levando-os até a história recente das tentativas de resistência à ditadura militar e ao final trágico que se abate sobre os revolucionários do romance, em sua maioria, mortos pela repressão.

Arrigucci Jr. reitera que o mosaico literário formado por essas narrativas que compõem o romance faz parte de um projeto maior de escrita do autor que busca representar a “realidade concreta”, apreendendo, numa totalidade significativa, um momento histórico. Por causa disso, se o “corpo-a-corpo cerrado com os pólos do fato e da ficção” faz com que Callado leve a retórica literária às reportagens, em seus romances não perderá de vista o fato histórico remoto e recente.

Para o crítico, ainda que a forma fragmentária orgânica de *Reflexos do Baile* realize o salto do tratamento jornalístico do fato à ficção e renove o projeto realista do autor, ela o faz de modo problemático, levando consigo as limitações impostas pelo contexto histórico-social, mencionadas anteriormente: “Querendo ser realista, como pode o romance ser abstratamente alegórico?” (1999, p. 68).

Nesse sentido, Arrigucci Jr. acredita que a obra de Callado não questiona a capacidade de representação do discurso ficcional, um imperativo para muitas das narrativas contemporâneas, mas manifesta o mal-estar que tomou a ficção de cunho 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”.

Para ele, cada vez mais, a ficção de Callado voltou-se para o problema dos valores da vida pública, algo que se manifesta já na trajetória da personagem central de *Quarup*, Nando, que exemplifica, segundo Arrigucci Jr., o conceito de herói problemático elaborado por Georg Lukács, realizando um percurso que deve adquirir sentido somente quando passar do âmbito

individual para o da ação política e coletiva, algo que acontece à personagem no decorrer da narrativa.

A preocupação com as ações coletivas e a vida pública levou os romances de Callado a valorizarem mais a constituição de personagens com características grupais, o que seria predominante na obra seguinte a *Quarup, Bar Don Juan*, cujas falhas, para o crítico, derivam justamente desse aspecto e de sua dificuldade em “particularizar sua personagem coletiva a ponto de atingir a essência complexa do fenômeno que se propõe a contar” (1999, p. 62-63).

Em *Reflexos do Baile*, ele encontra a mesma tendência à criação de personagens coletivas. Mesmo que as mensagens pertencentes a cada personagem apresentem diferenças no tratamento da linguagem, essa caracterização não seria suficiente para torná-las individualmente complexas, algo que seria alcançado se, na passagem da singularidade à generalidade, ocorressem mediações problematizadoras do particular:

São grupos em choque. O grande número de personagens individuais que compõem esses grupos não permite, dada a concentração do enredo, uma caracterização profunda de todas elas. (...) O conflito está sempre fora deles, nunca dentro (...). Isto faz com que as personagens coletivas sejam percebidas por marcas genéricas e abstratas (...), por traços singulares que vão do estereótipo à caricatura, sem jamais se arredondarem com o estofado de particularizações complexas que constituem o verdadeiro tipo realista (1999, p. 66).

Desse modo, como efeito do enredo fragmentário, Arrigucci Jr. identificou como caricaturais as personagens de *Reflexos do Baile*, de acordo com sua perspectiva sobre a obra de Callado, a partir da qual aquele que seria o projeto do autor de representar literariamente a realidade concreta brasileira esbarraria na dificuldade do escritor brasileiro em captar com profundidade a nossa particularidade histórica.

Nesse sentido, as personagens encontram-se limitadas cada qual ao círculo específico de seu grupo, sem que possam ser tratadas com uma linguagem aberta, em decorrência, inclusive, das circunstâncias que cercavam o romance, publicado em plena ditadura militar.

Suas características são gerais e não atingiriam cada grupo de modo a se configurarem como um problema ou núcleo complexo de divergências, são aspectos abstratos, resultantes, para Arrigucci Jr., da construção alegórica da narrativa, que “reduz as imagens a conceitos, passando do singular ao geral” (1999, p. 66-68).

Assim se caracteriza o alheamento que predomina no grupo de personagens dos embaixadores, para os quais, cada um a seu modo, o país é um mistério incompreensível e exótico, no qual devem se fixar provisoriamente. Tal alheamento corresponde à clausura em que se encontram os seqüestradores, forçados a planejar, na clandestinidade, as ações com que pretendem transformar a condição injusta de um povo do qual estão, por sua vez, apartados, e, também, corresponde à ilegalidade oficial na qual transita a polícia, ilegalidade que permite que as ações policiais violentas sejam exercidas de modo cruelmente arbitrário (1999, p. 68).

Salvam-se Rufino e Juliana, pai e filha, diplomata aposentado e guerrilheira, únicas personagens que o crítico considera complexas devido ao grau de profundidade que alcança a alienação para o primeiro, quando o universo fechado do qual faz parte e ao qual se dedica obsessivamente atinge uma crise trágica, levando a personagem à loucura final, em virtude, justamente, da descoberta da participação da filha na luta armada.

Nesse contexto, Juliana reúne em si, segundo Arrigucci Jr., a esfera pública e a privada “(...) naquela síntese total do indivíduo e do cidadão a que se refere Lukács, e terá de pagar com a vida a revelação desta integridade, num mundo sinistro e infernal da divisão do ser” (1999, p. 72). Por essa razão, o crítico a considera como personagem central da narrativa, devido à posição trágica de heroína que liga, de forma problemática, sua origem elitista à transformação social idealizada pelo grupo de revolucionários ao qual se alia.

De encontro à perspectiva de Arrigucci Jr., Francisco dos Santos (1999) acredita que Callado evitou em *Reflexos do Baile* a caracterização dos “tipos” sociais, justamente na tentativa de se afastar do romance realista tradicional. Esse afastamento ocorre nas parcelas de

intimidade das personagens que aparecem no decorrer da narrativa. Nesse sentido, é preciso considerar, como Arrigucci Jr. mesmo observa, a possibilidade de se construírem personagens ao modo do romance realista lukacsiano no contexto no qual *Reflexos do Baile* foi produzido: em meio à vivência fragmentária e alienada do homem contemporâneo, como oferecer ao leitor as personagens complexas, redondas, que o crítico não encontra ali?

Como veremos adiante, ainda que ocupe um papel central no enredo, mesmo Juliana tem seus traços construídos principalmente a partir das mensagens das outras personagens, apresentando um rosto tão multifacetado, recortado, quanto o delas. E seria uma falha a característica difusa dessas personagens ou a falha seria resultado de uma determinada perspectiva teórica?

Partindo disso, a preferência de Arrigucci Jr. por *Quarup* (cf. p. 41 deste trabalho), considerada por ele a melhor obra de Callado, vincula-se ao modo como o crítico, entre outros aspectos, encontra nesse romance a trajetória do herói de acordo com a perspectiva lukacsiana do romance histórico e que, por sua vez, orienta sua leitura de *Reflexos do Baile* e da falha que encontrou no modo como essa narrativa se relaciona com o projeto de escrita de Callado.

Essa falha, ligada à forma alegórica e fragmentária dessa última obra, de acordo com Arrigucci Jr., caracterizou grande parte da produção literária brasileira no decorrer da década de 70, desejosa de oferecer ao público a narrativa da história recente do país num momento no qual o romance histórico não poderia alcançar a profundidade que, para o crítico, faz parte de sua constituição fundamental.

Segundo ele, dessa maneira, a narrativa-mosaico de *Reflexos do Baile* resulta desse contexto, ao mesmo tempo em que aquele desejo faz parte da obra de Callado como um todo, o que nos leva a considerar o quanto Arrigucci Jr. acredita que todas as narrativas do autor se constituem basicamente naquela falha gerada no impasse entre seu projeto de romance histórico e a forma alegórica apresentada por suas narrativas, algo que se manifesta na

declaração que o crítico deu à Folha de São Paulo, citada na p. 23 deste trabalho, afirmando que os romances de Callado não conseguiram atingir o objetivo do autor de narrar de maneira total a experiência histórica brasileira.

II. 2.2. A forma alegórica na narrativa de 70 e o problema do realismo

O título do texto que reúne o debate em torno das obras *Lúcio Flávio*, de José Luiz Louzeiro, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis e *Reflexos do Baile*, “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, expõe o teor da leitura que seu autor, Davi Arrigucci Jr., fez de muitas das narrativas publicadas na década de 70, fundamentada nas premissas do ideal de narrativa realista de Lukács, as quais também guiaram a análise do crítico sobre a obra de Callado.

O debate mostra o quanto, para o autor, as implicações da vida contemporânea, marcada pela visão fragmentada e esvaziada de sentido, e oferecida pela mídia, constituem um obstáculo intransponível à realização do desejo imbricado naquele que o crítico chamou de “romance brasileiro recente”: oferecer, por meio de sua narrativa, a representação daquilo que se passava no Brasil durante o governo ditatorial.

Característico de uma narrativa que se quer realista, esse objetivo não pôde ser alcançado, seguindo os pressupostos lukácsianos, num momento em que aquelas implicações, vinculadas ao modo de produção capitalista, impediram que essas obras conseguissem abarcar de forma total a vivência daquele momento histórico específico, o que as levou à forma alegórica e à fragmentação:

A fragmentação, o fundamento do alegórico, não está na singularidade do destino brasileiro no momento. Ela está na amplitude da história do capital e na impossibilidade de tentar dizer num determinado momento, a totalidade. A alegoria é anterior aos anos de repressão, a forma alegórica é anterior. Mas ao mesmo tempo, há um impulso realista. (...) Todos estes três livros têm uma vontade de dizer o que é a totalidade, eles têm a vontade da transcendência. Por isso eles são alegóricos. Eu vejo aí uma situação difícil, a dificuldade objetiva do realismo (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 91).

A consideração dessa dificuldade se fundamenta na impossibilidade de a forma

alegórica fazer parte de uma narrativa realista, de acordo com uma visão desta última como um texto que constitui uma totalidade cuja abrangência deve alcançar a particularidade histórica sobre a qual a obra se assenta. Nesse sentido, de acordo com Arrigucci Jr., a forma fragmentária, conseqüência também da incorporação da linguagem dos meios de comunicação de massa e da relação estreita que esta última estabelece com o universo factual, tornou esses romances de tal modo abstratos e distanciados de uma perspectiva mais abrangente dos acontecimentos que os limitou ao caráter circunstancial dos episódios históricos nos quais se basearam.

No entanto se, para alguns, como Arrigucci Jr., esses aspectos constituem uma falha fundamental dessas narrativas, no mesmo debate citado acima, Flávio Aguiar interpreta de outra maneira a relação dessas obras com a mídia, considerando-a como uma forma de suprir, naquele momento, a lacuna de uma experiência coletiva ainda não incluída na História. Dessa maneira, os três romances em questão, ainda que diferentes, teriam em comum a urgência de abarcar aquela vivência imediata:

Me parece que todos os três (*Cabeça de papel*, *Reflexos do Baile* e *Lúcio Flávio*) são marcados pelo caráter provisório da própria narrativa. (...) Isso me parece vir de um fato que nasceu junto com essa importância que o jornalismo, de repente, assumiu para a literatura. Eles são romances, deveriam ser assim uma reflexão mais profunda sobre a história, mas eles são construídos em cima de uma história que não existe ainda como discurso (AGUIAR *apud* ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 83).

Contemporaneamente, além de Aguiar, outros leitores mais recentes dessas obras, guardando as particularidades de cada uma, partiram do princípio de que a constituição formal fragmentária peculiar a todas elas, estando ligada a imperativos sócio-históricos daquele momento, não se configura exatamente como uma deficiência, mas as afasta do romance realista ao modo luckacsiano, mobilizando sentidos diferentes para a ligação, explícita em muitos dos romances publicados na década de 70, entre a ficção e a história. Uma dessas

leitoras, Tânia Pellegrini, entre outros aspectos, baseou sua interpretação dessas narrativas justamente no conceito de alegoria de Walter Benjamin, principal teórico com o qual Georg Lukács dialogou em seus textos nos quais critica a manifestação da forma alegórica na arte.

No contexto da oposição entre as categorias do símbolo e da alegoria presentes nessa crítica, a consideração da deficiência desses romances por Arrigucci Jr., como já mencionado, se fundamenta no modelo de narrativa realista de Lukács, que, a partir de um ponto de vista normativo e descritivo, considerou o realismo como o momento sintético da forma romanesca da desilusão, capaz de, numa perspectiva dialética, efetuar a negação daquilo que essa forma mesma nega, “o mundo homogêneo”.

Partindo da homologia que o autor estabelece entre o desenrolar da história e o desenvolvimento de formas literárias específicas, a trajetória da forma romance se identifica com os atributos da modernidade, considerada por ele como “(...) o último estágio de um processo de decadência e desintegração, um esvaziamento do sentido da vida, uma quebra entre a verdade e a existência que lança o indivíduo no desamparo transcendental” (PERRONE, 2003, p. 160).

Esse desamparo leva à crise da narrativa ainda baseada na totalidade e completude das formas clássicas, cujas tragédias, epopéias, etc., apresentavam enredos, tanto na literatura antiga, quanto na medieval e na do início do Renascimento, inspirados na mitologia, na lenda, na fábula, em histórias atemporais que deveriam tratar de realidades definitivas, verdades imutáveis que transcendem a realidade sensível, marcada pela temporalidade.

Como resposta a essa crise, o romance seria uma tentativa de reintegrar o sujeito e o mundo, reconhecendo, ironicamente, a inutilidade de tal projeto. Para Lukács, porém, essa separação é relativa e pode ser superada com a lógica dialética: se a modernidade radicaliza cada vez mais a distância entre o sujeito e o mundo, levando a vida interior humana à decomposição em fragmentos heterogêneos, essa corrosão não existe objetivamente, na

realidade, mas apenas na imaginação.

De acordo com o crítico, se, no seu início, o romance narrava principalmente essa tentativa malograda de reintegração entre um sujeito desalentado e o mundo, no contexto das revoluções de 1848, particularmente na Inglaterra e na França, quando o antagonismo entre a burguesia e o proletariado tornou-se evidente, esse texto passa a narrar a experiência popular e coletiva, de acordo com uma nova consciência do papel do sujeito no processo histórico.

As narrativas do escritor escocês Walter Scott são o exemplo mais cabal desse modelo de romance histórico no qual Lukács vai se basear ao construir sua teoria do romance, cujo objetivo último é legitimar o realismo “(...) como empenho em retratar a realidade sócio-histórica no seu todo, incluindo a vida do povo comum e não apenas dos seus líderes” (PERRONE, 2003, p. 160-161).

Para Lukács, há dois aspectos fundamentais para a constituição desse romance, o fato de o modo de ser e de agir das personagens estar condicionado pela especificidade histórica do tempo da ação e sua capacidade de descrever o espírito da história partindo da experiência dos seres humanos comuns. Dessa maneira, o herói mediano e humanizado é a figura histórica central do romance scottiano, representando os conflitos que habitam as camadas populares em determinados momentos de crise histórica:

Os grandes dramas e as figuras históricas centrais são próprios para a epopéia. O mundo do romance é o da esfera popular. Esta, tensionada pela revolução, pode revelar suas forças, surgindo naturalmente os heróis que para a história são incógnitos (WEINHARDT, 1994, p.51).

Nesse romance, o detalhe histórico é fundamental como referência ao conjunto de uma época, exprimindo sua totalidade e permitindo a compreensão da função de um acontecimento particular em relação ao todo no qual ele está inserido. Partindo disso, a arte do romancista, para Lukács, consiste em inserir as figuras históricas na intriga, de maneira que a situação

histórica decorra da lógica interna da narrativa.

Desse modo, como modelo de romance realista, essa narrativa histórica se torna esteticamente superior ao buscar o que está dissimulado pela aparência das relações sociais, captando sua dinâmica interna e profunda. Para isso, ela deve abranger tanto o aspecto concreto e particular de determinado momento histórico, quanto a profundidade da dinâmica social envolvida nesse contexto. O particular e o universal devem estabelecer uma relação dialética, a qual, para Lukács, foi atingida de modo particularmente eficiente também por Balzac, como está evidente nesse trecho sobre o romance *As ilusões perdidas*, no qual transparecem as bases da perspectiva crítica de Arrigucci Jr. quanto à literatura de 70 e, mais especificamente, à obra de Callado:

A genialidade da fantasia de Balzac revela-se precisamente em que ele escolhe e movimenta seus personagens de maneira que no centro da ação figura sempre aquele cujas qualidades são mais capazes de aclarar o aspecto mais essencial do processo social, do modo mais completo e em cristalina conexão com o conjunto do próprio processo. Cada uma das partes adquire, portanto, vida e independência próprias, como acontecimentos particulares dos destinos mais individuais. Mas esse individual resulta sempre no socialmente “típico”, o movimento socialmente universal que só a análise posterior pode distinguir dos fatos individuais (LUKÁCS, 1965, p. 110).

Para Lukács, a tendência da forma alegórica para a abstração impediria o alcance dessa essência do processo social, algo que Balzac teria atingido ao escrever um romance da desilusão, no qual expôs como as ilusões do ideal de vida burguesa se desfazem na constituição do modo de produção capitalista. Nesse sentido, a personagem principal do romance de Balzac, Lucien de Rubempré, recusa esse universo caracterizado pela brutalidade do capitalismo, colocando-se em choque com o mundo exterior.

No contexto dessa perspectiva sobre o romance realista, Arrigucci Jr. reitera, no debate citado, “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”, que Lukács centraliza a sua leitura da alegoria na ligação desta com as formas de arte religiosa. No capítulo “Alegoria e

Símbolo”, da obra *Estética* (1966), na qual ele apresenta sua posição final sobre a relação entre o mundo social e a literatura, Lukács parte do pressuposto de que a arte tem a missão de libertar o homem do domínio religioso e, dessa maneira, a volta contemporânea à alegoria representa um retorno tardio a esse domínio.

Desse modo, nas narrativas do século XX, parte de uma época na qual a religião já foi largamente substituída por uma “posição niilista” e individualista, a alegoria moderna se encontra esvaziada: “É um sentimento religioso que não se preenche, então há uma espécie de transcendência vazia na alegoria. O verdadeiro conteúdo alegórico é o nada, na visão lukácsiana. Como tudo alude a tudo, o objeto dessa coisa é um fundo perdido, que não se preenche nunca” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 94).

Fundamentando essa visão, está a retomada que Lukács faz da oposição romântica entre as categorias do símbolo e da alegoria e sua leitura negativa desta última, derivada da associação, vinda da filosofia clássica alemã, entre alegoria e conceito de um lado, símbolo e idéia de outro. No contexto dessa oposição, encontra-se a definição lukácsiana do reflexo estético, segundo o qual a mente humana capta os fenômenos da realidade objetiva a partir de sua interioridade, representando-os de acordo com sua verdade subjetiva.

Nesse sentido, o símbolo se torna a forma por excelência da arte realista, ao transformar esses fenômenos em imagens nas quais esse reflexo sensível humano da realidade é preservado por meio da idéia: “A imagem simbólica explicita a idéia a partir do fenômeno ou da experiência. É a suave empiria que revela o universal, transformando-o em particularidade” (PERRONE, 2003, p. 162).

A idéia, como representação da imaginação que não se ajusta a nenhum conceito intelectual abstrato, reconhece a riqueza de determinações e relações do conteúdo do fenômeno, configurando, de acordo com Lukács, a tipicidade do objeto “(...) racionalmente organizado, com a totalidade de detalhes organizada em relações racionais”. Desse modo, a

arte realista deve abranger, por meio da imagem simbólica, uma totalidade na qual o particular se faz presente, conjugando tanto traços específicos quanto aqueles que se integraram a ele pelas circunstâncias, pelo ambiente, pela história. Essa particularidade vai indicar o tipo, ou seja, algo característico que reúne em si aquilo que é essencial e as unidades cambiantes dos fenômenos.

Já a forma alegórica, ao passar do fenômeno para a imagem por meio do conceito, mantém a imagem no âmbito da abstração intelectual, distanciando-a da realidade objetiva:

A imagem alegórica não retorna ao mundo dos fenômenos. Ela abandona o fenômeno para passar a uma esfera intelectual transcendente (...). Essa passagem do conceito para a imagem na alegoria não significa uma superação, mas a consagração do abismo entre o reflexo sensível humano da realidade e o reflexo conceitual desantropomorfizador (PERRONE, 2003, p. 163).

O vazio deixado por essa distância da imagem alegórica em relação àquilo que Lukács considera o reflexo sensível imanente da realidade é preenchido pelo conteúdo transcendente das religiões em diferentes momentos da história humana. Quando esse conteúdo é esvaziado pela substituição gradual do pensamento teológico pelo racional e concentrado no indivíduo, sobram imagens descontextualizadas cujas formas de composição, sozinhas, não servem como elementos mediadores entre o concreto e o transcendente: “(...) na medida em que a transcendência já não tem um conteúdo religioso concreto, ela é o próprio nada”.

Ao contrário do símbolo, na arte realista, que integra imagem e significação, delineando os fenômenos em sua totalidade e restaurando sua unidade com o sujeito, a linguagem alegórica deixa em aberto, vazia, sua imagem final, degradando os objetos do mundo, tornando-os imagens fragmentadas, incoerentes, desconectadas entre si.

A constatação desse esvaziamento fez com que Lukács acreditasse que a arte contemporânea, particularmente a das vanguardas artísticas surgidas na primeira metade do século XX e acompanhadas por ele, orientadas alegoricamente para o “Nada”, deixou de

assumir uma atitude crítica perante a degradação do mundo moderno, desconsiderando a possibilidade de revelar suas conexões reais e ocultas: “Ao não realizar o desmascaramento, o sujeito acaba por negar toda a realidade, o que corresponde na prática artística a uma destruição das formas objetivas existentes” (PERRONE, 2003, p. 163-169).

No entanto, Claudia Perrone (2003) aponta para outros leitores da obra de Lukács, os quais expuseram o aspecto contraditório desse posicionamento do autor a partir da centralidade com que se apresenta, ali, a perspectiva hegeliana da totalidade, “(...) que busca captar a essência da realidade como espírito absoluto com base na razão pura, isto é, prescindindo da experiência”, quando uma teoria que se pretende marxista deve extrair suas categorias da análise e interpretação da realidade concreta e, por essa razão, não poderia ignorar a intensa transformação no modo de produção material e simbólica, ocorrida particularmente no final do século XIX e no começo do século XX, a qual levou a uma alteração profunda na maneira de vivenciar e perceber a experiência cotidiana.

Essa alteração se manifesta justamente na incorporação da imagem alegórica pelas formas vanguardistas de arte. Ao lançarem mão de tal recurso estético, as vanguardas teriam exposto o caráter impossível da tarefa de se alcançar a totalidade num mundo de homens reificados, apartados de si mesmos e do mundo que os cerca por uma estrutura histórico-social pautada sobre a alienação.

Desse modo, Perrone declara não haver “(...) nada mais antimarxista do que ignorar o desenvolvimento real das transformações técnicas da produção material e seus efeitos e tentar compreendê-los fora de seu estágio específico de contradição histórica”, atitude que para ela resulta da nostalgia de Lukács por uma totalidade rompida, revelada de modo radical pelas composições fragmentadas dos movimentos de vanguarda (2003, p. 173-174).

O posicionamento de Lukács sobre a alegoria e a arte de vanguarda faz parte do debate do autor sobre o pensamento de outro teórico, Walter Benjamin, acerca das mesmas questões.

Seguindo a motivação inicial do pensamento lukácsiano, a busca por encontrar o conteúdo de verdade sedimentado nas formas, Benjamin parte da mesma constatação quanto às transformações profundas que atingiram o cotidiano no decorrer da revolução tecnológica do final do século XIX e início do século XX, para elaborar uma reflexão sobre o modo como esses aspectos afetaram a percepção do tempo e do espaço, tornando abismal a distância e o estranhamento entre o sujeito e o mundo.

Na leitura de Lukács, essa separação constituiu um problema que motivou o aparecimento da forma romanesca, uma resposta ao estágio no qual se encontrava o modo capitalista de produção. Para ele, o mundo degradado no qual nasce essa narrativa lhe deixou marcas que devem ser superadas somente pelo reparo da totalidade da relação do herói com o mundo, numa espécie de restauração da epopéia.

Essa falha que, para Lukács, torna o romance um fracasso como forma de experiência e conhecimento, para Benjamin foi trabalhada por esse gênero narrativo como princípio alegórico que, na teoria benjaminiana, se torna figura por excelência da arte contemporânea, em cujas composições não há mais a exigência do detalhe e cada coisa, cada relação, pode significar uma outra.

Nesse sentido, na obra *A origem do drama barroco alemão*, Benjamin une o romance moderno ao drama barroco, a partir do momento em que a alegoria se manifesta neste último, levando em consideração que ambos enfrentam a mesma crise que afeta um mundo burguês cuja configuração econômica priva o sujeito de uma relação total e orgânica com o universo que o cerca. Para ele, no entanto, a solução para isso não está na busca pela recuperação dessa totalidade perdida por meio da arte realista.

Em sua visão sobre o conceito de modernidade, elaborada especialmente nos textos sobre Baudelaire, as mudanças responsáveis pela constituição do mundo moderno, que afetaram a sociedade no contexto da Revolução Industrial e logo após, não são sinais

catastróficos somente indicadores da reificação das relações entre o sujeito e o mundo, mas, em sua capacidade de romper com as formas tradicionais de relacionamento e interação dos homens entre si e com a natureza, são também índices da possibilidade de renovar e reconstruir essas relações. Para ele, a arte moderna exprime a situação paradoxal que predomina em sua época, trazendo em si, simultaneamente, o impulso desagregador e os elementos de renovação (SCHLESENER, 22/10/2004).

Nesse contexto, assim como no drama barroco alemão, o papel do herói na modernidade pode ser interpretado por qualquer homem, porque todos estão sujeitos ao enfrentamento das mesmas adversidades. Nesse drama, os homens estão nivelados pela mortalidade que atinge repetidamente a todos aqueles que vivem as vicissitudes do capital por meio das quais o valor do sujeito torna-se o valor da mercadoria.

Desse modo, de acordo com Bernd Witte, o momento da morte, o instante cada vez mais breve da vida, parte do processo de produção da modernidade, marca a arte contemporânea com a forma alegórica, tornando as composições modernas alegorias da caducidade e mortalidade do homem e do mundo, o qual por sua vez, “preenche de significado“, é passível de salvação (ROUANET; WITTE, 1992, p. 108).

A possibilidade dessa salvação, segundo Sérgio Paulo Rouanet, faz parte da proposta feita por Benjamin a partir de seu conceito de “modernidade normativa”, por meio da qual o teórico estabeleceu um diálogo implícito com a perspectiva pessimista de Weber sobre a “modernidade empírica”. De acordo com Weber, o processo de racionalização que se desdobrou no Ocidente a partir da Reforma Protestante e que alcançou a cultura e motivou o progresso técnico-econômico, levou igualmente a uma perda dos ideais éticos norteadores das origens do pensamento capitalista e, conseqüentemente, a uma perda da liberdade humana e do sentido de sua existência.

Por outro lado, na proposta de Benjamin, a revolução tecnológica em si não seria um

mal, a técnica torna-se um mal no contexto do capitalismo, ao submeter o homem, quando utilizada como um instrumento de opressão que fundamenta o mito capitalista do progresso linear e automático, criador de um tempo imutável, no qual as forças produtivas se renovam como as mercadorias, no interior de relações de produção inalteráveis.

É nesse sentido que o pensamento racional, no modo de produção capitalista, se afastou o homem do pensamento religioso, não o distanciou da esfera mitológica, em que ele se encontra mergulhado por meio de um processo que seculariza a esfera cultural no pior sentido: deixando intacto o mito, que agora se confunde com a realidade (ROUANET; WITTE, 1992, p. 9-14).

Por outro lado, a serviço da sociedade, numa visão esboçada pelo pensamento iluminista, a técnica e o pensamento racional que a acompanha se tornam capazes de secularizar a esfera da cultura de modo a emancipar o homem, não por meio de um processo gradativo de racionalização, como propõe o mito do progresso capitalista, mas a partir de “uma explosão brusca, apocalíptica”, que rompe com o *continuum* mitológico. No contexto desse rompimento, gerador de novas relações sociais, a técnica é capaz de liberar a potencialidade criativa do homem e não sua capacidade de exploração predatória da natureza.

Desse modo, para Rouanet, Benjamin fala de duas modernidades diferentes, uma repressora e outra emancipatória, a partir da qual não se afasta a possibilidade do sonho em nome de uma realidade dominada por um pensamento racional desumanizador, como Weber acaba por sugerir, mas retoma-se essa possibilidade, no caso de Benjamin, a partir do ato de recusa de uma realidade dominada pelo mito. A forma alegórica, dessa maneira, reúne em si essas duas faces da modernidade benjaminiana revelando seu aspecto repressor e, ao fazê-lo, lançando a possibilidade de sua redenção (1992, p. 9-14).

* * *

No sentido dessa leitura da modernidade e do papel exercido, nela, pela figura da

alegoria, Tânia Pellegrini propõe, no livro *Gavetas Vazias* (1996), outra perspectiva sobre as narrativas brasileiras da década de 70, estabelecendo um contraponto à interpretação de Arrigucci Jr. e de outros autores, como Flora Süssekind (1984, 2004), sobre os textos em questão. Se, para o primeiro, o projeto realista de escrita dessas obras é incompatível com a forma alegórica assumida por suas narrativas, partindo de um ponto de vista claramente lukácsiano, para Süssekind o problema está justamente no realismo a que elas se propõem, considerando-o uma espécie de manifestação equivocada do impulso naturalista que a busca pela afirmação da nacionalidade imprimiu na literatura brasileira em diversos períodos.

O equívoco se encontra na tentativa dos romances de 70 de compor um retrato do Brasil, de acordo com aquela afirmação do caráter nacional, num momento em que esta última era evocada e manipulada pelo governo ditatorial com a finalidade de criar uma imagem de nação coesa e ufanista, capaz de, simultaneamente, produzir uma adesão ao seu projeto de segurança nacional e ocultar as arbitrariedades cometidas em nome desse projeto.

Nesse contexto, para Süssekind, o vínculo ao referente nacional, utilizando procedimentos narrativos que manteriam a velha tradição dos “retratos do Brasil”, indica como essas narrativas incorporaram de maneira pouco crítica e até sem que se tivesse plena consciência disso, o mesmo projeto que norteava a política cultural do governo por meio, inclusive, do que ela chama de “recalque da ficcionalidade” em prol do documento.

Pellegrini responde a essa análise ao considerar a obra literária como parte de uma prática social de escrita e de leitura, inserida num contexto gerador de formas de linguagem que lhes são próprias e com o qual essas formas estabelecem uma relação dialética. Nessa relação, o processo de mediação entre os elementos de produção e consumo inclui a passagem da obra literária de projeto de recepção a objeto de uma recepção determinada (1996, p. 22-23):

Uma crítica que não considere esses elementos (...) não pode dar conta do significado real da produção literária brasileira dos anos 70. Alegórica ou testemunhal, memorialista ou jornalística, essa literatura parece dar vazão a uma premência de ocupar um certo vácuo criado pela censura, proibindo a circulação de notícias e informações; essa foi sua *função específica*. Desse modo, um critério para sua avaliação deve ser também essa função (...) (1996, p.24).

Analisando as obras *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão e *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, a autora considera que essa função específica, identificada também por Flávio Aguiar no debate conduzido por Arrigucci Jr. (cf. p. 54-55 deste trabalho), fez uma “foto em negativo” do retrato do Brasil elaborado por essas narrativas, reveladora de tal modo do lado oculto da personagem retratada, que a expôs, ao cabo, de forma assustadoramente irreconhecível.

De acordo com a “dialética do localismo ao cosmopolitismo”, de Antonio Candido (2000), a ligação marcante desses romances com a experiência histórica da época, para Pellegrini, manifesta a predominância do dado local no processo de criação como resistência à repressão interna, de acordo com uma função crítica que vai de encontro àqueles retratos ingênuos e enganadores, presentes na literatura brasileira, baseados num nacionalismo ufanista, nos quais a matéria narrável local se adequava acriticamente às formas expressivas da tradição européia.

Dessa maneira, os recursos dos quais as obras da década de 70 lançaram mão, como o relato testemunhal e a técnica jornalística da montagem, por exemplo, não se tornam uma manifestação daquele “recalque da ficcionalidade”, mas se apresentam como sinais de uma reelaboração das formas narrativas em resposta às condições particulares de produção e recepção do fato literário, predominantes no contexto político da ditadura.

Esse contexto apresentava características econômicas e políticas específicas que inseriram a economia brasileira de modo mais completo no universo da indústria cultural e da cultura de massa, por meio da importação de novas técnicas e esquemas de organização

produtiva, provocadoras de um crescimento significativo do mercado de bens culturais, além de se caracterizarem por uma ampla intervenção do estado na cultura, com o intuito de inserir, a todo custo, o Brasil na produção mundial.

Lugar no qual as conseqüências dessas transformações seriam sentidas na intensificação do caos urbano e da individualização, por meio dos quais o modo de produção capitalista assumiria sua face mais deteriorada e desumana, a cidade se torna o espaço privilegiado dessas narrativas, consideradas pela autora como alegóricas ao buscarem, explicitamente, uma identificação com situações do contexto histórico-social, diante do qual assumem uma atitude de resistência oposta àquela “distância estética” típica do romance realista tradicional.

Sendo alegóricas, porém, elas igualmente se apresentam de tal forma ambíguas, fragmentárias e múltiplas de sentido que impossibilitam uma identificação direta com esses elementos extra-textuais. Seguindo a visão de Benjamin, de acordo com a qual o objeto alegorizado, incapaz de assumir uma significação por si só, depende daquela que lhe é atribuída pelo alegorista, o que leva esse objeto a guardar, sempre, a possibilidade de outro saber, oculto, Pellegrini considera que o contexto político do qual aquelas narrativas se alimentaram forneceu a cumplicidade necessária para o entendimento das obras e a recepção favorável que elas tiveram nos anos 70.

Mais do que isso, por força desse contexto, o caos, a fragmentação, a acumulação de elementos e a fusão de gêneros da figura alegórica reuniram em si a única forma possível de narrativa capaz de proporcionar uma imagem privilegiada daquele momento de declínio, cuja totalidade se apresentava caótica e estilhaçada, fazendo com que a significação alegórica, inicialmente elaborada num percurso que parte da experiência histórica para o texto, fosse incorporada à estrutura mesma da narrativa, tornando-se elemento interno a ela.

De acordo com a perspectiva benjaminiana, Pellegrini acredita que a configuração

essencialmente alegórica que a narrativa de 70 assumiu é mais coerente com o processo de gradual destruição gerado pela lógica do modo de produção capitalista do que se tivesse assumido uma imagem globalizante e falsa, por meio da totalização simbólica. Desse modo, a autora considera imprópria a crítica que interpretou como falha esse recurso à alegoria, cuja configuração fragmentária e multiplicidade de sentidos se tornou, no romance da época, “(...) marca, signo, ao mesmo tempo sintoma e diagnóstico no qual soçobrou qualquer vislumbre de autonomia individual e/ou coletiva”, revelando sua forma alegórica como uma maneira de “(...) renunciar a uma transparência do mundo ilusória e enganadora” (1996, p. 28).

Ao considerar, dessa maneira, a produtividade da forma alegórica para as narrativas da década de 70, Pellegrini diverge da perspectiva de críticos como Arrigucci Jr. que considerou o recurso a essa figura como um equívoco, partindo claramente das premissas da estética lukácsiana e do modo como a visão normativa de Lukács sobre o texto literário de cunho realista baseou-se na oposição entre a forma simbólica e alegórica, privilegiando a primeira como única capaz de levar a narrativa à eficácia da representação, ao abarcar totalmente a realidade por meio da representação de seus elementos típicos e essenciais.

Partindo de uma oposição mais explícita a essa mesma perspectiva sobre o texto literário, Jaime Ginzburg, no ensaio “Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia” (2003), propõe uma análise da presença da melancolia na produção literária brasileira, análise que pode contribuir, juntamente com a de Tânia Pellegrini, para uma outra leitura das narrativas produzidas no decorrer da década de 70.

De acordo com o autor, o aspecto melancólico manifesto na cultura brasileira no decorrer do século XX está ligado ao caráter violento de nossa história política e social, não só durante regimes autoritários como o Estado Novo e a Ditadura Militar, quando essa violência mostrou-se particularmente intensa e sistemática, mas, também, no decorrer do processo de colonização, no massacre da população nativa, por exemplo, e no período em que

a escravidão era legalmente constituída, avançando no Brasil pós-Independência, episódios que têm em comum a violência extrema com a qual marcaram de forma traumática a coletividade.

Ginzburg reúne autores diferentes, como Renato Janine Ribeiro, Idelber Avelar e Moacyr Scliar, no intuito de recuperar categorias da psicanálise, como o trauma, a melancolia e o luto, levando-as à esfera da experiência coletiva. Definido como uma situação de excesso que, por seu grau de intensidade, não pode ser assimilada pelo sujeito, o trauma deixa seqüelas ao longo da vida, sinais da incapacidade de elaborar conscientemente a situação inicial e, com isso, de superá-la.

Coletivamente, no caso da experiência brasileira, o estabelecimento de traumas coletivos, de acordo com a visão de Renato Janine Ribeiro retomada por Ginzburg, indica a dificuldade da nossa sociedade, como um todo, de superar o horror dessas experiências, incapacidade que torna precárias a sua autoconsciência e a sua capacidade de articulação interna. Nesse sentido, levando a uma outra leitura da relação entre a literatura e a história, Idelber Avelar, na obra *Alegorias da derrota* (2003), destaca a possibilidade de a produção literária latino-americana elaborar textualmente um trabalho de luto relativo às perdas sociais vividas no decorrer de regimes autoritários.

Nesse ponto, Ginzburg destaca a distinção freudiana entre as categorias do luto e da melancolia para a compreensão do modo como aquela tentativa de elaboração torna-se produtiva nas obras literárias. Para Freud, o sujeito, diante da experiência da perda, pode ou aceitar seu aspecto irreversível e, desse modo, iniciar um trabalho de luto que, mesmo após um período de sofrimento, deverá levar à superação dessa perda e à introjeção do objeto perdido, ou não admitir essa perda e, desse modo, preso àquilo que se foi, tornar-se cada vez mais alheio ao mundo que o cerca, num processo por meio do qual a melancolia o domina e expõe a sua precariedade diante do trauma que marcou o momento da perda.

Se Avelar enfatiza a categoria do luto ao analisar a literatura que tenta lidar com o impacto traumático das experiências de ditaduras políticas, Ginzburg privilegia a categoria da melancolia, considerando que a presença desta última na produção literária brasileira indica a manifestação direta e indireta de traumas coletivos, decorrentes de perdas não superadas, consequência da violência que permeia a história do país:

A literatura ligada ao trauma apresenta-se, em um país caracterizado por experiências intensas de autoritarismo político e violência coletiva, como uma espécie de “inconsciente político” (JAMESON, 1992), em que o impacto traumático recalado tenta encontrar formas de se manifestar. Essa tentativa pode ocorrer como reação praticamente imediata ao impacto ou como reação tardia (GINZBURG, 2003, p.67).

A marca da melancolia no texto implica, em particular, uma ruptura com a continuidade temporal. Avelar analisa esse rompimento, no contexto da narrativa latino-americana que lida com o trauma, como uma “(...) dificuldade de ordenação da experiência do presente, em razão da extensão desmedida do peso do passado” (GINZBURG, 2003, p. 58). Em *Saturno nos trópicos* (2003), Scliar segue a mesma direção ao considerar que o tempo da melancolia é pautado pela não superação: “A voz de enunciação se revolve em um presente esfacelado pelo peso de um passado que não pôde ser inteiramente compreendido ou assimilado. A melancolia se articula com o trauma” (GINZBURG, 2003, p. 64).

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o texto corresponde ao desejo de elaborar a experiência traumática, essa tentativa se frustra em razão da dificuldade em lidar com a excessiva violência desse episódio. Sem condições de estabelecer uma articulação temporal lógica e causal, o sujeito coletivo encontra-se paralisado, deixando marcas que levam a narrativa ao ininteligível e ao descentramento, por meio de modos diferentes de elaboração formal, “(...) como o testemunho, a dissolução do realismo, a fantasmagoria, a fragmentação de perspectiva”:

O presente permanece inacessível. O real, como trauma, impõe o peso de uma memória fragmentária e incerta, que não consegue constituir, com a clareza necessária, a imagem do que de fato teria sido vivido. Para a vítima de trauma, as referências de tempo escapam ao controle (GINZBURG, 2003, p. 68).

Essa relação singular com o tempo é indicadora da precariedade do funcionamento da consciência diante do trauma e, nesse sentido, aponta para os limites da capacidade de compreensão e domínio do sujeito frente à experiência do real, os quais, por sua vez, colocam em xeque a inteligibilidade dessa experiência, exposta em sua face mais desordenada e incoerente.

É precisamente nesse ponto que os estudos literários voltados para a categoria do trauma se contrapõem à perspectiva de Georg Lukács, desde que sua teoria estética se baseia na capacidade de a consciência dominar a realidade, considerada, de seu prisma, como um objeto cognoscível e acabado. Para a obra literária de cunho realista, na visão normativa de Lukács, isso significa trazer à tona o que estaria por trás da aparência dos fatos, a partir de uma unidade formal coerente capaz de realizar a mediação entre o fenômeno exposto à percepção direta e a essência.

Considerando a presença do trauma e da melancolia na cultura brasileira do século XX, é possível identificar, de acordo com Ginzburg, momentos nos quais a produção literária rompeu com as estratégias de representação desse realismo, baseado principalmente na leitura de narrativas do século XIX, como as de Balzac, Walter Scott e Tolstói, problematizando o vínculo entre a experiência histórica e o texto ficcional.

Porém, no contexto da apresentação de aspectos melancólicos na literatura, seguindo a concepção freudiana de melancolia, Ginzburg reitera que esse rompimento não acontece de modo intencional, como experimento do autor, ou, mesmo, por acaso, mas é sinal de que essa reelaboração do vínculo entre a forma estética e a historicidade está inconscientemente impregnada pelos episódios de sofrimento coletivo.

Como pano de fundo teórico da análise que Ginzburg faz desse rompimento e do seu contraponto a Lukács, está a dialética negativa de Theodor Adorno e sua consideração da história “(...) como trama de conflitos articulados de maneiras múltiplas e descontínuas, em que as experiências freqüentemente apontam para impasses que não se acomodam”, impasses não superados, que se manifestam na produção literária de seu tempo como elementos internos de sua estrutura (GINZBURG, 2003, p. 67).

Com base na teoria estética adorniana, essa consideração de Ginzburg recupera o debate que Adorno manteve com Lukács e no qual se opôs ao realismo normativo deste último e à sua nostalgia por uma reconciliação possível entre o sujeito e o mundo. No texto “Une réconciliation extorquée”, da obra *Notes sur la littérature* (1984), Adorno afirma que a experiência de desgaste e de ruína dos ideais burgueses não permitiria tal possibilidade. Ele critica a perspectiva socialista que Lukács assumiu particularmente a partir de sua obra *História e consciência de classe*, na qual defende a possibilidade de redenção da desilusão burguesa por meio da ascensão do proletariado.

Guardando a produtividade de conceitos marxistas como “consciência de classe”, “reificação” e “fetichismo”, levados ao âmbito da cultura nessa obra de Lukács, Adorno enfrenta a idéia de realismo socialista que o autor assumiu, ao se tornar participante ativo do governo soviético, levando em consideração que a arte não corresponde a uma ciência social, estabelecendo com a experiência da realidade uma ligação pautada sobretudo na diferença. Desse modo, a arte se aproxima do real justamente naquilo que os distancia, exprimindo, em seu aspecto formal, o que se encontra mascarado pela realidade empírica.

A partir disso, o realismo, para Adorno, se constitui como a fusão de uma intenção subjetiva – do artista – com um conteúdo objetivo, ambos historicamente situados. Como resultado final, os dois aspectos apresentam-se unidos na materialidade da obra. Dessa maneira a realidade da arte não apresenta o mesmo sentido da experiência do real na

sociedade concreta, sua forma dialoga com a forma do mundo de modo que a materialidade da primeira torna-se mediadora dessa relação.

Nesse sentido, não há realidade transparente, a experiência do real é, sempre, mediada. Segundo Adorno, mesmo no momento em que o romance se formava como gênero literário, nos séculos XVIII e XIX, quando havia um investimento realista na possibilidade de a linguagem tratar autenticamente da experiência concreta, apostar numa sugestão direta do real torna-se um equívoco.

Essa foi a razão para Adorno acreditar que Balzac, considerado um dos mestres do realismo crítico para Lukács, embora tenha elaborado um olhar irônico sobre a experiência burguesa, por sua posição de vítima de um universo capitalista em formação, não conseguiu se aprofundar no problema das relações sociais. Ao seguir sua intenção de retratar a época, Balzac não conseguiu entrever, ali, os embates ideológicos envolvidos no momento de profunda transformação pelo qual passava a França pós-Revolução.

À constatação de Lukács quanto à perda daquela que seria a condição fundamental para a construção da narrativa, a capacidade de conferir uma identidade unificada para a experiência, a partir da radicalização do modo de produção capitalista, no final do século XIX e início do século XX, Adorno não propõe a possibilidade do resgate da totalidade perdida por meio de uma forma literária específica. Para ele, não há essa possibilidade num mundo no qual as relações humanas são cada vez mais mediadas pelo capital, que as torna condicionadas aos padrões do mercado e do consumo. Como narrar nessas condições? Esse é o assunto principal do texto de Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, que parte do princípio de que, embora praticamente impossível contemporaneamente, a narração é condição fundamental do gênero romance.

Nesse sentido, o romance se fundamenta na possibilidade de englobar artisticamente a experiência de desencantamento do mundo no universo burguês, se direcionando ao realismo,

à possibilidade de a narrativa produzir uma sugestão do real. Porém, esse desencantamento diante das condições apresentadas no parágrafo acima, se radicaliza no século XX e torna patente a precariedade do sujeito frente à possibilidade de dominar a experiência, emprestando-lhe qualquer coerência e sentido.

Nesse contexto, a objetividade, própria da origem do romance como gênero literário, é profundamente questionada na medida em que atribuir um sentido à narrativa é aceitar a possibilidade de domesticá-la num mundo assolado por experiências incoerentes e traumáticas, como, no caso de Adorno, a experiência das guerras mundiais. Desse modo, para tornar-se fiel a essas circunstâncias, como seria próprio do gênero, o romance, no século XX, deveria ir, e foi, além do relato, já próprio do jornalismo e do cinema, assumindo que o aspecto profundo dessa experiência – o choque – encontra-se imbricado na superfície das relações sociais:

(...) o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Para Adorno, para ater-se a seu objetivo realista inicial de fidelidade à experiência humana, o romance deve afastar-se do realismo, a partir da constatação de que na sugestão do real encontra-se apenas a fachada daquilo que determina as relações humanas na sociedade contemporânea: a alienação e a reificação. É, provavelmente, devido a esse aspecto anti-realista da narrativa moderna que Lukács e Auerbach não lançaram seus holofotes de modo especial para as obras de Joyce, Kafka e Proust, entre outros.

Se a crença na possibilidade de narrar a experiência individual de modo autêntico não faz sentido contemporaneamente como quando Fielding, Defoe e Richardson inauguraram, de acordo com Ian Watt (1990), a forma romance, resta, dessa forma primeira, o desejo de dizer as coisas como elas realmente são, e fazê-lo, contemporaneamente, exige uma tomada de direção oposta, por meio da qual se renuncie à simples exterioridade da experiência e às convenções de representação do objeto, assumindo, para Adorno, características de uma epopéia negativa, tornando-se testemunhos da precariedade do indivíduo frente a uma realidade demasiadamente chocante.

No ensaio citado, Ginzburg menciona o fato de esse testemunho ter se tornado categoria privilegiada de uma área específica de estudos, a Shoah, termo ídiche que significa “calamidade” e designa o extermínio em massa de judeus e outros grupos considerados indesejados pelo regime nazista de Adolf Hitler, durante a Segunda Guerra Mundial, e que estuda principalmente a produção literária dos sobreviventes dessa catástrofe coletiva.

No sentido daquela precariedade do sujeito na contemporaneidade, destacada por Adorno e presente no contexto do estudo de Ginzburg sobre a articulação entre trauma e melancolia na literatura brasileira, a expressão do testemunho desses sobreviventes apresenta-se de modo problemático em razão do grau de violência vivido por eles, o qual leva a tentativa de narrar essa experiência aos limites do indizível e do silenciamento.

Dessa maneira, questionando a capacidade da linguagem em representar tal situação traumática, a literatura de testemunho problematiza, para a teoria literária, o próprio conceito de representação. De acordo com Márcio Seligmann-Silva, na apresentação do livro *História, memória, literatura* (2003), coletânea de ensaios que tratam da temática do testemunho na literatura, a desproporção que os sobreviventes dos campos de concentração nazistas sentiam entre a intensidade de sua experiência traumática e a narração desta era tamanha que o vivido por eles, de tal forma horrível, ultrapassou o campo de possibilidades do real. Por essa razão,

essas testemunhas só puderam dar conta de sua experiência levando-a ao universo da ficção:

A memória da Shoah – e a literatura de testemunho de um modo geral – desconstrói a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) ao incorporar elementos antes reservados à “ficção”. A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à musealização do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57).

Além da Shoah, no livro *História, memória, literatura* (2003), a categoria do testemunho alcança obras brasileiras que direta ou indiretamente estão vinculadas a episódios de violência coletiva de nossa história, como nos regimes autoritários do Estado Novo e da Ditadura Militar. Dessa maneira, a experiência histórica autoritária que caracterizou a década de 70 foi incorporada às obras produzidas nessa época, nas quais essa vivência se tornou um elemento interno cujo conteúdo traumático, ultrapassando as intenções realistas dos autores em questão, desestabilizou as categorias de tempo e espaço das narrativas, levando-as à fragmentação.

Nesse sentido, em um dos ensaios do livro *História, memória, literatura*, “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”, Renato Franco propõe uma leitura das narrativas produzidas no decorrer da Ditadura Militar brasileira a partir dos estudos do trauma, da catástrofe e do testemunho, considerando que essa produção literária tensionou em sua forma mesma o desejo de denunciar e lutar contra o esquecimento dos fatos violentos que o regime procurava ocultar e contra a destruição do indivíduo dentro do esquema repressor do governo.

Além de censurar toda atividade criativa, o governo militar buscava, sistematicamente, eliminar seus opositores por meio da prisão, da tortura e do assassinato, ao mesmo tempo em que tentava apagar as conseqüências de suas ações repressoras, criando uma normalidade institucional e jurídica ilusória, que as empurrava para o subterrâneo, tornando a sua brutalidade ao mesmo tempo ilegal e oficial e, por essa razão, ainda mais

arbitrária.

É flagrante ainda hoje o quanto a história da época é marcada por segredos guardados em arquivos militares que ora são juridicamente protegidos de divulgação pública, ora são anunciados como tendo sido destruídos, deixando em aberto a narrativa da história recente do país e o trabalho de luto dos desaparecidos e mortos durante a vigência dos governos militares.

Para Seligmann-Silva, em consonância com a visão de Renato Janine Ribeiro sobre a história brasileira, o esforço estatal de repressão e censura está inserido num processo de bloqueio da memória dos oprimidos, apartados da narrativa da história oficial no contexto de um sistema de dominação, cuja cultura, marcada pelo terror e pela destruição desde o momento da chegada dos europeus ao território que depois formaria o Brasil, passando pela escravidão dos índios e negros, marginalizou sistematicamente a maior parte da população, inclusive no seu atual estágio de capitalismo globalizado (2003, p. 38-39).

Diante de uma história baseada no ofuscamento, o ensaio de Franco parte da seguinte pergunta: como a produção literária da época configurou a brutalidade da experiência da Ditadura e como reagiu a ela por meio de sua narrativa? Dessa maneira, o autor leva em conta a categoria do testemunho como um elemento literário que aparece de modo mais evidente em determinados momentos da produção ficcional, quando essa resulta de um confronto com situações que marcam e deformam tanto a percepção quanto a capacidade de expressão. Nesse contexto, Franco buscou ler as narrativas da década de 70 de modo a buscar nelas as marcas e os rastros que essas situações imprimiram no texto.

Nos limites entre a necessidade de registrar o que era propositadamente levado ao esquecimento e as dificuldades objetivas e subjetivas que tal tarefa impunha à própria construção da narrativa, considerando o aspecto traumático da vivência que tenta narrar, a literatura de 70, de acordo com Franco, oscilou entre o caráter documental da literatura-

denúncia e do romance-reportagem, como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de J. Louzeiro, e *Aqueles que bebem como os cães* (1975), de A. Brasil, e o aspecto fragmentário, descentrado e inconcluso de obras como *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós.

A fragmentação seria também característica, de acordo com Franco, das obras que ele reúne sob a denominação de “romances de resistência”, entre as quais ele inclui o romance de Callado, *Reflexos do Baile*, de 1976, e que “(...) souberam oferecer respostas literárias tanto às atrocidades do período ditatorial como à modernização econômica e social, autoritária e conservadora, que o país então conheceu”, incorporando a sua forma à linguagem dos meios de comunicação de massa, recorrendo à multiplicação de pontos de vista narrativos, ao mesmo tempo em que narravam, a contrapelo, a história reprimida do país pós-1968, quando da instituição do AI-5 (FRANCO, in: SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 367).

Nesse conjunto, há aquelas obras que, para o autor, se limitaram a elaborar o que ele chama de linguagem de prontidão, essa que transforma em elemento de sua estrutura aspectos da cultura contemporânea, na tentativa de figurativizar a história política da época e aquelas que radicalizaram essa elaboração, levando-a a uma reflexão explícita sobre os limites da narrativa em uma sociedade autoritária e dominada pela indústria cultural.

Entre essas últimas está o romance *A festa* (1976), de I. Ângelo, o qual, segundo Franco, ao apresentar uma estrutura fragmentada, composta por contos autônomos, entremeados pela reflexão de um único narrador, angustiado com a elaboração da própria obra e com os impasses enfrentados pelo escritor na época, mostra-se como “(...) um romance alegórico, isto é, não apresenta mais uma totalidade orgânica, mas, ao contrário, uma autonomização de cada parte, o que requer tanto a fragmentação como a montagem” (FRANCO in: SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 368).

Não está claro, no texto de Franco, em qual dos dois grupos do romance de resistência estaria *Reflexos do Baile*, mas, considerando o modo como o autor, em sua dissertação de

mestrado, *Ficção e política no Brasil: os anos 70* (1992), faz a leitura dessa obra a partir da relação entre sua narração fragmentada e a presença de um narrador onisciente, oculto atrás das vozes das personagens, provavelmente ela não está incluída entre as que figuram como “ficção radical”.

Comparando-o precisamente com o romance de Ângelo, o autor acredita que, ao manifestar-se atrás das vozes das personagens, inclusive por meio de um tradutor, o narrador de *Reflexos do Baile* mantém tal controle sobre o texto, que o impede de manifestar uma consciência mais aguda sobre o ato de narrar, diferentemente do narrador de *A festa*, que manifesta em vários momentos uma reflexão explícita sobre o processo de narração, principalmente por meio da figura do escritor, uma das personagens do romance.

A questão sobre qual o alcance dessa reflexão na narrativa de *Reflexos do Baile* nos interessa como parte do problema do vínculo que essa narrativa estabeleceu com a experiência histórica, expondo o modo como esse texto dialoga com o projeto realista de romance que Callado buscou realizar. Em princípio, o aspecto fragmentário da narrativa de *Reflexos do Baile* faz parte do projeto estético do autor, algo que ele assumiu como uma particularidade estilística que, embora nova em relação aos seus romances anteriores, estaria inserida em sua proposta de transformar em romance a história recente do Brasil, retratando-a por meio da ficção.

A fala de Callado (cf. p. 42-43 deste trabalho) revela, em paralelo a suas narrativas propriamente ditas, a adesão declarada a um objeto, no caso o Brasil, sua trajetória e as condições do ser brasileiro. Nesse ponto, essa adesão poderia ir ao encontro do que disse Adorno, no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), ao afirmar que a tal intenção de objetividade subjaz uma entrega ao mundo que lhe atribui uma coerência pacificadora, atribuição que se revela, por fim, mentirosa, diante da falta de sentido que permeia nossa experiência numa sociedade pautada pela alienação. Estariam os textos de

Callado nos oferecendo uma mentira, contribuindo para a construção daquela fachada que encobriria o mal-estar inerente às relações humanas na contemporaneidade?

Se assim for, a forma fragmentária de *Reflexos do Baile* limitar-se-ia a um projeto autoral, constituindo-se como um experimento de Callado, o qual, ainda que aparentemente questionador das formas tradicionais da narrativa realista, passaria ao largo, de acordo com a perspectiva de Jaime Ginzburg, do tipo de reelaboração do vínculo entre a forma estética e a historicidade que, à revelia das intenções do autor, se manifesta nas obras impregnadas pelos episódios de sofrimento coletivo. Se a resposta à pergunta do parágrafo anterior é negativa, nos perguntamos se o alto grau de violência e arbitrariedade imposto pelo regime militar à sociedade brasileira em geral seria parte da narrativa de *Reflexos do Baile* como elemento interno de sua estrutura.

Nesse sentido, seguindo a perspectiva de Tânia Pellegrini, sua forma alegórica seria capaz de reformular produtivamente a forma-romance, diante das dificuldades impostas ao gênero por um mundo tornado inenarrável pela cada vez maior alienação do homem em relação ao seu percurso histórico e social? Ou, ainda, de acordo com Arrigucci Jr., estaria a narrativa de *Reflexos do Baile* de tal forma atrelada ao projeto realista do autor que sua forma alegórica não seria capaz de se vincular com profundidade ao momento histórico que, em princípio, lhe serviu de impulso inicial?

Cada uma dessas perguntas exige um esclarecimento específico, algo que será realizado no decorrer dos próximos capítulos, por meio do diálogo entre as peculiaridades da narrativa de *Reflexos do Baile*, sua presença no conjunto dos escritos de Callado, particularmente frente à reportagem *Esqueleto na lagoa verde* (1953), e no contexto daquilo que foi identificado como a literatura da década de 70.

A multiplicação da perspectiva narrativa e a desconfiança quanto à capacidade de representação do texto ficcional, presentes em *Reflexos do Baile*, já estão na reportagem

Esqueleto na lagoa verde, manifestos na organização do texto, reveladora de uma opção pela retórica da literatura que levou a narrativa da reportagem à fragmentação, e apresentam sua culminância, dentro da obra ficcional de Callado, no romance em questão.

Considerando as peculiaridades dessas duas narrativas e a localização até mesmo oposta que elas apresentam na trajetória da escrita do autor – a reportagem sendo publicada em 1953, antes de qualquer de seus romances, e *Reflexos do Baile* em 1976, quando, inclusive, o autor se aposentara da função de jornalista – o traço comum a ambas, a fragmentação, aponta para a capacidade de a escrita de Callado pôr em xeque as condições de representação da narrativa no momento mesmo da provável gênese de seu projeto realista, na época de suas viagens como jornalista, das quais surgiu *Esqueleto na lagoa verde*, quando o autor reunia os elementos que, mais tarde, constituiriam seus romances.

O diálogo entre as duas obras parte do pressuposto de que a forma fragmentária de *Reflexos do Baile* ultrapassa o projeto autoral de Callado, indo além de um experimento do autor e apresentando em sua configuração alegórica e fragmentária não só o sinal de um rompimento com a narrativa simbólica e totalizante, como, também, uma reflexão sobre a própria capacidade de representação do texto literário.

É nesse sentido que a resposta de *Reflexos do Baile* à coerência objetiva que Davi Arrigucci Jr. não identificou ali e em outras obras da literatura brasileira da década de 70, analisadas por ele, pode seguir o caminho proposto tanto pela análise de Tânia Pellegrini quanto pela de Jaime Ginzburg, para os quais, guardando as particularidades de cada um, a incompatibilidade entre a representação realista e a narrativa alegórica torna-se uma outra possibilidade de vínculo entre o texto literário e a experiência histórica.

III. COMO NARRAR A HISTÓRIA DO PAÍS?

III. 1. *Esqueleto na lagoa verde: a viagem interior*

Compelido pela força da saudade de um país cujo território ele acreditava conhecer mal, Callado, especialmente quando voltou de sua estadia em Londres e Paris, passou a escolher os assuntos de suas reportagens de maneira que pudesse viajar pelo Brasil. Em razão disso, aquele brasileiro branco, urbano e da classe dominante, que sequer conseguia andar descalço, segundo a caracterização de Ana Arruda Callado (1997), sua esposa, explorou o interior do Brasil com tal intensidade que essa experiência, para Callado, o levou definitivamente para a carreira de escritor.

Esses aspectos da biografia do autor parecem ter sido igualmente motivo para que seu amigo e colega de trabalho, Nelson Rodrigues, lhe cunhasse o apelido de “inglês da vida real”. De acordo com o próprio Callado, para Nelson, longe da Inglaterra, o único inglês era Callado, “(...) alguém que andava em pleno calor do Rio de Janeiro mantendo um vago ar de explorador no meio dos matos (...)” (CALLADO *apud* MARTINS e ABRANTES, 1993, p. 64).

A versão brasileira do explorador dos tempos do Império Britânico se encontra com um exemplar autêntico na reportagem *Esqueleto na lagoa verde*, que narra a visita que Callado fez, em 1952, ao local onde teriam sido encontrados os ossos de Percy Harrison Fawcett, coronel inglês desaparecido na selva amazônica brasileira, na região do Xingu, em 1925. O texto percorre uma trilha de ida e volta entre Callado e Fawcett

A expedição, da qual participou Brian Fawcett, filho do coronel, e que foi formada pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand, é levada ao local após os índios Calapalo terem contado ao sertanista Orlando Villas Boas onde estariam os restos mortais do explorador inglês, do qual seriam os assassinos. Quando desapareceu, Fawcett tentava pela segunda vez encontrar uma lendária cidade abandonada no sertão brasileiro.

A serviço do governo boliviano, na época em que fazia o levantamento de um rio da fronteira entre o Brasil e a Bolívia, ele ouvira falar da existência de um documento atribuído aos bandeirantes e que relata a descoberta, em 1753, dessa cidade, de “fabulosa idade histórica”, registro que se encontra no Brasil, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, posteriormente consultado pelo próprio Coronel (CALLADO, 1977, p. 93)⁴.

O documento transcreve caracteres indecifráveis que os bandeirantes teriam copiado em vários pontos da cidade. Esses caracteres coincidiam com outros encontrados por Fawcett no Ceilão, quando servia ali como oficial britânico, motivo suficiente para que o pendor aventureiro do Coronel o levasse à busca por tal local, o que fez pela primeira vez em 1920, com autorização do governo brasileiro, porém sem sucesso. A segunda expedição, em 1925, por sua vez, também falhou e teve como resultado final o desaparecimento, em plena selva, de Fawcett, seu filho Jack e o amigo deste, Raleigh Rimmel, que os acompanhava.

Se o fato que motiva a viagem de Callado ao local e a constituição da reportagem é a visita à cova onde os suspeitos de assassinar o Coronel indicaram estarem os ossos que pertenceriam ao explorador inglês, ele serve principalmente como ponto para que a biografia peculiar do Coronel e as condições que cercam seu desaparecimento se mostrem, simultaneamente, como origem da narrativa e contexto revelador do tema central do enredo: a vida no interior do país, os desafios e o abandono dessa região em relação aos centros urbanos e, para Callado, a principal personagem desse contexto: o índio.

Tanto esses ossos, quanto o explorador inglês e os índios, porém, se fazem presentes na medida de sua dificuldade em serem apreendidos pela narrativa e pelo autor do texto.

Apesar das evidências apontadas por outros exploradores que tentaram esclarecer o

⁴ As citações de *Esqueleto na lagoa verde*, no decorrer deste capítulo se referem à seguinte edição da reportagem: *Vietnã do Norte: advertência aos agressores; Esqueleto na Lagoa Verde: um ensaio sobre a vida e o sumiço do Coronel Fawcett*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

desaparecimento de Fawcett, os estudos feitos sobre os ossos encontrados concluíram que estes não poderiam pertencer ao Coronel. Inconformado, Callado afirma: “A vida não imita a arte coisa nenhuma. Artisticamente falando, os ossos da lagoinha são de Percy H. Fawcett” (p. 104). Essa declaração marca a distância entre os fatos, que se apresentam, em toda sua incoerência, ao repórter, e a possibilidade de organizá-los por meio de uma narrativa que criasse um efeito de verdade precisamente ao preencher, por meio da ficção, os vazios deixados por eles.

O texto se revela uma recusa à segunda alternativa não como adesão à reportagem em detrimento da ficção, mas como um reconhecimento de que a realidade é tecida por múltiplas narrativas cujas incongruências levam a tal desencontro que qualquer narração que tentasse ordená-las, fosse jornalística ou literária, não seria capaz de dar conta de sua complexidade.

Nesse sentido, não só os ossos enganam aquele que se arrisca a enfrentar essa complexidade, como a biografia de Fawcett, a qual Callado tenta rastrear, mostra uma personagem arredia que, a todo momento, despista os que buscam se aproximar de suas viagens e projetos de descobertas.

Juntamente com esses aspectos, a reportagem constrói-se em torno de um enigma que cerca a figura do índio, a paisagem da narrativa, o interior do país e as histórias que o envolvem, os quais constituem como labirinto a selva onde, simbolicamente, se perdem os exploradores da expedição da qual o autor faz parte. Nesse sentido, Callado faz o seguinte aviso ao leitor no início do texto:

Assim, fique desde já sabendo o leitor que neste romance policial a falta de ortodoxia é insuportável: não conseguimos identificar o cadáver encontrado e nem conseguimos apontar o assassino ou os motivos do crime. Achamos que a história valia a pena graças à personalidade simbólica do coronel Fawcett e também porque o nosso tipo de colonização do interior merece algumas observações, principalmente ao vermos que lida com homens que ainda desconhecemos profundamente, os índios (p. 99).

Essa declaração reúne os desvios em torno dos quais a reportagem é construída: os ossos que motivam a expedição não são de Fawcett, a narrativa não se encaixa no gênero literário em princípio proposto, o romance policial, e tampouco como reportagem, que inicialmente poderia ser, ao se perder de seu fato principal e distanciar-se da objetividade jornalística. No contexto dessa rede de enganos, manifesta-se um desconcerto frente aos índios, o que leva Callado, no início da reportagem, a expor as contradições que sua perspectiva urbana e civilizada encontra no comportamento do indígena:

O índio (a menos que já tenha sido civilizado) não faz perguntas embaraçosas pelo simples fato de não conhecer o embaraço. É uma criança. Ainda vive aquém do Bem e do Mal. Mas como se explica então que aqueles índios que nos maravilharam com sua castanha nudez e seu riso puro, ao chegarmos, sejam os mesmos que, através de cerrados e varjões, nos levaram à beira da lagoinha esverdeada para nos apontar a cova de um homem que assassinaram? (p. 97).

A partir desse primeiro questionamento, o autor apresenta, ao longo da reportagem, o seu espanto diante de uma população que deve centralizar o caráter enigmático acerca do qual gira a narrativa. O termo “aquém”, utilizado por Callado para designar aquele estado de inocência, já no início, aponta para a posição dúbia do escritor em relação ao índio, ao localizar esse último num estado anterior ao pensamento dualista próprio da moral civilizadora e religiosa do povo ocidental que o descobre, ao mesmo tempo em que, partindo dessa visão do explorador europeu que chegou às Índias Ocidentais, traz em si a idéia do atraso, do estar aquém como manter-se num estado primitivo.

Nesse contexto, na paisagem labiríntica da selva, cada tentativa de obter dos índios a narrativa do desaparecimento de Fawcett se frustra, devido à dificuldade de compreendê-los e à sua língua: “As expedições e os jornalistas parece haverem semeado confusão na mente dos Calapalo em relação à história de Fawcett. Tanta gente tem aparecido por lá a indagar acerca do inglês que os pobres dos índios se perdem em versões contraditórias” (p. 137).

A fala do autor evidencia tanto a necessidade da coerência interna na linguagem e narrativa do homem urbano e racional, quanto a impossibilidade de sustentá-la no enfrentamento com a incoerência própria à experiência do contato com o outro: “Nós, brancos, temos necessidade de uma lógica perfeita para aceitarmos uma história e, com as nossas perguntas insistentes, metemos lógica na cabeça deles. Lógica ou fadiga. Eles acabam concordando com os pormenores que inventamos nós” (p. 144).

O próprio Coronel não facilitou a tarefa dos que tentaram reconstituir suas pegadas na floresta e, dos registros que deixou, restam segredos e mentiras plantadas com a intenção mesma de desviar qualquer possível seguidor. Assim, as pistas que ortodoxamente serviriam para levar à solução final, são desmentidas uma após a outra, sem que sejam substituídas por outras verdadeiras.

As pistas falsas que constituem a reportagem unem-se às especulações sobre Fawcett, aos poucos registros que restam de sua autoria e à perspectiva dos índios, os espíritos que dizem estar em contato com ele, por meio de médiuns que, depois de sua morte, relataram receber mensagens desse último e as narrativas fantasiosas sobre a Cidade Abandonada em busca da qual estava o Coronel quando se perdeu.

No encadeamento constante desses despistes, Callado registra seu espanto ao perceber que essa busca e o desaparecimento do oficial inglês na Amazônia chamam mais a atenção da imprensa brasileira, mobilizando, inclusive, a expedição da qual ele faz parte, patrocinada por um grande grupo de comunicação da época, do que a flagrante condição precária em que vive a população dessa região, situação que ele presencia ao testemunhar, durante a expedição, o desespero dos habitantes de Xavantina, em Mato Grosso, com um incêndio no almoxarifado da vila, que guardava todo o estoque de alimento e instrumentos de trabalho do local.

Uma das explicações de Callado para que o desaparecimento de Fawcett despertasse tamanha atenção está no vínculo entre sua trajetória e a lenda da Cidade Abandonada, uma

das “lendas matrizes da humanidade”. Considerando que “não há nada mais sólido do que as lendas”, essa, em especial, estaria na base de narrativas utópicas ou satíricas sobre cidades inventadas, como, segundo o autor, *Utopia*, de Sir Thomas More, *A Cidade do Sol*, de Campanella e *Brave new world*, de Aldous Huxley.

Callado identifica nos diálogos platônicos do *Timeu* e do *Crítias* uma das primeiras referências às cidades inventadas, quando se descreve, ali, o combate que teria ocorrido entre Atenas e a ilha sede de um antigo império, localizada no Oceano Atlântico, Atlântida, logo antes de essa última ser tragada pelo mar. Embora nunca comprovada, a possibilidade da existência dessa ilha, segundo ele, motivou as explorações ultramarinas no Atlântico:

Nos homens sonhadores, mas de ação a lenda ateou o fogo das descobertas. Singrando os mares em busca das Ilhas Benditas ou da terra misteriosa de Hy-Brazil, que o S. Brandão irlandês teria visitado, os homens da Renascença arrancaram ao ignoto a América (p. 109).

Segundo outro autor citado por Callado, Benjamin Jowett, no entanto, evidentemente Platão teria criado a narrativa da guerra entre Atenas e Atlântida com o objetivo de ilustrar os combates entre atenienses e persas, o que mostraria o quanto os homens se deixam enganar por histórias ilusórias.

O repórter acredita que esse engano ou ilusão não só abriu o caminho para a colonização do Brasil como, em meados do século XVIII, gerou a história sobre uma cidade abandonada no sertão da Bahia, em busca da qual estava o coronel Fawcett quando desapareceu, e que teria sido primeiramente descoberta pelos Bandeirantes. De acordo com outras “teorias e fantasias abstrusas”, presentes no livro *Mysteries of Ancient South América* (1947), de Harold Wilkins, essa cidade era parte das ruínas de uma colônia de Atlântida que teria existido aqui, a colônia de Hy-Brazil.

O livro de Wilkins é citado por Callado como um dos poucos que trata detalhadamente dos objetivos das expedições de Fawcett, embora a todo momento o autor reitere o caráter

fantasioso da obra, que afirma o fato de o Coronel ter descoberto, numa também nebulosa expedição de 1921, as ruínas de outra cidade, além daquela dos bandeirantes.

Callado opta por privilegiar essa última, “a cidade ciclópica”, da qual pelo menos há uma referência histórica e outra da série literária brasileira, as quais estão igualmente impregnadas pela fantasia: a narrativa dos bandeirantes, “Relação Histórica de huma occulta e grande povoação antiqüíssima sem moradores, que descubrio no anno de 1753”, localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na qual se encontra a reprodução das inscrições encontradas na tal cidade, as quais, de acordo com Fawcett, coincidiam com outras encontradas por ele no Ceilão; e o romance de José de Alencar, *As minas de prata* (1865).

Quando relataram ter encontrado as ruínas da “povoação antiqüíssima”, os bandeirantes da Relação Histórica estavam em busca das minas cuja localização, nunca comprovada, estaria na Bahia, em terras que, em 1591, pertenciam a Dias Caramuru. Não só o romance de Alencar, mas uma crônica histórica, presente na *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pitta, é retomada por Callado para esclarecer o “drama das minas”.

Em 1730, o mestre de campo João da Silva Guimarães foi quem liderou a bandeira em questão, partindo atrás das lendárias minas e voltando, vinte anos depois, para afirmar tê-las encontrado e, em seguida, ser desmentido pela Casa da Moeda, que considerou falsa a prata que o mestre disse ter trazido de lá. Da aventura, restou a tal relação, contando o encontro das ruínas da cidade em meio à viagem.

Outra crônica, “Viagens através da Chapada Diamantina em 1879”, de Teodoro Sampaio, de acordo com Callado, rebate definitivamente a possibilidade da existência não das minas, mas, pelo menos, da cidade dos bandeirantes.

Nela, o autor relata ter percorrido todo o trajeto da bandeira de Silva Guimarães sem encontrar qualquer sinal da cidade como aparece na relação, a não ser que os trechos da Serra

do Sincorá, os pequenos roedores e as inscrições rupestres encontradas numa caverna possam ter se tornado as ruínas, os fabulosos ratos e as enigmáticas inscrições da cidade inventada na mente de alguém, como o mestre de campo, que tivesse viajado demais pelo sertão ou que, depois de tal período de tempo, visse frustrados os seus planos e inventasse a relação como “uma mentira reparadora”.

Considerando a maneira fantástica como em outro relato, de 1827, *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*, do “viajante culto” Hercules Florence, é descrita a paisagem da Serra da Chapada, Callado enfim acredita que:

(...) se o sertão de súbito se revela em lapas como a de Maxambomba e em assombrosos recantes como esse que deslumbrou Hercules Florence, é fácil imaginar que ao cabo de vinte anos de perambulação na mata um bandeirante veja uma cidade numa estranha assembléia de rochedos ou que um aventureiro imaginativo use as sugestões de tal capricho natural para reconstituir, peça por peça, uma Cidade abandonada como a que descreve a relação (...) e que o coronel Fawcett transformou na Cidade da “sua” busca (p. 125).

Em busca de sua cidade, Fawcett fez de si mesmo um aventureiro tal, que, segundo o autor, sua trajetória, para uma mente imaginativa, teria se tornado um “livro clássico para a juventude”, como as aventuras narradas em *As minas do rei Salomão* (1885), de Rider Haggard, ou aquelas escritas por Julio Verne.

Para ele, um jovem repórter que estivesse na expedição dos Diários Associados teria se rendido exclusivamente ao fascínio pela figura do explorador britânico, considerando os índios apenas “(...) árvores ambulantes, talvez, ou como peças do cenário em que se movera Fawcett, ou ainda, como os vilões da história”. No entanto, ele, “repórter de trinta e cinco”, “(...) não podia deixar de ver uma outra coisa algo maior no Xingu, a criação do mundo” (p. 163).

É por esse viés que todas as viagens presentes na narrativa culminam naquela que faz o próprio “repórter de trinta e cinco”, fazendo de Callado um explorador cuja expedição,

encadeada àquelas que fez Fawcett, às que fizeram os sertanistas que trabalham junto aos índios, àquelas que fizeram os bandeirantes e outros que foram em busca das lendas de maravilhosas Cidades Abandonadas, ao cabo, remete a uma expedição primeira, aquela que teria descoberto o Brasil.

Essa descoberta do país equivale ao desejo de compor o retrato da nação, o qual fundamenta o projeto de escrita do autor e que faz de sua viagem exploratória, no interior do país, região ainda a ser descoberta, a busca pela compreensão de uma história que aquela primeira expedição inaugura, a da formação do Brasil, cujo sentido adiado se condensa numa esfinge da qual fazem parte os índios e o olhar vertical e pretensamente civilizador do não-índio, o explorador e colonizador, sobre eles.

Na figura de Fawcett, essa última personagem revela o explorador tardio de um Império Britânico que já havia encerrado seu ciclo de conquistas e entrava num período de consolidação que terminaria na independência de suas colônias. Isso explica, de acordo com Callado, a ânsia:

(...) com que Fawcett se pôs a procurar cidades abandonadas e tesouros, diríamos que houve uma transferência de objetivos. O sonho de um novo império, que continua a dominar a parte mais altaneira do povo inglês (...) parece-nos que tomou para Fawcett a figura de tesouros como o dos reis candianos e de cidades como a do sertão baiano (p. 127).

Nesse ponto, autor retoma a obra de Graham Greene, *Journey without maps* (1936), na qual, partindo de uma perspectiva negativa quanto às expedições realizadas pelo Império Britânico, o escritor descreve suas aventuras como explorador na floresta africana da Libéria, realizando uma viagem na qual, segundo Callado: “Não pôs aos ombros o fardo do homem branco, não bateu em nativos e nem tentou modificá-los, não fez nenhum inquérito com intenções civilizadoras” (p. 127), e cujo único objetivo era:

(...) descobrir, passando um tempo entre primitivos, em que ponto do nosso desenvolvimento tomáramos o caminho errado. Aqueles pretos ainda

estavam num estágio em que estivéramos um dia. Pois, a partir daí, que sinistro atalho havíamos tomado para chegar aos horrores do mundo moderno? (p. 127-128)

Em determinado momento de seu livro, Greene acredita que só começando novamente poderia o homem urbano e civilizado retornar “(...) àquele despojamento, àquele simplicidade, àquele instintiva amabilidade, àquele estado de sentimento e não de pensamento” encontrado por ele no convívio com os nativos, em suas aldeias. Callado acredita que a possibilidade desse recomeço implica uma total negação do passado que levou à constituição da civilização moderna e no qual a Inglaterra cumpriu papel fundamental, pois dali saíram:

(...) as forças que hoje rugem pelos quatro cantos do planeta: Saiu de Plymouth o Mayflower, espécie de sementeira dos Estados Unidos e barco onde se escreveu a primeira Constituição americana, e ainda estão até hoje em Highgate os ossos de Karl Marx, que se inspirou no capitalismo inglês para fazer “O Capital” (p. 128).

Nesse sentido, ele considera a influência da Inglaterra igualmente na colonização da América do Sul e na formação do Brasil, a partir de seu domínio sobre Portugal. O repúdio de Greene ao Império Britânico e seu significado na constituição da civilização moderna, no entanto, não está em Fawcett, o qual representa, para Callado, aquela parte da população britânica defensora de uma nova era elizabetana, na qual o império se restabelecerá não concretamente, mas por meio daquilo que o espírito britânico pode ensinar ao mundo, “(...) sonham com um império sublimado, purificado, que poderia talvez inaugurar no mundo uma era britânica – ainda que mares e terras fossem de posse de britânicos e soviéticos” (p. 127).

Em meio à perspectiva de Greene e à busca pela glória das conquistas das explorações de Fawcett, Callado se revela, já no primeiro capítulo da reportagem, também um explorador, cuja visão do índio ainda se alinha à perspectiva vertical do branco civilizado:

Logo que a gente chega ao Posto Culuene, da Fundação Brasil Central, o choque demasiado bruto paralisa o raciocínio. A gente só sabe que saiu da cidade de São Paulo, num aparelho mono-motor, umas sete horas antes: como é possível que agora, à beira daquele rio, homens e mulheres estranhos, mongolóides, inteiramente nus, cerquem o avião? (p. 97).

Algo que fica ainda mais evidente quando ele usa, como seus, termos como “colonização de interior”, ou, referindo-se aos índios, “domesticá-los”, chamando-os, indiretamente de “filharada miúda” e assumindo, em determinado ponto:

Não podíamos, em suma, agir de maneira diferente do Sahib inglês da Índia, do conquistador dos cafres da África. A verdade, porém, é que eles, entre os povos de cor, criavam um Império, e nós, povo mestiço que já somos, estamos criando no Brasil uma nação (p. 153-156).

Esse trecho revela a contradição que enfrenta o autor: por um lado ele se identifica com os sertanistas brasileiros, identificação marcada no uso do termo “nós”, os quais considera os novos bandeirantes, como Orlando Villas Boas, que se aproximam do índio e dos outros povos que habitam o interior do país de modo horizontal, vivendo a vida dessa população, seus costumes, na tentativa de diminuir o impacto negativo de seu contato com a cultura urbana e melhorar a sua qualidade de vida.

Callado acredita que os sertanistas brasileiros deixavam de lado a cobiça pelo ouro e pelas índias dos antigos bandeirantes, e desbravavam “aquelas solidões” para que os últimos representantes dos povos indígenas, dizimados no processo de colonização e no contato com a cultura urbana, pudessem ter condições de sobreviver na contemporaneidade, deixando as rivalidades entre as tribos de lado e unindo-se em grandes grupos, como tal era o objetivo da criação do Parque Nacional Indígena na região do rio Xingu, projeto dos novos bandeirantes.

O objetivo desses últimos torna-se diametralmente oposto ao daquele explorador britânico ainda inspirado por modos de pensar e agir de tempos imperiais. Porém, Callado no início da última citação, ao afirmar “não podíamos agir de modo diferente do Sahib inglês da

Índia”, está, na narrativa, citando o diário que escreveu durante a expedição e no qual descreve as agruras, a escassez de alimento e a falta de conforto que enfrentou durante a viagem, as quais levaram o encanto inicial pelos índios à irritação.

Desse modo, nos seus escritos, questiona se o trabalho dos sertanistas ali não seria melhor se tivessem “(...) uma comida mais interessante, uma vida de mais asseio, uma rede onde houvesse travesseiro limpo e lençol fresco (...)”, mesmo que não precisassem carregar para a selva todos os costumes e instrumentos da vida urbana, como faziam muitos dos britânicos em suas explorações nas colônias (p. 156).

A partir daí, então, conclui que essas expedições, ao cortarem “as amarras que nos ligam à civilização”, revelam aspectos pouco agradáveis e até brutais de nossa personalidade e se constituem como viagens introspectivas nas quais prosperam e sobrevivem apenas aqueles que têm caráter forte, como seriam os sertanistas brasileiros e o próprio Fawcett, que dispensava qualquer espécie de conforto em suas aventuras, carregando o mínimo possível de objetos e dispensando o máximo que podia os guias e acompanhantes.

Evidentemente, Callado, ainda que tente se identificar com os primeiros, não se mostra como esse homem de caráter forte e se pergunta, ao irritar-se com a imagem de índias velhas e doentes que mendigavam o pouco de comida industrializada que tinham no Posto Indígena de Culuene: “Será que o contato com a natureza destrói o espírito cristão da gente? Ou será que o meu espírito cristão depende em primeiro lugar do meu absoluto conforto?” (p. 160).

Callado, repórter, branco, de origem litorânea e urbana, é um viajante em exploração interior que ora se aproxima dos sertanistas brasileiros e da força de seu projeto de criação de um novo mundo na Amazônia, ora do Coronel britânico e seus ares de colonizador cristão, quando se torna aquele “inglês da vida real”, alguém que anda em pleno labirinto da selva amazônica com um vago ar de explorador.

A oscilação entre todos esses papéis expõe a complexidade enfrentada pelo próprio

autor diante da história que se propôs a contar, cujos fatos se perdem na selva como Fawcett se perdeu. A evaporação de qualquer possível eixo que centralize a narrativa, sejam os ossos, o coronel ou os índios, apresenta a configuração final da expedição de Callado: a dificuldade de atribuir sentido àquela expedição primeira, a de Cabral, que pretensamente nos descobriu e deixou como legado principal a dificuldade intransponível de desvendar a esfinge de sua descoberta, sua grandeza geográfica incompreensível, seu povo nativo e sua língua, ininteligíveis, e dimensionar as conseqüências de seu encontro com essa população.

Nesse contexto, se o fato que a motiva se esquivava de qualquer análise e descrição objetiva, a partir da opção pelo universo literário feita pelo autor, *Esqueleto na lagoa verde* não pode se configurar como uma reportagem tradicional e tampouco, como reconhece Callado, como uma narrativa épica de aventuras, não há heróis e vilões nessa história, ou como uma narrativa policial, já que assassinos e vítimas também não são claramente identificados, seja nos limites do desaparecimento de Fawcett, seja no contexto maior da história do massacre que sofreram os índios no processo de colonização, processo que, por sua vez, gerou aquilo que é, hoje, o brasileiro.

Dessa maneira, a obra revela sua opção pelo literário não na medida de sua adequação a convenções de um gênero específico de texto, mas no modo como pulveriza a perspectiva narrativa única nos múltiplos narradores, que contam, junto com o autor, as possíveis versões de uma história preciosa na trajetória da escrita de Callado, aquela que narra as (des) aventuras da formação do Brasil e tenta projetar possíveis destinos para esse país.

Se a busca de Fawcett por sua cidade mítica termina em morte, num momento no qual já não cabiam descobertas e exploradores de tempos imperiais, a reportagem de Callado, ao refazer seus passos, encontrando apenas ossos anônimos, se perde dos fatos e se depara com a própria morte. Os ossos que não pertencem a ninguém revelam a dimensão profunda do enigma enfrentado pelo escritor: quem somos nós, os brasileiros? Questão que nenhuma das

múltiplas vozes que tecem a rede de enganos composta por *Esqueleto na lagoa verde* consegue responder.

Desse modo, fragmentada nas vozes discordantes e nos pequenos capítulos, ensaios curtos, quase independentes entre si, e multiplicada nas expedições nas quais se espelha, a viagem exploratória da escrita de Callado encena a perda da crença num sentido que reúna em si uma idéia de nação, aproximando a reportagem da ficção, de modo a assumir a impossibilidade de lançar o questionamento que a envolve fora das tensões que o texto literário possibilita construir.

* * *

Entre a publicação de *Esqueleto na lagoa verde*, em 1953, e *Reflexos do Baile*, em 1976, a trajetória de escritor de Antonio Callado se desenrola e a maior parte de suas obras é publicada, entre elas reportagens, romances e peças de teatro. *Reflexos do Baile* marca essa trajetória como momento no qual o escritor deixa a carreira de jornalista e se aposenta, com a intenção de dedicar-se integralmente à escrita de seus romances.

No decorrer dessa trajetória, por que atar as duas pontas nas quais se encontram, respectivamente, a reportagem e o romance? Levando em conta, inclusive, a especificidade de cada uma das obras, observamos que, em comum, ambas apresentam-se de maneira fragmentária, multiplicando sua perspectiva de tal modo que a possibilidade de apreensão total da narrativa é reiteradamente posta em xeque tanto por *Esqueleto na lagoa verde* quanto por *Reflexos do Baile*. Como, então, as peculiaridades de *Esqueleto na lagoa verde* podem auxiliar no esclarecimento do impasse que, acreditamos, *Reflexos do Baile* propõe ao projeto realista de escrita de Callado?

Partimos da hipótese de que na forma fragmentária de ambas se manifesta o sintoma da opção por uma retórica que se mostrou a única possível diante da dificuldade de atribuir sentido à história remota e recente do Brasil, a qual o autor se propôs a narrar. Depois de

apresentarmos a narrativa de *Esqueleto na lagoa verde* à luz dessas questões, o momento seguinte do trabalho busca examinar o mesmo problema expondo a forma especialmente intrincada de *Reflexos do Baile*.

III. 2. *Reflexos do Baile*

Dentre as muitas faces que *Reflexos do Baile* apresenta ao leitor, encontra-se aquela que lança a possibilidade de captarmos um possível enredo entre os cacos que compõem a narrativa do romance. As três divisões principais do livro, “a véspera”, “a noite sem trevas” e “o dia da ressaca”, respectivamente denominadas primeira, segunda e terceira partes, encaminham para a presença de uma narrativa linear, cujas personagens interagem no decorrer de um tempo e em local definidos, e cujas ações se desenrolam a partir de um conflito central até atingir um clímax, que seria resolvido logo no final da obra.

Partindo disso, essa face de *Reflexos do Baile* narra o plano de seqüestro da rainha da Inglaterra e de cinco embaixadores, sua execução e conseqüências, por um grupo de revolucionários que atua clandestinamente no Brasil, na época da ditadura militar, instalada no país a partir do golpe de 1964. Nesse contexto, os policiais e autoridades que faziam parte das ações repressivas do governo são as outras personagens que participam da narrativa, a qual, no seu primeiro sentido linear, gira em torno do antes, durante e depois do momento dos seqüestros: o baile promovido pela embaixada britânica em homenagem à rainha da Inglaterra em visita ao Brasil.

Nesse sentido, a primeira parte, “a véspera”, trata principalmente do planejamento dos seqüestros, do apagão na rede elétrica do Rio de Janeiro que possibilitaria as ações dos revolucionários, suas razões, as possibilidades de seu êxito e fracasso. Nesse momento, enquanto os policiais estão ausentes, o leitor entra em contato com os revolucionários e diplomatas. Os últimos participam expondo detalhes da rotina das embaixadas no clima apreensivo que predominava na época, diante das ameaças de seqüestros de suas autoridades.

Em seguida, “a noite sem trevas” trata das ações dos revolucionários durante o baile, a partir do fracasso dos planos de provocar a pane elétrica que deixaria o Rio de Janeiro às

escuras no momento dos seqüestros. Nesta parte, expõe-se a mudança nos planos iniciais, o improvisado das ações, sua repercussão entre os diplomatas e as primeiras reações do governo, na voz dos responsáveis pela segurança e seus subordinados.

O ponto de vista dessas últimas personagens predomina na terceira parte, “o dia da ressaca”: são os policiais e seus chefes os principais responsáveis pela descrição das conseqüências da ação dos revolucionários. A tensão chega ao ápice não apenas quanto à situação dos seqüestradores, que são presos, torturados e mortos, como também entre os diplomatas, cujos destinos são igualmente afetados pelos acontecimentos – alguns voltam aos países de origem e um deles, talvez mais de um, enlouquece – e os policiais e chefes de segurança, que expõem a resposta extremamente violenta do governo aos acontecimentos.

Nesse ponto, a possibilidade de ligação entre o romance e a história do país mostra-se evidente: a época de publicação de *Reflexos do Baile*, 1976, presenciou ações de grupos revolucionários clandestinos contra a ditadura e suas forças repressivas, dentre elas seqüestros como o do embaixador americano Charles Elbrick, em 1969, que reivindicava a soltura de presos políticos, pelo MR-8, Movimento Revolucionário 8 de Outubro, evento que foi posteriormente narrado por Fernando Gabeira, membro do movimento, no livro *O que é isso companheiro* (1979).

O enredo do romance chama para si igualmente várias personagens e episódios da história mais remota do país, como aquele que liga a idéia da pane elétrica e os seqüestros a Pompílio de Albuquerque, membro do Clube Republicano do Rio de Janeiro, que planejou seqüestrar D. Pedro II e a família Imperial, em busca de instaurar de uma só vez a República brasileira, em 1870. A ação seria iniciada também, quando, no dia combinado, os republicanos dinamitassem os encanamentos de gás do Rio, acarretando a falta de luz na cidade. No entanto, por falta de apoio entre os simpatizantes da causa republicana, Pompílio

não teve sucesso. Frustrado em seus planos, Pompílio não teve apoio do Clube Republicano, que deveria patrocinar o seu golpe.

Os planos do Pompílio dos revolucionários de *Reflexos do Baile*⁵, Beto, e de seus colegas é explicitamente inspirado na personagem da história do país:

5

Dirceu: O jeito é darmos aquele baile de que te falei, projetado há um século. Já que brasileiros somos todos não hão de obrigar a gente ao descalabro de ensangüentar camisas engomadas e furar a bala vestidos de festa como se fossemos bárbaros, como se não passássemos de franceses ou russos. O imperador e o gabinete vão simplesmente para a copa. Eu entro, modesto, com as trevas. Pergunte às andorinhas do Rio se não conheço cada um dos fios, pergunte aos cães cariocas se não conheço todos os postes (p. 17).

7

Dirceu: Pompílio furioso, intransigente, imprudente, pronto a desertar na marra. Vai com jeito ou sai da frente que o boi ficou bagual. Pompílio resolvido a executar seu plano de cem anos atrás. “Outro século não espero”... (p.19).

Os planos de seqüestro da rainha da Inglaterra, porém, não se concretizam e eles acabam por seqüestrar o embaixador americano. No entanto, assim como Pompílio de Albuquerque não teve sucesso, a história de Beto e dos revolucionários termina tragicamente com a morte de muitos deles nas mãos da repressão ditatorial.

Outra marca da história do país no texto tem origem no Baile da Ilha Fiscal, última festa da monarquia brasileira antes da proclamação da República, ocorrida na noite de nove de novembro de 1889, cuja ligação com o baile do romance se apresenta, entre outros aspectos, no luxo e excesso que parece caracterizar o evento em homenagem à rainha da Inglaterra, e que marcou o baile da história.

Esses sinais e a própria configuração do romance expõem o desejo da narrativa em dialogar com nossa história. Esse direcionamento aproxima a obra, inclusive, da tentativa de

⁵ As citações da narrativa de *Reflexos do Baile*, no decorrer deste capítulo, referem-se à 6ª edição do romance, publicada em 2002, pela editora Nova Fronteira.

narrar uma experiência histórica em pleno curso, aquela ligada aos episódios da ditadura militar, tentativa que convencionalmente caracterizou muitas das obras publicadas durante a década de 70 e logo em seguida. Mais do que isso, esse aspecto de *Reflexos do Baile* o insere no projeto de escrita atribuído à obra de Callado e cujo objetivo maior seria levar a história recente do Brasil para a literatura.

De acordo com esse objetivo, Callado teria levado o enredo aqui exposto a uma composição específica que, adotando a narrativa epistolar, disseminou a narração entre as mensagens de várias personagens, das quais se apresenta apenas o destinatário, aspecto que dificulta e até impossibilita a recuperação da origem das epístolas e da seqüência dos acontecimentos, mesmo com a indicação deixada pelas três partes principais que dividem o livro.

Se a intenção era levar ao leitor a experiência histórica da época, ela o faz isolando entre si as múltiplas vozes que narram a história do romance, fazendo de sua provável polifonia um silêncio que deixa na narrativa vazios que terminam não preenchidos. No sentido desse silenciamento que alinha os escritos que compõem a narrativa, há uma perspectiva comum que igualmente enreda essas mensagens, embora pertencentes a grupos, em princípio, antagônicos, num percurso disfórico, que inclui uma determinada visão da História do Brasil construída pelo texto.

Esses aspectos ao mesmo tempo em que manifestam a necessidade de *Reflexos do Baile* em representar aquele momento histórico, apresentam um movimento que acaba por desmanchar a imagem dessa representação. Dessa maneira, ao desfazer a imagem que inicialmente tenta construir, adiando a possibilidade dessa construção, a narrativa resulta efetivamente no resultado falho que nela identifica Arrigucci Jr., ao considerar incompatíveis aquela que seria sua forma alegórica e o projeto realista de representar aquele momento histórico?

Partindo do mesmo ponto, ao provocar aquela ruptura com esse projeto realista, a forma peculiar de *Reflexos do Baile* se constitui como parte de um experimento estilístico de Callado ou, à revelia de suas intenções, manifesta o sintoma de um modo de narrar do qual o autor, naquele momento histórico e para além dele, não pôde prescindir? Frente à presença constante, nos escritos de Callado, de uma preocupação com a trajetória do Brasil, independentemente de respostas definitivas, esses questionamentos reúnem em si uma pergunta central: como narrar a história de um país cujas falhas e erros trágicos ainda não foram suficientemente esclarecidos? Como em *Esqueleto na lagoa verde*, essa pergunta alcança o projeto de escrita realista do escritor e acaba por propor a ele seu próprio enigma.

III. 2. 1. A narração

Em *Reflexos do Baile*, a forma como está organizada a narração ocupa papel central como desencadeador do aspecto fragmentário do texto. Sem que uma única voz assuma a função de contar a história, o leitor tem acesso à narrativa nos escritos das personagens que compõem o enredo do romance e que se manifestam por meio de bilhetes, mensagens, cartas, ofícios, relatórios e um diário, cada qual correspondendo a um capítulo da obra. A constituição epistolar da narrativa se torna ainda mais intrincada ao apresentar ao leitor apenas os destinatários das mensagens, aspecto que é intensificado a depender do grupo no qual as personagens estão inseridas: os revolucionários, os diplomatas ou os membros da repressão política do governo.

Juntamente com essas características, a forma como as mensagens são apresentadas dentro de cada capítulo não segue uma seqüência temporal linear, embora haja uma organização geral: as três partes principais que dividem a obra. Essa característica constitui um obstáculo à leitura linear do enredo, como fica evidente na seqüência de capítulos a seguir, inserida na terceira parte da obra, “o dia da ressaca”, momento posterior ao seqüestro e que têm como tema central Juliana, um dos membros do grupo dos revolucionários e participante do seqüestro dos embaixadores:

4

Querida Penélope: Estou na maior fossa. Acho que é melhor você rasgar as minhas cartas. Henry vive apavorado com a idéia de que tudo que a gente diz hoje em dia de um jeito ou de outro acaba irradiando pela BBC (...). Bom, a verdade é que a moça Juliana morreu, brutalmente assassinada pela polícia, ou pelo governo, nunca se consegue apurar nada neste país... (p. 128).

7

Dirceu: Pelo amor que você tem à sua velha, confirma pelo portador notícia do embarque dos companheiros. Tem coisa de meia hora mas ainda estou de queixo chocalhando a gente viu pela bandeira da porta um cara que batia, pinta de careta insuspeito, vendedor de enceradeira ou enciclopédia, gravata

e colarinho, pasta debaixo do braço. Num quarto o Váler guardando o Clay, pistola em punho, na sala vizinha o Vítor de olho no Rufino, que anda calmo, exausto ainda (...) (p. 132).

8

Chefe: Deu as caras aqui na Rua da Relação e aqui está devidamente encanado à espera de instruções um troca-tintas que deve ser da máfia da finada amásia do finado Roberto, vulgo Beto, vulgo Pompílio, vulgo Das Águas apesar de jurar que não via ela tem muitos anos. Cara magrelo, nervoso e porra-louca dizendo o tempo todo “o molde, não se pode perder o molde” e batendo numa caixa de pau que ele chamava de estojo. Ia tirar a máscara da morta. Tinha carta de não sei quem no Ministério da Educação, veja só o senhor a que ponto nós chegamos, para entrar na polícia... (p. 133).

12

Dirceu: À companheira Juliana declarei: a malandragem quando se sai do inferno é não olhar para trás: lembrai-vos do camarada Orfeu. Conclusão: nem me ouviu, pensando no camarada Beto que, crucificado como um sino em seu campanário, continuará com voz de bronze a chamar Juliana ao amor e os paráliticos ao baile. Argumento: acho que não há inconveniente em fazer a vontade à nossa Orféia, que tem documentos para sair sem qualquer problema do Reino dos Mortos e chegar a Montevidéu e que só me impõe a mim, seu *chevalier servant*, para que lhe salve a vida, uma condição... (p. 139).

Enquanto a primeira carta, da embaixatriz britânica, já expõe o assassinato de Juliana, cometido pelas forças de repressão do governo – fato que se tornará mais explícito em mensagens posteriores –, a mensagem seguinte e a última, cujos interlocutores são revolucionários, partem de remetentes localizados num momento no qual essa morte ainda não havia ocorrido: o bilhete do capítulo sete expõe um momento de tensão vivido pelos seqüestradores durante o cativeiro dos embaixadores, enquanto o bilhete do capítulo 12 narra os planos de fuga de Juliana para o exílio, com a ajuda de um de seus companheiros; ambos enviados antes da prisão dos autores do seqüestro. Em meio a essas mensagens, a carta do capítulo oito, provavelmente de um policial para seu chefe, mostra o corpo morto de Juliana nas mãos dos policiais, antes e depois dos bilhetes dos revolucionários, nos quais essa morte ainda não havia acontecido.

Dessa maneira, fragmentando a perspectiva e a ordenação do tempo, a narração faz com que nenhuma das personagens, ou qualquer grupo delas, se destaque como protagonista. O encaminhamento do enredo irá, também, expor o quanto todos os participantes da narrativa se encontram, cada um a seu modo, presos a uma trajetória igualmente disfórica para todos. Por essa razão, a face das personagens se oferece ao leitor, em fragmentos, recortes que frustram as expectativas de quem se arrisca a juntar as peças de um quebra-cabeças no qual muitas das partes estão ausentes.

Esse rosto multifacetado apresenta traços que se ligam tanto a aspectos coletivos como individuais, algo que fica evidente na forma como a narração é organizada por meio de bilhetes, mensagens, cartas, diários e ofícios, restos de textos que ou estão ligados à intimidade de alguém, ou parecem documentos oficiais aos quais não se poderia, oficialmente, ter acesso.

Há, desse modo, uma convivência entre as características coletivas que delineiam os grupos das personagens – os revolucionários, os diplomatas, os policiais e membros da ditadura militar –, ligadas aos fatos que constituem o enredo principal, os planos para o seqüestro, sua concretização e conseqüências, e características individuais manifestas nos pequenos segredos, confissões e desejos lançados pelos múltiplos narradores do romance.

No entanto, tanto o aspecto coletivo quanto o individual chocam-se com a fragmentação do texto – a seqüência irregular, a ausência de remetentes – que dificulta e, por vezes, torna impossível a contextualização das mensagens, algo que, para as personagens que fazem parte do grupo dos revolucionários fica ainda mais marcante, se considerarmos a condição clandestina na qual viviam e desenvolviam suas atividades.

Por essa razão, ao deixar de optar por qualquer um dos pólos, o individual ou o coletivo, o romance não propõe esquemas claros ao leitor, que vai se defrontar com esses dois aspectos do sujeito, sem que haja uma resolução final. Essa ausência de fechamento, no

entanto, não se mostra como falha: ela se justifica não só pelo contexto de produção da obra e as implicações que a vivência histórica coletiva daquele momento imprimiu ao romance, mas também, ao tornar a captação das personagens tão esquiva quanto a apreensão do enredo, pelo modo como *Reflexos do baile* oferece ao leitor uma determinada maneira de vincular o texto literário ao mundo, considerando o primeiro como espaço privilegiado no qual a falta de sentido daquela experiência pode ser dramatizada.

Essa dramatização se encontra no relacionamento entre Beto, um dos principais líderes do grupo dos revolucionários, e Juliana, também parte do grupo, pois nesse relacionamento o aspecto individual e o coletivo das personagens estão em confronto, o que pode ser observado nos bilhetes a seguir, nos quais a ligação amorosa entre os dois e os planos revolucionários do grupo se unem em meio às sabotagens à rede elétrica do Rio de Janeiro, na primeira parte da narrativa, “a véspera”:

17

Juliana: O Vítor que vai te levando esta nota, promete demonstrar a você minha recente teoria do ritmo unificado, a qual seria a fusão, num mesmo compasso do quinhão de amor que cabe em nosso lençol com o que está aquecendo e emprenhando os seiscentos e quarenta milhões de terras da galáxia. O Vítor exagera quando diz que inventei um rude, basco e tosco simbolismo: apago as luzes, segundo ele, porque o noivo em noite de bodas quer ficar no escuro. Mas terá lá sua razão. Aceita as sínopes de luz e força como desfalecimento do noivo cujo coração deixa de bater a cada vez que a saudade, fazendo mágica, põe-lhe a noiva distante ao alcance das mãos – brutalmente, em carne e osso, em cheiro dela mesma e cheiro de manga. Por volta das dez vai tomar um café, ou uma cerveja, em qualquer canto do Grupo 14, Penha – Brás de Pina – Cordovil – Lucas. Sinta meu coração parando nas lâmpadas e nos letreiros (p. 29).

23

Beto querido: Não me comunique mais tuas sínopes pelo fio. Meu coração bate só de ver teus grupos cardíacos. De ver o Rio quadriculado feito papel de eletro. Quase saí do Café Flor da Penha para um. No meio da rua parou de repente a perfuratriz e no fundo do café piscaram e apagaram as lâmpadas, em si mesmas e no espelhão que anunciava a giz iscas com elas e bacalhau-Gomes-de-Sá, o ventilador de pé no canto baixou de rotação até parar a hélice, a água onde ferviam as xicrinhas de café perdeu as bolhas, e

eu, Beto, eu sim, pode crer, era capaz de jurar que meu coração feito um pêndulo de relógio velho ia parar para o resto da vida no prumo, nem pra lá nem pra cá. Depois fiquei quieta, no silêncio e cansaço da grande alegria quando a gente é um só desfalecido em cima daquele lençol que você pôs a girar lentamente entre os não sei quantos milhões de terras e mangas (p. 33-34).

Evidentemente, Juliana se destaca de maneira especial na narrativa: ela desperta nas outras personagens um misto de inveja e paixão que atinge desde o pai, desesperado pela distância da filha em relação a ele, até seus companheiros de luta armada, provocados por sua origem aristocrática, e um dos embaixadores, o português Carvalhaes, o qual, em seu interesse levemente necrófilo por amores trágicos – no romance, é constantemente mencionada a sua fixação pela história de Inês de Castro – acaba por denunciar, como já mencionado, Juliana à polícia, razão da tortura e morte da personagem.

Nesse sentido, no grupo dos revolucionários, Juliana e Beto são as personagens cujos traços se oferecem mais ao leitor, provavelmente pelo fato de circularem em meio a outros grupos, além daquele no qual estão inseridos, o que permite uma variedade maior de olhares sobre os dois, a partir de outros relatos. Se no caso de Juliana são os embaixadores os outros a observarem seus movimentos, no caso de Beto, sua vida dupla, de capitão da polícia e de líder dos revolucionários, faz com que a personagem apareça nos escritos dos policiais a partir da segunda parte da narrativa.

Com relação aos outros integrantes do grupo dos guerrilheiros, a condição clandestina das atividades freqüentemente dificulta a recuperação, na leitura, dos possíveis destinatários das mensagens. Ainda assim, juntamente com os dois citados, podemos perceber que o quadro dos revolucionários é formado por Dirceu, que seria o líder máximo do grupo e cuja voz parece não se manifestar em nenhum momento. Por meio das mensagens das outras personagens, muitas das quais dirigidas a ele, Dirceu mostra-se como um antigo combatente

de lutas políticas no país, alguém que serve de exemplo aos outros e cuja opinião decide os rumos dos planos por eles projetados.

Além deles, Mejía, Amália, Vítor, Filipe e Bernardo formam o núcleo do grupo cujas mensagens circulam durante a narrativa. Juntamente com eles, o casal Valter e Valdelise, contratados como jardineiro e lavadeira na casa de Rufino, participam da ação do seqüestro, porém são apresentados ao leitor por meio da voz das outras personagens.

Aqueles cujas vozes aparecem na narrativa evidenciam, em meio aos planos de seqüestro da rainha, a ansiedade do grupo em relação às possibilidades de mudar os rumos políticos do país, sua opção pela luta armada para que essas mudanças pudessem ser atingidas e a dificuldade em aliar a população pobre do país à sua luta.

Mais do que isso, elas igualmente expõem uma perspectiva verticalizada e paternalista sobre essa população, de acordo com a qual os revolucionários seriam seus heróis-salvadores, únicos capazes de tirá-los da miséria, características que podem ser observadas nos trechos citados abaixo, nos quais aparecem apenas os destinatários de cada uma das mensagens que correspondem aos capítulos do romance:

3

Dirceu: Eu sou um traidor convicto mas pretendo que a traição dê frutos e aqui não dá. Não dá mesmo. Só se em vez de gente eu fosse uma manada de búfalos, um churrasco. Você me fala em armas, mais armas, mas eu preciso de costelas, patinho, acém, chã-de-dentro e mocotó. Tenho uma grossa de guerreiros e até um santo ou dois, mas não conseguimos vencer a mansa resignação dos que não comem. A menos que rebente uma guerra, não vejo quando é que teu trem lacrado vai entrar apitando para desovar na plataforma o traidor... (p. 16).

10

Dirceu:...Eu sei, eu sei que as lavouras que pegam nascem do mutirão suado dum milhão de foices e de enxadas. O golpe, o truque, a troca de efigies são como você disse no nosso último encontro, “feito esses coqueiros já criados que os caras espetam na beira das praias do Rio em tapete de grama comprado aos metros no Horto Florestal da Rua Pacheco Leão e que não vão virar um coqueiral honesto nunca”. (...) A mera idéia do baile – a revolução com música e dança – tem um lado chocante que me afeta também (eu não

vou ao baile, fico nas alavancas) mas constitui a única oportunidade que tenho de erigir minha coluna... (p. 21-22).

15

Dirceu: A paisagem brasileira é composta de eucaliptos, de Volkswagens e de gente com fome. Como você só é irônico em último caso sinto a farpa ao ouvir que escolhemos, de preferência, a solução brilhante. Quando reorganizei o Rio em grupos de desligamento não vi aparecer nada brilhante diante dos olhos. Vi blocos de povos suburbano, um imenso muro de azulejos (...) com caras de gente triste. Acontece que não tenho porte de armas. Sou condenado a portá-las. Por obediência ou por decisão meu ofício é a briga. Entre nós, quem desiste de ser leão vira cristão. Só a decisão dos condenados às armas pode colocar nos azulejos caras alegres. (...) Sinto o impacto do apoio total que você dá ao Plano do Desligamento. Mas gostaria de sentir teu entusiasmo também (p.26).

20

Amália: ...Negócio do Roldão é isso aí, paixão com ele vira compaixão. Não pode ver sofrimento alheio que quer logo rachar. Nossa história está cheia de bailes proféticos e desta vez o povo, que não suja prato porque não tem com quê, vai ser convidado a quebrar e não lavar a louça. Comeremos com a mão, combateremos no escuro (p.31).

36

Beto: Me lembro do nosso último encontro e vou agora identificando, nos retalhos que me chegam sobre o que você pretende fazer, os pedaços de alguma carta rasgada e atirada ao vento, suja de lodo e de sangue, molhada do suor agoniado de você entre dois pesadelos, no meio de baleados e afogados, perdido nos meus braços feito um menino... (p. 47).

30

Dirceu: Você onde é que estava? Fazendo o quê? Onde estava Bernardo? E o Mejía? (...) Quando é que vem a definitiva não sei mas ontem provei a morte. Eu estava me olhando, com meu uniforme novo de criadinha, no espelho do guarda-roupa da embaixada onde eu ia – vou ainda? – cuidar dos capotes e peliças das babacas na noite do baile, e foi aí que minha cara sumiu. Desapareci de onde estava e de mim mesma. Morri. (...) agradei a Lênin que não me aconteceu nada pior que bolinação nos peitos, mas aí lembrei o pior de tudo, reví minha cara apagando, o Beto apagando também, longe, em alguma água longe, morrendo, deve ter morrido, porra, a gente só faz morrer e perder, perder, morrer e perder no mundo inteiro isso tem cabimento? Na quebrada do Yuro, em São Paulo, em Santiago, em Piraí, em São Clemente, na puta que pariu? Até a Lady aqui da casa veio me ver quando a luz voltou e falou que a polícia tinha cercado o morro Dona Marta. Quer dizer que manjaram tudo? Que daqui a pouco fodem a gente também? Que o pão de trevas de Beto não vai mais ser roído no escuro por eles mas outra vez por quem só tem comido brisa e escuridão? (p. 104)

37

Dirceu: Negócio seguinte. Eu sou suspeito, tá. Acusado até pela Amália de admirador doente da companheira Juliana e coisa e tal. Poeta e basco, admito. Mas essa do Filipe e do barato, pô. Risco é ele, que com qualquer caipirinha e caju amigo vira de novo coroinha suspeito e punheteiro. (...) Pra mim é papo furado pensar que uma bruta saudade atrapalha. Qual é? Não sei se revolucionário de país de gente fina pensa que o bacana é não sentir a morte de ninguém nem nada. Uma mulherzinha gira, gaga de saudade, zanzando por aí num fumacê acho que pega legal. Ainda mais que ela não abre mão da dança... (p. 112-113).

Em linguagem quase cifrada, a primeira mensagem citada apresenta a inquietação de um membro do grupo, provavelmente localizado em algum ponto afastado do país, com a falta de perspectiva em reunir a população do local onde se encontra, miserável, em torno da idéia da luta armada por meio da guerrilha rural.

Esse aspecto alia o grupo às ações e idéias que orientaram os movimentos guerrilheiros de resistência à ditadura no final da década de 60 e no decorrer da década de 70, os quais praticaram a guerrilha urbana, além de tentarem seguidamente instalar a guerrilha rural no interior do Brasil, da qual o exemplo mais conhecido é a guerrilha do Araguaia, na região do sul do Pará, reprimida pelo governo militar entre 1972 e 1974.

Esta mensagem é a primeira do livro a apresentar a voz de um dos revolucionários e, nesse sentido, ao demonstrar a frustração quanto a uma provável tentativa de organização da guerrilha rural, aponta para a opção que o grupo faz em seguida: o seqüestro da rainha e dos embaixadores, em meio ao blecaute que eles provocariam a partir de sabotagens à rede elétrica do Rio de Janeiro.

Esse direcionamento expõe a tentativa de agir de modo mais imediato em contraste com o tipo de planejamento e organização em longo prazo que exige a ação da guerrilha rural. Na mensagem 10, citada em seguida, a expressão “minha coluna” aponta para a liderança que Beto, possível autor da carta, assume na decisão de seguir esse caminho mais rápido e evidencia, igualmente, uma provável desaprovação inicial de Dirceu, o destinatário, com relação aos planos de seqüestro e desligamento.

A expressão ainda vincula esses planos à Coluna Prestes, que percorreu o Brasil entre 1924 e 1927, da qual Dirceu parece ter participado, como a mesma mensagem menciona: “Uma vez lido e assimilado, você porá o esquema a arder (...) no álcool daquela espiroteira que te acompanha (...) pelo menos desde o dia (...) em que extraí de você uma história pessoal que começa com a Coluna (...)” (p. 21). Tal expressão acrescenta mais um dado ao isolamento dos revolucionários do livro, em relação à estrutura social que querem transformar e da qual se encontram separados não só por conta de sua condição clandestina, mas também em razão do teor individualista das idéias que motivam suas ações.

Se considerarmos que a opção pelo seqüestro leva os revolucionários à prisão e morte no aparelho repressor da ditadura, torna-se mais evidente a visão disfórica sobre a luta armada, presente na obra, a qual já havia sido explorada por Callado no romance *Bar Don Juan*, publicado logo antes de *Reflexos do Baile*, em 1971. Para além de qualquer julgamento quanto à forma de ação dos guerrilheiros, sua trajetória disfórica e imediatista – embora ateste seu vínculo quase direto com a experiência histórica da época em que *Reflexos do Baile* foi publicado, 1976, e possa levar os revolucionários da obra a uma imagem estereotipada do guerrilheiro – se constitui em meio aos fragmentos das preocupações políticas e de ordem coletiva e dos retalhos dos seus conflitos emocionais e relações afetivas.

Desse modo, o recurso à narrativa epistolar sem remetentes se, por um lado, fragmenta a narrativa a ponto de tornar as personagens quase inacessíveis, por outro, ao dar-lhes voz e oferecer espaço à sua perspectiva sobre o mundo, acaba igualmente por humanizá-los, afastando-os dos limites do estereótipo.

Já nos relatos dos policiais e autoridades envolvidas com a repressão, não há quase traços da vida privada. As mensagens desse grupo são principalmente relatórios e ofícios, documentos burocráticos que não abrem espaço para a intimidade do modo como o fazem os relatos das outras personagens. Essa característica é levada ao extremo pelo fato de as

mensagens, cujos remetentes são desconhecidos, apresentarem destinatários de nomes genéricos, como nos capítulos 27 e 11 da segunda parte, “noite sem trevas”: “Chefe: Chegou aqui o tal aparelho de apurar mentira que uns falam que é o Detetor Lie e outros que é Lee feito as calças (...)” (p. 100); “Senhor diretor-geral do Departamento Nacional de Águas e Energia: Oriundas da Guerra de Canudos, as favelas do Rio, atavicamente a serviço, ainda, do Conselheiro, são os torreões de massapé (...)” (p. 84).

Outras denominações que aparecem com frequência são: “Senhor chefe do Serviço de Segurança”, “Capitão”, “Senhor Secretário de Segurança”, “Senhor Delegado”. Elas contribuem para manter esses interlocutores escondidos pela burocracia governamental e pela autoridade de cargos oficiais, tornando, ironicamente, os sujeitos e ações da repressão ainda mais clandestinos do que aqueles do grupo armado que tentava, secretamente, combater o governo, e expondo, igualmente, o caráter não oficial da tortura e do assassinato dos presos políticos, principal ação, no romance, dos responsáveis pela segurança.

Isso não significa que as vozes dos policiais e outras autoridades oficiais se limitem a apresentar um discurso técnico e institucional, pelo contrário, elas expõem um outro tipo de intimidade, aquela dos bastidores dos órgãos responsáveis pela repressão, além de expor a perspectiva conservadora dessas personagens em relação à estrutura social na qual estão inseridas, visão que, no romance, é historicamente localizada de modo a apontar para ações dos sucessivos governos brasileiros cuja truculência, no decorrer da história do país, eliminou muitas das possibilidades de transformação social.

Nesse contexto, expõem tanto a obediência cega dos subordinados a essas autoridades quanto os conflitos que atingem a todos os envolvidos com a repressão, a partir do momento em que a sociedade em geral passa a questionar, por meio da imprensa, as ações violentas do governo em relação aos presos políticos, como mostram as mensagens a seguir:

11

Senhor diretor-geral do Departamento Nacional de Águas e Energia: Oriundas da Guerra de Canudos, as favelas do Rio, atavicamente a serviço, ainda, do Conselheiro, são os torreões de massapé e as muralhas de adobe da Troglodítia, são a quinta-coluna, o câncer ósseo em nosso esqueleto implantado, são a imagem de barro da nossa pieguice e incompetência, a nossa Cartago, que é preciso destruir. Delenda, por exemplo, Rocinha. Bastou uma pane para que os favelados – como baratas e ratos que, mal apaga a luz, na cozinha, saem ágeis de baixo da geladeira (...) – assaltassem três botequins e uma barbearia, sem contar as biroscas e bocas-de-fumo lá deles mesmos. Panes quase que em minguentes círculos concêntricos partidas da periferia troglodítica fariam de nós uma Fariséia e uma Filistídia se não nos levassem a reclamar investigação exaustiva no DNAE e para tanto peço a vossa presença em debate a que estará presente o Capitão Roberto e todo o Serviço de Segurança (p. 84).

14

Senhor chefe do Serviço de Segurança: É claro que esse indivíduo, quando afinal o serviço conseguir identificá-lo e prendê-lo, deve ser julgado e punido, por sedição, por sabotagem, pelo diabo que o carregue: *porém*, como um pobre coitado, e nada mais. (...) Mais importante do que castigá-lo, ouvi-lo em confissão, ou exterminá-lo, é caracterizar seu pobre-coitadismo. (...) Terá lá seus encantos pelos jagunços e fanáticos e seguramente fomentou esse cognomezinho interessante de Das Águas. Ora, traçado esse retrato psicológico de quem não conhecemos a cara, o que nos cabe fazer, sobretudo, é não deixar que chegue seu nome ou apelido àqueles folhetinhos que se penduram pelo cordel na cadeira dos engraxates ou à choradeira desdentada da Troglodítia que, se agarram um nome como Das Águas, são capazes de inventar de novo o Antônio Silvino e o Jesuíno Brillante. Lembrai-vos do Conselheiro, endeusado por um dos nossos, e do trabalho que até hoje dá não deixá-lo chegar ao colégio como líder camponês em luta contra o pagamento de impostos além de taumaturgo e milagreiro. Temos é que pegar o Das Águas vivo e ridicularizá-lo, aguá-lo, como autor de panes por acaso, conspirador da roça, pobre pitu de lodo triturado distraidamente pelas engrenagens azeitadas do Módulo 1967. Quanto as mulheres que surjam como eventuais candidatas ao martírio pode divulgar que negocio a vinda dos ossos de Inês de Castro para suprir-nos de tragédia bonita, tranqüila, distante no tempo e no espaço, posta em sossego, tal como descrito no anexo Módulo 1367, em xeroxes para distribuição (p. 86-87).

13

Senhor Secretário de Segurança: Peço ao chefe e amigo que não deixe de vir ver a gente nesta DP porque estamos todos roendo as unhas de preocupação. A gente aqui como o senhor sabe tem trabalho até saindo pelo ladrão e disso eu não me queixo de jeito nenhum. Agora, não trabalhar de consciência tranqüila é o diabo. (...) De primeiro a gente nem podia trabalhar como profissional e quando me perguntaram o que é que a moça tinha dito eu respondi, nada, ora. Tratado com bons modos ninguém diz nada. Eu nem pergunto nada se é só perguntar, bater papo, feito veado, que eu não tenho tempo para perder. Mas agora, pôxa. Botar a moça embaixo de um bate-estaca e largar o pilão em cima até tira a graça. O senhor sabe como é. Essas

coisas podem meter a gente numa fria. O senhor por favor apura, veja bem quem é que está mandando no caso e se for mesmo para valer a gente tem que pensar logo numa identificação sumária, quer dizer caixão de aço e tampa soldada, com uns arrebites para rebater (p. 139-140).

17

Senhor Secretário de Segurança: Parece até quimbanda esse caso de identificação. (...) Não desenterra ela não. (...) E não pode ter essa de exumação não. (...) Quando deu o revertere, chegou a vir ordem de cortar a cabeça da moça, coisa que ninguém na DP tem prática nenhuma e ninguém queria nem experimentar o serrote que foram pegar na Carpintaria Ideal (...). Mesmo assim, um ou outro andaram tentando e dessas coisas fica a marca... (p. 146-147).

49

Senhor secretário de Segurança: Como o chefe é do peito e eu estou na marca do pênalti da aposentadoria e ainda por cima enxuguei um pitu aqui na Toca do Tatu's, vou deixar as máguas rolar em resposta ao seu estimado de vinte pp. Quando eu entrei para o serviço chegado do norte (...) a lei aqui era severa. Se jornalista xingava a gente de torturador a gente picava o artigo do jornal e fazia ele engolir aquele alfabeto inteiro letra por letra (...). Agora, chefe, a gente não passa de rabo de foguete, de pau de galinheiro. (...) Essas autoridades que vivem lhe pedindo que solte subversivo por causa do tal de "clamor da imprensa" o senhor pode ficar sabendo que gosta é do gosto do cururu que traçam. (...) Só quero lhe perceber que soltar um magote desses vagabundos assim duma vez sem mais nem menos e antes que a gente decifrou aquela merda basca isso eu acho que é dose para leão. O jeito é o sobreaviso de só soltar uns fichinhas se é que o chefe vai mesmo dar a entrevista coletiva na tevê. Tem o tal do jardineiro Valter, tão merdinha no movimento que nunca passou de Valter mesmo, não tinha nem codinome. Ah, mas ia me esquecendo, devagar com a procissão que o santo é de barro. O Valter não tinha nem codinome aliás como eu ia dizendo mas tinha uma mulher danada de bonita (...). Está meio enxovalhadinha porque o delegado se interessou nela vidrado e mandou brasa. (...) Se ele sair ela tem que sair também e se ela der com a língua nos pivôs vai ser uma poluição medonha. Não, chefe, deixa o Valter por enquanto cuidando do Jardim da Ilha Grande. (...) Menos alteração ainda dá o tal de Braz Taborda, o codinome Dirceu. Esse cara não sabe porra nenhuma de subnitrato de nada. É aquele que o chefe recomendou conversa dura com ele porque o nome dele tinha pintado em dois depoimentos. Está lembrado? Pois agaranto que só pode ter sido mesmo de picardia, pra desgovernar o leme do inquérito. Ele entrou aqui pelo corredor polonês e um dia chegamos a esquecer ele no pau-de-arara, feito frango assado de porta de churrascaria que ninguém compra e que passa a noite no espeto. Até que era cabra esforçado no interrogatório, quer dizer encagaçado, aflito, assim feito quem quer facilitar o trabalho e mesmo feito boi de canga. (...). Sem mobral nenhum, um pamonha. Acho que soltando o Filipe e o Dirceu na coletiva a gente vai maneirando (p. 180-182).

Essas mensagens expõem o modo como a narrativa apresenta o sistema de segurança do governo ditatorial, como um sistema fraturado, apenas aparentemente infalível, cujos erros

de julgamento levam a equívocos estratégicos e questionamentos internos, ao despreparo e à violência injustificada. As duas primeiras mensagens e a última mostram dois erros fundamentais cometidos pelos responsáveis pela repressão ao investigar o grupo envolvido com a luta armada, os quais evidenciam essas fraturas: o primeiro deles em relação a Beto, que, como já mencionado, além de ser um dos líderes do movimento revolucionário, era capitão da própria polícia, e outro em relação a Dirceu, o principal condutor do movimento, que, depois de preso e torturado, é considerado pelos policiais como um membro pouco importante do grupo que, por isso, deverá ser solto com o objetivo de agradar a opinião pública.

As mensagens 11 e 14 se referem justamente às ações de Beto como revolucionário, chamado de capitão Roberto em uma delas, o qual agia na rede elétrica carioca a partir da hidrelétrica da represa de Piraí, recentemente criada, e que tinha obrigado a população local a abandonar a vila onde se localizava a represa. Seu nome entre a população era “Das Águas”. A polícia conhece essa personagem sem saber que ele agia de dentro da própria organização.

Essas duas primeiras mensagens mostram as suspeitas dos policiais quanto aos freqüentes desligamentos de luz que ocorriam na cidade – ensaios para o apagão que ocorreria no Rio de Janeiro no momento do baile e dos seqüestros da rainha por parte dos revolucionários – e uma visão dos acontecimentos na qual estão presentes intertextualidades várias, especialmente com a guerra de Canudos, e que evidenciam um olhar sobre os movimentos populares brasileiros a partir do qual a população pobre é propositadamente mantida numa situação de atraso e opressão.

As duas cartas apresentadas expõem o apelo histórico do messianismo, na figura de Antonio Conselheiro, sobre a maioria da população, historicamente abandonada pelo poder governamental. O justiceiro do cangaço também é resultado desse contexto e está presente

nos nomes de Antonio Silvino e Jesuíno Brilhante,⁶ jagunços nordestinos famosos entre o final do século XIX e início do século XX por suas ações contra as autoridades e a favor das populações locais, como os retirantes da seca, então já presentes na paisagem brasileira. Essas três personagens, apesar do esforço em serem ignorados pela história oficial, são famosas por povoarem a imaginação popular em cantigas e histórias de cordel.

Os representantes da ditadura receiam que Beto se torne um desses mártires, expondo a causa dos revolucionários à simpatia popular. Ainda que a busca dos insurretos não obtenha sucesso tanto no livro quanto na história, a trajetória de Beto e sua morte ganham vida em figuras de barro que mostram seu corpo morto pendurado pelos policiais, na cruz da torre da igreja de Piraí, parcialmente afundada na represa, para servir como exemplo para outros que ousassem enfrentar o governo da mesma maneira. Além desse registro à margem, há também os azulejos, citados por Beto em sua carta a Dirceu (cf.p. 109 deste trabalho) e que descrevem os bairros pobres do Rio de Janeiro como um mapa clandestino de sua rede elétrica, provavelmente usado pelo revolucionário para o planejamento do seqüestro no seu esconderijo em Piraí.

Parte desse acervo é destruído pelos policiais na tentativa de evitar o vazamento de informações sobre a morte de Beto e sobre a ação dos revolucionários, porém, outra parte aparece em memorando de um provável funcionário de companhia aérea, descrevendo uma série de encomendas que estavam sendo enviadas aos EUA, entre elas as peças de cerâmica e os azulejos de Beto, as quais, ao que tudo indica, seriam enviadas à embaixatriz norte-americana junto com outros pertences de seu marido, o embaixador Jack Clay, e o estranhamento de incluírem o cadáver de Father Collins, o padre-engenheiro elétrico norte-americano, morto, em princípio acidentalmente, trabalhando para o governo justamente na

⁶ Informações sobre esses jagunços estão disponíveis nos seguintes endereços: <<http://www.uol.com.br/lampiao/pages/cont2.htm>>; <<http://www.afogadosdaingazeira.hpg.ig.com.br/cangaceiros.htm>> e <<http://lucionobrega.vilabol.uol.com.br/orca.html>>. Acesso em: 20 maio 2003.

represa de Pirai.

Esses fragmentos de informações parecem indicar uma curiosa participação americana no abafamento das ações revolucionárias. Não parece ao acaso o exílio destinado aos objetos que contam a história de Das Águas. Em outro país, eles correm o risco de serem neutralizados, longe de seu contexto originário e da força revolucionária deste, marcando o fim irônico da memória popular na narrativa: tornar-se peça de museu em país estrangeiro.

No esforço por camuflar a repressão aos revolucionários, nesse caso de suas representantes femininas, o governo brasileiro usaria até a divulgação na imprensa de uma possível mudança dos restos de Inês de Castro de Portugal para o Brasil, como podemos perceber, também, na mensagem 14, destinada ao chefe do Serviço de Segurança, citada na página 110 deste trabalho. Seus ossos encobririam os ossos das revolucionárias torturadas e mortas pela ditadura, da mesma maneira que, com a conivência do embaixador português Carvalhaes, a transferência dos restos de D. Pedro I ao Brasil esconderiam, nos meios de comunicação, os corpos de todos os insurgentes assassinados.

A mensagem 49 exhibe a violência praticada cotidianamente contra os presos políticos pelos policiais da narrativa. Nela estão condensadas, ao mesmo tempo, a truculência e arbitrariedade da repressão que vitimou as personagens e todas as falhas que fazem parte desse sistema, seus conflitos internos e sua falta de comunicação, problemas que acabam sendo resolvidos por meio das atitudes brutais dos delegados e policiais, as quais são, por sua vez, acobertadas e aceitas pelos órgãos oficiais.

Nesse contexto, as cartas e bilhetes trocados entre os embaixadores expõem uma atitude em relação à situação política apresentada pela obra que oscila entre os extremos da completa alienação e da atuação junto ao aparelho repressor da ditadura. Partindo de um grupo menor de personagens, as mensagens deixam evidente quem são os interlocutores:

Antonio Carvalhaes, o embaixador português; Henry Dewar, embaixador britânico, e sua esposa, Doris; Jack Clay, embaixador norte-americano, e sua esposa, Melanie.

Esse grupo de personagens – não por acaso, representantes dos EUA, Portugal e Inglaterra – marca sua presença na narrativa, sobretudo por meio de uma visão do Brasil que o desenha como selva pitoresca e exótica, em relação à qual mantém uma segura distância que, no entanto, pode incluir, como no caso de Carvalhaes, a colaboração com a repressão. O relato deste último – a que o leitor tem acesso por meio das cartas enviadas ao filho, Antero, em Portugal – expõe um olhar verticalizado de colonizador, em pleno século XX:

18

(...) Avisa pessoalmente ao Senhor ministro que estou convocando de volta a mim meus dispersos espíritos vitais para retornar sexta-feira a Lisboa, com ou sem permissão, pois descobrimos mas não civilizamos os canibais que não conhecem, como dizem os italianos, o Galateo, e jamais abriram o Cortigiano, em cujas páginas, ai de mim, há séculos Castiglione avisa que um cavalheiro não deve meter-se em jogos ou justas com rústicos, a menos que tenha absoluta certeza de ganhar (p.147-148).

A carta expõe o desejo de Carvalhaes de voltar a Portugal e deixar o que ele considera como a barbárie brasileira, depois de se sentir aterrorizado ao receber ossos humanos enviados pelo correio.

Ironicamente, desde o início da narrativa, o embaixador britânico apelida Carvalhaes de *Old Bones*, “ossos velhos”, por causa da principal justificativa para a presença do representante de Portugal no Brasil: cumprir a missão de transferir os ossos de D. Pedro I para cá, tarefa pela qual ele demonstra obsessão. O apelido acena para o acordo que Carvalhaes fará, depois, com o governo federal: usar o evento da transferência dos ossos imperiais como forma de abafar as ações violentas da polícia na repressão aos revolucionários.

No decorrer da narrativa, o embaixador português chama as ações clandestinas dos revolucionários de “estranha guerra”, a qual acredita combater, denunciando Juliana – um dos

membros do grupo dos revolucionários, participante do seqüestro dos embaixadores e filha de Rufino, diplomata brasileiro aposentado, vizinho de Carvalhaes. A estranha correspondência, os ossos, é recebida pelo embaixador português logo depois da prisão e morte dos revolucionários pelo governo e acena para uma possível vingança de quem sabia da colaboração do diplomata com as mortes efetuadas pela ditadura.

Nessa ação, ele tem o auxílio de Father Collins, padre norte-americano que se hospeda na embaixada dos EUA, cuja voz não aparece, mas que é, no entanto, apresentado como um religioso especialista em engenharia elétrica, coincidência estranha se relacionada aos planos revolucionários de desligar a rede elétrica do Rio de Janeiro, e que indica um possível conhecimento prévio dos norte-americanos sobre eles.

Além dele, o conselheiro do embaixador norte-americano, Harry Moriarty, igualmente não participa da narração, porém aparece pontualmente em outros relatos como uma personagem que se alia ao padre acima citado e a Carvalhaes na colaboração com a repressão do governo federal às ações dos revolucionários.

Não menos “colonizadores” que o colega português, o embaixador norte-americano e sua esposa, em suas cartas, expõem a visão distorcida que têm do Brasil, valorizado especialmente por seus aspectos pitorescos – os índios, as palmeiras, os beija-flores –, revelando, também, seus problemas pessoais nas confidências que mostram a distância não só física – Jack Clay está no Brasil e Melanie nos EUA – quanto emocional entre os dois: o embaixador leva uma vida independente da esposa, estando disseminadas, nas mensagens trocadas entre os dois, alusões a uma provável homossexualidade do marido. A embaixatriz, então, parece compensar no alcoolismo a impressão de que o marido é igualmente um estrangeiro para ela.

Durante o baile, no lugar da rainha, o embaixador norte-americano é seqüestrado pelos revolucionários e preso na casa de Rufino, também refém dos seqüestradores. Depois de tal

episódio, a esposa do embaixador britânico, Doris, parece ser a única a consternar-se com a situação política do país, da qual não consegue obter nada mais que reflexos: “(...) a moça Juliana morreu, brutalmente assassinada pela Polícia, ou pelo Governo, nunca se consegue apurar nada nesse país” (p.129).

Ainda assim, sua revolta não chega à ação, ela se faz de longe, a partir de seu olhar estrangeiro, já reprimido pelos constantes apelos do marido ao abafamento dos seqüestros ocorridos durante o baile em homenagem à rainha da Inglaterra, promovido pela embaixada britânica, para que essas informações não chegassem aos ouvidos da imprensa nacional e internacional.

Juntamente com os diplomatas citados, outra voz assume a narração por meio de um tipo de relato que se destaca entre aqueles que predominam na narrativa: o diário do embaixador brasileiro aposentado, Rufino Mascarenhas. Em princípio, diferente das mensagens que, em sua maioria, apresentam uma perspectiva imediata dos acontecimentos – muitas são bilhetes e notas – e cujo objetivo primordial seria chegar ao destinatário com rapidez justamente para influenciar o curso dos acontecimentos, o diário traz em si uma possibilidade de reflexão cujas impressões, destinadas apenas ao seu próprio autor, podem ser desenvolvidas com mais vagar.

Esse aspecto seria reforçado pelo fato de este autor em especial estar aposentado e, deste modo, ter o privilégio de assistir de fora aos acontecimentos que envolvem seus colegas embaixadores, os quais são, inclusive, seus vizinhos – Rufino continua morando junto às embaixadas de outros países no Brasil.

No entanto, o diário de Rufino, no lugar de expor a voz do narrador tradicional – cuja sabedoria, fruto da experiência, levaria ao distanciamento em relação aos fatos narrados – evidencia a cegueira do diplomata: aposentado, em todos os sentidos, da vida, ele não enxerga os acontecimentos que o cercam, especialmente por causa de sua obsessão pelo passado da

sua quatrocentona família portuguesa, os Mascarenhas, e pela infância quase mítica num Rio de Janeiro perdido no tempo.

A partir da identidade que encontra entre a prosa de Rufino e a de Machado de Assis, Arrigucci Jr. (1999) vê na personagem de Callado ecos de um Conselheiro Aires redivivo. A personagem de Machado de Assis, embora igualmente diplomata, aposentado e autor dos diários que reunidos formam o *Memorial de Aires* (1908), no entanto, não sofre da cegueira de Rufino e é conhecido pelo olhar atento e minucioso que lança sobre todos que o cercam no decorrer da narrativa do *Memorial*.

Como um narrador primitivo frustrado, a alienação de Rufino o aproxima de um arremedo do Conselheiro Aires machadiano e nem ao menos seu diário poupa o leitor da falta de unidade narrativa que predomina no texto. O afastamento de Rufino em relação ao mundo e aos acontecimentos que o cercam, o apego à origem portuguesa e colonial de sua família, sua obsessão pela língua inglesa e pelos britânicos, completam seu alheamento em relação ao Brasil, tornando-o, ironicamente, ainda mais estrangeiro que seus colegas embaixadores. A cegueira de Rufino atinge inclusive seu relacionamento com a filha, Juliana, que volta à casa do pai depois de um longo sumiço, quando abandonou o círculo social paterno para unir-se ao grupo armado que luta contra a ditadura e a Beto, um dos principais líderes do grupo, seu amante.

Nesse contexto, tão estrangeiro quanto os outros, Rufino se mostra como o brasileiro que se aliena da própria terra em nome de um passado glorioso idealizado e europeu: como um Mascarenhas, considera-se mais do que um simples brasileiro, diretamente ligado ao seu sobrenome português e aos antepassados que participaram das navegações e do processo de colonização do Brasil. Tamanha nostalgia o leva à loucura, depois do seqüestro do embaixador americano, fato que revelou o envolvimento da filha Juliana com os revolucionários.

A partir desse momento, Rufino age como se fosse o próprio embaixador britânico, adotando, curiosamente, a língua inglesa como sua língua-mãe. Sua voz, então, é silenciada e o leitor recebe notícias dele somente por meio das cartas do embaixador britânico e de sua esposa, além dos relatórios dos policiais. Dilacerado pelos fatos que o cercavam, deslocado na sua obsessão pelo passado português nobre e pelo presente decadente de sua família, Rufino, ao assumir a identidade do estrangeiro, concretiza a alienação, característica de sua personagem, em relação ao seu próprio país e sua filha, abandonando uma identidade brasileira que nunca assumiu completamente.

Além de expressar a fala desconexa de Rufino e seu silenciamento, a língua inglesa aparece na narrativa nas cartas dos embaixadores americano e britânico, acompanhadas de uma tradução, como que para tornar mais concreto o olhar estrangeiro dessas personagens, atribuindo uma dose de verossimilhança aos seus relatos, ao mesmo tempo em que intensifica o grau de fragmentação da narrativa, ao criar espaço para que uma outra perspectiva se manifeste no romance por meio da voz de um tradutor que comenta, em notas de rodapé, as mensagens dos diplomatas e seus interlocutores, apontando com frequência os equívocos cometidos por eles em relação ao Brasil.

O trecho seguinte, de uma carta enviada por Melanie a seu marido, o embaixador norte-americano Jack Clay, é um exemplo disso:

16

Jack darling: ...By the way, do try and get me clubs, headgear, bows and arrows, calabashes and whatever else the Nhambiquara Indians have or wear. Or drink. Apparently they brew some strong stuff out of manioc. It might be fun to serve it. Dwight is getting ready an exhibition as part of the campaign. (...) I haven't read Theodore Roosevelt's book on Brazil but I'm told he had an Indian guide in his Brazilian wanderings, someone called Rondo or Rondonio or something of that sort. Could he conceivably be alive and if so could you arrange for him to come over on a visit, preferably in his savage garb? And don't forget about the manioc beverage.

...E antes que me esqueça, veja se você consegue me arranjar bordunas, cocares, arcos e flechas, cabaças e tudo mais que os índios nhambiquaras

possuam ou usem. Ou bebam. Parece que produzem bebida forte fermentando mandioca. Seria até interessante servir esta bebida. Dwight está preparando uma exposição como parte da campanha. (...) Eu nunca li o livro de Theodore Roosevelt sobre o Brasil mas me informam que ele teve, ao vagar aí pelo interior, uma espécie de guia indígena, um tal de Rondó ou Rondônio ou coisa parecida. Cabe a suposição de que ainda viva, e no caso afirmativo, será que você dava um jeito de mandá-lo cá em visita, de preferência com sua vestimenta selvagem? E não esqueça a tal bebida de mandioca (p.26-28).

Nesse caso, o tradutor chama atenção para os erros da embaixatriz americana em relação aos episódios que envolvem o Brasil, citados na carta: “Indesculpável a confusão da embaixatriz Clay acerca do eminente companheiro de Theodore Roosevelt, Cândido Mariano da Silva Rondon (1865 – 1958)”, “Os nhambiquaras, segundo Roquette Pinto, faziam suas bebidas alcoólicas não só pela mastigação da mandioca como do milho, no que se aproximam dos atuais americanos, que também usam este cereal para o seu uísque, o Bourbon” (p. 28). Localizada nas notas de rodapé, em itálico, com a indicação “(N. do T.)”, no final, a perspectiva do tradutor se soma às outras que constituem a narração de *Reflexos do Baile*, porém com o privilégio de se apresentar fora do enredo.

Para Arrigucci Jr, esse tradutor aponta para a presença de um narrador que, pressuposto na organização das mensagens que constituem a narrativa e na data e lugar que a finalizam, “Petrópolis 1974-1976” (p. 182), ao julgar e ironizar a fala dos embaixadores “supõe estar com a verdade” e possuir uma visão mais ampla que a das outras vozes que compõem o texto. Desse modo, ele se aproxima de um narrador anacrônico, próprio do século XIX, para o qual não haveria dúvidas quanto à sua capacidade de contar a história (1999, p. 95).

Seguindo essa direção, Renato Franco (1992) igualmente acredita que esse tradutor manifesta o controle que o narrador mantém sobre o texto, escondido nas vozes das outras personagens. Desse modo, como principal organizador da matéria narrada, ele se apresenta como um narrador onisciente disfarçado, cuja presença impede a narrativa de demonstrar uma

consciência mais aguda sobre o próprio ato de narrar.

De fato, esse tradutor não demonstra uma reflexão explícita sobre o processo de narração, como por exemplo, o faz a personagem do escritor, igualmente um dos narradores do romance *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, em comparação com o qual Renato Franco analisou *Reflexos do Baile*. Como podemos observar na citação do tradutor acima, sua perspectiva funciona inicialmente como uma crítica deslegitimadora do olhar estrangeiro que tenta, a todo momento, encaixar o Brasil apresentado pela narrativa em sua perspectiva exterior, como se nota também nos seguintes trechos que contêm alguns comentários desse tradutor:

A queda do Império Romano aprofundou o cristianismo. A queda do Império Britânico aprofundou o *cricket*, jogo misterioso e obscuro, ininteligível a estrangeiros, uma espécie de metafísica ao ar livre. Os ingleses proclamam *cricket* tudo aquilo que é honrado, liso e limpo. Aquilo que aprovam, em suma. Em política, quando desejam exprimir o *not cricket*, voltam-se em geral para a América Latina, com esporádica concorrência do Oriente Médio. (N. do T.) (p. 144).

Conceito obscuro, mas a tradução é literal. (N. do T.) (o conceito, no caso, é a expressão em inglês *improbable country* utilizada por sir Henry em referência ao Brasil e sua tradução como “improvável país”). Refere-se sir Henry ao dito de que “a casa de um inglês é seu castelo”, dito que não se aplica, necessariamente a casas e pessoas de outras nacionalidades. (N. do T.) (p. 164).

Palavrinha intratável, *bloody*, do ponto de vista do tradutor. Tem o sentido óbvio usado acima e o de antiga imprecação, por ser igualmente uma contração blasfema de *by our Lady*. Palavrões e blasfêmias não existem mais, em língua nenhuma, mas Dona Doris define muito da sua ambivalência em relação à elisabetiana situação brasileira considerando *bloody* aquelas peças teatrais, sobretudo quando, espelhos mortos, de repente voltam, malévolos, a rebrilhar e ameaçar a tranquilidade das pessoas. Acho que é isso. (N. do T.) (p. 150).

Difícil de traduzir, Lady Dewar inverte em sua frase, com vistas a acentuar a vulgaridade de Raymonde, o dito inglês de que toda nuvem tem seu debrum prateado, o qual apresenta alguma afinidade com o nosso há males que vem para bem, mas não muita. (N do T.) (p. 58).

Tradução frouxa, apenas aproximada. *Nut*, além de significar porca de parafuso, e, igualmente castanha, noz, quer dizer na gíria doido, maluco. É no sentido de ferramenta-doido que *Sir Henry* emprega o termo. No outro sentido possível, castanha-doido, o trocadilho foi feito a propósito de outra personalidade brasileira. Castanha do Pará, em inglês, se diz *Brazil Nut*. Quando o presidente Jânio Quadros renunciou sua foto saiu em jornais de língua inglesa com a legenda *Brazil Nut*. Ao contrário do que se deu com Rufino não foi, todavia, internado. (N. T.) (p. 179).

O termo “nosso”, na penúltima citação, localiza a voz do tradutor no Brasil e expõe sua busca por se aproximar do leitor, especificamente daquele que é brasileiro. A partir desse lugar, o tradutor marca a distância do “nós” em relação ao outro, o estrangeiro. Nesse sentido, a primeira citação se refere a uma mensagem na qual o embaixador britânico critica a política brasileira, a qual não seria construída de acordo com o ideal britânico do *cricket*.

Para o tradutor, esse jogo sintetiza justamente o modo de ser dos ingleses, o qual, para o leitor brasileiro, seria misterioso e obscuro. Nesse momento, o outro, o estrangeiro, são os brasileiros, inversão que aponta para uma dificuldade mútua de entendimento entre esses dois lugares definidos pelo tradutor, o lá e o cá.

A segunda citação é um comentário a uma carta do embaixador britânico ao americano, a qual fala sobre a tragédia pessoal de Rufino, o assassinato da filha Juliana pela repressão, seu enlouquecimento e despejo da casa onde mora. Esse conjunto de acontecimentos é, para *sir Henry*, incompreensível e levam-no a chamar o Brasil de país improvável. Porém, quando o tradutor considera a expressão *improbable country* obscura, ele demonstra não só o quanto esse olhar do estrangeiro é oblíquo a ponto de tornar incompreensível a visão desse outro, para o brasileiro, como o quanto o olhar deste último, na posição do tradutor, também se encontra limitado por suas fronteiras.

Isso não significa, no entanto, que os comentários do tradutor levem a uma inversão da perspectiva dos estrangeiros presentes na narrativa, valorizando o que é brasileiro em detrimento desses outros. Se o olhar do estrangeiro desconsidera o contexto brasileiro que a narrativa apresenta, ele é igualmente capaz de apontar para a truculência e arbitrariedade

desse contexto.

Por essa razão, o fato de, para nós, não se aplicar o dito britânico “a casa de um inglês é seu castelo”, como comenta a segunda citação, não indica necessariamente uma vantagem, mas mostra o quão profundo é, no caso específico do contexto no qual a narrativa se desenvolve, o desrespeito àquilo que seria sagrado para os britânicos, sua casa, seu castelo, isto é, sua privacidade, sua individualidade.

Nas citações apresentadas, ao considerar intratável ou obscuro um termo em inglês, ao usar expressões como “acho que é isso” ou “tradução frouxa, apenas aproximada” e expor a dificuldade de lidar como tradutor com os múltiplos sentidos das palavras ou a pouca afinidade entre expressões da língua portuguesa e britânica, no caso da última citação; entre outros momentos que aparecem disseminados nos comentários do tradutor na narrativa, nos quais chama um termo de “intraduzível”, e reclama da mania de trocadilhos de um dos embaixadores que torna “árdua a tarefa do tradutor” e admite que, “tudo leva a crer” que determinada tradução seja a melhor (p. 91 e 58), o tradutor explicitamente relativiza sua função e, conseqüentemente, seu controle sobre as personagens em relação às quais lança seus comentários, ao assumir que não é possível, para um tradutor, limitar-se a transpor sentidos de uma língua para outra.

Desse modo, a partir do momento em que o tradutor se posiciona como brasileiro, em uma de suas primeiras manifestações na narrativa, mais do que tentar uma aproximação retórica com o leitor brasileiro, ele localiza seu olhar nos limites dessa identidade, expondo sua obliquidade na mesma medida daquela da visão dos embaixadores.

No contexto do romance, esse posicionamento, diante da desconfiança do tradutor quanto à tarefa de traduzir, aponta para uma direção disfórica, a impossibilidade de conexão entre as línguas, as quais, nesse caso, condensam a imagem de dois mundos diferentes, o aqui e o lá, em cujo diálogo não apenas a literalidade é impossível, mas qualquer possibilidade de

interação: se o estrangeiro vê o brasileiro como ser exótico, estranho e improvável, para este último o outro é igualmente ininteligível.

Nesse sentido, ao estabelecer os limites do seu saber e manifestar sua desconfiança em relação ao próprio exercício de traduzir, o tradutor se distancia de uma atitude onisciente e controladora, pois, mesmo quando julga e ironiza a fala dos embaixadores, ele o faz a partir de uma perspectiva que define suas fronteiras dentro do Brasil e a qual, a partir dessa localização, se assume tão enviesada quanto a dos estrangeiros.

Além disso, esse tradutor não pode ser a voz de um narrador oculto, já que a narração de *Reflexos do Baile* não oferece espaço para que um único narrador conte a história, que se encontra multiplicada nas mensagens das personagens e nas notas de rodapé, lugares nos quais se constrói a instância narrativa. As marcas mencionadas por Arrigucci Jr. e Franco não indicam a presença de um narrador disfarçado, mas sim, a perspectiva do autor implícito no texto, imagem de seu organizador, criada por aquelas marcas. Organizador este que domina as regras ordenadoras da composição do romance e comanda o olhar dos vários narradores de *Reflexos do baile*.

Mesmo assim, considerando o modo como a narrativa epistolar está organizada em três partes principais e a data e lugar que marcam o final da obra, as marcas do autor implícito não se apresentam apenas como sinais de seu controle como único organizador do material narrativo, principalmente, ao focalizarmos as peculiaridades desse material – os vazios e silêncios deixados pelas mensagens fora de seqüência, cujos remetentes ausentes dificilmente são recuperados e a densa fragmentação que, em conseqüência, predomina no texto – as quais mostram o quanto esse organizador, seguindo a maneira como essa relativização se manifesta na voz do tradutor, detém um saber limitado sobre a narrativa, saber que não ultrapassa aquilo que as três partes principais que a dividem permitem conhecer.

Dessa maneira, a divisão geral acaba por se apresentar não como uma forma fechada e

exclusiva de ordenação do texto, mas como uma proposta de leitura possível diante das outras que se encontram nas inúmeras brechas deixadas pela narrativa fragmentária, multiplicada nas vozes de seus vários narradores. Nesse contexto, a perspectiva comum que se manifesta nas vozes dos vários narradores-personagens os lança numa trajetória de erros na qual predominam, sob várias formas, o silêncio, a violência e o sofrimento.

Desse modo, se os três grupos principais de personagens se distinguem entre si por características gerais que atribuem alienação e convivência aos embaixadores; preocupação política e imediatismo aos revolucionários; frieza, brutalidade e conservadorismo aos policiais; por outro lado, eles estão ligados por aquela perspectiva que, simultaneamente, os une e singulariza ao expor seus conflitos internos e suas falhas, a partir do modo como os eventos que compõem o enredo do romance acabam por atingir a todos.

Na antiapoteose final do romance, o leitor assiste à volta do embaixador americano aos EUA, acompanhado dos beija-flores que moravam no viveiro da embaixada, agora empalhados, e, para o desespero da embaixatriz alcoólatra, de um inusitado companheiro, o Capixaba, tratador dos pássaros; ao desconcerto do diplomata britânico, obrigado a acolher em sua embaixada um insano Rufino, que insiste em ocupar seu lugar na cama do casal inglês. Depois da morte patética de Carvalhaes, num súbito acesso de tosse e falta de ar, já em sua quinta portuguesa, o romance termina com o relatório truncado de um policial bêbado, narrando a seu superior a brutalidade cotidiana à qual submete os presos políticos e à qual também se sujeita. Ninguém se salva em *Reflexos do Baile*.

Neste momento final, as vozes dos revolucionários já não aparecem mais, pois foram desaparecendo gradualmente durante a narrativa: são freqüentes na primeira parte, “a véspera”, e começam a diminuir na segunda, “a noite sem trevas”, até desaparecerem por completo no decorrer da última parte, “o dia da ressaca”. Esse silenciamento ocorre na medida em que as vozes dos policiais e responsáveis pela segurança passam a se mostrar no

texto. No final, o leitor entra em contato com referências aos revolucionários por meio das mensagens dos policiais ou dos embaixadores.

Nas mensagens dos policiais, os revolucionários aparecem sob outro ângulo, aquele que expõe seus temores, falhas e sofrimentos quando são perseguidos, presos e torturados pela repressão. Essas vozes narram como Amália expõe seus companheiros no momento da tortura, como pode ser observado na mensagem 13, citada abaixo, e, na mensagem 29, a tentativa de Vítor de escapar ao se afirmar como alguém cuja participação nos atos do grupo teria sido menor. Porém, as mensagens que podem ser identificadas como de sua autoria e o relato dos outros revolucionários sobre Vítor mostram que o papel dele nos planos do seqüestro e desligamento não foi pequeno, fato que os responsáveis pela repressão logo percebem:

13

...A primeira moça, tal de Florinda, vulgo Amália, já falou paca, como o senhor tem sido informado, e continua esclarecendo uma pá de coisas (...). Outro dia queriam parar o interrogatório dela, ou fazer só de boca, porque ela estava começando a variar (...), mas eu fui lá na severidade e ficou tudo normal. (...) Foi até quando ela falou muito direitinho sobre a represa do Pirai.... (p. 140).

29

...Interrogamos ele assim mesmo, suando na testa feito um copo de água gelada. Mas veja chefe que mesmo no desmaia, não desmaia o pilantra falou escolado, jeitoso que só vendo, dizendo que era fichinha, que tinha levado a moça quase na base da carona, porque era gamado nela de dar pena e que a gente não ia fazer a falseta de mandar a conta do pato para quem não tinha nada que ver com o peixe. O pessoal até achamos que podia dar uma colher de chá deixando ele desmaiar direito e baixar ao hospital. Mas quando a gente voltou às falas já sabia muito troço dele e até sabia troço dele que nem ele sabia. Se ele era mesmo gamado na Juliana era muito ordinário e filho da puta porque a tal da Florinda, aliás Amália, só falava nele como marido dela (p. 158-159).

Vítor acaba morrendo em consequência do acidente que teria sido provocado por ele mesmo. Além dele, de Juliana e de Beto, Amália também morre, provavelmente como

resultado das torturas que sofreu; o momento da identificação do seu corpo pelos pais é narrado pelos policiais. Até o final da narrativa, Dirceu, Filipe, Valter e Valdelise sobrevivem, embora sejam sistematicamente torturados.

O isolamento e a clandestinidade na qual se mantinham os revolucionários e o percurso disfórico de seus projetos são manifestos ao longo da narrativa à proporção que suas vozes são silenciadas e, no final, são intensificados na prisão e morte de seus membros, ao mesmo tempo em que são expostos seus verdadeiros nomes e fraquezas na situação extrema de enfrentamento com os policiais, estes que, ironicamente, vivem em outro tipo de clandestinidade que dificulta a comunicação interna e a coerência de suas ações, expondo seus conflitos de interesse e desencontros.

Na rota dessa disforia, encontram-se os embaixadores: no silêncio concreto que alcança Rufino, a partir de sua completa alienação da realidade, cujos sinais já se encontravam na obsessão quanto à história de sua família, tornando-o, desde o início, uma personagem presa a um passado já morto, cego diante dos acontecimentos do presente; em Carvalhaes que, embora enxergue a situação política na qual se encontra o país, o faz a partir de um olhar verticalizado que corrobora com o esforço do governo militar em impedir qualquer transformação das estruturas sociais vigentes no país desde a colônia e das quais a personagem se revela representante. A colaboração com essa estrutura, porém, o leva à loucura e à morte.

O embaixador americano, por outro lado, ignora aquilo que acontece ao seu redor e vê o Brasil como uma selva cheia de animais exóticos. No decorrer da narrativa, é vitimado por aquilo que não quer ver, ao ser um dos seqüestrados pelos revolucionários, em particular, por Juliana, vizinha de sua embaixada. As duas últimas mensagens de autoria do embaixador são quase ilegíveis e expõem uma desordem mental reveladora dos abismos existentes entre ele e a esposa: Clay volta aos Estados Unidos, carregando consigo as seqüelas de seu seqüestro e,

como já mencionado, um exemplar brasileiro, o Capixaba, tratador dos beija-flores da embaixada, numa provável afirmação de sua homossexualidade.

Por sua vez, cada um a seu modo, todos, inclusive o embaixador britânico, ironizam e ignoram a verdadeira natureza da associação entre o embaixador português Carvalhaes, Harry, conselheiro da embaixada americana, e Father Collins, suposto padre que também se encontra na embaixada, os quais parecem trabalhar em colaboração com a estrutura repressora do governo ditatorial.

A partir do isolamento do seu olhar de estrangeiro, Sir Henry Dewar, o embaixador britânico, se recusa até o final a enxergar a situação política violenta que o cerca, negando os seqüestros que ocorreram durante o baile promovido por sua embaixada e insistindo no silenciamento de sua esposa, indignada com as conseqüências violentas que se seguiram. A carta abaixo, da embaixatriz britânica para uma amiga, revela essa atitude de ambos:

20

Querida Penélope:...Hoje rocei, arrepiada, numa coisa irreal, um fantasma vindo do meio dos mortos. Vi no jornal o retrato de uma terrorista, amiga de Juliana, é o que dizem, e reconheci uma mocinha que trabalhou aqui no guarda-roupa da embaixada. Deve ter arranjado emprego conosco, com vistas ao baile, a serviço do grupo em que agia. Nova, bonita, com uns olhos pretos, redondos, cheios Deus sabe de que sonhos, pronta a morrer por eles, já morta, enterrada com os sonhos, quaisquer que fossem. (Nós, eu e você, jamais sonhamos com alguma coisa direita?) Henry recusa-se a discutir tais assuntos. Pelo menos comigo. Recusa-se a *ver* (grifo do autor). “Nunca vi esse rosto na minha vida. Seja lá como for, o baile acabou”. Eu lhe disse que o mal dele é não querer se chatear com coisa nenhuma. Só faz lavar as mãos. “Está bem, Sir Pôncio Dewar”, e lá se foi, fingindo-se zangado mas só querendo mesmo me calar a boca. É como se uma sanguinolenta peça elizabetiana, cheia de ira, paixão e subitamente transformada em verdade me sugasse pelo palco adentro, eu me debatendo em vão para voltar à poltrona que ocupava (p. 149-150).

Para Lady Dewar, Amália é um elemento fora da realidade da qual o universo das embaixadas são parte. A luta travada pela guerrilheira se limita ao espaço do palco, como numa peça de ficção, da qual a embaixatriz e seu marido são apenas espectadores. No entanto, essa personagem se aproxima deles quando a embaixatriz reconhece na imagem de Amália,

no jornal, uma das criadas que trabalharam na embaixada antes e durante o baile, reconhecimento que a obriga a enxergar o teor verdadeiro daquela “peça”.

A carta é comentada pelo tradutor (cf. segunda citação da p. 124, deste trabalho), que salienta sua capacidade de revelar a atitude ambígua da embaixatriz em relação aos eventos que a cercam, chamando esses últimos de “espelhos mortos” que, repentinamente, voltam a “rebrilhar e ameaçar a tranqüilidade das pessoas” (p. 150). A imagem de Amália no jornal, como terrorista morta, se encontra nesse espelho e condensa, em si, os eventos que, no decorrer da década de 70, se disseminavam pelo país.

O espelho encerra no termo “morto” sua capacidade de refletir e serve como metáfora da dificuldade de representação de uma história clandestina, aquela da repressão, mantida quase totalmente em sigilo até a atualidade, e que, no contexto da narrativa, a embaixatriz subitamente vê ao mirar a imagem da guerrilheira, porém sem autorização oficial para manifestar seu desconcerto diante daquilo que lhe revela tal espelho.

Importante notar que nesse ponto, a situação com a qual ela se depara, no enredo, corresponde àquela na qual se encontra o leitor: ele está igualmente diante de uma peça ficcional, o romance, cuja narrativa traz em si a possibilidade de se vincular diretamente aos acontecimentos históricos que ocorriam no país no momento mesmo de sua publicação.

Como Doris Dewar a contragosto acaba fazendo, esse leitor deveria ver na obra a revelação do sentido dessa história oculta? Nesse instante, estaria o texto assumindo a tarefa realista de lançar luz sobre o espelho morto e narrar essa história? A possibilidade desse questionamento exhibe o desejo de atribuir sentido aos fatos, o que motivou a constituição fragmentária da obra e que, por sua vez, esbarra a todo momento na trajetória disfórica das personagens, no silêncio que as isola umas das outras, aspectos que resultam de sua própria constituição.

A narrativa se mantém, desse modo, entre o impulso de ir ao encontro dos cacos dessa história, os quais apareciam nos jornais da época, tentando abrangê-la a partir do modo mesmo como ela se oferecia à população naquele momento e, com isso, atribuir-lhe sentido, iluminando-a, e a condição de “espelho morto”, na qual, simultaneamente, devolve ao leitor e se defronta com a pergunta: Como representar essa nação? Como lançar luz sobre o espelho que guarda a nossa imagem, diante de tanta violência? O embaraço de Doris diante dos acontecimentos que a cercam torna-se a perplexidade da própria narrativa frente à história a que se propôs a contar.

Desse modo, estamos diante de uma narração que, embora se encontre multiplicada em várias vozes e dispense a manifestação de um único narrador, apresenta, nas marcas do tradutor, na data final que encerra o livro, em sua divisão geral e na perspectiva disfórica que ordena o percurso das personagens, uma visão dominante em meio às outras que a constituem. Longe de configurar o controle do organizador implícito do texto sobre a narrativa, cujo saber, desse modo, estaria acima das personagens, essa visão e cada uma de suas marcas no romance acabam por lançar um questionamento sobre a capacidade de esse organizador oculto dar conta do material que se propôs a ordenar.

III. 2. 2. Os ossos da história

A perspectiva disfórica que ordena e liga as trajetórias das personagens se dissemina em figuras recorrentes nas mensagens que compõem a narração, sejam estas dos revolucionários, dos policiais ou dos diplomatas. Essas figuras, igualmente, alinham esses percursos sob um foco comum para o qual a história da constituição do Brasil seguiu o mesmo caminho malgrado das personagens da narrativa. É nesse sentido que a figura dos ossos, disseminada nas mensagens como vestígio da memória, aponta para duas formas de representação da história: no caso dos restos de D. Pedro I e de Inês de Castro, eles indicam a presença, na narrativa, da história oficial e honorífica, da qual fazem parte igualmente as personagens Carvalhaes e Rufino.

O embaixador português, também conhecido, ironicamente, como *Old Bones*, portador oficial dos ossos de D. Pedro I, se direciona para a história da constituição do país como nação, assim como Rufino, cuja família, de origem portuguesa, representa aqueles que vieram para cá e constituíram uma elite baseada não só no poder econômico, mas numa certa raiz nobre e portuguesa, a qual, no momento da narrativa, já se revela decadente.

Com relação aos revolucionários mortos, esses ossos apontam para a representação de um presente devastador e violento, que reduz o humano a sangue e ossos. Essas duas formas de representação da história se manifestam em momentos significativos da narrativa: quando o governo usa a chegada dos ossos de D. Pedro I ao Brasil para abafar a repressão aos revolucionários – quanto a isso, na descrição de Carvalhaes, a “alta autoridade governamental” lhe diz: “Estamos à beira de cauterizar o tumor, de reduzir o bando, se existe, aos ossos de seus componentes...os ossos do seu rei, do nosso imperador, devem tomar conta dos jornais quando tal ocorrer (...)” (p. 35) – e no momento da morte de Carvalhaes, em Portugal, ao tentar tirar de seu cachorro o osso que esse roía.

Se considerarmos que, para o olhar colonizador de Carvalhaes, o Brasil não é mais do que um filho mal educado de Portugal e que a decadência financeira e mental de Rufino indicam o ocaso de sua origem, a imagem da história oficial impregna-se de um tom conservador que não só resiste a qualquer transformação possível como se aliena e se recusa a ver a necessidade de mudança de uma estrutura historicamente boa para alguns poucos e injusta para a maioria da população.

Desse modo, na narrativa, quando os representantes da história oficial ignoram ou colaboram com a truculência do tempo presente, eles deixam de considerar como essa violência é resultado de um histórico desrespeito a qualquer tentativa de alteração das bases que sustentam o país, questão presente na teoria da Troglodítia, propagada por um dos membros do governo (cf.p. 113 deste trabalho). Ao tentar recuperar o osso que está com seu cachorro, Carvalhaes provoca um rebaixamento do aspecto honorífico dessa história, a qual, quer queira, quer não, encontra-se impregnada pelas atrocidades que fazem parte de seu percurso.

A atitude dessas personagens, em conjunto com o esforço governamental em reprimir o movimento dos revolucionários e sua associação com a população pobre do país, indica como, na narrativa, a história que é dada a conhecer oficialmente tenta eliminar os vestígios de outra, aquela da qual fazem parte movimentos e personagens não só como aquelas que estavam no massacre a Canudos, citado com frequência no decorrer da narrativa, como outras que não tiveram, segundo o enigmático membro do governo acima citado, o azar ou a sorte de contar com o olhar de Euclides da Cunha para imprimir sua marca na história.

Nesse sentido, a narrativa carrega uma perspectiva sobre a história do Brasil segundo a qual esta última, intencionalmente, não preservou a memória de todos os episódios da constituição do país, procurando eliminar aqueles que constituíram tentativas de realizar mudanças. Há, no texto, uma imagem que condensa a ausência dessas narrativas em uma das

cartas a Dirceu, quando Beto, provável remetente, tenta justificar sua idéia sobre o plano do seqüestro, lembrando a trajetória de lutas do destinatário, inclusive sua passagem pela Coluna Prestes:

10

... desde o dia já distante em que extraí de você uma história pessoal que começa com a Coluna, desaparece na terra do teu primeiro exílio, irrompe de novo numa segunda coluna, na terceira, em muitas outras que tentaram completar-se e que aí estão decepadas e sem nada a sustentar, como se o país fosse uma antiga Grécia, só que sem passado nenhum... (p. 21).

As tentativas frustradas de transformar as estruturas do país estão reunidas numa figura da fragmentação, as ruínas sem passado, isto é, sem memória, dispersas ou violentamente eliminadas e que pouco ou nada representam na narrativa oficial sobre a formação do Brasil, para a qual o texto lança um olhar inquisidor que a insere no mesmo caminho equivocado seguido pelas personagens.

Se a história honorífica deixa em ruínas a memória dessa busca pela transformação, sua vitória sobre essa tentativa, no entanto, não consegue, na narrativa, dissipar todos os vestígios do massacre que precisa promover para conseguir essa eliminação, sobram escombros, ainda que sem memória; restam os ossos que assombram as personagens, como o embaixador português.

A tentativa do governo de eliminar os vestígios da história dos revolucionários encontra-se igualmente na imagem mais geral do silenciamento, disseminada de várias maneiras na narrativa e, por meio do isolamento mútuo entre os vários grupos de personagens, reforçado pela narrativa epistolar sem remetentes, são transformados em cegueira multiplicada os muitos olhares responsáveis pela narração.

Juntamente com o já citado silêncio que acompanha a morte das personagens que seqüestram os embaixadores; na incomunicabilidade que se manifesta na adoção da língua inglesa por Rufino e no seu completo alheamento numa falsa identidade britânica; nas

mensagens cifradas do embaixador americano à esposa, no final da última parte da narrativa, praticamente intraduzíveis; nas tentativas do embaixador britânico de reprimir a necessidade da embaixatriz de desabafar sua consternação com os seqüestros ocorridos no baile e com os assassinatos dos revolucionários; há, ainda, as mensagens dos revolucionários, as quais pedem para serem destruídas depois de lidas e uma mensagem em basco, descoberta pelos policiais nas mãos de Vítor, que permanece indecifrável até o fim da narrativa (p. 21 e p. 148).

Além da figura do silenciamento, a perspectiva sobre a história apresentada no decorrer da narrativa dissemina com mais frequência algumas imagens junto aos embaixadores, enquanto outras aparecem mais em associação com os revolucionários. Nesse sentido, o álcool, os banquetes e as ceias são imagens associadas ao primeiro grupo e à história oficial que eles representam e estão presentes em todo encontro casual, jantar ou solenidade entre os embaixadores.

Para os revolucionários e para a população pobre que eles tentam representar, no lugar do álcool, está a imagem das águas e do sangue; em oposição aos banquetes está a escassez de comida; além da ausência de luz, as trevas, outra imagem freqüente em suas mensagens.

A primeira mensagem do romance (p. 13), significativamente, é uma carta de Carvalhaes ao filho na qual narra como, depois do seqüestro do embaixador da Alemanha, os embaixadores estavam mais unidos e promovendo freqüentes encontros entre eles, nos quais bebidas alcoólicas e iguarias variadas estavam sempre presentes.

No texto, o embaixador português descreve esse encontro usando expressões e termos para se referir aos colegas como “(...) chafurdavam nos álcoois brancos de framboesa (...)”, “jantam-se” e “almoçam-se”, num tom pejorativo e algo antropofágico, como a torná-los animais que levam ao extremo os excessos de seu apetite, a ponto de comerem-se a si mesmos, o que indica, também, seu isolamento.

A imagem desse excesso está condensada no evento do baile, no qual a rainha da

Inglaterra seria seqüestrada, e presencia, no relato da embaixatriz britânica e dos revolucionários, convidados embriagados, incapazes de notar e reagir ao quase seqüestro da rainha e ao seqüestro do embaixador americano, que ali acontecem. Durante seus preparativos, o baile da narrativa é repetidamente associado por Rufino ao Baile da Ilha Fiscal, conhecido historicamente pelo luxo e extravagância de sua organização e de seus convidados.

Uma tia de Rufino, Laurentina, teria participado do evento. Dela, o embaixador aposentado guarda uma carta na qual são descritas de forma exuberante as iguarias que foram servidas no baile da história e sua própria condição de embriaguez durante a festa, além de uma foto tirada logo antes do evento, onde ela aparece ao lado do marido. O vestido usado por Laurentina no baile serve, inclusive, de inspiração para aquele que Juliana vai usar no baile da narrativa.

Nesse sentido, o alheamento de Rufino está, também, concentrado em sua fixação pela infância que tenta encontrar em sua busca por reconstruir o quintal da casa onde residiu quando criança, e na qual volta a morar no momento da narrativa. Nesse quintal mítico, a primeira manifestação de seu diário na narrativa descreve a procura luxuriosa por frutas antigas: “Sinto os beijos pegajosos dos leites e visgos de abius derrubados a taquaradas no bosque do sopé do morro (...)” (p. 15).

Importante observar o contraste entre o diário de Rufino e a mensagem seguinte, a primeira do grupo dos revolucionários, na qual predomina justamente a descrição da ausência de “frutos” naqueles que não comem, apontando para a dificuldade de vencer a mansa resignação desses, de levá-los à revolução.

No grupo dos embaixadores, Rufino cita com frequência sua constipação crônica, mencionando a dificuldade de digerir tantos banquetes, problema que resulta em seu oposto, no final, depois de descobrir que a filha Juliana é membro do grupo dos guerrilheiros e uma

das autoras do seqüestro do embaixador americano, numa diarréia descrita nas mensagens dos revolucionários, pois, a partir desse momento, o embaixador aposentado, enlouquecido ao ter de se defrontar com os fatos que envolvem o seqüestro, já não escreve mais seu diário.

Quanto ao álcool, Rufino e a embaixatriz americana, Melanie, são personagens do grupo dos embaixadores cujos relatos indicam uma tendência ao alcoolismo. Tanto o embaixador americano quanto sua esposa fazem referências, nas cartas trocadas entre si, à dependência que ela teria do álcool, insinuando, igualmente, que esse alcoolismo estaria ligado ao distanciamento entre eles, não só físico, já que estão em países diferentes, como emocional, pois o embaixador não parece interessado em manter a esposa ao seu lado e as sugestões de sua homossexualidade talvez expliquem esse desinteresse.

Notadamente, a última mensagem do livro é a carta de um policial bêbado. Todas essas marcas apontam para um excesso que se revela um embotamento dos sentidos, uma incapacidade de ver e de sentir o outro, que caracteriza tanto as personagens do grupo dos embaixadores quanto o abuso da violência por parte dos policiais, em suas ações e em sua linguagem.

O embaixador aposentado se descreve bêbado em seu diário em várias ocasiões e, em muitas delas, assume a embriaguez como uma forma de se distanciar dos acontecimentos e de se livrar de sentimentos de angústia. Importante observar que as águas, outra figura recorrente no texto, são, em uma das passagens do diário de Rufino, origem dessa inquietação.

Nesse trecho, ele se refugia, perto de uma piscina, dos sentimentos que o afligem. Segundo ele, para controlar a angústia que as águas lhes provocam, os homens as limitam em tanques, represas, potes, a “água neutralizada”. Neste momento, reúne a figura do álcool e das águas: “Bebi demais, para cegar em mim o gume das percepções, refugiando-me à beira da piscina, água neutralizada, confinada às suas bordas (...)” (p. 64).

Associada ao papel que as águas têm, no enredo, junto aos guerrilheiros e seus planos

de revolução, essa neutralização indica, justamente, os objetivos do governo em suprimir esses planos, sua história, suas possibilidades. Nesse sentido, embora o governo se esforce para confinar as águas, como ao criar a represa do Pirai, desse local se origina a desordem, a subversão: os desligamentos que criariam o ambiente para o seqüestro da rainha são possibilitados em especial pela região da represa, de onde Beto centraliza o controle dos agrupamentos que reúnem as centrais elétricas das regiões do Rio de Janeiro. Esses agrupamentos, por sua vez, foram organizados pelo governo depois de uma enchente que assolou a cidade e a deixou às escuras.

A própria represa do Pirai inundou a região de um pequeno povoado, o que provocou revolta em alguns moradores. Beto conta, inclusive, com a ajuda de antigos moradores desse local, auxiliando-o na empreitada dos desligamentos a partir das ruínas da cidade inundada. É dali e de dentro do Morro Dona Marta, entre outros pontos, que ele provoca apagões circunstanciais, em treinamento para as trevas do baile. É desse modo que, no enredo, as águas se confundem com as trevas como pontos a partir dos quais se lança a revolução.

Além disso, a “alta autoridade” do governo, chamada por Carvalhaes de “Psicólogo e Estratego”, e que seria oficialmente o chefe maior da organização oficial da qual Beto é capitão, apresenta no enredo uma perspectiva da história do país na qual as águas aparecem de modo importante. Para ele, nossa história é povoada por mártires que são endeusados pelas populações marginalizadas, ele os chama de fanáticos da Troglodítia. Ignorantes, pobres, esfomeados, quasímodos que se revoltam a partir da liderança de Antonios Conselheiros de estirpes variadas.

Segundo o Estratego, eles são os filhos das águas que faltam ou que sobram, das enchentes e das secas, do desequilíbrio, das tragédias, desastres que assolam o meio rural, particularmente nordestino, e as grandes cidades do sul do país. Eles devem ser controlados e extirpados e as águas que os originam, “poluídas pela traição”, controladas. Beto, nesse

contexto, dá início ao seu plano revolucionário em meio a essas águas, projeto que nasce do desejo de estar ao lado dos filhos das águas, e que o leva a ter o seguinte codinome entre a população expulsa pela criação da represa: “Das águas”.

Para Rufino, embora origem de inquietação, como já citado, a água se constitui, também, como fonte a partir da qual ele deve reconstituir sua infância ao buscar, no antigo quintal, uma mina d’água há muito desaparecida, seca. Essa fonte esquecida é chamada de “solução estrangulado”. Nesse contexto, ele também busca a lavadeira do passado e, ao encontrá-la e contratá-la novamente, deseja se “(...) enxaguar num passado de água limpa e áspero sabão”. Acredita que a antiga lavadeira deveria saber onde está a fonte, no entanto, ela afirma que a fonte secou. Quando ele mesmo encontra a fonte, junto com Juliana, acredita estar colhendo com as mãos de hoje águas passadas. Nesse momento, o espanto e envolvimento da filha com o episódio da mina mascaram a preocupação de Juliana com outras águas, aquelas nas quais Beto se encontra mergulhado, planejando as trevas do baile.

Ela igualmente presencia dois momentos nos quais a figura das águas aparece de modo relevante, quando presencia o resgate de corpos de um acidente na rodovia, num rio, o qual Juliana chama de “pesca de cadáveres”. O episódio lhe lembra um sonho descrito em mensagem a Beto, no qual ela é içada por ele do fundo de uma cisterna. O resgate dos corpos ocorre já próximo da morte de Beto e dos revolucionários, e a associação que Juliana faz entre seu sonho e os cadáveres do acidente sinalizam para o final trágico dessas personagens, inclusive o dela mesma.

Não só o acidente aponta para essas mortes, mas a cor vermelha aparece pincelada no texto desde o início, em formas variadas, anunciando o quanto de sangue será vertido na brutalidade final que atingirá os revolucionários. No momento em que Juliana e seu pai assistem ao resgate dos corpos, Rufino narra a presença de ciganas, na aglomeração em torno do acidente, e enfatiza as mantas escarlates e as flores vermelhas que elas usam.

Na primeira carta da narrativa, quando Carvalhaes descreve a ceia com os embaixadores, da qual participa, ele narra o momento em que o episódio lhe traz à memória a peça de Julio Dantas, “A ceia dos cardeais”. Nesse ponto, associa sua memória ao cálice de vinho do Porto que está tomando, o qual ergue contra a luz, feito “sangue ou vinho” (p. 14). Em seguida, aparecem os “cravos brancos pintalgados de vermelho”, que traziam as crianças da escola na qual Carvalhaes participa de uma homenagem a João de Deus.

Há, no entanto, uma figura que aparece com mais frequência, que carrega em si a cor vermelha no decorrer do texto: os mulungus, árvores de intensa floração vermelha, fazem-se presentes especialmente nos diários de Rufino, inclusive no momento do desastre do ônibus. Significativamente, quando da morte de Beto, Vítor leva Juliana até o local onde ele foi assassinado e no caminho, na rodovia, “(...) afrontosos mulungus floridos, nada que ver com a gente, a serviço do governo, postes dando flor vermelha para celebrar o assassinio”; “(...) enquanto lá fora, a estrada poeirenta, sangrenta de mulungus participantes” (p. 109).

Outras figuras recorrentes são as trevas e a luz que aparecem, juntamente com as águas, como parte importante de um evento fundamental da narrativa: o plano de seqüestro dos revolucionários. Quando descrevem e planejam o plano, eles freqüentemente se referem ao momento no qual provocarão os desligamentos na rede elétrica do Rio de Janeiro como um retorno às trevas iniciais, a um caos anterior à civilização, suas regras e instrumentos: “Fará recuar os relógios do Rio ao caos anterior ao terceiro versículo do primeiro dia no primeiro capítulo do primeiro livro do Pentateuco (...)” (p. 20); “(...) comeremos com a mão, combateremos no escuro (...)” (p. 32-33).

As sínopes de luz, em treinamento para o baile, se associam ao relacionamento de Beto e Juliana, à ansiedade dos dois em se encontrar, em receber notícias um do outro. Beto afirma que seus nervos passam pela fiação do Rio, Juliana afirma que seu coração pára em cada lâmpada que falha. No momento do baile, Juliana é descrita como luz, lâmpada, “velada

pelo vestido de baile”, por um dos revolucionários. Mesmo num momento de ação positiva, do ponto de vista dos planos de seu grupo, na qual sua participação foi fundamental, Juliana é quem seqüestra do baile o embaixador americano, o termo “velada” sinaliza para o assassinato da personagem no final, indicando seu caminho disfórico e de seus companheiros.

As trevas das quais surgiria a revolução, nesse caminho, voltam-se contra as personagens. O apagão que eles provocariam não acontece em consequência da descoberta dos planos de desligamento e, depois, do assassinato de Beto. A partir desse episódio, levando a idéia do seqüestro até o fim, os revolucionários se aproximam cada vez mais da repressão. Nesse sentido, Amália escreve em uma de suas mensagens para Dirceu: “(...) o pão de trevas do Beto não vai mais ser roído no escuro por eles, mas outra vez por quem só tem comido brisa e escuridão?”.

A mensagem de Amália expõe como a narrativa, desse modo, localiza a falta, condensada na morte, ausência final de qualquer possibilidade, ao lado dos revolucionários e, a partir da perspectiva deles, da população que eles tentam representar, enquanto o excesso, que se constitui em abuso de privilégios, de autoridade, da violência, fica junto àqueles que zelam pela manutenção da ordem e da estrutura social vigente: os embaixadores e os policiais.

Em conjunto com a figura dos ossos, sinalizadora da presença de duas narrativas sobre a história do Brasil no romance, essa rede metafórica aponta para um ponto de vista sobre a formação do brasileiro para o qual há, no país, uma elite econômica e política cujas conviências e desmandos mantêm regalias responsáveis pela situação de escassez na qual vive a outra parte da população.

Nesse contexto, onde se encontram os revolucionários? São aqueles, provavelmente muitos, também oriundos dessa elite, que buscam subverter essa ordem em favor da população. Se considerarmos que a voz desta última praticamente não aparece no texto, percebemos que a maior falha dos revolucionários talvez seja a busca por lutar em favor de

uma população da qual estão distanciados.

É preciso considerar, ainda assim, que, na narrativa, esse isolamento não seria resultado apenas da origem social da maior parte dos revolucionários, ele também é provocado pela repressão truculenta do governo, de acordo com uma tentativa organizada de eliminar qualquer possibilidade de mudança e de suprimir os vestígios desta última.

Porém, se a recorrência dessas imagens compõe uma cena na qual poderíamos encontrar uma estrutura um tanto maniqueísta: de um lado, vitoriosos maldosos e, do outro, derrotados, que só tentavam fazer o bem, ainda que de forma equivocada, como se esses dois grupos fossem opostos e incompatíveis, ela acaba por enredar todas as personagens num percurso que é igualmente falho para todos. No final, o abuso de um lado e a escassez do outro, em conjunto, são nivelados num mesmo terreno no qual a violência dita as regras e, de modos diversos, atinge todas as personagens.

Nesse contexto, em *Reflexos do Baile*, a vitória da repressão sobre os revolucionários, ainda que signifique, de qualquer modo, o sucesso de uns e o fracasso de outros, torna-se uma conquista manchada pela truculência de seus atos. Ironicamente, um dos colaboradores para o sucesso dos planos de repressão do governo, Carvalhaes, é quem apresenta no texto uma imagem para essa estranha vitória: na terceira parte do livro, “o dia da ressaca”, Carvalhaes envia uma carta ao filho, em Portugal, na qual lamenta o fato de o governo brasileiro ignorar a morte de Father Collins, dando-o como desaparecido.

Ele acredita que, desse modo, o governo brasileiro esconde o assassinato do padre americano, provavelmente cometido pelos camponeses que auxiliavam Beto e em vingança pela morte deste último, para não divulgar a repressão aos revolucionários ou manchar a operação que os vitimou, já que Collins, assim como o embaixador português, auxiliou o governo brasileiro nessa ação. Enquanto escreve a carta, Carvalhaes recebe em casa um osso

humano. Depois, conforme essa estranha correspondência é igualmente recebida por outras pessoas, esses restos parecem ser justamente os do padre:

Meu filho: Vitórias recentes, polidas com esse amor que nos inspiram o troféu novo e a baixela antiga, fazem com que aqueles que mais devem a Father Collins, declarem em comunicados em vernáculo como nas informações em inglês, que ele estaria “desaparecido”, quando, em verdade, peixe cristão deitado às águas para futura desova, desapareceu mas para sempre, entre as casas e praças submersas de uma represa em plena Troglodítia. *Abandonam seu corpo e sua memória com a finalidade de não turvar triunfos que, sem ele, não teriam ocorrido*, eis o travão, o milho ácido deste Bourbon apressado, que não atravessou a longa *noche oscura* da purificação pelo carvão vegetal. *Essência da Vitória, petrificada para varar milênios, a Nikê sem dúvida chegou até nós, mas chegou sem braços, sem cabeça, as poderosas asas a propelirem pelos séculos um tronco monstruoso, menos apto a fender ondas na proa de uma galera que a encimar, em homenagem aos assassinados e mutilados, o portão de algum campo de concentração aberto à visita pública* (grifo nosso).

P. S.: A carta acima, retórica e necrológica, que ontem te escrevi, mostra como mesmo os mais avisados nos envolvemos, com seriedade grotesca, nos labirintos do fazer, fechados em si mesmos. *Mea culpa...*

P. S. II: Terminava eu esta carta e pós-carta quando o mordomo desfez, diante de mim, um pacote que estava em nossa caixa postal. Continha um osso. Poderia ser um antebraço humano. Não será, espero em Deus. Pretendem, isto sim, aterrorizar-me, o que há muito conseguiram...(p. 141 e 142).

A figura de uma Nikê, deusa romana da Vitória, deformada, é utilizada na mensagem pelo embaixador como imagem da vitória das ações repressoras do governo sobre os planos revolucionários dos guerrilheiros. Nesse sentido, em sua aparência grotesca, essa Nikê condensa a trajetória de erros que enreda todas as personagens da narrativa e atribui à forma fragmentária desta última o sentido disfórico que predomina na obra: esse anjo arruinado, torto, um tronco com asas, voando pelo tempo histórico, sobrevoa *Reflexos do Baile* do começo ao fim.

No sentido dessa imagem mutilada da vitória, os fragmentos se disseminam em meio à narrativa, seguindo a direção trágica e equivocada que predomina no enredo de *Reflexos do Baile*. Eles estão presentes nos corpos mortos e em seus restos, os ossos, sejam daquelas personagens exclusivas da narrativa – os revolucionários mortos, o policial morto em

confronto com Beto, Father Collins, a “pesca de cadáveres” que Juliana presencia ao se deparar com o resgate de mortos de um rio em um desastre de ônibus na rodovia – ou daqueles representantes da História do Brasil que estão presentes no texto, Inês de Castro e D. Pedro I, juntamente com uma réplica do corpo morto de Goethe, presente na embaixada alemã, citada várias vezes no decorrer da narrativa.

Além disso, essa imagem se encontra nos beija-flores da embaixada americana, no final, mortos e empalhados; nas ruínas da vila onde foi criada a represa do Piraí, lugar a partir do qual, com o auxílio da população despejada, Beto planeja o desligamento que ajudaria os revolucionários a seqüestrarem a rainha e os embaixadores no dia do baile. Desse ponto, os fragmentos se multiplicam: nos restos das casas alagadas, Beto faz um mapa, dividindo os bairros do Rio de Janeiro em agrupamentos, onde se encontram centrais elétricas distintas e nos quais vislumbra os problemas que afetam a periferia da cidade; ali, ele vê “um imenso bloco de azulejos, com caras de gente triste”.

Em conjunto, os cacos apresentados pelo romance apontam para as ruínas de uma história: as mensagens que o compõem são pedaços de uma narrativa quase irrecuperável, a qual deixa para o leitor os destroços dos corpos mortos, os restos de um plano revolucionário, dos sonhos nele contidos e o pouco que sobrou de sanidade nas personagens que, ao final, sobreviveram aos acontecimentos ou, de algum modo, tiveram de lidar com suas conseqüências.

IV. A FRAGMENTAÇÃO COMO PROJETO E COMO SINTOMA

A leitura do fragmento na escrita de Antonio Callado mostrou o quanto a presença dessa estratégia de composição na obra do autor tem papel fundamental na interpretação dos modos como seu texto se articulou a um projeto de escrita cujo objetivo primeiro foi levar para o romance a história do país.

Integrando as interpretações de ordem crítica que foram feitas, sobre *Reflexos do Baile* e *Esqueleto na lagoa verde*, à perspectiva do próprio escritor sobre o conjunto de sua obra e à leitura que fizemos daqueles dois textos e das crônicas do autor, instauram-se dois modos principais de entender a presença do fragmento no contexto que envolve sua escrita: como parte de seu mencionado projeto estético ou como sintoma de um impasse entre o desejo de narrar a história do país, imbricado nesse projeto, e o enfrentamento com a dificuldade de levar a cabo tal objetivo, sintoma que, por sua vez, se desdobra em outras leituras.

No primeiro caso, partindo do modo como *Reflexos do Baile* oferece sua narrativa ao leitor, sua forma fragmentária torna-se um recurso estilístico do qual Callado lançou mão, inclusive, em consequência da leitura de obras que igualmente o utilizavam:

(...) quanto às influências, do ponto de vista da técnica do romance, elas são franco-inglesas. Eu li muito nas duas línguas (...) em *Reflexos do Baile* há uma história, se você quiser, linear, mas eu acho que fragmentei aquela história por uma questão de estilo, que, na época, estava me interessando muitíssimo (CALLADO *apud* LEITE, 1982, p. 8).

Foi no sentido dessa experimentação com o fragmento que o autor apontou a distinção entre *Reflexos do Baile* e seus romances anteriores: precisamente, na visão panorâmica dessas últimas em contraste com a narrativa-mosaico da obra de 1976, reunindo-as, apesar dessas diferenças, em torno do princípio norteador de seu projeto de escrita: retratar a história do Brasil contemporâneo.

Dessa maneira, a narrativa epistolar de remetentes ocultos desse romance, segundo Callado, era a melhor forma de expressar, ficcionalmente, o teor “surreal” da situação que se

vivia no momento da ditadura militar, quando conviviam grupos guerrilheiros, que se opunham à ditadura por meio da guerrilha urbana, seqüestrando personalidades de importância pública em troca da libertação de presos políticos e assaltando bancos como forma de reunir recursos para suas ações, com outros que tentavam organizar a guerrilha rural, buscando reunir a população do interior do país em torno de seus ideais, e cujas ações eram violenta e sistematicamente reprimidas pelo governo.

A população em geral se encontrava distanciada dessa situação e de suas conseqüências trágicas, entre elas, a morte e o desaparecimento dos guerrilheiros, por efeito da repressão policial e da censura aos meios de comunicação, os quais deixavam para trás apenas fragmentos de informação e a sensação coletiva de medo instituído. Nesse sentido, a fragmentação pode ser lida como uma estratégia estilística inserida num projeto autoral de narrativa que buscou abarcar essa experiência.

Desse modo, o fato de Callado ter usado o recurso da fragmentação como forma de abranger a totalidade desse momento histórico, de acordo com o projeto realista de romance do autor, traz em si um aspecto, em princípio, incoerente: como compor o retrato do Brasil da época e, assim, atribuir sentido àquele período da nossa história, oferecendo ao leitor um romance no qual a face desse país aparece em fragmentos cuja ordenação é não só difícil como, em alguns momentos, impossível?

Para Davi Arrigucci Jr., essa incoerência, característica de um certo paradigma da literatura de 70, no qual *Reflexos do Baile* está incluído, fez com que o romance, entre outras narrativas do período, resultasse numa falha justamente por tentar unir um texto fragmentário e alegórico, do qual não se poderia prescindir naquele momento, à intenção de elaborar uma ficção realista.

Outra importante leitora da obra de Callado, Lígia Leite, no entanto, interpretou essa incoerência, nos romances de Callado, não exatamente como uma falha, mas, levando suas

narrativas cada vez mais à fragmentação, como sinal da necessidade de reelaboração da linguagem literária, que limita aquela busca inicial a uma inspiração frente à dificuldade do escritor em se acercar da experiência histórica brasileira, particularmente diante das transformações pelas quais passou o país durante a década de 70 e na passagem para os anos 80.

Para Tânia Pellegrini, a fragmentação de algumas das narrativas da década de 70, partindo da posição benjaminiana sobre a alegoria, é consequência da forma alegórica assumida por esses romances, forma que, naquele momento, seria a figura por excelência apta para narrar a totalidade fragmentada da experiência histórica predominante no decorrer da ditadura militar.

Nesse sentido, seguindo a leitura de Jaime Ginzburg, em obras nas quais o impacto traumático recalcado que atingiu a coletividade tenta se manifestar, como no caso daquelas ligadas a experiências extremas de autoritarismo político, a forma fragmentária pode se apresentar de acordo, inclusive, com aquela desarticulação da linearidade temporal que alcança a vítima do trauma e, em particular, o melancólico.

Aproveitando as categorias do trauma e do testemunho nesse sentido, Renato Franco considerou a ficção brasileira da década de 70 como aquela que oscilou entre o documento e a fragmentação, nos limites entre aquele impulso por registrar a história dos que eram massacrados pelo regime militar e os problemas que esse desejo levava ao processo de elaboração da narrativa naquele contexto específico.

Seja o apelo à fragmentação incompatível com a intenção realista dos romances da época ou não, essas análises coincidem, ao considerar a forma fragmentária como sintoma de um fenômeno que atinge a coletividade em consequência da própria história do capital e sua configuração específica na trajetória do Brasil como nação, especialmente num momento em que o regime militar promovia alterações profundas no desenvolvimento tecnológico e

industrial do país e em suas relações com o mercado global, num contexto de violência institucionalizada.

Nesse sentido, em *Reflexos do baile*, a incoerência de se fragmentar uma narrativa que, a princípio, deveria abarcar totalmente a vivência histórica que toma como objeto, longe de ser uma falha, torna-se o sinal produtivo de um reconhecimento da impossibilidade de se narrar de outro modo, inclusive nos moldes do romance histórico luckácsiano, diante das circunstâncias daquele momento.

Mais do que isso, julgar como falho o descompasso entre o projeto de escrita que motivou o romance e seu resultado final, significa encerrar as possibilidades de existência da narrativa nas intenções do autor, desconsiderando o quanto seu texto, embora gerado também nessa fonte, a ultrapassa, ao se vincular a outros aspectos ligados ao seu momento de produção e ao adquirir autonomia em razão do modo de configuração de sua narrativa.

Dessa maneira, a fragmentação presente na narrativa de *Reflexos do baile* vai além do projeto estético de Callado, ao se apresentar como sintoma do impasse entre o desejo de dar conta da realidade por meio da ficção e a dificuldade de fazê-lo, entre outros aspectos, em razão de uma experiência histórica traumática, incoerente e inverossímil, fechada a uma narração totalizadora.

A forma fragmentária do romance se constitui como sintoma daquilo que queria dizer literatura, coletivamente, num momento histórico como aquele vivido no período do regime militar: lançar mão de uma retórica, a da ficção, que, naquela circunstância, parecia ser a única capaz de testemunhar, por meio do fragmento, uma época marcada pela violência extrema.

Contudo é necessário detalhar que, como sintoma, a leitura do fragmento, no âmbito de nossa análise, se desdobra em dois caminhos interpretativos: aquele que o considera a forma privilegiada de representação do vivido num contexto estruturalmente incoerente e

brutal, e outro no qual essa incoerência é exposta como condição mesma de qualquer tentativa de narração de nossa história, que deverá lidar necessariamente com um objeto esquivo, a nação, envolto e formado por uma nuvem de outras narrativas, versões e fatos que não se encaixam.

Em ambas as leituras, a condição do fragmento na narrativa seja como sintoma do modo como a violência de uma experiência coletiva se permite representar, seja como sintoma, nesse contexto traumático, do enfrentamento com a capacidade de representação da linguagem, ultrapassa as intenções de um só autor.

No entanto, embora apresentem esse ponto em comum, ligado ao lugar de produção da narrativa, essas duas leituras se diferenciam num ponto fundamental, condensado no termo “representar”. Na primeira delas, o fragmento e a forma alegórica que ele gera se constituem como uma maneira de representar, por meio do texto literário, aquela experiência histórica, circunstância na qual a fragmentação se torna inevitável, e, na segunda, essa experiência não é representada, mas vivida no espaço da ficção.

Dessa maneira, na segunda leitura, o fragmento vai além da relação instrumental entre o texto e o objeto, estabelecida pelo termo “representar” e que pressupõe que esse objeto ainda possa ser transposto inteiramente para o texto ficcional, como se a fragmentação, elemento do texto literário, se limitasse a outro modo de abordar a mesma experiência. Por essa razão, a primeira leitura, mesmo que privilegie uma forma narrativa oposta àquela típica do romance realista luckácsiano, baseado na totalização simbólica, mantém-se ainda no campo de relações no qual esse modelo de narrativa se fundamenta: aquele do sujeito cartesiano capaz de dominar seu objeto, de abarcá-lo, ainda que por meio da fragmentação.

Essa relação cartesiana está presente no projeto estético de Callado e na sua justificativa para a forma como fragmentou a narrativa de *Reflexos do Baile*, como um meio de representar o Brasil da década de 70. Por essa razão, a primeira leitura do fragmento se

mantém tão atrelada às intenções do autor quanto a perspectiva que considera a fragmentação como falha em função da incoerência de fragmentar um texto que se quer capaz de oferecer um retrato do país.

Entretanto é precisamente essa incoerência que indica o quanto esse outro modo de abordar nossa história, fragmentando-a, a transforma, tornando aquilo que seria, em princípio, um recurso estilístico utilizado de forma a presentificar aquela vivência, como se ela pudesse ser localizada fora do texto, uma dramatização que faz do conflito vivido elemento interno da narrativa. Dessa maneira, *Reflexos do Baile* oferece uma narrativa – que supostamente deveria ser um espelho no qual estaria refletida a imagem de uma época – de tal forma opaca que acaba por alcançar o status do próprio objeto que deveria traduzir. Ao fazer isso, ela não funciona como uma tradução literal do vivido, mas transforma este num universo à parte, no qual essa experiência é dramatizada em sua plena descontinuidade.

Essa dramatização está em *Esqueleto na lagoa verde* e o aspecto até certo ponto involuntário da constituição fragmentária da sua escrita revela o quanto o autor perde o controle sobre sua narrativa. Essa perda o leva a aderir à ficção não como uma forma de tradução dessa experiência – de ordenação desse vivido de modo que ficasse mais claro para o leitor quem somos nós, preocupação maior do autor –, mas como uma maneira de assumir que esse vivido só pode ser dramatizado em toda sua incoerência e tragédia por meio da desordem e da abertura que apenas o texto ficcional oferece.

O fragmento, em *Reflexos do Baile*, se dissemina na maneira peculiar como a narração está organizada e em uma de suas vozes, o tradutor. Interessante observar que é justamente essa voz em questão que levou Franco a não incluir *Reflexos do Baile* no paradigma da ficção radical das obras produzidas na década de 70 e que se caracterizaria pela capacidade de o texto levar a uma reflexão sobre os limites da narrativa em uma sociedade autoritária e dominada pela indústria cultural.

Para Franco, o romance de Callado não chega a esse questionamento devido ao controle que um narrador, encontrado pelo crítico na obra, oculto nas mensagens das várias personagens, mantém sobre o texto, algo que se manifesta em particular na figura do tradutor, por meio do modo como ele, ironicamente, atribui juízos de valor à fala em língua inglesa dos embaixadores, supondo estar com a verdade, nas notas de rodapé nas quais expõe seus comentários.

Nesse sentido e, devido a seu posicionamento fora do enredo, o que pressupõe a amplitude maior de sua perspectiva frente à dos outros narradores do texto, Arrigucci Jr. igualmente considerou esse tradutor como uma das máscaras de um narrador cuja confiança na própria capacidade de contar a história é anacrônica diante do tipo de reflexão sobre o ato de narrar que caracterizou de modo geral as narrativas do século XX.

Por outro lado, observamos que, no espaço das notas de rodapé, o autor implícito do texto, seu organizador, e não narrador – já que a narração de *Reflexos do Baile* não apresenta a possibilidade de um único narrador, estando multiplicada nas mensagens das personagens – deslegitima, de maneira mais explícita, seu controle sobre o material narrativo, algo que fica evidente no modo como o tradutor relativiza o ato de traduzir, assumindo a dificuldade em lidar com a língua do outro, isto é, com seu posicionamento em relação ao mundo.

Dessa maneira, se o tradutor a todo momento ironiza a perspectiva do estrangeiro sobre o Brasil, ele o faz de maneira a tornar equivalentes a obliquidade da visão do britânico e do americano e o olhar enviesado do brasileiro, do qual o tradutor é um representante, tornando intransponíveis, ao constatar essa dificuldade mútua de entendimento, as fronteiras entre o lá e o cá.

Nesse sentido, ainda que o autor implícito marque seu controle sobre a narrativa como único organizador de seu material, esse domínio é questionado no interior do próprio texto pela atitude peculiar do tradutor e pelo tipo de organização fragmentária conferida à narrativa

a qual, por fim, deixa lacunas que tornam a forma de ordenação, proposta pela divisão geral, apenas uma das maneiras de ler a obra, entre outras possíveis.

Mesmo a perspectiva irônica comum que tece as vozes dos narradores – sejam eles os revolucionários, os embaixadores ou os policiais – apresenta uma configuração final que vai de encontro à possibilidade de essa perspectiva apontar para o olhar onisciente de um narrador cujo saber estaria acima de suas personagens.

Embora Franco não inclua *Reflexos do Baile* entre as obras da década de 70 que figuram no paradigma da ficção radical, observamos que, como nestas últimas, a presença do fragmento na obra, estilizando o texto, ao disseminar a narração entre vozes múltiplas, no contexto específico de sua produção e no conjunto da obra de Callado, faz com que o romance conduza a um questionamento da capacidade de representação do texto literário.

A narração fragmentada, por sua vez, distribui o peso dos acontecimentos entre todas as personagens, expondo suas contradições e conflitos, enredando-as numa trajetória geral disfórica, marcada pela violência e pela morte, na qual está incluída a trajetória do próprio país. O paralelo entre esses dois percursos delinea, por fim, a dúvida que *Reflexos do Baile* lança sobre a sua capacidade de levar para a ficção a história recente do Brasil, trazendo em si uma determinada visão, tecida nas entrelinhas das mensagens do romance, da maneira como essa história vem sendo construída e narrada.

Na narrativa, essa visão concentra-se na figura dos ossos que, como vestígios da memória, delineiam duas formas de representação da história, as quais terminam unidas, ironicamente, pela violência com que uma tenta se sobrepor à outra. Entre os ossos de D. Pedro I, igualmente disseminados na presença portuguesa de Carvalhaes e na quatrocentona família Mascarenhas de Rufino, e os ossos dos opositores ao regime, mortos pela repressão ditatorial, há um percurso no qual a história oficial, da qual os primeiros são representantes, busca sistematicamente eliminar os vestígios da segunda, figura de um presente cujas

iniciativas de transformação política e social, reprimidas, dialogam com outras passadas, as quais, mesmo que heterogêneas, buscavam algum tipo de transformação na estrutura política e social do país.

Contudo, se, por um lado, o extermínio da memória desses episódios de contestação é bem-sucedido no romance, por outro, os restos, os ossos dos que foram massacrados, perseguem aqueles que de algum modo participaram do massacre, alterando a possibilidade de um sentido eufórico para tal sucesso.

Mesmo que a maior parte dos mortos tenha ficado do lado dos revolucionários, a contaminação de uma história pela outra faz com que não seja possível limitar o enredo de *Reflexos do Baile* a uma divisão entre vencedores e vencidos, desde que a perda, a loucura e o silenciamento acabam por atingir todas as personagens.

O desenho final dessa vitória sobre os guerrilheiros se condensa na figura monstruosa de uma Nikê deformada, sem braços e sem cabeça, cujo tronco serviria, segundo Carvalhaes, para “(...) encimar, em homenagem aos assassinados e mutilados, o portão de algum campo de concentração aberto à visitação pública (...)” (p. 141 e 142).

Esses restos dos assassinados e mutilados, fragmentos que compõem os ossos do romance, nesse momento, voltam-se para aqueles da reportagem *Esqueleto na lagoa verde* como vestígios de uma história, a do Brasil, à qual o narrador ou os narradores de ambos os textos não conseguem atribuir um sentido. O mistério central da reportagem, que busca a identidade dos ossos encontrados na lagoinha na tentativa de esclarecer o assassinato do Coronel Fawcett, corresponde ao enigma que envolve a compreensão do índio pelo brasileiro branco e urbanizado. Nesse contexto, o nativo aponta para uma origem jamais compreendida, inacessível, e encerra em si o problema de se configurar uma identidade para o país.

Lançando esses questionamentos ao leitor, a reportagem não os responde, ainda que apresente evidências que apontam para esse ou aquele caminho e que poderiam,

sedutoramente, levar o texto para o gênero policial ou para a narrativa de aventuras. Em *Esqueleto na lagoa verde*, mesmo que as perdas estejam registradas do lado mais fraco, o dos índios nativos e da população interiorana e desamparada, igualmente não há mocinhos e bandidos ou vítimas e algozes, restando, ao final, a “insuportável falta de ortodoxia”, da qual fala o repórter no início da narrativa, manifestada na rede de enganos em que consiste a reportagem e, no espaço construído por ela, a história da constituição do país.

Exposta pela reportagem, a falha na identificação dos ossos e dos índios, da história e dos homens, vincula-se, em *Reflexos do Baile*, a uma visão da história como sendo constituída, sobretudo por vazios, restos da morte, deixados pela eliminação não só dos episódios de tentativas de mudança, como de seu registro, lacunas que, no presente, não conseguem ser preenchidas.

A vitória dessa história oficial e mutilada torna a trajetória do país uma espécie de terra arrasada, uma Grécia povoada de ruínas, as quais, porém, apresentam-se “sem passado nenhum”, como considerou Beto, lembrando a Coluna Prestes e “(...) tantas outras que tentaram completar-se e que aí estão decepidas e sem nada a sustentar (...)” (p. 22).

Seguindo o olhar benjaminiano que Bernd Witte (1992) lançou sobre a arquitetura da cidade de São Paulo, nossa história, formada por ruínas sem memória como as colunas sem passado de Beto, não apresentaria qualquer possibilidade de salvação. É nesse sentido que, para ele, essa cidade não pode ser lida de acordo com a categoria da ruína de Walter Benjamin, já que esta última, fragmento da destruição provocada pelo mito do progresso no capitalismo moderno, em meio à sua deficiência, pressupõe ainda um passado e a possibilidade de conferir-lhe algum sentido possível. De outro modo, em São Paulo, ao deparar-se com a convivência entre aquilo que está inacabado e o que já está decaindo, restos de arranha-céus, favelas, Witte observou a ausência de:

(...) traços da história, no sentido de algo que confira sentido a isto tudo, no sentido da memória de uma vida bem-sucedida, tal como ainda existe nas cidades européias, sobretudo na Paris que Benjamin conheceu, apesar das destruições nelas provocadas pela modernidade (...) (1992, p. 109-110).

Essa falta leva à inexistência de qualquer consolo metafísico, algo que ainda estaria presente no conceito de modernidade normativa benjaminiana e no papel que a categoria da ruína exerce nesse contexto, fazendo da cidade em questão, para Witte, um “rosto inescrutável”, no qual nem mesmo Benjamin, um “habilidoso vasculhador de pistas”, encontraria qualquer possibilidade de compreensão.

Nos escritos de Callado, da cidade, espaço privilegiado de *Reflexos do Baile* e da narrativa de 70, como observou Pellegrini, no qual o caos urbano e a individualização expõem o lado mais desumano do capital, à selva labiríntica de *Esqueleto na lagoa verde*, o repórter explorador encontra-se com o narrador oculto do romance como perscrutadores da história do Brasil para os quais esta última, igualmente, volta seu rosto inescrutável.

Tal face, sistemática e violentamente alterada pela história oficial, é formada por fragmentos sem memória e se assemelha à imagem de “cidade dos mortos” que Witte atribuiu a São Paulo, cujas construções inacabadas e abandonadas se localizam num espaço sem passado ou futuro definido, no qual o mito do progresso, pressuposto no modo de produção capitalista, se manifesta e esvazia a possibilidade de transformar esse presente.

Nesse contexto e levando em consideração a maneira como a fortuna crítica sobre Callado e sobre a literatura da década de 70 considerou a presença do fragmento nesses escritos, a fragmentação que marca a obra do autor não pode ser somente o fundamento da forma alegórica, se considerarmos essa última como figura da modernidade normativa benjaminiana, por meio da qual se pode simultaneamente vivenciar a ruína que caracteriza a relação alienada do sujeito com o mundo no modo de produção capitalista e vislumbrar a possibilidade de transformar essa relação. A visão da história do país oferecida por *Esqueleto na lagoa verde* e *Reflexos do baile* não oferece qualquer oportunidade de renovação.

Essa desesperança está no tradutor de *Reflexos do Baile* e na impossibilidade de entendimento entre brancos e índios, constatada e vivida pelo repórter de *Esqueleto na lagoa verde*. Tradutor e repórter dramatizam uma idiomaticidade intransponível, figura privilegiada do enigma que constitui a trajetória do Brasil e que faz, dessas duas personagens, frustrados vasculhadores de pistas a enfrentar a esfinge construída por suas narrativas.

Diante dos fragmentos compostos pelas colunas decepidas, anjos arruinados, corpos mutilados e ossos, disseminados em múltiplas vozes em constante desencontro, tanto a reportagem como o romance encenam o enigma de uma possível identidade para o país. Nesse momento, a escrita do autor configura outra maneira de conceber a leitura do mundo que a literatura pode oferecer, revelando o espaço aberto pela ficção como lugar no qual esse problema pode ser vivenciado.

Desse modo, podemos observar como as interpretações sobre a presença do fragmento na escrita do autor correspondem às diferentes maneiras como ela ensina diversas perspectivas sobre a possibilidade e a dificuldade de ordenação dessa história. No vínculo de Callado com o jornalismo e com a visão de mundo subjacente ao texto jornalístico, encontra-se o cerne de seu projeto estético realista que pressupõe, como o seria na reportagem, não só a aptidão da linguagem para dominar seu objeto e abarcá-lo em sua totalidade, como sua capacidade de desvendá-lo, expondo traços que de outro modo não seriam iluminados.

Entretanto, desde sua primeira reportagem publicada, a escrita do autor encena o impasse que a crença nessa capacidade enfrentou, tornando elemento interno de sua narrativa o questionamento da capacidade de representação da linguagem e, conseqüentemente, de revelação dos fatos. Tanto o primeiro modo como este último estarão presentes na escrita do autor em toda a sua trajetória, inclusive nas crônicas que escreveu já no final de sua vida e que foram reunidas no livro *Crônicas de fim do milênio* (1997).

O primeiro fica patente quando, em uma delas, quando, ao pensar sobre traços que havia encontrado nos japoneses e que o deixaram intrigado, o cronista afirma: “Conheço pouco a literatura e a cultura do Japão para propor explicações”; e, mais adiante, ao refletir sobre os alemães e Adolf Hitler, a partir de notícias publicadas na *Folha de São Paulo* sobre o neonazismo, escreve: “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. 13 e p. 102).

Essas declarações expõem uma visão do texto ficcional que inverte a sobreposição das determinações históricas e sociais sobre o discurso literário, porém mantendo a característica instrumental que tal oposição pressupunha: se eram aquelas determinações que ditavam os caminhos tomados pelo texto, de acordo com essa visão de Callado, será a narrativa literária que terá condições de iluminar os meandros da história.

Ao mesmo tempo, há ali outro modo de considerar a relação da literatura com o mundo. Isso acontece quando, ao levar, para as crônicas, narrativas literárias diversas, o autor acaba por estabelecer entre elas e os fatos históricos e jornalísticos um vínculo tal que a atenção se volta inusitadamente para a linguagem, a partir da maleabilidade que esses dados adquirem no espaço da visão do cronista. Essa perspectiva faz com que a presença da literatura, em seu texto, passe de instrumento iluminador dos fatos para tornar-se, em conjunto com esses dados, uma região mental na qual a crônica torna-se um mapa imaginário da história recente e remota do país.

Passagem que se mostra, por exemplo, 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 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. Na sinopse do conto de Machado que se segue, com a citação de sua cena final, na qual o alferes mira-se no espelho vestindo seu uniforme da Guarda Nacional, a personagem principal parece ser 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.

A figura do espelho encontra-se, nesse sentido, em outra crônica ainda, “Doudos ocupam Brasil, Portugal e Algarves”. Ao discutir a reforma ortográfica da língua, Callado retoma, nesse texto, a memória histórica presente nas palavras que os portugueses trouxeram para o Brasil, as quais haviam sido recolhidas por eles em outras paragens, como a Índia e a África, durante as navegações, citando termos como “bangalô”, “aia” e “caril” – palavras que estariam em desuso na língua portuguesa corrente – para chegar àquele que é o mote da crônica: “doudo”, considerado pelo autor como uma palavra especialmente representativa das identidades portuguesa e brasileira.

Esquecido pelos falantes da língua portuguesa e extinto no choque de 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 *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol. A partir desse lugar, no qual a ave se manteria viva, nasce 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: “(...) 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” (1997, p. 4).

Se essa imagem se mostra, primeiramente, cômica e caricatural, devido à estranheza da desproporcionalidade das pequenas asas da ave em relação a seu corpo avantajado e em seu bico torto, aspecto que teria levado os marinheiros portugueses a chamarem-na de “doudo”, ela vai aos poucos assumindo facetas variadas, tornando-se o doudo do próprio texto: doido, português e brasileiro.

Isso acontece quando a crônica parte da ave para a época do descobrimento, quando Portugal parecia ser uma Alice aventureira, sem saber que sua procura pelas maravilhas do Novo Mundo se tornaria uma epopéia disfórica em direção a si mesma. Chegando à contemporaneidade, no momento primeiro da crônica, a busca de Portugal ainda se mostra incompleta, tendo contaminado suas antigas colônias, e, nelas, os lusobrasileiros.

Na crônica sobre o Japão, citada mais acima, o cronista tenta compreender 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 Mundial e o intenso desenvolvimento tecnológico que se seguiu. 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 a partir do apelido que ele teria dado a um dos primeiros-ministros japoneses, “mercador de transistores”, sinal de uma série de complexos que marcaria o povo japonês.

Segundo Callado, Barthes, no livro *L'Empire des Signes*, desvendou muitos dos mistérios da nação japonesa ao constatar que seu modo de pensar se constitui por signos e não pelas palavras e argumentos nos quais se baseia o pensamento ocidental.

No haikai, poesia característica do Japão que este autor cita em meio ao texto, está 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”

(1997, p. 114).

Se até esse momento o autor indicava 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 aquela 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” (1997, 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.

Interessa-nos observar, em particular, o quanto a construção da crônica sobre o equivocado complexo de inferioridade dos japoneses mostra-se, por fim, como um caminho por meio do qual Callado volta-se para o Brasil e seu igualmente errôneo complexo de país grande preso à promessa de um dia assumir seu gigantesco potencial. Já no título da crônica há uma pista desse destino final, “Japão e Brasil amargam frases de De Gaulle”, frases que para o cronista soaram “afiadas como facas”. No entanto, se a crítica do general aos japoneses se redimensiona na possibilidade de um haikai, em relação ao Brasil a recíproca não ocorre: “(...) haverá duas interpretações para o dito (do general francês) de que o Brasil não é um país sério?” (1997, p. 115).

Esse questionamento final se encontra com as perguntas que desconcertam o narrador de *Esqueleto na lagoa verde* em pleno interior do Brasil. Esse desconcerto expõe o

reconhecimento do repórter quanto à arbitrariedade, à brutalidade e à incoerência dos fatos com os quais se envolve e nos quais vislumbra a dificuldade de narrar os descaminhos da história do país desde tempos e expedições remotas.

Tal dificuldade mostra o quanto esses fatos resistem a serem posicionados no exterior da narrativa que o jornalista pretende construir, de modo que assim eles pudessem ser organizados por esse narrador, cujo desejo maior era justamente lançar, do interior de seu texto, luz sobre eles.

Ao voltar-se para os dados de nossa história e suas personagens, o repórter não só torna-os elementos de sua narrativa, sujeitos aos desafios que a envolvem, mas, ao deparar-se com as outras narrativas, múltiplas de sentido, dos quais esses dados fazem parte, revela-os igualmente como elementos interiores a elas, igualmente parte de suas condições de existência.

Na reportagem, no romance e nas crônicas, as narrativas que compõem a história do Brasil se espelham nas narrativas que pertencem à ficção de Callado e de outros autores, estabelecendo um jogo de reflexos no qual o doudo das Ilhas Mascarenhas torna-se o doudo Camões, e se lança para o doudo que está no brasão da família de Rufino Mascarenhas, em *Reflexos do Baile*, todos refletidos no espelho opaco da Alice da crônica e no espelho morto do tradutor do romance, paralelos ao espelho de Machado, no qual a imagem primeira do país, perseguida por esses escritos, não se reflete mas se estilhaça em fragmentos diversos e incongruentes.

No processo desse espelhamento, a expedição malograda de Fawcett e de outros que buscaram a Cidade Abandonada, em *Esqueleto na lagoa verde*, corresponde, em *Quarup*, às expedições de suas personagens em direção ao centro do Brasil e à aventura de Nando em direção a si mesmo; em *Reflexos do baile*, à experiência trágica dos revolucionários em busca de um Brasil impossível, à exploração dos embaixadores estrangeiros, numa nação pitoresca e

inóspita, e à jornada do aparelho repressor do governo no esforço violento e arbitrário de tornar o país o estranho paraíso de uma elite; expedições que remontam àquela, inaugural, que teria descoberto o Brasil. Em todas elas figura uma personagem, um explorador, Callado, para o qual a busca por iluminar os caminhos tomados pelo país se tornou a expedição geradora de uma trilha que leva do sertão brasileiro ao interior de uma escrita configurada, desse modo, como o mapa imaginário de uma região mental cuja possibilidade de sentido se mantém suspensa.

V. ESPELHOS MORTOS

Assim, fique desde já sabendo o leitor que neste romance policial a falta de ortodoxia é insuportável: não conseguimos identificar o cadáver encontrado e nem conseguimos apontar o assassino ou os motivos do crime. (...) A vida não imita a arte coisa nenhuma. Artisticamente falando, os ossos da lagoinha são de Percy H. Fawcett (CALLADO, 1977, p. 99- 104).

Uma vez lido e assimilado você porá o esquema a arder feito Joana D'Arc no álcool daquela espiriteira que te acompanha com a escova de dentes pelo menos desde o dia já distante em que extraí de você uma história pessoal que começa com a Coluna, desaparece na terra do teu primeiro exílio, irrompe de novo numa segunda coluna, na terceira, e em muitas outras que tentaram completar-se e que aí estão decepidas e sem nada a sustentar, como se o país fosse uma antiga Grécia, só que sem passado nenhum (CALLADO, 2002, p. 21).

Palavrinha intratável, *bloody*, do ponto de vista do tradutor. Tem o sentido óbvio usado acima e o de antiga imprecisão, por ser igualmente uma contração blasfema de *by our Lady*. Palavrões e blasfêmias não existem mais, em língua nenhuma, mas Dona Doris define muito da sua ambivalência em relação à elisabetiana situação brasileira considerando *bloody* aquelas peças teatrais, sobretudo quando, espelhos mortos, de repente voltam, malévolos, a rebrilhar e ameaçar a tranqüilidade das pessoas. Acho que é isso. (N. do T.) (CALLADO, 2002, p. 150).

Na *diferença* entre a obra e as interpretações que dela foram feitas e entre o projeto estilístico e o sintoma, se localiza uma possibilidade de reflexão sobre o impasse presente na escrita de Antonio Callado. Paradoxalmente, no espaço dessa *diferença*, as leituras desses textos, as intenções estilísticas do autor e aquilo que as ultrapassou são aspectos entrelaçados nas linhas que tecem suas narrativas, de forma a instaurar-lhes diferentes modos de existência, nos quais a escrita de Callado revela seu posicionamento sobre como a literatura pode oferecer uma maneira de ler o mundo.

Esse posicionamento, no decorrer do estudo sobre as crônicas do autor, em princípio, expunha como, para ele, o discurso literário se tornava a medida de sua leitura da experiência do real, o meio de conhecimento de um povo, como se os dados da história e do jornalismo apenas mencionassem, e de modo insuficiente, o que os textos ficcionais já haviam revelado sobre o Brasil e sobre os outros países que Callado tomou como mote para esses textos.

Esse modo de conceber o texto literário, manifesto nas crônicas já no final da carreira do escritor, que começa a publicá-las na *Folha de São Paulo* em 1992, cinco anos antes de sua morte, está inscrito, desde antes, no projeto de narrativa ficcional exposto neste trabalho, que guiou a produção dos romances do autor partindo do desejo de transformar em ficção a história contemporânea do país, compondo uma espécie de retrato do Brasil, com base nas palavras do próprio Callado.

Pressuposta nesse projeto há uma concepção de literatura como discurso capaz de organizar, de modo privilegiado, a vivência do real, nomeando-a, ao atribuir-lhe um sentido, seguindo Adorno, na direção daquele impulso realista, próprio da tentativa da forma romance, de “decifrar o enigma da vida exterior” (2003, p. 58).

Esse projeto se inicia particularmente no momento em que, de volta de sua estadia em Londres e Paris, o repórter Callado se embrenhou no interior brasileiro, na busca pela compreensão de um país do qual sentia imensa saudade e que ressentia desconhecer. Essa procura levou o escritor a refazer a trajetória do Coronel Fawcett, em *Esqueleto na lagoa verde*, e, assim como o explorador inglês buscava sua cidade lendária, o desejo de Callado pressupunha a crença numa nação de contornos nítidos, localizada numa esfera mítica, e motivadora da viagem em busca do centro geográfico brasileiro e daquele que seria o “verdadeiro coração do Brasil”, narrada em *Quarup*.

No entanto, Fawcett encontra a morte no lugar de sua Cidade Abandonada e Callado, diante dos ossos indecifráveis oferecidos pelos índios, se defronta com a perda daquela crença. Tal desencontro marca sua escrita que, ainda vinculada ao projeto cartesiano de narrar a história do país por meio da ficção, oferecerá ao leitor o impasse que, para Adorno, caracteriza o desafio do romance na contemporaneidade: desejar dizer as coisas como elas são ao mesmo tempo em que enfrenta a dificuldade de dar conta de tal narrativa, diante da

maneira chocante como a experiência do real se oferece, no contexto do modo de produção capitalista.

É nesse sentido que, quando de sua primeira tentativa de conseguir um emprego como jornalista, ao escrever uma crônica no lugar da reportagem que lhe haviam encomendado, Callado já demonstrava que sua opção principal era pelo texto literário, inclusive em detrimento dos gêneros escritos para o jornal. Nessa opção se encontra aquele impasse, já desde o início, manifesto tanto na confiança, ali pressuposta, na capacidade de a ficção organizar os fatos, quanto no reconhecimento de que essa outra tentativa de representar, diferente daquela do texto jornalístico, modifica os fatos de modo a colocar em cheque a capacidade de representação da linguagem.

Por essa razão, para o escritor, ironicamente, se a vida fosse como a arte, ela obedeceria à coerência da verossimilhança e, diante de todas as evidências, os ossos escondidos na lagoinha pelos índios seriam os de Fawcett. Porém, eles não são os restos mortais do Coronel e tal desconcerto já se apresenta quando o jornalista constata o quanto seu texto, ao perder-se de seu foco jornalístico a identificação do explorador britânico e o esclarecimento das condições de seu desaparecimento, foge a qualquer regra de gênero.

Desse modo, o profundo grau de incoerência que cerca essa expedição alcança sua motivação principal, a busca do repórter por compreender o Brasil, ao concentrar-se no indígena, figura mesma de sua provável origem, e atingir o próprio narrador de *Esqueleto na lagoa verde*, preso na armadilha que inicialmente havia preparado para o leitor, ao não conseguir ele mesmo decifrar o sentido da história que se propôs a narrar, a história de Fawcett, a história do índio, a história do Brasil.

Por essa razão, *Esqueleto na lagoa verde* se constitui numa reportagem cuja insuportável falta de ortodoxia está no fato de ter se deixado infiltrar pelas brechas da ficção, fragmentando a perspectiva de sua narração ao disseminá-la nas vozes dos índios e nos

escritos de bandeirantes e exploradores visionários, plenos de incoerência. Nessa direção, em *Reflexos do Baile*, a fragmentação faz com que a obra ultrapasse as amarras do projeto de ficção realista para lançar-se como texto em aberto, no qual o compromisso com a realidade cede lugar ao compromisso com a literatura. Dessa maneira, longe de inserir sua narrativa em qualquer gênero específico, aderir à ficção significa optar pelas tensões do fragmento, em contraposição à idéia de objetividade e organicidade do discurso jornalístico.

Essa adesão, no sentido em que Jaime Ginzburg considera a história do país, como pautada por traumas coletivos, tanto em *Esqueleto na lagoa verde*, ao voltar-se para a população nativa brasileira, quanto em *Reflexos do Baile*, ao focalizar o regime militar, faz com que a escrita do autor incorpore como elementos internos de sua estrutura o alto grau de violência e arbitrariedade desses episódios da trajetória da constituição do Brasil, expondo o caráter precário do desejo de articular coerentemente tal percurso.

Expor a precariedade do sujeito diante dessa experiência histórica traumática, no âmbito da produção ficcional do autor, fez com que *Reflexos do Baile* oferecesse uma reformulação da forma romance no sentido que Tânia Pellegrini encontrou nas obras da década de 70, apresentando sua narrativa como mediadora da relação entre a obra e a matéria do mundo que a originou: sua totalidade fragmentada assume simultaneamente a dificuldade de se apropriar de modo linear da experiência vivida na época e o compromisso com essa vivência da qual participaram sujeitos alienados de si mesmos e da história por uma censura violenta e sistemática.

Abolindo o narrador único, nesse romance, a escrita do autor alcança o extremo ao conduzir ao silenciamento e à mútua alienação a multiplicidade de perspectivas estrategicamente criada por sua narrativa epistolar de remetentes ocultos e destinatários variados.

A trajetória disfórica que enreda as personagens donas dessas vozes é marca de um

autor implícito, que se mostra de modo mais claro nas três partes que organizam a narrativa, nas notas de rodapé que dão vazão à voz do tradutor, na data que encerra o livro, marcas que por fim depõem contra qualquer intenção objetiva, dizendo-nos que as mensagens que formam a narrativa são principalmente peças de um jogo de montar, um jogo que é, sobretudo, parte do trabalho literário e ficcional.

Trabalho, entretanto, que é filho do mundo. Ao expor as vozes de personagens daquele momento histórico – revolucionários, representantes do governo e da população e embaixadores –, sem que eles se sobreponham uns aos outros, assumindo a variedade de seus discursos e de suas individualidades, num diálogo surdo e alienado de si mesmo, *Reflexos do Baile* busca aquilo que na narrativa oficial é omitido ou, de modo mais condizente com a obra em questão, aquilo que é reprimido pela censura.

As ruínas sem passado que, para a personagem Beto, constituem o Brasil, condensam a perspectiva que o romance oferece sobre o modo como a história oficial do país foi construída. As colunas indecifráveis delineiam o caminho trágico das personagens, com o qual se tem contato apenas por meio de fragmentos isolados entre si, suas mensagens, impregnadas pelo excesso, pela arbitrariedade, pela violência, pelos ossos dos assassinados, escondidos atrás dos ossos honoríficos da história oficial, cuja identificação, de ambos, é tão enigmática quanto a daqueles de *Esqueleto na lagoa verde*.

Embora contenha em si a intenção de revelar o sentido dessa história oculta, ao constituir uma narrativa em ruínas nas quais o passado, como um enigma, se mantém inacessível, essa busca se mostra como o espelho, visto pelo tradutor, no qual Lady Doris, a embaixatriz britânica, vislumbrou a imagem ameaçadora dos sonhos brutalmente torturados e assassinados da guerrilheira Amália: incapaz de iluminar os fatos que se propõe a narrar, ao ser confrontada com sua extrema brutalidade e incoerência.

Como espelho, o projeto estético do autor buscava iluminar a trajetória do brasileiro

por meio da literatura, busca que é deixada, contraditoriamente, em aberto no termo “morto”, no qual se concentra a dificuldade que sua narrativa enfrenta de levar a cabo tal projeto. Tal espelho condensa o dilema que o impulso realista de Callado enfrenta em sua escrita e está disseminado naquele de Alice, no qual se vêem os portugueses na crônica de Callado, “Doudos ocupam Brasil, Portugal e Algarves”, e no espelho machadiano, no qual se viu a república brasileira na crônica “Brasil assiste nu ao desfile da Independência”: como espelhos que devolvem uma imagem grotesca e fragmentada, que lança seu enigma a quem se arrisca a mirá-lo.

É justamente na dificuldade de cumprir com a promessa de desvendar tal enigma que a escrita de Callado expõe sua escolha, fora do controle do autor, pela ficção como espaço no qual é possível narrar, de forma privilegiada, seu enfrentamento com a esfinge e que constitui nossa história, vivenciando seu inacabamento constitutivo. Desse modo, o texto do autor revela, igualmente, seu poder de questionamento não na medida de sua intenção em atribuir um sentido para essa história, mas na sua capacidade de dramatizar, a contrapelo, o quanto esse sentido resiste em ser alcançado.

Essa dramatização faz com que a adesão ao referente nacional, patente naquela afirmação da nacionalidade que seria a motivação dos escritos do autor e de seu projeto de romance, não leve à coerência pacificadora da qual fala Adorno (2003), desviando-se da sugestão do real ao apresentar um procedimento narrativo que resulta numa configuração diferente daquela própria do narrador cartesiano, que inaugura o romance na Inglaterra do século XVIII, ainda que sua preocupação inicial seja a mesma deste último: a experiência humana num dado momento em particular.

É assim que *Reflexos do Baile* volta-se para a história precisamente ao desviar-se dela e ao fazer sobressair seu trabalho intrincado com a palavra e a organização narrativa, inclusive no sentido da leitura estética do passado que Márcio Seligmann-Silva (2003) encontra no

modo como a memória da Shoah incorporou elementos próprios do texto ficcional, como uma forma de tornar o passado vivo, no presente. Essa forma fez com que a intenção de Callado, de fragmentar o romance com o objetivo de representar aquela época, tornasse seu texto opaco: não se encontra, ali, o retrato do Brasil da década de 70, mas uma narrativa estilhaçada que resiste a conferir clareza à incoerência desse momento e de todo o percurso histórico brasileiro.

A relevância da escrita de Callado no sistema literário se encontra no modo como ela refaz esse percurso por meio da linguagem, desde *Esqueleto na lagoa verde* até suas crônicas. Refazê-lo, nesse lugar, implica um confronto com a dificuldade de atribuir sentido àquilo que seria brasileiro, diante das narrativas inconclusas, restos, que (des)compõem a trajetória da nação.

Como resultado desse enfrentamento, o texto do autor se fragmenta e multiplica sua perspectiva, propondo formas de narrar uma história para a qual não há um sentido único, fechado. Conseqüentemente, isso faz de sua escrita um texto capaz de retomar o projeto romântico de tornar a ficção uma “forma de revelação e conhecimento do país” (LEITE, 1983, p. 27) pelo avesso, como espelho morto, no qual se desfaz o retrato do Brasil. É esse desfazer-se que a ficção de Callado oferece a quem se arrisca a enfrentar a esfinge que a constitui.

VI. BIBLIOGRAFIA

De Antonio Callado

Romances

CALLADO, A. *A madona de cedro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1957.

_____. *Sempreviva*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *A expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Memórias de Aldenham house*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Assunção de Salviano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

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

_____. *Concerto carioca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Bar Don Juan*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Reflexos do Baile*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

Contos e crônicas

_____. *O homem cordial e outras histórias*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1994.

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

Reportagens

_____. *Os industriais da seca e os galileus de Pernambuco*: aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

_____. *Tempo de Arraes*: a revolução sem violência. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.

_____. *Vietnã do Norte*: advertência aos agressores; *Esqueleto na Lagoa Verde*: um ensaio sobre a vida e o sumiço do Coronel Fawcett. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Retrato de Portinari*. 3ª. ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Outros

_____. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Entre o deus e a vasilha*: ensaio sobre a reforma agrária brasileira, a qual nunca foi feita. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Sobre Antonio Callado e literatura da década de 70

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

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

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

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

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*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro, 1983.

BADEN, N. *The muffled cries: the writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985*. Boston: University Press of America, 1999.

COSTA, E. J. da. *Quarup, tronco e narrativa*. Curitiba, PR : Scientia et Labor, 1988.

DALCASTAGNÉ, R. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. UNB, 1996.

BRANDÃO, I. de L. Literatura e resistência. In: Sosnowski, S. e Schwartz, J. (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 176-183.

CALLADO, A. A. As paixões sinceras de Callado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30, nov. 1997. Mais! p. 5.

CARTAPATTI KAIMOTI, A. P. M. *A presença da literatura em Crônicas de fim do milênio, de Antonio Callado*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, SP, 2003.

_____. O problema da representação: *Reflexos do baile* e a narrativa da década de 70. *Línguas & Letras*, Cascavel, v. 6, n. 10, p. 115-128, 2005.

_____. Fato e ficção em *Crônicas de fim do milênio*, de Antonio Callado. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 97-116, 2004.

_____. A presença da história em *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 43, p. 01-192, 2003.

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

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

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*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, São Paulo, 1997.

_____. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, São Paulo, 1992.

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

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

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p.7-81.

HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

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

_____. Antonio Callado: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. A casa assassina ou a Inglaterra vista da Americaatíndia. In: AGUIAR, F. W.; VASCONCELOS, S. G. T. (Org.). *Imagens da Europa na literatura brasileira*. São Paulo : Humanitas, 2001. p. 35-49

_____. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. (Org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998.

LIMA, R. S. *Sempreviva: ruínas sobre ruínas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 1987.

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

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, 1982. p. 75-120

MASSI, A. Outros achados e perdidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 mar. 1999. Jornal de Resenhas.

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

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 março 1987, n. 961. Suplemento Literário

PELLEGRINI, T. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar, Mercado de letras, 1996.

_____. *A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo*. *Letras*. Revista do Instituto de Letras. v. 13. n. 1 e 2, dez. 1994.

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

PINHEIRO, M. S. *Antonio Callado e o romance dos 70*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1992.

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, 1982.

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

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.

SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

VENTURA, Z. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

Sobre estudos literários

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. Lecture de Balzac. In: _____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984. p. 83-100.

_____. Une réconciliation extorquéé. In: _____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984. p. 171-199.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

BARTHES, R. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180.

_____. O efeito do real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

_____. *Literatura e realidade: que é o realismo?* Lisboa: Dom Quixote, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. *The origin of german tragic drama*. London, New York: Verso, 2003.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Paris, capital do século XIX. In: *Sociologia* (coletânea organizada por Flávio Kothe), São Paulo: Ática, 985, p. 30-43.

_____. Parque Central. In: *Sociologia* (coletânea organizada por Flávio Kothe), São Paulo: Ática, 1985, p. 123-152.

_____. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: *Sociologia* (coletânea organizada por Flávio Kothe), São Paulo: Ática, 1985, p. 30-122.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 140-162.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 199-215.

_____. Os brasileiros e a literatura latino-americana. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, 1, dez., 1981.

_____. Literatura brasileira em 1972. In: *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, 1981.

DE MAN, P. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

EAGLETON, T. Pork shops and pineapples. *London review of books*. v. 25, n. 20, 23 oct., 2003, p. 17-19.

FRAGASSO. Crítica y melancolia. In: MASSUH, G. e FEHRMANN, S. (Org.). *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estetica y literatura: una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe-Institut Buenos Aires.

FREITAS, C. T. Romance e história. *Uniletras*. Ponta Grossa (PR), 1989. p.109-19.

GINZBURG, J. Literatura brasileira, autoritarismo, violência e melancolia. *Revista de Letras*, São Paulo, 2003. p. 57-70

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.

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

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

HUTCHEON, L. Re-presenting the past. In: _____. *The politics of postmodernism*. London, New York: Routledge, 1993. p. 62-92.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Estética*. México: Grijalbo, 1966. p. 423-480.

_____. O romance como epopéia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. *Ensaio AD HOMINEM*, São Paulo, nº 1, tomo II, 87-136, 1999.

OEHLER, D. Crítica do consumo puro: Flaubert e os iluminados de Fontainebleau. In: _____. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PERRONE, C. Lukács, a alegoria e o nada. In: BORDINI, M. da G. (Org.). *Lukács e a literatura*.

Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 159-179

ROUANET, P. S.; WITTE, B. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da Modernidade em Walter Benjamin. In: *Revista USP: Dossiê Walter Benjamin*, Set./out./nov./92, n. 15, p. 103-117.

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

SCHLESENER, A.H. *Introdução a Walter Benjamin: o moderno e a história*. Disponível em: <http://www2.uerj.br/~direito/publicacoes/mais_artigos/introducao_a_walter.html>. Acesso em: 22 out. 2004. Publicado originalmente na revista *Quaestio Iuris*, Revista Acadêmica da Faculdade de Direito da Uerj, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, 1997.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *Cultura e política, 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.p.7-58.

_____. Sobre as três mulheres dos três pppês. In: _____. *Cultura e política, 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.p.154-185.

ss

_____. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

_____. Adequação nacional e originalidade crítica. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SEVCENKO, N. Conclusão: história e literatura. In: _____. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 237-48.

SISCAR, M. A. *Como dar razão à literatura*. Tese (Livre-docência) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, SP, 2005.

SPARCHOTT, F. E. Truth in Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. XXVI, n. 1, Fall, 1967.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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