



**UnB – UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
IL – INSTITUTO DE LETRAS
TEL – DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
POSLIT – PÓS-GRADUAÇÃO
DOUTORADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

TESE DE DOUTORADO

**JUAN JOSÉ SAER , ANTONIO CALLADO
e a “Literatura do contra”**

Juan Pedro Rojas

Orientador: Dr. Hermenegildo J. Bastos

**Brasília
2015**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

JUAN JOSÉ SAER , ANTONIO CALLADO
e a “Literatura do contra”

Juan Pedro Rojas

Tese de doutorado apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor na área de concentração em Teoria Literária, Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Instituto de Letras (IL), Departamento de Teoria e Literatura e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientador: Dr. Hermenegildo J. Bastos

Brasília 2015

TESE DE DOUTORADO

JUAN JOSÉ SAER , ANTONIO CALLADO
e a “Literatura do contra”

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Alberto Nogueira Alves

Dra. Daniele dos Santos Rosa

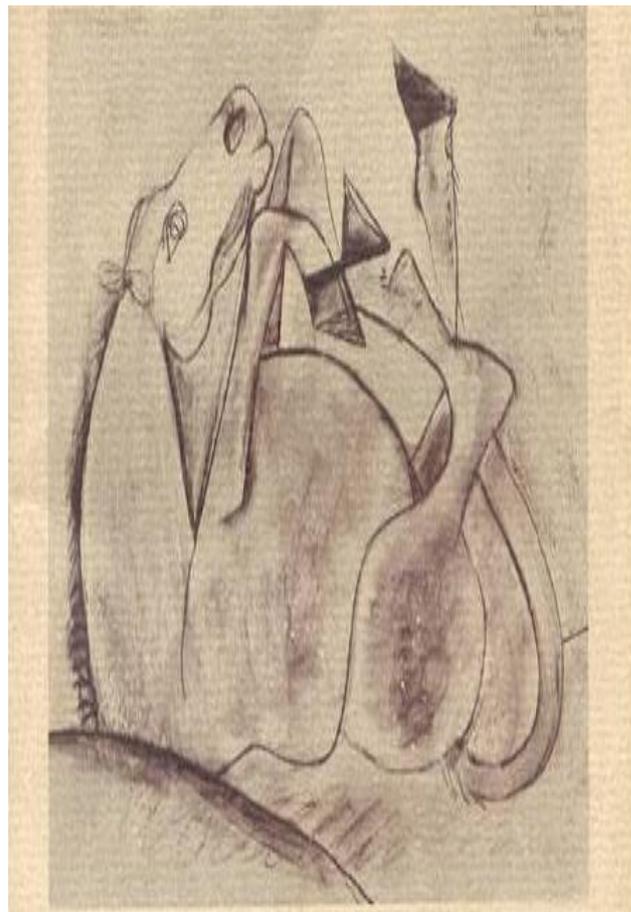
Prof. Dr. Edvaldo Bergamo

Prof. Dr. Bernard Hess

Brasília 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, ao meu orientador, aos meus professores, colegas e amigos.



Juan José Saer

nadie
nada
nunca

Antonio
Callado
Sempreviva

2ª EDICAO



EDITORA
NOVA

RESUMO

Neste trabalho são analisados dois romances publicados durante o período das ditaduras militares no Brasil e na Argentina (final da década de 70 e início da década de 80). *Sempreviva* de Antônio Callado, publicado em 1981, e *Nadie Nada Nunca* de Juan José Saer, publicado em 1980. Trata-se de romances representativos de uma época marcada pelo fracasso das lutas sociais que a antecederam. Antônio Candido denomina a produção literária deste período como Literatura do contra: os projetos estéticos com os quais nos deparamos nos romances estudados apresentam um mundo recheado de subjetividades negadas. Homens aparecem vivendo em uma realidade que não reconhecem como sua. Vários narradores tomam conta do relato produzindo um efeito de concerto volúvel. É também uma literatura *desliterarizada*, pessimista porque traz a derrota. O tempo e o espaço têm um tratamento particular: uma fixação pela descrição e uma paralisia temporal. As obras refletem e criticam uma catástrofe dupla: a da impossibilidade de a modernidade acontecer em contexto periférico e a da dificuldade de articular uma ação contestatória principalmente desde a esquerda. Em *Sempreviva* as figuras de Quinho e de Herinha contrastam com a dos outros personagens do romance na medida em que representam uma esperança, uma possibilidade de saída àquele caos. Em *Nadie Nada Nunca* os personagens parecem estar realmente anulados. Um narrador em primeira pessoa esquivo, sombrio, calculista, que se identifica com El Gato Garay parece representar aquela força assassina instalada no poder. No romance é difícil encontrar forças que apontem para uma saída imediata daquele estado. A extrema concentração na forma textual sugere um papel decisivo dos intelectuais diante do panorama de desintegração social. A apresentação de um mundo coisificado e desumanizado, mas no qual existem ainda forças capazes de apontar para um futuro caracterizam os pontos mais significativos de contato entre os dois romances.

Palavras-chave: Literatura latino-americana contemporânea, realismo, dissolução da forma romance

ABSTRACT

This paper analyzes two novels published during the period of military dictatorships in Brazil and Argentina (late 70s and early 80s). Antonio Callado's *Sempreviva* published in 1981, and Juan José Saer's *Nadie Nada Nunca*, published in 1980. It is representative novels of an era marked by the failure of social struggles that preceded it. Antonio Candido called the literary production of this period as *Literatura do Contra* (against Literature). Aesthetic projects with which we face in the studied novels feature a packed world of subjectivities denied. Men appear living in a reality that does not recognize as his own. Several narrators take account of account producing a fickle concert effect. It is also a degraded literature, pessimistic because it brings defeat. Time and space have a particular treatment: a fixation with description and temporary paralysis. The works reflect and criticize a double catastrophe: the impossibility of modernity happen in peripheral context and the difficulty of articulating a contestation action. In *Sempreviva*, the figure of Quinho and Herinha contrast with the other characters in the novel in that it represents a hope, a way out of the possibility that chaos. In *Nadie Nada Nunca*, the characters really seem to be canceled. A first-person narrator elusive, shadowy, calculating, which is identified with El Gato Garay seems to represent that murderous power installed in power. In the novel is difficult to find forces that point to an immediate exit from that state. The extreme concentration in textual form suggests a critical role of intellectuals in front of the panorama of social disintegration. The presentation of a reified and inhuman world, but in which there are still forces that can point to a future characterized the most significant points of contact between the two novels.

Key words: Contemporary Latin American literature, realism, dissolution of the novel form

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1	12
LITERATURA E AUTORITARISMO OS CASOS DO BRASIL E DA ARGENTINA	12
1. 1 Os latino-americanos e o nosso Brasil.....	12
1.1.1 História literária na América Latina	14
1.1.2 O autoritarismo	15
1.2 O Brasil durante a ditadura.....	18
1.2.1 O capitalismo periférico no Brasil.....	18
1.2.2 A significação do golpe de abril de 64.	20
1.2.3 À esquerda e o golpe	21
1.2.4 Consequências e leituras atuais do período ditatorial.....	24
1.3 A Argentina durante a ditadura	26
1.3.1 Panorama cultural na Argentina durante a ditadura.	26
1.3.2 Narrativa e ditadura. A crítica do presente	30
A LITERATURA DO CONTRA	34
2.1 Arte, trabalho, história	34
2.1.1 A literatura como trabalho livre.....	34
2.2 A dissolução da forma romance	36
2.2.1 A forma romance como epopeia da burguesia	36
2.2.2 A decadência ideológica.....	38
2.2.3 Subjetivismo e Objetivismo.....	40
2.3 Capitalismos tardios e pós-modernidade.....	43
2.3.1 A constituição do sujeito na pós-modernidade.....	45
2.4 O romance de vanguarda. O debate Lukács/Adorno	48
2.5 Anos setenta, fim de utopias.....	52
2.6 A nova narrativa	52
2.7 A Literatura do contra.....	55
2.8 Questões de estética literária	55
2.8.1 A vivência trágica e a plenitude épica como formas de representar a relação sujeito/objeto em literatura.....	55
2.8.2 O conceito de tipo e a tipologia de heróis no romance.....	59
2.8.3 O romance policial e sua produtividade durante o capitalismo tardio	64
2.8.5 A alteração da lógica narrativa	68
CAPÍTULO 3	71

<i>SEMPREVIVA</i> DE ANTÔNIO CALLADO.....	71
3.1 Antônio Callado e o problema de narrar o Brasil.....	71
3.1.1 Callado e a tomada de posição.	76
3.2 <i>Sempreviva</i> , Pátria, vingança e morte	78
3.3 Questões de estética em <i>Sempreviva</i>	81
3.3.1 A Vivência trágica do autoritarismo.....	81
3.3.2 Tipologia de personagens	88
3.3.3 Subjetivismo e estranhamento: Duas caras, uma falsa	114
3.3.4 <i>Sempreviva</i> romance policial: A Vingança	117
3.3.5 Mundo Caos.....	119
3.4 Conclusões	124
CAPÍTULO 4	126
<i>NADIE NADA NUNCA</i> DE JUAN JOSÉ SAER.....	126
4.1 Juan José Saer, uma aproximação bibliográfica.....	126
4.1.1 "La zona" de Saer	129
4.2 <i>Nadie Nada Nunca</i>	131
4.2.1 Aproximação à obra.....	132
4.3 Questões de estética em <i>Nadie nada nunca</i>	134
4.3.1 Os narradores/ O Gato	135
4.3.2 Conjunto de personagens.....	139
4.4 Conclusões	156
CAPÍTULO 5 CONCLUSÕES FINAIS: ESTUDO CONTRASTIVO	158
5.1 Território comum de imaginários.....	158
5.1.1 Semelhantes e diferentes. Alguns elementos para uma comparação.....	159
5.2 O mundo representado	162
5.3 O comprometimento da ação nos romances	167
5.4 Concluindo.....	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	174

INTRODUÇÃO

Quisera ver-me em uma multidão assim ativa, achar-me em um solo livre, em companhia de um povo também livre. Então poderia dizer ao fugaz momento: “Detenha-se, pois é tão belo”.¹
Goethe, Fausto.

The first step toward real change is to understand the current situation and our place in it.²
Jameson, F.

Este é um estudo crítico a partir de dois romances produzidos e publicados durante as últimas ditaduras militares no Brasil e na Argentina no final dos anos 70 do século XX. Este século, especialmente após a grande vitória da Revolução Russa e a grande crise de 29, esteve caracterizado pela experiência do autoritarismo com um grau de violência e de destruição jamais concebível na história humana. Regimes políticos estabeleceram formas de comportamento do Estado que atingiram concepções tradicionais de ética, racionalidade e consciência. O Holocausto, situação exemplar dentro desse processo, consistiu numa expressão da face mais perversa e problemática da modernidade.

A perplexidade diante dos regimes autoritários levou pensadores como George Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno a avaliar com rigor os sistemas de pensamento da tradição, em virtude de exigências de revisão dos modos de pensar e das possibilidades de catástrofes a que a humanidade foi exposta.

Nesse contexto mais amplo, é extremamente revelador o caso da América Latina. O processo de formação social, das ex-colônias ibéricas da América, esteve enraizado num terreno permeado por uma ideologia de base autoritária. Na década de 1940, paralelamente ao totalitarismo que se firmava na Europa, experiências populistas surgiam por aqui: o Estado Novo, no Brasil, o peronismo na Argentina, entre outros. Posteriormente, e dentro das mudanças correspondentes a uma nova etapa do capitalismo tardio, e como reação a alguns processos originados no próprio populismo e ao contexto da Guerra Fria, a região esteve submetida às amarguras das Ditaduras Militares, que atravessaram os anos de 1970, resultando num período de tempo de duas décadas. Esses fatos trouxeram consigo diferentes

¹ GOETHE, J.W. *Fausto, segunda parte*, São Paulo: Editora 34, 2007. p. 390 (Grande pátio do palácio).

² JAMESON, F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* em *New Left Review* I/146, julho-agosto de 1984, pp. 52-92.

formas de violência, massacres coletivos, atitudes conservadoras e reacionárias, que acabaram moldando e consolidando a política autoritária na região.

Todo esse quadro que define não só América Latina, mas o cenário mundial, incluindo, aí, o nazi-fascismo, faz parte, segundo a definição de Eric Hobsbawm (1995. p. 112.) da “era da catástrofe”.

"O decênio de 1960, foi primeiro turbulento e depois terrível" descreve Antônio Candido (1989. p. 241-261) em *A nova narrativa*. "Turbulento" devido à radicalização das lutas políticas, propiciada pelo populismo nacionalista, acompanhada pelo espectro da cultura popular, todos interessados em exprimir as aspirações e reivindicações do povo. Na literatura, a maioria dos autores tomou partido por alguma das opções políticas e estéticas disponíveis. E foi "terrível" depois, graças à resposta dos golpes militares que deixaram na vida cultural latino-americana um aspecto de terra arrasada. Nos anos 70, com os governos militares já instalados no poder em todo o Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai) e no Brasil, aparece não só uma nova literatura como também uma nova crítica.

Essa turbulência originada nos conflitos emergentes no século XX problematizou as relações entre indivíduo e sociedade, de maneira a determinar condições específicas para a experiência estética. Lukács (1966a. v. 2 Cap. 9.) afirma justamente no seu livro *Estética* que a arte é ao mesmo tempo descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida. Assim, a produção, a recepção e a apresentação das artes em geral estariam fortemente influenciadas por circunstâncias históricas particulares e ao mesmo tempo constituiriam a sua crítica. O trabalho do crítico literário, portanto, exige um olhar atento a esta dinâmica complexa de mediações e perspectiva crítica.

Se tomamos como exemplo a forma romance No caso do romance na era moderna foi a forma estética escolhida pela burguesia para narrar em prosa sua ascensão como classe revolucionária³. Mas na periferia do mundo capitalista ele nunca apareceu na sua forma clássica, e começou um processo de dissolução das suas formas épicas no momento em que a burguesia se consolidou como classe dominante. Na América Latina a nossa intelectualidade foi desenvolvendo paulatinamente uma consciência deste estado das coisas. As nossas sociedades, que surgiram do processo de europeização do mundo e, portanto, são filhas da

³Para um tratamento detalhado do tema ver LUKÁCS, G. *La Novela* em Escritos de Moscú. Gorla: Buenos Aires. 2011. p 29-75

modernidade europeia, se questionam desde o início a possibilidade desta modernidade acontecer realmente por aqui. Antônio Candido (1989) em *Literatura e Subdesenvolvimento* apresenta um histórico da consciência intelectual brasileira e latino americano e descreve como ela foi variando de uma visão otimista, que ele denomina consciência amena do atraso, a uma visão pessimista, chamada de consciência catastrófica do atraso, que vê na produção literária na América Latina como aquela que dá conta da impossibilidade da modernidade acontecer nestas terras.

A produção romanesca das ditaduras na América do Sul se caracteriza por nos apresentar um novo desdobramento desta visão catastrófica. Os projetos estéticos com os quais nos deparamos nos romances apresentam um mundo recheado de subjetividades negadas. Homens aparecem vivendo em uma realidade que não reconhecem como sua. A subjetividade negada ainda corresponde a seres preocupados com sua vida cotidiana que expressam um crescente individualismo e isolamento buscando seu benefício pessoal sem olhar os outros como os seus iguais, esquecendo que fazem parte de um gênero. Trata-se de seres que percebem os fenômenos objetivos e a própria realidade vital em termos fixos, abstratos. Perde-se a ideia de processo na percepção do tempo. É o mundo catastrófico. É um mundo onde os efeitos sobre o sujeito do processo de estranhamento em condições alienadas se fazem mais visíveis.

Devemos pensar, seguindo a nossa lógica, que estas propostas estéticas respondem a uma nova sensibilidade, a uma nova forma de relação homem-mundo que as obras de arte estão repercutindo.

Ángel Rama (1983 p 37), afirma acertadamente que as rupturas ou mudanças estéticas na produção literária latino-americana respondem sempre a crises ou mudanças sociais e não a uma absorção acrítica de estéticas alheias.

Voltando a Candido, quando aborda o estudo da produção literária neste período utiliza uma definição curiosa. Ele chama à literatura que surge neste período de Literatura do Contra (CANDIDO, A. 1989 p.256). É, diz ele, uma literatura *desliterarizada*, pessimista porque traz a derrota, relativista e que se opõe aos chamados grandes relatos da modernidade, influenciada principalmente pelo pensamento pós-moderno que transformado em moda acadêmica defende que ninguém mais precisa aderir a projeto algum a não ser o próprio projeto estético individual. Defende também uma nivelção entre as formas eruditas e

populares, entre a produção artística da periferia e a do centro. Há um abandono (pelo menos nas declarações públicas dos autores) da tradição, e ao mesmo tempo uma preocupação obsessiva pela forma literária (experimentalismo) e pela intertextualidade. A história literária pareceria que passa a um segundo plano e nega-se a acumulação. Candido define laconicamente a *Literatura do contra* como sendo uma produção contra o bom gosto, a harmonia, o realismo, e o compromisso político do escritor. A avaliação pessimista de Candido contrasta com a de outros críticos, por exemplo, Beatriz Sarlo (2007, p.327). Para ela a produção romanesca dos 70 é uma resposta dada pelos intelectuais ao discurso único ou monólogo que tentam impor os regimes autoritários.

Mais ou menos na mesma linha de Sarlo, Antonio Cornejo Polar (apud PALERMO, Z,2002) considera que esta forma experimental e contraditória de ser do romance latino-americano dos anos 70 em diante não é um relativismo ou dialogismo ingênuo, variante latino-americana do pensamento pós-moderno. Para o teórico peruano a literatura de países periféricos tende para o plural porque a sociedade que a produz é complexa. O texto literário “entrama” literariamente os discursos da sociedade e da conta das diferenças e contradições, das tensões.

Neste estudo crítico tentarei abordar essas problemáticas estéticas em dois romances publicados durante este período. Os romances são: *Sempre viva* de Antônio Callado publicado em 1981, e *Nadie Nada Nunca* de Juan José Saer, publicado em 1980. Trata-se de obras representativas de uma época não só por encontrarmos neles uma representação e figuração literárias do momento histórico antes mencionado (final da década de 70 e início da década de 80) e por serem seus autores representativos da produção literária dos seus países naquele período, mas porque encontramos neles uma sensibilidade especial para refletir o núcleo da sociedade da qual provém, como também para se posicionar como crítica dessa mesma sociedade.

No primeiro capítulo introdutório trataremos do contexto de produção das obras, tanto do ponto de vista histórico como da história literária. Teremos uma breve explicitação do percurso da literatura latino-americana, a ideia de sistema literário regional, e uma breve análise particular da cultura e da produção literária no Brasil e na Argentina nas décadas de 60 e 70. No segundo capítulo apresentarei os insumos teóricos que acompanham a minha análise. Serão expostas algumas discussões de especial relevância para o estudo, como a questão do realismo, da forma romance, da pós-modernidade e o problema da arte como forma de

trabalho livre. Na última parte do capítulo tratarei sobre questões específicas da estética literária que definem a Literatura do Contra e que serão estudados em detalhe na análise dos romances: a caracterização dos personagens em suas relações mútuas e em suas relações com o mundo onde habitam sua relação com o que está acontecendo, com a história do país e dos seus semelhantes. O tratamento do tempo e do espaço a partir das ideias de fragmentação e paralisia temporal. Abordarei finalmente o status do romance policial, forma literária que assumem parcialmente os romances estudados.

No terceiro capítulo abordaram-se as características da Literatura do contra no romance *Sempreviva* de Antônio Callado e no quarto capítulo farei o mesmo com *Nadie Nunca Nada*, o romance de Juan José Saer, para finalmente fechar o trabalho com umas conclusões contrastivas que ocupam o quinto capítulo.

CAPÍTULO 1

LITERATURA E AUTORITARISMO: OS CASOS DO BRASIL E DA ARGENTINA.

1. 1. Os latino-americanos e o nosso Brasil

Argentina e Brasil são duas sociedades com traços histórico-culturais ao mesmo tempo comuns e diferentes. Localizados no subcontinente da América do Sul são estados nacionais

que pertencem a um bloco cultural maior com características comuns, chamado América Latina. Se pudermos falar em Literaturas latino-americanas é porque existem algumas condições estruturais concretas comuns e algumas linhas de trabalho comuns ou pelo menos coincidentes em artistas e intelectuais da região a partir de um determinado momento. As condições estruturais comuns são conhecidas: ambos os países fizeram parte do império colonial ibérico na América e após a independência política no século XIX se incorporaram ao mercado mundial numa posição periférica. As formas de colonização condicionaram um desenvolvimento, ou melhor, um subdesenvolvimento semelhante na área hispano-americana e na área lusitana onde as diferenças regionais foram estabelecidas a partir do tipo de matéria prima explorada pelos conquistadores. As sociedades que surgiram tinham uma estrutura socioeconômica de produção de matéria prima para o mercado mundial capitalista em formação. A unidade da região foi dada pela estrutura de base imposta pelo sistema colonial. Esta situação os fez dependentes econômica e culturalmente.

Na década de 70 do século XX há do ponto de vista sócio histórico elementos similares e diferenciadores entre Argentina e o Brasil. Estamos no contexto mundial da Guerra Fria. Na América do Sul o fracasso de projetos coletivos na década anterior ou no começo dos 70 deu lugar a processos reacionários autoritários encarnados em ditaduras militares. A década está marcada por fracassos. Na América Latina (Argentina, Brasil) o sonho de sociedades mais democráticas e menos dependentes gerado por setores populares cada vez mais organizados, estudantes universitários e intelectuais, tanto como a vitória da revolução cubana, despertaram o pânico nos setores dominantes da sociedade que reagem instaurando ditaduras militares (64 no Brasil e três golpes consecutivos na Argentina, os últimos dois em 1966 e 1976, com um breve período de retomada democrática entre 73 e 76). Estas tiveram uma legitimação internacional dada pelo contexto da Guerra Fria e do combate ao comunismo liderado pelos Estados Unidos.

Neste contexto vão se consolidando literaturas nacionais e um sistema de circulação de obras que conformam um sistema literário, sólido no caso do Brasil, restrito à Buenos Aires no caso da Argentina, com autores atentos que acompanham e refletem os diferentes momentos da história cultural dos seus países. Demos uma olhada nesta história literária.

1.1.1 História literária na América Latina

As formas de periodizar a história literária são conhecidas. A forma clássica organiza o discurso literário por séculos, em uma perspectiva cronológica: literatura do século XVI, do século XVII, etc. Esta forma de organização apresenta o inconveniente de simplificar o esquema sem fazer referências a complexidade dos processos literários, às rupturas e continuidades em termos de produção literária. Igualmente usaram-se outras lógicas de periodização como os da história política: fala-se do período da independência ou da Colônia.

No célebre ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* Antônio Candido (1989 p.2) propõe uma periodização que tem a ver com o grau de consciência de nossos intelectuais com respeito à posição da região latino-americana no mundo ocidental. Identifica três fases da consciência de atraso da América Latina, em especial do Brasil, relacionando-as com os movimentos literários. A primeira corresponde ao período romântico, no século XIX, em que predomina uma consciência amena do atraso, onde os escritores copiavam a forma europeia e adaptavam-na com tintas locais. O regionalismo, como tema, aparecia ligado à exaltação da natureza, aos aspectos da terra, tendo na figura do índio o herói perfeito, idealizado.

A segunda fase corresponde a uma consciência catastrófica, num período que se estende do Realismo/Naturalismo aos escritores de 1930. Com a revolução estética e temática provocada por Machado de Assis, a literatura brasileira alcança um novo patamar, em que a forma literária está adaptada, permitindo que as novas gerações de escritores possam experimentar novas formas, temas e linguagens. O regionalismo desse período passa de algo ingênuo, com escritores que exploravam o pitoresco e o exótico (Coelho Neto, Afonso Arinos, etc.), a tema de "primeira grandeza" (segundo palavras do Candido) nas nossas letras, graças ao advento de Simões Lopes Neto e, cerca de vinte anos depois, Graciliano Ramos, mas também com José Lins do Rego e Jorge Amado, entre outros.

O terceiro momento corresponde a uma consciência dilacerada do atraso, em que a literatura utilizará elementos mágicos, fantásticos, recriando sua forma para retratar um espaço primitivo, feudal, se comparado à transformação urbana brasileira: é o choque provocado pela obra de Guimarães Rosa, com o sertão como pano de fundo para obras como *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de baile*. Poucos anos depois se alinha a ele João

Ubaldo Ribeiro, com seu *Sargento Getúlio*. O crítico denomina esse período *super-regionalista*, pensando em surrealismo ou super-realismo. Da década de 1960 em diante se acentua esta compreensão que Candido denomina de *consciência dilacerada do atraso*. Justamente na época em que o texto em questão foi escrito, a América Latina vivia sob a égide da Teoria da Dependência e os intelectuais de esquerda se voltavam para os problemas do *subdesenvolvimento*.

A consciência dilacerada registrada pela literatura até o período do ensaio (final dos 60 do século passado) se acentuara vinte anos depois como uma triste herança do período das ditaduras: “(...) a cultura se encontra estrangulada nas condições econômicas, no analfabetismo, na precária difusão do saber, no difícil acesso à universidade”.

A substituição da amenidade exótica pela consciência dilacerada do subdesenvolvimento se caracteriza pela ruptura com toda a referência naturalista, baseada numa visão empírica do mundo. A ela contrapõe uma inserção do mágico e do absurdo em meio à realidade mais cotidiana, o uso de técnicas como a do monólogo interior, a da fragmentação, da simultaneidade espaço-temporal, da elipse, aliadas ao descarte de toda a retórica, celebra tória ou denunciadora. São os componentes fundamentais do que neste trabalho chamaremos "literatura do contra".

1.1.2 O autoritarismo

Antônio Gramsci (1999) na sua análise das sociedades humanas sob o modo de produção capitalista chama a atenção sobre a diferença entre Ocidente e Oriente. Para ele o Ocidente eram os países centrais e o Oriente os periféricos. Diz Gramsci:

No Oriente, o Estado é tudo, a sociedade civil é primitiva e gelatinosa: no ocidente, há entre o Estado e a sociedade civil uma relação apropriada e, ao oscilar o Estado, podia-se imediatamente reconhecer uma robusta estrutura da sociedade civil. O Estado é apenas uma trincheira avançada, por trás da qual se situava uma robusta cadeia de fortalezas e casamatas. (GRAMSCI, A. 1999. p 866.)

A Sociedade Civil para Gramsci é o conjunto de organizações privadas (sindicatos, partidos, associações, igrejas, jornais, etc.) às quais o indivíduo se associa livremente, e o Estado ou Sociedade Política é o âmbito público ao qual o indivíduo tem que se sujeitar independente da sua vontade. No Ocidente temos uma Sociedade Civil robusta bem organizada que consegue pressionar e controlar o Estado, que tem características mais democráticas do que autoritárias e que faz com que a classe dominante exerça seu poder a

través da hegemonia, ou seja, convencendo as outras classes de que seus interesses são os interesses de todos. Já no Oriente (na periferia) a Sociedade Civil é menos organizada e com menos poder de pressão. A dominação pode ser exercida por coerção, mediante o uso da força, e o Estado ao ter um peso político maior é mais autoritário e menos democrático.

A análise de Gramsci parece acertada para começar a entender o que aconteceu na América Latina nas décadas de 60 e 70 do século XX. Nos dois países onde a modernização capitalista estava mais avançada, Argentina e Brasil, a Sociedade Civil é muito heterogênea e pouco organizada, a centralidade do Estado é grande com características autoritárias e menos hegemônicas (mesmo nos processos semidemocráticos do populismo como o Estado Novo de Getúlio Vargas no Brasil e o peronismo de Juan Perón na Argentina temos um alto grau de autoritarismo, de dificuldade no convívio democrático). Com uma economia sempre organizada em torno da exploração e exportação de matéria prima para o mercado externo dos países centrais, as sociedades civis de ambos os países tiveram que viver entre o arcaico e o moderno no econômico, no político e no cultural, sendo que o arcaico se encontra principalmente nas áreas de extração e produção da matéria prima exportável, no interior do país, na propriedade da terra, no latifúndio, e o moderno nos grandes centros urbanos (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, no Brasil, Buenos Aires, na Argentina) onde se desenvolveu uma industrialização tardia. Esta complexidade social e a condição periférica dos nossos países sempre expostos as contingências do mercado mundial e aos conflitos entre as grandes potências capitalistas e entre estas e a União Soviética após a Segunda Guerra Mundial, derivaram em Sociedades Civis complexas (com setores ligados à produção no campo e na cidade, ligados ao mercado externo e ao interno, com formas de produção arcaicas e modernas, etc.) mas pouco robustas, com um baixo nível de organização e de entendimento entre os diferentes setores, com pouca experiência democrática, dando espaço a um Estado centralizador e autoritário com déficit de hegemonia e superávit de coerção. Estas características fizeram fracassar quase todas as tentativas de avanço democrático na região. Os grupos da sociedade civil agem geralmente exercendo pressão uns sobre os outros. Os acordos políticos são sempre instáveis e é fácil chegar a uma situação de ingovernabilidade⁴.

⁴ Para uma discussão ampla do tema ver O'DONNELL, G.: *Reflexão sobre os estados burocráticos-autoritários*. São Paulo: Ed. Vértice/R.T. 1987.

O que agravou a situação nas décadas de 60 e 70 no Cone Sul sul-americano foi uma aceleração das mudanças econômicas e políticas que vinham se desenhando nas décadas anteriores. O avanço da modernização impunha para a sub-região a adaptação ao capitalismo monopólico. Ele estava se impondo a nível mundial desde o começo da etapa imperialista do capitalismo no final do século XIX, mas na América Latina vai chegar com força máxima após o final da Segunda Guerra impulsionado pelas multinacionais norte americanas.

O projeto das multinacionais para América Latina era simples: a) continuar tendo matéria prima para a indústria, agora incluindo um setor de indústria pesada e de alta tecnologia, mas mantendo o fornecimento de bens agrícolas básicos, b) obter novos mercados para seus produtos, e c) instalar aqui, na periferia, complexos industriais capazes de produzir bens com aplicação de alta tecnologia a baixo custo.

Para isto necessitavam: a) tirar da sua frente projetos político-econômicos que quisessem quebrar o modelo de dependência e que apontassem para uma maior independência econômica da região. b) compromisso dos governos locais com o combate a qualquer pressão dos sindicatos de trabalhadores urbanos e rurais por melhoras na distribuição de renda e com a capacitação da mão de obra necessária a implantação dos complexos industriais e, finalmente c) implantação de medidas que favorecessem a instalação física dos mesmos (incentivos fiscais).

Tudo isto como reação a uma inesperada efervescência política no país. Durante o governo Goulart (1961- 1964) as forças da sociedade civil pressionavam em direção a um avanço democrático e reclamavam uma virada no rumo da estrutura econômica do país. Dentro da esquerda o Partido Comunista apostava numa aliança do proletariado urbano e rural com a burguesia nacional visando um desenvolvimento da indústria e do mercado interno, alavancado por uma reforma agrária que permitiria o fornecimento da matéria prima necessária à indústria, o que faria com que o Brasil quebrasse, em parte, o modelo dependente ao qual estava sujeito desde a época da colônia e conseguisse uma certa independência. Este processo foi interrompido violentamente pelo golpe de março de 64, quando a burguesia agindo em bloco derrotou a fragmentada frente de setores sociais populares.

Depois do golpe o poder ficou concentrado nas mãos de uma burocracia civil e militar que serviu aos interesses dos monopólios imperialistas e nativos, integrando o latifúndio no campo a este processo, levando junto à camada da burguesia industrial que

condensava a burguesia nacional. Ao Estado pós-64 coube racionalizar a economia e induzir a produção e a acumulação. As linhas-mestras deste “modelo” concretizam a modernização conservadora conduzida no interesse do monopólio fora de qualquer controle democrático ou parlamentar.

Elas instauraram o perfil e a estrutura econômico-social do Brasil legados pela ditadura: uma concentração de propriedade e renda; um padrão de industrialização direcionado para o exterior; uma acentuação vigorosa da concentração geopolítica das riquezas sociais, aprofundando desigualdades regionais.

O processo vai se estender por vinte e um anos. Depois de um começo triunfal o projeto da modernização conservadora vai se corporificando e o grande capital perde a legitimação política, isola-se e resta-lhe o caminho da coação direta e cada vez mais abrangente (final dos anos 60 e primeira metade dos anos 70). A resistência democrática cresce, se alarga e se aprofunda, levando o regime à defensiva, no final do processo, a negociar as vias de transição e outras formas de dominação. (Segunda metade da década de 70 e começo da década de 80).

Na Argentina as possibilidades de manobra dos setores populares eram muito menores devido a que a maioria se concentrava dentro do peronismo e nunca conseguiu o apoio da classe média. A forte repressão contra os militantes peronistas durante o período fez com que este se radicalizasse. A breve "primavera" produzida pela volta do líder em 1972 foi interrompida pela morte deste um ano depois e pelo acirramento da luta interna dentro do peronismo entre um setor de esquerda que estava fortemente radicalizado e voltado para a luta armada e um setor de direita dominado pela burocracia sindical que se aliou à burguesia e aos militares. A burguesia aproveitou a extrema fragmentação dos setores populares e com ajuda do exército impôs a mais violenta e autoritária ditadura da história do país. É neste contexto que nos situamos neste trabalho para analisar os romances. Agora apresentarei um breve panorama histórico do período estudado nos dois países: Brasil e Argentina.

1.2 O Brasil durante a ditadura

1.2.1 O capitalismo periférico no Brasil

Pode-se dizer que o eixo principal da formação do Brasil moderno é a passagem da sociedade escravista e da herança colonial, com todo seu peso negativo, para uma sociedade urbana de classes. Para usar aqui uma expressão de Octavio Ianni (1988, p.112), são as ‘metamorfozes do escravo’, um país em que o negro está “livre do açoite na senzala”, mas “preso na miséria da favela”, ou seja, não houve uma efetiva superação do atraso e do peso da herança colonial e escravista, apenas uma combinação diferente na relação entre arcaico e moderno no Brasil. Combinação complexa e contraditória, difícil de se pensar, mas que está bem resumida na formulação de Roberto Schwarz: “a reprodução moderna do atraso” (SCHWARZ, R. 1978.p. 283).

Para implantar o capitalismo monopólico no Brasil a burguesia nacional precisava de se expandir, e para tal, necessitava criar de uma série de novas atividades econômicas básicas internas destinadas ao mercado externo. Para isto a estrutura industrial interna precisava ser modernizada e ampliada, sendo necessário para isto novas fontes de financiamento internacional. Ao mesmo tempo o estatuto colonial não poderia ser rompido, ou seja, apesar da ampliação do tamanho e da influência política da burguesia e de uma industrialização tardia, o Brasil deveria continuar sendo um país periférico e dependente no mercado mundial.

O processo de desenvolvimento industrial tardio foi se acelerando nas áreas urbanas enquanto no campo continuava a manutenção do monopólio oligárquico da terra junto a formas arcaicas de produção. A confluência destas linhas de força deu uma particularidade histórica ao processo caracterizada por três ordens de fenômenos, distintos, porém conectados⁵. Em primeiro lugar, do ponto de vista econômico-social o desenvolvimento capitalista não se operou contra o “atraso”, mas mediante a sua contínua reprodução em níveis mais complexos, funcionais e integrados. Em segundo lugar, houve uma recorrente exclusão das forças populares dos processos de decisão política. Em terceiro lugar marcou ainda mais o caráter do Estado brasileiro que passou a funcionar como motor do crescimento e que por isso ficou atrelado aos interesses dominantes na sociedade civil, sendo, portanto, um Estado que passou a servir de instrumento contra a emersão, na sociedade civil, de agentes portadores de vontades coletivas e projetos societários alternativos.

⁵ Para um desenvolvimento amplo do tema ver NETTO, J. P. Ditadura e Serviço Social: uma análise do Serviço Social no Brasil pós – 64. 16. ed. - São Paulo: Cortez, 2011.

Estas características adquirem uma dinâmica crítica na entrada dos anos sessenta: a industrialização restringida cede lugar no governo JK à industrialização pesada, implicando um novo padrão de acumulação. Para conseguir este novo padrão de gastos e investimentos a burguesia busca fontes alternativas de financiamento, que resultam difíceis de serem encontradas, pois os fluxos do capital mundial não passam pela América Latina e sim pela Europa destruída pela guerra. No governo JK (Juscelino Kubitschek) é implementado um plano de grandes investimentos públicos em 1956. Terminado o governo JK, o endividamento e a falta de financiamento externo impedem a continuidade da expansão. Isto somado à crescente politização das classes excluídas, pressionando por maior participação política e uma melhor distribuição da renda, cria um alerta na burguesia que vai fazer a primeira tentativa de golpe em 1961.

A burguesia tinha em mente duas alternativas: ou o capital nacional (privado) negociava com o Estado um esquema de acumulação que lhe permitisse tocar a industrialização pesada, ou se impunha articular outro arranjo político-econômico que privilegiaria ainda mais os interesses imperialistas. Impôs-se a segunda e o desfecho de abril de 64 foi à solução política que a força impôs. O que a burguesia nacional e seus aliados imperialistas conseguiram em 1964 foi à postergação de uma reforma profunda da estrutura econômica do país e um aprofundamento da exclusão política da massa do povo. O movimento cívico-militar de abril foi reacionário, resgatou precisamente as piores tradições da sociedade brasileira.

1.2.2 A significação do golpe de abril de 64.

O golpe de Estado de abril de 1964 é um fato histórico complexo que inclui tanto causas externas como internas. Externamente temos o avanço do capitalismo monopólico e o acirramento da Guerra Fria que transferia o conflito aberto entre os Estados Unidos e a União Soviética para o Terceiro Mundo. Internamente o desenvolvimento periférico do capitalismo brasileiro deu características específicas ao imperialismo monopólico que se estabelece por aqui. A tarefa da elite brasileira não será fácil principalmente devido a uma "irreconhecível" pressão por democratização política que invadia a maioria dos movimentos sociais criando um alarme também desproporcionado que derivou no golpe. A elite oligárquico-burguesa brasileira viu naquele momento a ocasião de ao mesmo tempo, impor este novo modelo de

acumulação (imperialismo monopólico) e de combater todo tipo de oposição a este novo avanço. Para isto criou novos artefatos ideológicos (recheados de nacionalismo conservador essencialista) que lhe permitiu tratar todos seus inimigos de comunistas, subversivos, ateus e apátridas, perigo para a segurança nacional e para os valores cristãos da pátria brasileira. A emergência da ditadura brasileira é mais um capítulo neste processo contraditório em que elementos arcaicos e modernos se inter-relacionam de forma complexa. A imposição do novo modelo de acumulação: o imperialismo monopólico.

Para José Paulo Netto a finalidade do golpe de estado era tríplice:

1) Adequar os padrões de desenvolvimento nacionais e regionais ao novo quadro do inter-relacionamento econômico capitalista do imperialismo monopolista; 2) golpear e imobilizar a resistência social que crescia no terceiro mundo, em particular na América Latina após a Revolução Cubana; e, enfim, 3) dinamizar as tendências sociais reacionárias contra a revolução e o socialismo. (NETTO, J.P. 2011 p. 17)

Vejamos agora as bases econômicas deste processo.

1.2.3 A esquerda e o golpe

Entre 1960 e 1964, a esquerda não conseguiu unificar-se numa plataforma comum, que englobasse um projeto estratégico definido e derivasse em ações táticas eficazes. A correlação de forças, ao contrário do que se imaginava, era desfavorável ao campo progressista; as alianças que se expressavam no bloco nacional-reformista não superavam suas ambiguidades e, com isso, distanciavam-se de um novo pacto de poder assimilável pela sociedade como um todo⁶. Por vários e complexos motivos as forças progressistas e de esquerda estavam divididas em dois blocos: o que vislumbrava a perspectiva de apressar a luta pelo socialismo, através de pressões sistemáticas sobre o governo Goulart, incluindo greves e até ameaças de insurreições; e o que entendia que a etapa vivida era intermediária, pressupondo alianças mais amplas com forças não revolucionárias, mas supostamente favoráveis às reformas de base que o presidente se comprometia a fazer (ainda que não as tenha conseguido implementar).

Uma vez deflagrado o golpe a atitude da direita com respeito à esquerda foi seletiva. Roberto Schwarz (1978.p. 55) afirma que como não existia uma ligação forte entre o setor intelectual e as massas, o governo Castelo Branco perseguiu os dirigentes e militantes das

⁶ Para uma ampliação deste tema ver MORAES, D. A esquerda e o golpe de 64; São Paulo: Expressão Popular. 2011.

organizações político sindicais, mas deixou a produção cultural nas mãos da esquerda. "A relativa hegemonia cultural da esquerda no país pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo e nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris".

Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969, o primeiro período da ditadura.

Esta hegemonia concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte pensante do clero, arquitetos etc. - mas daí não sai. É de esquerda somente a matéria que o grupo produz para consumo próprio. Esta situação cristalizou-se em 1964, quando, grosso modo, a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados.

Quando essa produção começou a incomodar o regime, ele decidiu persegui-los também.

Para compreender o conteúdo, a implantação e as ambiguidades desta hegemonia, é preciso voltar às origens. Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A causa disto esteve em parte na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional.

O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O ponto forte da posição comunista, que chegou a penetrar as massas, estava na demonstração de que a dominação imperialista e os reacionários internos estão ligadas, e não se muda uma sem lutar contra os outros. Aliada ao momento político, a repercussão desta tese foi muito grande. A literatura anti-imperialista foi traduzida em grande escala e os jornais fervilhavam de comentários.

Se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 1964. Muito mais anti-imperialista que anticapitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao

qual a esquerda deveria se aliar contra o primeiro. Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O PC transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil.

Sumariamente, era o seguinte. O aliado principal do imperialismo, e, portanto, o inimigo principal da esquerda, eram os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto de todos aqueles interessados no progresso do país. Um marxismo especializado na inviabilidade do capitalismo, e não nos caminhos da revolução.

A direita se fechou num bloco compacto contra a esquerda fragmentada. O único espaço deixado livre foi o cultural. Mas como diz Roberto Schwarz (1978) a circulação de ideias na esfera intelectual era restringida e não tinha muita articulação com as massas.

No Rio de Janeiro os CPCs (Centro Popular de Cultura) improvisaram teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e, na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos. O vento "pré-revolucionário" acordava a consciência nacional enchendo os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente (SCHWARZ, R. 1978. p. 55). O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo.

Entretanto, veio o golpe, e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas. Somente em fins de 1968 a situação volta a se modificar, quando é oficialmente reconhecida a existência de guerra revolucionária no Brasil. Para evitar que ela se popularize, o policialismo torna-se verdadeiramente pesado, com delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções pavorosas, e a imprensa de boca fechada.

A primeira resposta do teatro ao golpe foi no Rio de Janeiro, Augusto Boal – diretor do *Teatro de Arena* de São Paulo, o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou – montava o show *Opinião*.

Apesar do tom quase cívico dos espetáculos, de conclamação e encorajamento, era inevitável certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia. A confirmação recíproca e o entusiasmo podiam ser importantes e oportunos então,

entretanto, era verdade também que a esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação? Como se verá a falta de resposta política a esta questão viria a transformar-se em limite estético do *Teatro de Arena*.

Também à esquerda, mas nos antípodas do *Arena* desenvolvia-se, ambíguo, o *Teatro Oficina*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 1964. Em seu palco, esta desagregação repete-se ritualmente em forma de ofensa. Seus espetáculos fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e no Rio, onde foram os mais marcantes. Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o *Arena*, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador (versão brasileira do distanciamento brechtiano), e não o didatismo.

Em seu conjunto, o movimento cultural desses anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existiam, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país. A direita cumpre a tarefa inglória de lhe cortar a cabeça: os seus melhores cantores e músicos estiveram presos e no exílio, os cineastas brasileiros filmam na Europa e África, professores e cientistas vão embora, quando não vão para a cadeia. Pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. Esta fratura da esquerda entre o setor mais ligado aos setores populares que tinha uma proposta cultural mais engajada e outra ligada às classes medias "sensíveis" que culturalmente se sente identificada com as vanguardas, marcará um divisor de águas importante no espaço intelectual brasileiro, com propostas bem diferenciadas e que impactaram de forma diferente na produção literária da época.

1.2.4 Consequências e leituras atuais do período ditatorial

Em dois ensaios Roberto Schwarz e Francisco de Oliveira, nos trazem uma análise das consequências atuais daqueles anos de chumbo. Ambos os ensaios têm em comum a ideia de que, após o golpe de 64, fecharam-se as portas de saída do subdesenvolvimento que foram

imaginadas nas décadas de 1950 e começo de 1960. Não se trata de mero pessimismo, mas sim de um mapeamento do atoleiro do país.

No ensaio “Fim de Século”, Schwarz (1999) ressalta a derrocada de projetos coletivos e nacionais. Se o desenvolvimentismo falhou em trazer a prosperidade, os novos tempos tampouco tiveram êxito em alterar “nosso descaso secular com os pobres”. “A desintegração nacional não é uma questão nacional, e sim um aspecto da inviabilização global das industrializações retardatárias, ou seja, da impossibilidade crescente, para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo”.

Francisco de Oliveira (2003) em um ensaio titulado *O ornitorrinco*, seguiu a linha aberta por Schwarz e identificou na figura do ornitorrinco uma representação da sociedade brasileira. É o animal meio mamífero, meio ave e de difícil classificação. Segundo ele, a globalização imposta a partir do golpe de 64, e a nova revolução da informática impedem a superação do atraso pelos caminhos que se imaginava.

Ocorre uma derrocada social, como se vê em romances, contos e filmes brasileiros dos últimos anos. Rompe-se o mito do “encontro marcado” do país com o futuro que compõe o imaginário nacional desde a Carta de Pero Vaz de Caminha e que se consolidou a partir dos escritores românticos.

Há quem enxergue nesse ornitorrinco o modelo a ser copiado pelo restante do mundo no começo do século XXI. O espelho muda de lugar, e são os estrangeiros que veem a *brazilianização* de seus países, com a junção de extrema riqueza e miséria absoluta nas megalópoles globais. Criam-se os espaços onde a flexibilidade do trabalho nas empresas se assemelha ao modelo das empregadas domésticas brasileiras. Um executivo de empresa transnacional conhece a precarização do emprego, algo que as domésticas do Brasil estão cansadas de saber. A exceção do trabalho no Brasil, a ausência de direitos para domesticar o capitalismo, torna-se regra e exemplo a ser seguido na economia global.

A “fratura exposta” do Brasil torna-se uma forma social para o mundo globalizado e substitui, de uma vez por todas, a imagem louvada da nação que acomoda diferenças de classe e preconceitos raciais. O futuro mundial está na repetição de um passado desumano (no caso, o brasileiro). Na avaliação de Schwarz, “o avanço nos torna contemporânea de Machado de Assis, que já havia notado no contrabandista de escravos a exceção do cavalheiro vitoriano,

no agregado verboso a exceção do cidadão compenetrado, nas manobras da vizinha pobre a exceção da paixão romântica, nos conselhos do parasita de fraque a exceção do homem esclarecido”. Portanto as tendências da sociedade presentes já em Machado continuam até o presente, aprofundadas após a passagem pela noite da ditadura.

A visão de Francisco de Oliveira mostra uma modernidade que perde cada vez mais seu lado progressista e mostra uma crise profunda do sistema capitalista.

1.3 A Argentina durante a ditadura

1.3.1 Panorama cultural na Argentina durante a ditadura

Beatriz Sarlo (1988) afirma que o que caracteriza a cultura argentina é a sua modernidade periférica. Quando estuda a figura de Borges como intelectual ela o caracteriza como “cruza” da tradição argentina e estrangeira, do nacional e universal, do centro e da margem. E dentro desta caracterização ela inclui todas as outras expressões da cultura nacional: a literatura gauchesca, o tango, o cinema nacional, etc. A situação periférica como já foi percebido por outros críticos (Candido, Rama, etc.) reúne a nostalgia do centro e a liberdade heterodoxa dada pela distância deste centro, e permite a fusão de “culturas híbridas”, no sentido de García Canclini (2001), que inclui Europa/América, cidade/campo, arte culta e popular, etc.

Algumas dessas fusões incluem grandes contrastes. O de campo e cidade está marcada pela diferença entre Buenos Aires e o interior. A capital, cidade dinâmica e cosmopolita contrasta com um interior atrasado, quase vazio, dominado por caudilhos (políticos, econômicos). O primeiro em teorizar sobre o assunto foi Sarmiento em *Civilização e Barbárie*. O grupo de "criollos" locais que tomou o poder após a independência só construiu uma cidade, não um país. O peso de Buenos Aires no panorama cultural era proporcional ao seu peso na economia e na política nacional. A elite intelectual portenha foi a encarregada de aclimatar a cultura europeia em nossas terras.

No século XX aparece claramente em Buenos Aires uma diferença entre a arte culta e a arte popular, devido em parte à ascensão da classe média e à irrupção no cenário cultural da enorme imigração europeia. Aparecem dois centros de produção cultural. Por um lado, o

grupo de Florida, integrado por intelectuais das capas médias e altas da sociedade, absorve as propostas das vanguardas europeias, tem uma preocupação maior pela estética e a experimentação formal, e prefere a poesia como gênero. Incorpora a linguagem cotidiana e valoriza os temas americanos e nacionais. Descrê do realismo e prefere a experimentação formal. Trata-se de uma geração de autores da elite intelectual que estão pensando na modernização do país e da sua cultura sem esquecer os contrastes próprios da situação periférica. Sua principal figura foi Jorge Luis Borges. Do outro lado, o grupo de Boedo surge na periferia da cidade e tem um perfil mais engajado social e politicamente. Acompanha o período de difusão das ideias socialistas e a chegada do marxismo ao país, via imigração europeia. Portanto tem um discurso politizado e prefere a prosa e o ensaio, acolhe o realismo e o naturalismo decimonônico.

Este último grupo vê a escrita como uma arma para intervir nos conflitos sociais. Sua principal figura foi Roberto Arlt. Deste último grupo vão surgir os intelectuais do peronismo, ou intelectuais populistas⁷ nas décadas de 40 e 50. Peronismo e esquerda seguem caminhos, neste início, caminhos separados. Os primeiros, agrupados em FORJA defendem um nacionalismo democrático. Os segundos agrupados no grupo *Pan Duro* e na revista *Contorno*, ligados ao Partido Comunista, seguiam as linhas do realismo socialista.

Nos anos 60 esses dois grupos (esquerda e peronismo) vão se aproximar, em parte devido à crescente politização da sociedade e em parte porque a intelectualidade de esquerda passa a ter um papel central dentro do panorama cultural nacional. Cobra importância à relação vanguarda/revolução. Neste momento o grupo de intelectuais argentinos de esquerda pensa a relação com o peronismo a partir de uma síntese de vários elementos teóricos ao mesmo tempo universais, regionais e nacionais como: a revolução cubana, o maio de 68 na França, a revolução chinesa e a noção de Terceiro Mundo. Tudo isto “permitiu produzir uma leitura diferente do peronismo a partir da esquerda” (SARLO, B. 1988. p.96).

O peronismo passou a ser considerado um movimento de libertação nacional revolucionário, e os conflitos sociais na Argentina passaram a ser vistos pela primeira vez como um capítulo das revoluções do terceiro mundo. Já no contexto da Guerra Fria e da escalada de violência devido aos constantes golpes militares, este novo bloco cultural de intelectuais passou a legitimar a violência e desvalorizou a democracia eleitoral. Buscava-se relacionar cultura e política militante, valorizando a cultura popular e estabelecendo redes de comunicação entre intelectuais e setores populares (trabalhos em favelas "villas miserias",

⁷ Para um desenvolvimento mais amplo do tema ver DALMARONI, M. *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina. 2004.

funções teatrais para o povo e desde o povo, o grupo Cine Liberación). Como reconhece Sarlo (1988, p. 100) uma "trama de utopia" domina o período, e aparece nas metáforas utilizadas na época, como por exemplo, “usar a câmera como fuzil” (cinema), “a rosa blindada” (literatura); nos gritos de ordem como: “ir para o povo”; “uma universidade aberta ao povo”, etc.

As características da produção literária desta época são resumidas por Dalmaroni nos seguintes pontos:

- Poéticas de tipo naturalista, ou que defendem discursos e ideias de alguma autoridade teórica ou normativa (realismo socialista);
- Propósitos pedagógicos, didáticos ou moralizantes;
- Uso instrumental e expressivo da linguagem, com um vocabulário simples;
- Otimismo "revolucionário" ou "histórico" mais ou menos obrigatório;
- Busca de determinados efeitos de leitura de identificação emocional ou compassiva;
- Preferência por temas e tópicos do imaginário proletário: o texto se apresenta como “pintura” de tipos definidos por sua suposta correspondência com uma classe social, como representação dos infortúnios desse sujeito. (auto piedade). (DALMARONI, M. 2004. p.17)

Fazendo um balanço daqueles anos anteriores ao último golpe militar (finais dos anos 60 e começo dos 70) Sarlo afirma que o grande aprendizado daquela época foi não só a luta contra uma posição fechada e autoritária defendida pela direita, mas também os erros da própria intelectualidade de esquerda "doente de absoluto". Este grupo "engajado" se pensou como a voz de aqueles que não têm voz, os representantes dos oprimidos; os portadores de um saber que conduziria a um fazer revolucionário que não se produziu.

Do outro, a classe média argentina sempre desconfiou de qualquer projeto que incluísse o peronismo, e mesmo o setor mais à esquerda manteve uma distância com respeito ao engajamento da época. Suas propostas continuavam recriando as vanguardas europeias e norte americanas. Um episódio serve como exemplo desta situação. Num evento performático chamado “La noche de las cámaras despiertas” (A noite das câmeras acordadas) no ano 73, um grupo de cineastas portenhos freneticamente filmam curtas durante uma noite.

No entusiasmo alucinado dessa noite de filmagem um deles corta suas veias e termina no hospital, outros se passeiam nus e ‘fumados’ em meio a um ritmo delirante e as vezes ineficiente, buscam citações de Marx, Sartre, Engels, Godard e letras de tango para cartazes que apareceriam junto com os filmes. Todos fazem parte do projeto comum de levar “uma espécie de manifesto filmico de vanguarda” a uma cidade do interior, Santa Fe.

“...La vanguardia /.../era la marca estética del grupo: todos admiraban a Godard, a Casavettes, al New American Cinema/...; muchos se psicoanalizaban en la clínica de Fontana, el lugar chic donde dirigentes políticos de la nueva izquierda, intelectuales y artistas, realizaron las primeras experiencias argentinas con alucinógenos”. Todo ello en la atmósfera de “happening” o de “film painting” (en el sentido de “action painting”)...” (SARLO, B. 1988, p.199)

Mas acontece que nesta cidade do interior ainda havia uma tradição realista de realizadores que usavam a temática social e de denúncia e que achavam ser combatentes revolucionários e pensavam que “tudo que não fosse documentário sociopolítico era uma concessão ao inimigo”.

Após as filmagens eles exibem os filmes num ato político organizado pelos integrantes do Instituto de Cine de la Universidad del Litoral na cidade de Santa Fe. Eles lutavam contra a censura a projetos e contra a ameaça de fechamento do Instituto. A exibição acaba numa grande confusão e pancadaria. A recepção dos filmes foi a pior possível. Os vanguardistas portenhos foram acusados de ‘provocadores pequeno burgueses’ e “reacionários, vendidos à Coca Cola”. Além disso o material ficou no esquecimento.

O episódio comentado por Sarlo, mais do que um diálogo mostra o conflito aberto entre estas duas tendências. Pode-se ver aqui a expressão de uma divisão ainda latente na cultura argentina entre os engajados e os vanguardistas, e ainda entre Buenos Aires e o interior, os quatro lados participando do conflito. Os grupos do interior com um certo compromisso político social e a atitude ‘flamboyant’ de intelectuais/ criadores portenhos com os olhos colocados na Europa (o cinema de Godard, Antonioni, etc.).

Este mal-estar na cultura passa a outro patamar após o golpe de março de 1976.

Entre 1976 e 1983, como consequência do terror institucionalizado e da repressão que suscita censura e autocensura, uma grande parte dos intelectuais, professores universitários e pesquisadores, escritores e artistas, gente do teatro e do cinema abandona o país. É o grupo politicamente engajado que mais sofre com a situação. A maioria dos outros fica no país e é “tolerado” pelo regime. Agora a fragmentação é entre os que estão fora e os que ficaram. Por sua vez, como os que estão fora são os que tinham uma relação forte com os setores populares há uma separação entre intelectuais e artistas e os setores populares.

A divisão entre os que ficaram e os que se exilaram foi alentada e manipulada pelo governo autoritário (“esta divisão do espaço intelectual foi produto das políticas do regime e não de opções livres” SARLO, B. 1988, p.102). Do lado dos próprios golpistas as políticas

culturais do regime enfatizavam a ‘privatização do público e a despolitização da vida social’ com um incremento do individualismo em detrimento do coletivo.

Sarlo (1988) destaca a presença da repressão exercida pela censura. No artigo “Misère de la culture argentine” incluído em *Les Temps Modernes* de 1982 dedicado a Argentina e dirigido por David Viñas e César Fernández Moreno, Sarlo (sob o cognome de Martin Eisen) destaca num ensaio como característica ideológica dos golpistas a uniformidade do pensamento autoritário, a erradicação de toda crítica, a despolitização, o uso de metáforas simplistas que equiparam o país com uma família e o governo com o pai, à referência à subversão como uma doença que deve ser erradicada mediante cirurgia, a banalização da mídia. Para isto, enfatiza Sarlo, se instrumentam a censura e a autocensura ao ponto de que os jornalistas sabem que, de exercer a liberdade de imprensa, o risco de perder o trabalho ou pior a vida é grande.

Com respeito à autocensura, Sarlo (1988) vê na indeterminação na veiculação da informação sua arma mais poderosa. Indeterminação acompanhada do terror indiscriminado e de certos mitos do inconsciente coletivo reforçados pela ditadura. Por exemplo, a “apoteose do privado”, que se centra na família, transforma o sexo em tabu, e transforma o país todo em uma grande família onde o poder estatal aparece como sinônimo da autoridade paternal através do recurso de mistificação e eliminação dos problemas sociais. O que permitiu que toda esta linha de pensamento fosse implementada foi um projeto cultural que incluiu exaltação do autoritarismo, a transformação da educação: a criação da cátedra de “educação cívica e moral” no ensino Médio, e a erradicação das matemática modernas e da gramática estrutural que eram consideradas portadoras do pensamento moderno em oposição às verdades reveladas pela fé.

1.3.2 Narrativa e ditadura. A crítica do presente

Com respeito à narrativa dos anos 70 a maioria dos críticos destaca a heterogeneidade da produção. Em “Política, ideología y figuración literaria”, Sarlo (2007, p 327) afirma que a representação e a figuração da história recente se caracterizam por um discurso literário formal e ideologicamente oposto aos discursos do autoritarismo. Esta característica fez com que a produção literária tivesse certo sucesso editorial em momentos políticos difíceis. O

período está caracterizado pelo medo e a ameaça e seus derivados, o silêncio e o esquecimento.

O espaço de contestação é ocupado pelas organizações de Direitos Humanos e da arte. As primeiras por sua “defesa da memória”; a segunda por sua capacidade de driblar a censura mediante artifícios ficcionais. Em especial a literatura deste momento, se transforma em um instrumento de conhecimento e modelo de reflexão alternativa. Neste ponto Sarlo se distancia de Antonio Candido. Para ela a utilização das técnicas da vanguarda possibilitou a emergência de um dos únicos espaços de exercício da liberdade e de defesa da pluralidade que podem ser mencionados durante este período.

Uma literatura que Sarlo define como uma “crítica do presente” (mesmo se situando no passado) e como uma tentativa de decifrar o “enigma argentino” mediante recursos que, para narrar a realidade, devem operar um deslocamento (o uso da elipse, a alusão e a alegoria). Literatura que se institui, ao mesmo tempo, em “modelo de reflexão estética e ideológica” na medida em que o discurso literário, polivalente e coletivo, se opõe ao discurso autoritário, dogmático e representativo de um limitado setor social. Um “saber do texto” caracterizado pela crise da ordem da representação e na ordem do representado.

Para Sarlo a narrativa dos anos 70 está marcada pela crise da representação realista de um lado e pela hegemonia de tendências estéticas que trabalham (inclusive com obsessão) sobre problemas construtivos, de relação intertextual, de processamento de citações, de representação de discursos, de relação entre realidade / literatura ou da impossibilidade desta relação.

Os diferentes gêneros se utilizam misturados; predomina a intertextualidade e a abundância de citações; há um constante questionamento da escrita, do que foi escrito, de como foi escrito, negam-se os limites entre literatura culta e jornalismo e a linguagem da mídia. Isto produz inovações formais, todas elas presentes já na obra de Borges de quem são herdeiros. Aliás, esta herança é explicitamente referida por alguns dos principais escritores do período: Saer, Piglia, Puig, Jitrik, entre outros. Surge uma literatura de “versões” que mostra a impossibilidade de contar, a complexidade do contado, o risco de contar e o desejo de subverter o discurso único e maniqueísta do autoritarismo.

É uma “crítica do presente” baseada muitas vezes em uma volta a história passada (*Respiración artificial*, de Piglia; *En esta dulce tierra* e *Nada que perder*, Andrés Rivera;

Cuerpo a cuerpo de David Viñas; *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez); outras em uma análise das mitologias coletivas: Puig; outras numa série de reflexões sobre o país desde o exílio (Moyano, Tizón, Rabanal, Juan Carlos Martini); e outras alias desde o estranhamento (Cohen, Dal Masetto). Ainda temos narrativas cifradas na violência imperante no país sob a ditadura (o próprio Saer, Osvaldo Soriano, Moyano, Carlos Dámaso Martínez). Como síntese do que vincula estes textos, escritos dentro e fora da Argentina, Sarlo vê “por um lado, um grau de resistência a pensar que a experiência do último período possa ser confiada à representação realista”, por outro, sua leitura e repercussão social “remete a operações complicadas de construção de sentidos, a uma resistência às oposições maniqueístas e a explicações simplificadas ou que ofereçam uma tranquilizadora totalização”.

Na mesma linha o teórico peruano Antonio Cornejo Polar (Apud PALERMO, Z, 2002) considera que esta forma experimental, fragmentária e contraditória de ser do romance latino-americano dos anos 70 não deve ser confundido com um relativismo ou dialogismo ingênuo, variante latino-americana do pensamento pós-moderno. Para o teórico peruano a literatura de países periféricos tende para o plural porque a sociedade que a produz é complexa. Trata-se de um sujeito múltiplo, contraditório, migrante, do qual, logicamente, vai surgir uma pluralidade de textos e de representações simbólicas.

Estas representações não são um mero reflexo da estrutura social que os produz. O texto literário “entreama” literariamente os discursos da sociedade e da conta das diferenças e contradições, das tensões. O texto vira o espaço de reunião das contradições e, portanto, de uma *totalidade*, que no caso do romance de periferia, é uma totalidade que reúne a tensionalidade conflitante do real. Neste sentido Cornejo Polar está considerando esta literatura como realista. Um realismo de novo tipo que voltaremos a discutir no capítulo 2.

Esta força, que podemos chamar de centrípeta ou que procura reintegrar a ideia de totalidade e de conjunto dentro da fragmentação acompanha a visão também otimista que tem Beatriz Sarlo sobre a influência da vanguarda na produção ficcional desta época. Cornejo Polar nos incita a olhar o romance como um todo, em sua totalidade textual para ali encontrar de novo o conjunto.

Pensando também na possibilidade de a produção desta época ser considerada de realista, um ensaio de Maria Guadalupe Marando (2014. pp. 206-218), que comenta a crítica literária argentina atual que considera o realismo como uma constante na produção nacional, a

autora destaca que para falarmos em realismo na narrativa argentina das últimas décadas devemos ampliar o conceito e mudar a ênfase. Para ela neste fim de século a realidade se transformou em algo opaco, resistente ao artista, e, portanto, há uma dificuldade em traduzi-la literariamente.

Mas, segundo a autora, o crítico deve continuar confiando em que a pesar das resistências a linguagem ainda pode dizer a realidade, e, portanto, criar uma literatura realista. A discussão ficará para um tratamento mais amplo no capítulo 2. Se pensarmos as leituras atuais sobre aquele período na Argentina, apesar de que a reflexão sobre o que aconteceu nesta época define grande parte da produção do país até nossos dias, o legado do período é sombrio.

A própria Beatriz Sarlo passa desta visão de alguma forma otimista, que prefigurava a retomada da democracia na década de 80, a uma análise pessimista do que veio depois, que acabou sendo o verdadeiro legado das ditaduras. No começo do novo milênio um espírito de apocalipse, pessimismo e desilusão invade o setor intelectual da sociedade. Em geral há uma aceitação em âmbitos acadêmicos e intelectuais do pós-modernismo.

No seu livro *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (SARLO, B. 1994), a autora define à Argentina contemporânea como vivendo o clima da chamada pós-modernidade “una nación fracturada y empobrecida” com “una escuela desarmada sin prestigio simbólico ni recursos materiales”; o predomínio da televisão e das outras mídias; um consumismo desenfreado e a ausência de gosto na arte. O período da ditadura é visto como o momento em que foram instaladas no país as bases materiais de um capitalismo tardio, que agora desenvolve todas as suas características, inclusive após a euforia do período da retomada da democracia (década de 80).

CAPÍTULO 2

A LITERATURA DO CONTRA

O presente capítulo começa com uma breve, mas necessária reflexão, sobre alguns conceitos da crítica realista: a consideração da arte como trabalho livre, o realismo, e depois faz um pequeno percurso histórico que tenta acompanhar as variações da forma romance desde que ela se constitui em epopeia burguesa, na modernidade, passando pela época da decadência ideológica e as tendências subjetivistas e objetivistas que se firmam neste momento, até chegar à época do capitalismo tardio, a pós-modernidade e o romance de vanguarda. Este percurso nos ajudará a caracterizar melhor o conceito de literatura do contra, e a produção romanesca latino americana do final do século XX.

No final do capítulo são tecidos comentários de algumas questões de estética relevantes nas análises realizadas a saber: os conceitos de vivência trágica e de plenitude épica como formas de representar a relação sujeito/ objeto em literatura; o conceito de tipo, as formas de heroicidade na literatura realista e a figura de herói cínico; o subjetivismo, o objetivismo, o estranhamento e a coisificação; o romance policial e sua produtividade durante o capitalismo tardio; e finalmente as ideias de mundo caótico e da alteração da lógica narrativa, e seu impacto na apresentação do tempo e o espaço nos romances.

2.1 Arte, trabalho, história

Este capítulo trata sobre a questão fundamental da natureza da arte como trabalho humano e, portanto do seu papel na história da humanidade. O conceito de realismo e o papel da literatura na modernidade burguesa com uma ênfase especial no capitalismo tardio.

2.1.1 A literatura como trabalho livre

Há várias formas de considerar e, portanto, de abordar o estudo de uma obra de arte. Podemos vê-la como produto de uma consciência subjetiva inspirada e absolutamente livre de qualquer condicionamento externo, ou pelo contrário como o reflexo automático ou retrato automático de um mundo exterior ao ser humano onde o artista é um cronista do seu mundo. Estas duas tendências de estudos críticos da arte são chamadas de subjetivismo e objetivismo

e têm um enorme impacto nos estudos literários atuais. Ambas desconsideram uma linha de raciocínio que tenta ver a complexidade dialética da relação entre sujeito humano e mundo objetivo. Aristóteles (2009, p.13) na *Poética* entendia a arte como imitação (mimese) de ações humanas. Hegel retoma no século XVIII esta ideia e a trabalha sob as categorias kantianas de sujeito e objeto. Para Hegel (1993, p.8), à diferença de Kant, as ações humanas supõem sujeitos agindo num mundo objetivo de acordo com necessidades próprias, o que implica uma interação dialética entre sujeito e objeto. A arte, por sua vez, ela própria, é produto dessa relação sujeito -objeto, um produto do trabalho humano, produto de um tipo de trabalho específico chamado trabalho artístico. Este trabalho artístico é uma mediação entre um sujeito humano / artista, e um objeto/ o mundo no qual este artista está inserido.

A produção artística, como qualquer produção humana é incorporada ao conjunto de saberes de toda a humanidade e passa a ser patrimônio do gênero como um todo. Porém para Hegel a experiência é movida pela razão. Parte do pensamento e se dirige ao mundo e volta a este num movimento infinito e dialético. O Ser é a Razão, um Espírito Absoluto. Marx vai ao mesmo tempo retomar e subverter esta visão. A História é feita pelos homens (sujeitos) mas sob condições que eles não escolhem (um mundo - objeto que é alheio).

Desta relação dialética vai surgindo o Ser Social. Lukács foi quem formulou pela primeira vez de forma sistemática uma teoria estética retomando o raciocínio de Marx e quem escreveu uma ontologia do ser social. Para ele, a expressão máxima do trabalho livre é a arte, nela o homem concentra o empírico de sua existência (a subjetividade) e a realidade cotidiana que o cerca (a objetividade). À confluência do que é subjetivo, ou seja, singular, e do objetivo, universal, Lukács (1966. v. 3. cap. 12 p 199) entende como particular daí os conceitos de singularidade, universalidade e particularidade. A arte que consegue captar estas relações é chamada de arte realista.

A ideia de uma arte realista surgiu durante o iluminismo e ela está ligada fortemente à forma romance. John Locke o filósofo empirista iluminista inglês, foi o primeiro a falar em realismo e o definiu como a busca da verdade e do conhecimento do mundo através do uso dos sentidos. O termo foi relacionado à vida cotidiana e à história por Hegel, e para Goethe o romance mostra melhor do que a tragédia e o drama o caminho da humanidade, pois a história não é uma via de mão única e sim um caminho com possibilidades variadas e simultâneas onde o ser humano se mostra livre dentro de uma série de determinações. Há também no romance realista uma reconciliação entre o homem e o mundo. É, portanto uma mediação

dialética. Através do trabalho artístico o artista cria uma mediação, que é dialética, entre a esfera da universalidade onde se encontram as grandes determinações e leis causais de um complexo social dado e a singularidade subjetiva, onde cada fato parece único, sem relação com os outros obedecendo a uma causalidade caótica.

Na dialética entre o universal e o singular o artista constrói uma síntese, (pensando em termos dialéticos). Essa síntese é a particularidade. A mediação entre os homens singulares e a sociedade possibilita desvendar os complexos sociais. A construção de uma particularidade corresponde a um texto literário elaborado por um sujeito social (o autor) que quer conhecer sua realidade, seu mundo, e para isto elabora uma figuração estética onde através de personagens, acontecimentos, imagens singulares consegue penetrar na essência dos fenômenos humanos (históricos, sociais), e mostrar assim a totalidade. A obra de arte assim apresentada é uma mediação.

A tarefa do crítico nesta perspectiva consiste em desvendar esses sistemas de mediações construídos que permitiram passar de uma singularidade e uma universalidade à particularidade.

2.2 A dissolução da forma romance

2.2.1 A forma romance como epopeia da burguesia

O gênero narrativo, sobretudo o romance, tem sido amplamente teorizado, na busca de se formular uma metodologia de análise adequada à compreensão da relação entre a realidade e o universo ficcional engendrada pela literatura. A visão de Lukács sobre o tema compreende um vasto trabalho sobre a natureza desse gênero, envolvendo os estudos *A teoria do romance* (1914/1915), o ensaio *La Novela* (ou O romance como epopeia burguesa) (1934) e *O romance histórico* (1935).

No segundo destes trabalhos o crítico húngaro defende que o romance é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa pois é nele que "se configuram de maneira mais adequada e típica todas as contradições da sociedade burguesa moderna" (LUKACS, G. 2011.p.29). O romance é a expressão artística literária da era burguesa, principalmente o romance realista que se firma como gênero na ascensão da burguesia como classe

revolucionária. O romance realista burguês traz a crença iluminista na ideia de perfeição e totalidade humanas. São os pensadores burgueses progressistas os que descobrem o papel ativo da ação humana na formação da objetividade social.

O capitalismo, num dado momento, representou – não só no plano econômico-social, mas também no cultural – uma extraordinária revolução na história da humanidade. Seu nascimento e explicitação implicavam a atualização de possibilidades apenas latentes na economia feudal desenvolvida, atualização que dependia, por sua vez, da dissolução e desintegração das relações feudais de produção, de suas formas de divisão do trabalho. Esse caráter objetivamente progressista do capitalismo permitia aos pensadores que se colocavam do ângulo do novo a compreensão do real como síntese de possibilidade e realidade, como totalidade concreta em constante evolução. Sem compromissos com a realidade imediata, os pensadores burgueses não limitavam a razão à classificação do existente, mas afirmavam seu ilimitado poder de apreensão do mundo em permanente devir. (COUTINHO, C. N. 2010. p. 25)

Enquanto a burguesia apostava no progresso, buscando superar o absolutismo feudal, seus pensadores podiam considerar a realidade como um todo racional, seu conhecimento era possível para a razão humana; quando passa a ser classe dominante e conservadora, seu interesse será justificar teoricamente o existente, fechando cada vez mais a possibilidade de uma apreensão objetiva e de totalidade da realidade, limitando ou negando o papel da razão no conhecimento e na praxe dos homens.

Lukács no ensaio já citado *La Novela* compara o romance burguês à epopeia clássica e o denomina como epopeia burguesa. O elemento fundamental para analisar as diferenças entre os dois gêneros é a categoria da ação. Para ele na estrutura de uma obra literária a ação é um fator integrador, pois a sua análise nos mostra como os indivíduos/sujeitos agem no mundo objetivo configurado na obra e entre eles. Levando em consideração esta categoria, Lukács denomina o romance realista como epopeia burguesa. À diferença da epopeia clássica onde a ação visava cumprir o designado, o herói tinha um destino; no romance como epopeia burguesa, o herói luta por si, não segundo instâncias superiores. Por causa disso, o herói do romance burguês, sem Deus, com liberdade, emancipado, quer construir um mundo integral, que é a filosofia burguesa. De tal modo que a dualidade entre Eu e Mundo torna-se paulatinamente o elemento fundamental da estrutura do romance. No romance, expressão da sociedade burguesa, não há relações normais com o sistema objetivo do mundo, e a esfera de representação se fecha cada vez mais, pois o valor que impera na sociedade moderna é o individualismo, não a coletividade.

Portanto o romance realista, principalmente o surgido na época revolucionária da burguesia, é a consumação da modernidade. Com a produção desta época Lukács constrói seu

modelo de escritor realista que é aquele capaz de investigar sua própria realidade, que tenta entender sua época, incluindo todas as contradições, e que a partir desta compreensão gera uma obra que parte da vida cotidiana, mostra a generalidade e a totalidade do seu mundo, podendo identificar neste mundo criado ou informado, algumas potencialidades ou perspectivas que apontam para o futuro. É por isso que Balzac, por exemplo, é um escritor realista. Ele utiliza o modelo do Romance Histórico, que teve sua origem na Inglaterra de Walter Scott, para configurar artisticamente a França pós Revolução Francesa, e por isso Soljenítsin também é realista, pois conseguiu incorporar nas suas obras todos os conflitos da época stalinista na União Soviética.

2.2.2 A decadência ideológica

A burguesia abandona o projeto de emancipação humana quando passa a ser a classe dominante na consolidação da sociedade capitalista, e deixa de ser uma classe revolucionária, se transformando numa classe conservadora da nova ordem social estabelecida que superava o feudalismo; para isto foi fundamental abandonar a tradição filosófica burguesa progressista (que vinha desde os renascentistas e chagava a Hegel, finalizando por volta de 1830-1848), quando começaram as primeiras revoltas proletárias, onde ficou clara a contradição burguesia–proletariado, descartou-se a herança agora maldita da época revolucionária, que é precisamente a que é retomada por Marx na dialética materialista e histórica. Três elementos são fundamentais nesta filosofia da burguesia revolucionária: o humanismo (a teoria de que o homem é um produto de sua própria atividade, de sua história coletiva), o historicismo concreto (a afirmação do caráter ontologicamente histórico da realidade), e a razão dialética (no seu duplo aspecto – uma racionalidade objetiva imanente ao desenvolvimento da realidade– categorias capazes de apreender subjetivamente essa racionalidade objetiva).

A “razão”, o “progresso”, o “humanismo”, a “democracia” – todas estas categorias, inclusive quando ligadas a uma concepção burguesa do mundo, são incorporadas pelo marxismo pois representam *formas concretas da existência social*, alternativas aos aspectos mais evidentes da degradação e da opressão na sociedade capitalista. A crença na racionalidade do real, na existência de valores humanos comunitários, na possibilidade de um futuro mais luminoso e, sobretudo, no poder de transformação da realidade pela ação do homem.

A economia política burguesa entra também numa estagnação, como ciência que permite a apreensão da totalidade da sociedade estudando a produção e reprodução da vida (os maiores expoentes foram Adam Smith e David Ricardo), que serviu para compreender o conjunto de relações sociais que estavam surgindo com a crise do feudalismo, segundo os interesses da burguesia no período em que esta classe era a vanguarda das lutas sociais. Vai ser Marx quem retome a teoria do valor dos economistas clássicos, mantendo uma perspectiva histórico-concreta e de totalidade para compreender a realidade social, realiza sua crítica e chega à teoria do mais-valor, desvendando a centralidade da exploração, ou seja, da contradição capital-trabalho, como base medular do modo de produção capitalista.

As modificações que se produzem na cultura burguesa após a revolução de 1848 são chamadas por Marx de decadência ideológica da burguesia. No prólogo ao *Dezoito Brumário* ele escreve

... A burguesia tinha a noção correta de que todas as armas que havia forjado contra o feudalismo começavam a ser apontadas contra ela própria, que todos os recursos de formação que ela havia produzido se rebelavam contra a sua própria civilização, que todos os deuses que ela havia criado apostaram dela... " (MARX. K. 1960, p.4)

A forma romance sofre muitas modificações. Ela se dissolve ao ponto de que alguns teóricos como Adorno duvidam de que o romance realista como tal continue existindo. Outros como Lukács vão problematizar esta questão de diversas formas. Sabemos que o pensamento de Lukács foi fortemente influenciado por conjunturas históricas e políticas que o fizeram revisar várias categorias ao longo de sua extensa obra.

Para o Lukács marxista dos anos 30 a origem do romance contemporâneo pode encontrá-la na produção posterior a Revolução de 1848 na Europa. Na série de ensaios dos anos 30 chamados *Escritos de Moscú* (2011) ele parte de Marx para determinar o sentido e a tendência geral da ideologia burguesa de decadência e as razões históricas de seu surgimento.

Sua proposta é discutir os efeitos da decadência ideológica na subjetividade, bem como a sua fundamentação na divisão social do trabalho, e as consequências da deformação subjetiva para a criação artística, sempre enfocando o indivíduo burguês.

No primeiro ensaio do livro, "*La Novela*", Lukács fala em *dissolução* da forma romance e chama a produção literária deste período de "novo realismo". No ensaio o termo é empregado para designar os desenvolvimentos naturalistas do romance principalmente as tendências expressas por Flaubert e Zola. Uma das características fundamentais deste período

é a tendência cada vez mais acentuada à apologética, tanto no campo da filosofia e das ciências, como da arte.

Em *La Novela* lemos:

... o aprofundamento dos antagonismos capitalistas acarreta o predomínio da apologia em todas as áreas, porque quanto mais nitidamente emergem as contradições do capitalismo, tanto mais grosseiros se tornam os meios utilizados para glorificá-lo de maneira falsa e para caluniar o proletariado revolucionário e os trabalhadores rebeldes.... (Tradução livre). (LUKÁCS, G. 2011.p. 62)

E em *Informe sobre la Novela*, outro ensaio do livro Lukács escreve, de maneira sucinta, mas coerente com o seu desenvolvimento posterior:

"... Período de declínio ideológico da burguesia, de crescente apologética em todos os domínios. A emergência do proletariado como força revolucionária autônoma (jornadas de junho de 1848) e o aumento contínuo das oposições de classe não reforçam somente as tendências apologéticas gerais, mas também dificultam a luta de escritores honestos e de nível contra a tendência apologética generalizada.... " (tradução livre). (LUKÁCS, G. 2011.p. 86)

2.2.3 Subjetivismo e Objetivismo

Duas tendências se solidificam e marcam a produção literária a partir daquele momento e durante todo o século XX: o objetivismo e o subjetivismo, que serão estudados na *Estética*⁸ de 1963. Ambas são dimensões teóricas aparentemente antitéticas. Para o objetivismo, a realidade social se constitui de um conjunto de relações e forças que se impõe aos agentes ou sujeitos. Ele nega a importância da imaginação ou do subjetivismo. Os principais defensores desta tendência são os naturalistas da segunda metade do século XIX. Para eles o homem é produto do meio em que vive, estando sua trajetória sujeita a um determinismo que atinge também o trabalho do artista. Acabam aproximando o romancista do cientista. Zolá afirmava que para discorrer sobre um determinado assunto seria preciso analisá-lo reunindo documentos esquematizando-o em notas e relatórios. A tarefa do artista se resumia a transpor informações verificáveis para o papel da maneira mais clara e coerente possível.

Do outro lado, para o subjetivismo a realidade social é o agregado de inumeráveis atos de interpretação através dos quais as pessoas, em conjunto, constroem linhas

⁸ ver especialmente o volume 2 em LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético: cuestiones preliminares y de principio*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

significativas de ação. Esta tendência, que é forte já durante o romantismo, privilegia o espaço da subjetividade. Para Shopenhauer por exemplo:

.... Um romance será tanto mais elevado e mais nobre quanto mais vida íntima e menos externa apresentar (...) sem dúvida, Tristan Shandy quase não tem ação, mas quão poucas ações tem a Nouvelle Heloise e Wilhelm Meister!. Mesmo Dom Quixote tem relativamente pouca ação (...) Estes quatro romances são o cúmulo do gênero (...) A arte consiste em salientar bem a vida interior usando o menos possível o exterior: pois o íntimo é realmente o objeto do nosso interesse... (SCHOPENHAUER, A. 2005, p. 51)

Outro pensador da tendência subjetivista foi Frederik Nietzsche. No seu livro *O nascimento da Tragédia* (1992) critica as pretensões iluministas de criar um mundo harmonioso, ou em vias de harmonização tal como se apresenta no romance realista, pois afirma que vai contra a natureza humana, que é dual: ao mesmo tempo instintiva, cega, caótica, irracional de um lado e racional do outro, tanto dionisíaco quanto apolíneo (segundo a dialética nietzschiana). Para Nietzsche o modelo literário é a tragédia grega pois nela estes elementos antes citados se fazem presentes. As ideias de Nietzsche influenciaram, como sabemos, o panorama cultural europeu de final do séc. XIX e começos do XX, o surgimento das vanguardas e acompanharam o nascimento do fascismo.

Ambas as tendências antes citadas, isolam elementos do processo básico do mundo humano que é dialético: a relação sujeito - objeto⁹. Por isso o marxismo vai criticá-las. Tanto a Escola de Frankfurt, com sua defesa particular da dialética, quanto Lukács com sua visão ontológica da história.

Na crítica de Lukács ao naturalismo, mais uma vez o problema da ação ocupa um lugar central e define o sentido da dissolução da forma do romance que tal tendência inaugura. Assim, dessa crítica, podemos apreender aspectos da concepção de Lukács segundo a qual a *ação* constitui um elemento central e objetivamente determinado da forma do romance. O primeiro problema do naturalismo é, precisamente, que “a representação das ações humanas no romance é suplantada pela descrição das coisas e dos estados”, e é isso o que inaugura o processo de dissolução do romance realista.

⁹ A relação sujeito-objeto é o problema central da filosofia ocidental desde a Renascença. Em Kant e Hegel foi uma questão fundamental. A centralidade da figura do sujeito reúne Kant e Hegel no que diz respeito à determinação da realidade. O mérito kantiano, segundo Hegel, é de estabelecer a centralidade do sujeito no processo de conhecimento e de tratamento do real. mas eles se separam na medida em que o sujeito kantiano reconhece o objeto e, diferentemente de Hegel, não se reconhece aí. Para Hegel sujeito e objeto são uma totalidade dialética que se interfere mutuamente e apesar de existirem por separado, nenhum existe sem o outro. Para este tema em Hegel ver o *Prefácio a Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Evidencia-se, aqui, que as posições estéticas tomadas pelo Lukács marxista dos anos 30, entre as quais a defesa da herança literária da burguesia revolucionária e a crítica aos “novos” formatos da dissolução do realismo, burgueses e soviéticos, fundam-se nas apreciações críticas de Marx, que acompanhou o surgimento da decadência ideológica e a combateu como força viva da reação, distinguindo-a radicalmente da produção teórica e artística da burguesia progressista. A decadência ideológica da burguesia culmina na barbárie fascista e no abafamento consciente de qualquer tentativa de representação verídica da realidade e nas tendências do romance de vanguarda no século XX. Para o Lukács dos anos trinta todas as tentativas sérias de se aproximar do realismo acabam malogradas se o escritor não rompe com a ideologia de decadência que está na base daquela oposição. O “novo realismo” é consequência do aprofundamento do prosaísmo da vida burguesa, mas também uma criação que, sendo refém do prosaísmo, em lugar de denunciá-lo, colabora para a sua consolidação: O nível poético da vida social decai, e a literatura sublinha e aumenta essa decadência.

Com respeito à outra tendência o psicologismo Lukács num ensaio dos anos trinta pretende mostrar que há razões de classe que determinam o limite formal da oposição dos adeptos do romance de reportagem naturalista, isto é, fundamentos na posição de classe de seus autores e defensores que restringem a sua oposição a uma simples renovação da forma. O psicologismo, como uma forma da tendência apologética, uma forma especial e “superior”, deve, portanto, ser compreendida em termos do ser social da classe burguesa, em termos da divisão capitalista do trabalho e do fetichismo da mercadoria que emerge sobre essa base, a “reificação” da consciência (LUKÁCS, G 2011. pp. 63-64).

Os escritores do psicologismo pertencem à burguesia, mas afastados da dinâmica concreta da produção material (e preservando a perspectiva da sua classe), esses escritores e intelectuais tendem a conceber a realidade existente como “mecânica”, “desprovida de alma” e dominada por leis “estranhas”. Essa concepção exhibe as mais diversas variações, desde um sistema de leis “sem significado” até o caos, dependendo da fase do desenvolvimento da produção capitalista, que por si só se esquiva à compreensão. Ao entendimento da realidade objetiva como desprovida de significado corresponde à concepção de que apenas a interioridade, a “vida da alma” possui significado e conteúdo.

A partir dessa oposição rígida entre exterioridade e interioridade, emerge, na literatura, o psicologismo: A essa realidade “vazia” os escritores burgueses opõem “a vida da alma”, que

é a “única decisiva”. A vida da alma se torna o centro de gravidade e, às vezes, o único conteúdo de seu retrato. O método criativo que emerge dessa base é o psicologismo. Com efeito, Lukács prossegue para afirmar que os primeiros e mais importantes representantes dessa vertente literária e intelectual (Flaubert, Jacobsen) explicitam uma oposição *romântica* aos efeitos desumanizadores do capitalismo.

Embora fundada numa apreensão distorcida e muitas vezes mística das causas da desumanização, essa oposição mantém uma autenticidade como recusa dos efeitos nefastos da vida sob o capitalismo. Entretanto, com o seu desenvolvimento, esse anti capitalismo romântico perde sua posição de vanguarda e se torna puramente apologética. O sentido apologético do psicologismo se expressa em duas vertentes paralelas. Numa delas, propõe-se a capitulação a ideologias antigas, que são glorificadas em oposição ao presente capitalista. Dessa linha, ele cita como exemplos Dostoievski, Bourget e Huysmans. Na outra, retrata-se apenas a “vida interior”, proporcionando uma educação no sentido do indiferentismo político e social, ignorando e deixando de lado as lutas indispensáveis e externas do mundo em favor da vida da alma.

2.3 Capitalismos tardios e pós-modernidade

O capitalismo tardio é a última das fases da evolução do sistema de produção capitalista. Ernest Mandel (1982, p.5) menciona três fases na evolução histórica do capitalismo vinculando cada uma delas com uma pauta cultural dominante. Uma primeira fase, ou capitalismo nacional, que pode ser descrita em termos de um capitalismo de tipo clássico onde o intercâmbio e a produção acontecem no interior de cada país (e se restringe às primeiras potências capitalistas). A pauta cultural dominante nesta fase é o realismo. Uma segunda fase, monopolista ou imperialista, quando são criadas as grandes companhias que exercem sua influência sobre outros países de forma colonial. No âmbito cultural é o momento do modernismo. Uma terceira fase, quando as companhias passam a ser multinacionais, e estendem sua área de influência a todo o planeta. A produção industrial se transforma completamente devido ao avanço tecnológico, o aparecimento da televisão, a grande mídia que distribui informação em massa e a informática. Esta transformação afeta à arte, à cultura, à política e a toda atividade humana. A este período do capitalismo avançado ou tardio corresponde, na produção cultural, o pós-modernismo.

O final da segunda fase aconteceu quando acabou a reconstrução posterior à Segunda Guerra Mundial. O ano de 1973 representa a primeira crise econômica internacional após o fim da Guerra e tem um significado político definido: supõe o começo do questionamento e posterior fim do que foi conhecido como o Estado de bem-estar social que teve na América Latina a sua manifestação própria na forma dos Populismos. A Crise do Petróleo foi usada para justificar o abandono das políticas de justiça social implementadas desde a crise de 30. Neste sentido, o principal efeito social foi a geração de uma crise geral de expectativas que substituiu esta confiança no progresso social que tinha caracterizado a consciência social desde início dos anos cinquenta. Na América Latina depois de experiências populistas (varguismo, peronismo, etc.) a região esteve submetida às amarguras das Ditaduras Militares, que atravessou os anos de 1970, resultando num período de tempo de duas décadas. Todo esse quadro que forma nos termos de Eric Hobsbawm (1995. p. 112), a “era da catástrofe”

A origem de todo este processo segundo Anisi (1993, p.64) está numa mudança de estratégia na lógica de acumulação do capital. O pacto social que possibilitou o Estado de bem-estar social foi quebrado pelos interesses econômicos dominantes no início dos anos 60. Desde a perspectiva deles, o problema estava claro. Nos vinte e cinco anos anteriores tinha sido criada uma situação de avanços nos direitos laborais sem precedentes, a través de políticas de pleno emprego que pretendiam eliminar o desemprego e suas consequências políticas: mal-estar social.

Isto provocou um aumento do nível de vida da população. A classe trabalhadora ganhou força e perdeu o *medo* à praxe política reivindicativa e em alguns casos anticapitalista. Tanto na América Latina quanto na Europa (Occidental e no Leste) e no resto do mundo foram geradas todo um conjunto de expectativas sobre um avanço na democratização da sociedade. Estas expectativas lideradas pela classe trabalhadora e pelos setores excluídos nos países periféricos colocaram em perigo a coluna vertebral da economia capitalista: as margens de lucro do capital. A reação da burguesia não demorou: era necessário fechar o horizonte de expectativas e recuperar as margens de lucro.

O ataque contra a classe operária consistiu em uma liberalização selvagem da legislação laboral, reintroduzindo condições laborais próprias do século XIX. Como consequência imediata disso uma lógica brutalmente individualista nas relações laborais, submeteu os indivíduos a uma insegurança radical. Com isto as lutas da classe trabalhadora se desestruturaram. Na América Latina a resposta foi mais radical, devido também a que as

reivindicações tinham chegado a um nível intolerável após a vitória da Revolução Cubana. Ela veio na forma dos autoritarismos das ditaduras militares de direita que como uma epidemia se alastrou pelo continente após 1959.

As consequências desta resposta dura foram à constituição de subjetividades hiperdisciplinadas, vulneráveis com respeito às exigências do mercado, individualidades instaladas em um horizonte fechado de expectativas com respeito a um futuro diferente. A eliminação de toda expectativa transcendente conduz à adesão a uma ideologia do eterno presente ou do presente eterno ou de viver exclusivamente pensando no presente, defendida entre outros por Nietzsche e reproduzida incessantemente pela realidade mediática.

Os sujeitos da vivência pós-moderna experimentam uma espécie de desmoralização. Estão amputadas das possibilidades de realização individual e coletiva em um determinado horizonte histórico. Trata-se de subjetividades fragilizadas e vulneráveis à lógica mercantilista, à banalização absoluta, à dispersão e a fragmentação radical que impregnam a indústria mediática atual. Neste sentido podemos afirmar que nos romances analisados as subjetividades se aproximam a este perfil. Mas elas aparecem tensionadas esteticamente nos casos que analisaremos nos capítulos 3 e 4.

2.3.1 A constituição do sujeito na pós-modernidade

Jameson no seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1996, p 12 e 21) define pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo avançado. Pós modernidade refere-se ao momento histórico, e pós-modernismo são as pautas ou o estilo que governa as manifestações artísticas e culturais deste período. O capitalismo tardio é uma terceira fase do capitalismo, na qual ele se expande até alcançar todos os cantos de nosso planeta. As grandes companhias passam a ser multinacionais. A produção industrial se transforma completamente devido ao avanço tecnológico, ao aparecimento da televisão, da grande mídia que distribui informação em massa, e a informática. Esta transformação afeta a arte, a cultura, a política e a toda atividade humana. Quando falamos em atividade humana devemos entender mudanças na estrutura psíquica do indivíduo. E quando falamos em mudanças na estrutura psíquica devemos falar em mudanças na relação dos sujeitos com o

mundo. Para Marx a constituição da subjetividade e da objetividade na sociedade capitalista está determinada pela forma mercadoria.

No mercado as mercadorias são avaliadas entre si tomando como parâmetro outras mercadorias. É o chamado valor de cambio. A mercadoria anula sua origem no trabalho social, como produto humano, e é intercambiada levando em consideração seu valor relativo a outras mercadorias. É o chamado fetichismo da mercadoria que Marx analisa no livro 1 de *O Capital*. Pois bem, este fetichismo que é um fenômeno próprio dos intercâmbios econômicos penetra todas as manifestações vitais da sociedade e as transforma a sua imagem e semelhança. A consequência disto é a não existência de áreas alheias à lógica da mercadoria.

Num mundo reificado os fenômenos sociais aparecem desligados de todo processo, de toda historicidade; o real aparece coisificado.

Quem primeiramente estudou o fenômeno do fetichismo nas relações humanas foi Lukács em *História e Consciência de Classe* (1985). Ali ele trabalha com a categoria de reificação. A reificação é uma forma de percepção das relações humanas como sendo entre coisas:

...La reificación es la aprehensión de fenómenos humanos como si fuesen cosas (...), es la aprehensión de los productos de la actividad humana como si fueran algo distinto de los productos humanos (...). El mundo reificado es, por definición, un mundo deshumanizado, que el hombre experimenta como facticidad extraña, como un opus alienum sobre el cual no ejerce un control mejor que el del opus proprium de su propia actividad productiva... (BERGER, P. e LUCKMANN, T. 1968, p. 116-7.)

A experiência social na pós modernidade consiste em uma radicalização de algumas tendências da reificação. Para dar forma teórica a estas mudanças do capitalismo tardio surge o pensamento pós-moderno ou pós-modernismo.

O pós-modernismo consistiria então segundo Jameson (1996) em uma nova forma de ver a relação homem/mundo, ou sujeito/objeto caracterizada por uma crescente reificação. Em sua crítica ao pensamento pós-moderno uma das coisas que ele destaca é que observamos uma substituição do tempo pelo espaço como elemento central e determinante. Essa mudança na disposição psíquica do indivíduo está conectada com o destino da experiência temporal na pós-modernidade. Assim, alienação ou angústia resultavam termos precisos para se referir a transtornos ou estados de ânimo característicos da modernidade. Mas eles resultam inviáveis na pós-modernidade, quando o modo de produção capitalista ocupa a totalidade da realidade (e da imaginação), o indivíduo se encontra desorientado diante de uma circunstância (a do

capitalismo tardio multinacional) que ocupa todo o espaço material e mental. A impossibilidade de organizar sua experiência de um modo linear e coerente é um dos sintomas dessa situação. É justamente por causa disto que Jameson (1996) afirma que a disposição mental que distingue a pós-modernidade é a fragmentação e a esquizofrenia.

O próprio passado virou uma espécie de depósito, de armazém de objetos e imagens aos que recorrer à hora de produzir qualquer coisa no presente. O passado já não constitui um referente real que precedeu nosso presente, sua natureza, em nossa pós-modernidade, é quase ficcional, toda vez que muitos de seus elementos estão presentes (recriação constante de estilos e tendências que se mostraram bem-sucedidas; exposição continuada —e as vezes maçante — a determinados produtos e acontecimentos, tanto fictícios (filmes ou músicas de outras épocas) como reais.

Apesar de vivermos num presente perpetuo —fruto da incapacidade que temos tanto de representarmos o fluxo da história e, portanto, o tempo como uma totalidade, encontramos, por outro lado, uma espécie de compulsão por consumir outras épocas, outros momentos históricos (o fenômeno editorial do romance histórico é um exemplo) mas que aparecem como mera evasão ou elementos associados à nossa identidade (construída em torno a nossos passatempos e hobbies) que como fatos realmente acontecidos. Para Jameson, então, as questões do tempo e da temporalidade passaram a ser coisas anacrônicas, assuntos do passado. O espaço substituiu o tempo no esquema ontológico geral das coisas. O tempo virou um ser inexistente e ninguém mais pensa e escreve sobre ele. Os romancistas e poetas o deixam de lado, pois consideram que já tinha sido amplamente tratado por Proust, Mann, Virginia Woolf e T.S. Eliot

As consequências ideológicas do fetichismo da mercadoria foram expostas por Eagleton (1997):

.....En virtud de este ‘fetichismo de la mercancía’, las relaciones humanas aparecen, de manera mistificada, como relaciones entre cosas; y esto tiene varias consecuencias de carácter ideológico. En primer lugar, con ello se oculta y se disfraza la dinámica real de la sociedad: se oculta el carácter social del trabajo tras la circulación de las mercancías, que ya no son reconocibles como productos sociales. En segundo lugar (...) la sociedad se fragmenta por esta lógica de la mercancía: ya no es fácil aprehenderla como totalidad, dadas las operaciones atomizadoras de la mercancía, que transforman la actividad colectiva del trabajo social en relaciones entre cosas muertas y discretas. (...) Por último, el hecho de que la vida social esté dominada por entidades inanimadas le da un espurio aire de naturalidad e inevitabilidad... (EAGLETON, T. 1997, p. 118)

Eagleton salienta os efeitos ideológicos fundamentais do fetichismo da mercadoria: fragmentação da experiência social, com a dificuldade para perceber a totalidade dos fenômenos com suas conexões. A naturalização dos relacionamentos como realidades inertes, coisificadas. Esta também é a visão de Lukács: estes efeitos ideológicos são as consequências essenciais de instauração da reificação como categoria central da constituição da realidade social no capitalismo. Para Lukács o fetichismo da mercadoria e a reificação em geral não são mera aparência, e respondem como já vimos a uma situação objetiva. Ou seja, que para sair dela não é suficiente uma simples modificação da consciência. Como afirma Eagleton:

la ideología (...) ya no es principalmente una cuestión de conciencia en modo alguno, sino que está anclada en la dinámica económica cotidiana del sistema capitalista. (EAGLETON, T. 1997, p. 118)

As formas de manifestação próprias do capitalismo:

...no son en modo algunas meras formas intelectuales, sino formas objetivas de la actual sociedad burguesa. Así, pues, su superación, si ha de ser una superación real, no puede ser un simple movimiento del pensamiento, sino que tiene que alzarse a su superación práctica en cuanto formas de vida de la sociedad"... (LUKÁCS, G, 1966. vol. 2 p 120)

2.4 O romance de vanguarda. O debate Lukács/Adorno

Como vemos a aparição do romance de vanguarda tem a ver com o final da segunda fase do capitalismo monopólico, a chegada do nazismo na Europa e certo desencanto após a Segunda Guerra. Aparece Kafka, no período anterior às guerras, e Joyce no entre guerras. Sobre a produção das vanguardas vai surgir um debate importante dentro do marxismo entre a Escola de Frankfurt e Georgy Lukács que vai ser conhecido como o debate Lukács/Adorno.

Nicolae Tertulian (2007, p.5) em um ensaio sobre esta polêmica começa destacando que toda a crítica que Adorno dirige sobre Lukács está baseada numa falsa leitura do autor húngaro como defensor de um objetivismo extremo e, portanto, de um anti subjetivismo e que, portanto, grande parte dos seus argumentos estão comprometidos por causa disto.

Vou primeiro me referir a um artigo de Lukács (1985) onde ele expõe sua visão sobre as vanguardas para depois abordar o ponto de vista de Adorno. Neste ensaio titulado *Los principios ideológicos del vanguardismo*, e até hoje polêmico, Lukács expõe com clareza sobre o assunto.

Para ele as vanguardas são o produto estético da decadência do capitalismo. Ele se refere à vanguarda europeia principalmente Kafka, Joyce, Musil e Beckett. Sua característica principal não está na experimentação formal e sim na ideologia de vida que se apresenta nas obras. Como o homem se relaciona com outros homens, e, por sua vez, como se relaciona com o mundo objetivo apresentado. A figuração do homem, o ser humano, na vanguarda, diz Lukács é a de um homem jogado no mundo, como pensava Heidegger, um homem que não pergunta de onde vem e para onde vai, e, portanto abandonado e que não está localizado em qualquer momento histórico. Entra em relação com outros homens, mas um modo passivo externo e contingente.

O romance vanguardista questiona o historicismo e tende a ser ahistórico. Domina a estética do fluxo de consciência, um relato concentrado na subjetividade. Contra essa idéia Lukács cita Aristóteles e o conceito de zoo político (animal social), o fato de que os seres humanos pertencem a um gênero que tem uma história. Lukács insiste: na vanguarda, o tempo deixa de ser histórico e social e torna-se individual. A quebra da lógica narrativa e a proliferação de pontos de vista dominam. Isto de acordo com Lukács faz com que a literatura perca uma das características mais importantes.

A unidade de ação. O mundo interior do homem se dissocia do mundo externo e falta a unidade dialética fundamental e vital entre o homem e mundo, ou seja, a dialética sujeito-objeto. No seu lugar temos personagens que fogem da realidade, caindo no niilismo, em um nada, um mal-estar, a náusea do mundo. Eles sofrem conseqüências adversas de contato com o mundo, como o personagem de *O Processo* de Kafka que é cobrado e condenado por um sistema que não consegue entender. O sujeito não entende o objeto, o mundo leva os personagens à morte. O contato com o mundo é negativo para o homem, ele gera doenças como a neurose. Na vanguarda encontramos a poesia recheada de elementos irracionais e neuróticos. Isso faz com que as histórias percam um fio racional e, principalmente, que a irracionalidade seja vista como natural inerente à natureza humana.

Outra característica da reflexão sobre como a vida humana aparece na vanguarda está relacionada ao conceito de possibilidade, e como as possibilidades de ação dos personagens são ficcionalizadas. Como não tem uma relação lógica homem-mundo, só a realidade subjetiva, imaginação subjetiva, sonhos subjetivos as possibilidades são também subjetivas, cada personagem tem seus sonhos independentemente dos outros, e como a realidade é alheia, hostil estes sonhos não se realizam, ficam no nível da abstração. Lukács está pensando na

distinção feita por Hegel entre possibilidade abstrata (subjéitiva) que fica na consciência e a possibilidade concreta (real) na qual o indivíduo tem diante de si várias alternativas, mas deve tomar uma decisão concreta pensando nas circunstâncias sócio históricas concretas a futuro. Ele contrasta por um lado o *Ulises* de Joyce, onde os personagens, o senhor e a senhora Bloom geram uma série de possibilidades que tem muito pouco a ver umas com as outras e que, além disso, nenhuma delas se concretiza ao longo do dia em que acontece o relato, e por outro *Carlota em Weimar* de Thomas Mann, onde o personagem Goethe, o escritor apesar de ter várias possibilidades de ação em sua vida pessoal e como escritor, reflete sobre elas, e toma algumas decisões concretas, que tem consequências no seu futuro imediato. O mundo figurado nas produções de vanguarda é um mundo estático, desordenado, anormal, onde o homem vive uma existência tediosa e impotente. É o mundo dos personagens de Kafka, que não compreendem esse mundo e o mundo não os compreende. Na literatura realista, diz finalmente Lukács, há sim perspectiva de mudança, de futuro de porvir, há esperança nos personagens, os personagens buscam e tem um horizonte.

Tertulian (2007, p.105) descreve a posição de Adorno como a de um defensor da vanguarda. Para o teórico da Escola de Frankfurt esta é o modelo a seguir, e o realismo, nos termos lukacsianos, como obra que tende a uma conciliação do homem com o mundo, deve ser superado, pois ele não questiona a sociedade capitalista. Adorno condena a obra realista porque ainda que o conteúdo explícito seja crítico, sempre tende a ser conciliadora, e a arte só tem sentido quando nega o mundo administrado. As vanguardas têm o mérito de combater a reificação dos objetos própria do sistema capitalista.

Para Adorno (1970, p.223) o processo de massificação econômica e cultural da sociedade capitalista tardia estava anulando a subjetividade. O ser humano se encontrava em pleno estado de alienação. A coletividade há muito tinha sido destruída. O romance realista tinha acabado e junto com ele a possibilidade da narração. O romance vanguardista se opõe a esta situação através de um trabalho estético refinado. A sociedade está massificada, simplificada demais. A arte deve oferecer uma visão diferente. Por isto a subjetividade que aparece na arte de vanguarda está angustiada e pugna por escapar da massificação e, portanto, encarna uma *epopeia negativa*, como em *Ulisses* de Joyce onde a força da obra estaria em mostrar a perplexidade do indivíduo diante da lógica da massificação. As subjetividades que aparecem nas obras de Kafka, Joyce, Musil, são a cristalização de experiências múltiplas, sujeitos que não têm um controle absoluto sobre a sua existência e sobre o mundo e que,

portanto, não conseguem narrar uma totalidade, como pretende o realismo, narram múltiplas experiências, produto destas também múltiplas existências. Adorno defende por isto, a autonomia estrutural das obras, pois vê nesta experimentação formal um distanciamento necessário diante do empírico, uma negação do real imediato. Para ele este distanciamento têm um valor político pois o sujeito artístico (o artista) se afasta, e neste afastamento polemiza com o seu tempo. Ele denomina a este movimento de função crítica da arte. Quando critica o ensaio antes citado de Lukács sobre as vanguardas, Adorno diz que o pensador húngaro não viu o sentido polêmico da representação do desassossego, do non sense, porque não levou em consideração o caráter de mediação subjetiva da obra. Ela não seria uma mera cópia ou reprodução da superfície real, na conformação estética tem que se observarem os detalhes e as nuances, principalmente as contradições internas (formais), porque ali está o poder crítico da obra. Tertulian afirma que Lukács em nenhum momento desconheceu o valor da subjetividade na criação estética.

Resumindo, Adorno defende que as vanguardas representam um protesto radical. Também que na forma reside o conteúdo social da obra. A forma é significativa, transmite, oculta, ou da luz o que ocorre na sociedade. A arte deve mostrar os defeitos da sociedade para, dialeticamente poder superá-los. A dificuldade ou complexidade formal, a exigência, a dificuldade, são atributos da obra de arte que favorecem uma relação não automática com a realidade. O trabalho do artista deve transformar a atitude polêmica em força produtiva estética. O trabalho revolucionário do artista se equipara assim ao trabalho social. A arte deve revelar, iluminar, mas não de forma fotográfica, claro, e sim com um distanciamento estético. Para Adorno a verdade é que só é verdadeiro o que não se acomoda a este mundo. O pensamento de Lukács chega a conclusões absolutamente contrárias.

A polémica segundo Tertulian leva a uma reconciliação impossível. O esforço teórico de Adorno consiste em perseguir no movimento interior das obras, na sua pura imanência estética, nas mais finas articulações de sua "técnica", a inscrição das tensões sociais, do "espírito objetivo" da época. Ele se esforça incessantemente em respeitar, ao mesmo tempo, a autonomia da obra de arte, sua distância irreduzível diante da realidade empírica, e seu caráter de fato social. Enquanto em Lukács o objetivo da obra literária tenciona representar os conflitos sociais de maneira fiel ao real, de modo a pôr em evidência as qualidades essenciais do homem, tornando-o capaz de entender e superar sua condição de alienação.

2.5 Anos setenta, fim de utopias

Passe-se agora a analisar em detalhe este período no Brasil e na Argentina. A década de 70 o espaço intelectual está fortemente influenciado pela ideia de fracasso (distopia), mas também pela necessidade de uma resistência ao poder instaurado que se apresenta com toda força como discurso único e, eventualmente à construção de uma eventual saída do caos. É, portanto, um momento de impasse.

A época do otimismo com respeito aos projetos coletivos que antecedeu ao impasse dos 70 teve seu correlato literário no utopismo do modernismo brasileiro e das vanguardas argentinas. Candido (1982, p.238) no seu ensaio *A nova narrativa* analisa a ficcionalização narrativa dos anos 70 no Brasil e nele aparece o conceito de *perda de visão de conjunto*. O período se caracteriza do ponto de vista formal, pela experimentação e a vanguarda. Para Candido as ficcionalizações dos anos 70 são textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte.

Nunca tínhamos, até aquele momento assistido a uma diversificação estética tamanha. Esta diversificação formal caracteriza nos livros o que na vida social é vivenciado *como perda da visão de conjunto ou fracasso dos grandes projetos coletivos*. Formalmente isto se traduz nas mais diversas formas da narrativa e aparece como princípio estruturante dos romances analisados: podemos encontrar, por exemplo um acúmulo de pormenores ou uma fragmentação discursiva as vezes, uma paralização discursiva outras (como no romance *Nadie nada nunca*), ou uma combinação das duas (como em *Sempreviva*).

2.6 A nova narrativa

O ensaio *A nova narrativa*, publicado pela primeira vez em 1979, foi escrito por Antonio Candido para um encontro sobre ficção latino americana em Washington nos Estados Unidos. Apesar de centrar sua análise na literatura brasileira seu alcance é maior e abrange a

literatura latino-americana como um todo. O ensaio tem cinco partes. Na primeira e segunda ele reflete sobre os elementos que tem em comum os países da região e as suas literaturas:

"... nos nossos dias, aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características análogas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, inviável devido às suas condições econômicas. Pairando sobre tudo o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os Governos dos seus países, nos transformando (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por Governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais..." (CANDIDO, A., 1982. p.60)

Da terceira à quinta parte Candido traça um painel da literatura brasileira desde a sua formação até a década de 1970. Ele vai terminar o ensaio mostrando certo desencanto com respeito à ficção brasileira do último período (década de 70). Segundo o crítico ela estaria influenciada pela vanguarda da pior forma, ou seja, só preocupada pela experimentação formal (coisa que não tinha acontecido nem com o primeiro modernismo) e teria esquecido o bom gosto, o equilíbrio e o senso das proporções que não só caracterizam a literatura realista como a boa literatura. Tanto que ele destaca como os pontos altos do período escritores não ficcionistas como Darcy Ribeiro, Pedro Nava e Paulo Emílio Sales Gomes pelo fato deles não enveredarem pelo experimentalismo formal e pelas modas vanguardistas e utilizarem uma escrita mais convencional.

Candido enquadra o período tentando encontrar as continuidades e descontinuidades com todos os períodos anteriores começando com o período da formação da literatura brasileira quando se destacaram duas tendências: uma regional e outra urbana. O regionalismo tentando mostrar as peculiaridades locais das diferentes regiões do país nasceu pitoresco e derivou no romance regionalista de 30 com seu realismo de denúncia. A literatura urbana descreveu a vida nas grandes cidades utilizando uma linguagem culta e universal que se adaptou à moldura da civilização ocidental dominante. Esta tendência alcançou seu auge com Machado de Assis e derivou na angústia dilacerante do romance urbano de começo do século XX.

O modernismo trouxe uma tendência forte na literatura brasileira: a "desliteratização"¹⁰ que implica a quebra dos tabus formais, o gosto pelos termos considerados baixos, e a desarticulação estrutural da narrativa. Esta tendência chega consolidada à literatura dos anos 70 e 60, mas com um significado que veremos mais na

¹⁰ Termo usado por Candido (1982, p.233)

frente. Se no modernismo de 20 predominou a experimentação estética, no modernismo de 30 vai ser o conteúdo ideológico (tanto de esquerda quanto de direita) o que define a produção literária. No segundo modernismo é quando o romance se consolida como o gênero predominante pois veicula as disputas ideológicas.

Nas décadas de 40 e 50 o romance perde o seu valor como espaço de lutas ideológicas e de denúncias. Porém neste período aparecem três grandes escritores que vão marcar as linhas fundamentais do romance e o conto brasileiro até o final do século: Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião. Clarice em *Perto do coração Selvagem* (1943) instaura o que Candido chama a centralidade da escritura (e, portanto, da estética). "Não se trata de mostrar que o texto mostra este ou aquele aspecto do mundo e sim que ele cria para nós um mundo além deste".

Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas* (1956) resolve segundo Candido algumas das principais obsessões constitutivas da literatura brasileira: a sede do singular, do regional como identificação e o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis, à comunidade dos homens, ao universal. Esta ida e volta entre o singular e o universal criando um particular (ficção "pluridimensional", porque vai além de seu ponto de partida contingente) instaura "a modernidade da escrita na literatura brasileira dentro da maior fidelidade à tradição da língua, ao pitoresco e ao regional, superando o realismo para intensificar o senso do real, utilizando o fantástico para comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro". Guimarães Rosa é, para Candido, o ponto mais alto da literatura brasileira do século XX.

Por último menciona Murilo Rubião com *O ex-mágico* (1947) por trabalhar com o absurdo, um elemento que ninguém tinha percebido e trabalhado até então. Após o golpe temos, como já vimos, um primeiro momento de efervescência cultural e de militância política, tolerado pelo regime. Aqui surgem algumas manifestações de revolta meio caóticas berrantes, e demolidoras como o tropicalismo. Movimento que segundo Roberto Schwarz (2012, p.52) foi necessário, mas que naturalizou os contrastes brasileiros celebrando-os, em vez de pensar na sua superação. Neste momento também aparecem algumas obras que seguem a linha convencional, como os dois romances de Antônio Callado *Quarup* e *Bar Don Juan* (aos quais me referirei no capítulo II), e o romance de Érico Veríssimo *Incidente em Antares*, (uma fábula política de uma sociedade autoritária e repressiva). Posteriormente ao

AI5 aparece a chamada "geração da repressão". Vai ser aqui quando aparece com toda força a literatura do contra.

2.7 A Literatura do contra

Antônio Candido chama esta produção de literatura do contra.

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural. Contra a lógica da narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita de ideologia. (CANDIDO, A, 1982, p. 241)

O sentimento de negação adquire neste momento uma virulência especial. Reparemos na última frase da citação: a negação explícita sem afirmação explícita de ideologia. A ideologia, a disputa ideológica, que de certa forma unificou a produção anterior, se retrai e do lugar a um estilhaçamento formal que funciona como uma negatividade. Este panorama cultural se reflete no surgimento de um romance experimental dominado, em princípio por forças que fragmentam a narração e que dão o caráter marcante à literatura destas décadas. Sem dúvida, Candido não tem uma opinião positiva sobre a produção da época e coincide, em parte com as críticas feitas por Lukács à literatura de vanguarda. Ele reconhece, porém, que o momento histórico não era dos melhores, e que, portanto, a postura irreverente da literatura do contra cumpriu um papel positivo ao officiar como um espaço de oposição à política cultural do regime ditatorial.

2.8 Questões de estética literária

Tratar-se-á a continuação de conceitos que tem a ver com os elementos utilizados na construção artística literária. Os tipos de romances, os tipos de personagens, a configuração do mundo narrado, o tratamento do tempo e do espaço e a vivência desses personagens nesse mundo.

2.8.1 A vivência trágica e a plenitude épica como formas de representar a relação sujeito/objeto em literatura.

Se nos países centrais a burguesia se nega a levar a frente o processo modernizador e revolucionário, na periferia é a chegada desta modernização a que se dá de forma imperfeita, incompleta. A sociedade e a economia não se modernizam totalmente e a constituição de um Estado Nação, nos moldes europeus, na região da América Latina continua sendo uma utopia.

Este é o lado contraditório do progresso da humanidade na periferia do capitalismo. Em *O romance histórico* Lukács (2011, p.33) fala da tragédia histórica que é a desaparecimento das sociedades gentílicas. O sentido trágico está em que o progresso era inevitável: as sociedades “atrasadas” como os clãs escoceses, deveriam sucumbir frente ao inevitável avanço da burguesia, como narrado por Walter Scott.

Estas características das sociedades periféricas retratadas pela literatura brasileira desde a sua formação, se transformou numa característica recorrente na produção romanesca especialmente desde Machado de Assis¹¹.

Não por acaso o romance que aqui analisamos, *Sempreviva*, se situa no interior agrícola do Brasil, numa região de fronteira com a Bolívia, um dos países mais atingidos por esta expansão mundial do capitalismo. O progresso como lógica histórica é visto por Lukács como um processo contraditório.

Todo avanço na conquista humana do mundo tem suas consequências negativas e implica também um retrocesso. Este retrocesso se transforma na dimensão trágica do progresso. Esta ideia que fica clara em *O romance Histórico*, nem sempre teve a mesma significação na obra de Lukács. Ele mudou de posição com respeito ao tema. Como sabemos, na sua juventude defendeu a heroicidade trágica. No período maduro baseado no conceito de ontologia do ser social, defende a plenitude épica como constitutiva do sujeito em uma sociedade desfetichizada.

Podemos afirmar que a ideia de tragédia se contrapõe, na extensa obra de Lukács, à de épica. Em um ensaio onde compara o tratamento destes conceitos em Adorno e Lukács, Miguel Vedda (2010, p 30) descreve o universo épico como aquele onde os sujeitos se sentem em primeiro lugar integrantes de uma comunidade, de uma espécie, e depois indivíduos isolados. Portanto o valor que predomina é o da igualdade. Isto explica o desdém de Lukács pela tragédia heroica na sua maturidade. Ele tem simpatia por um drama não trágico, “épico”, mas em um sentido diverso do brechtiano, um drama que não leva à cena heróis supra-

¹¹ Podemos citar como referência deste tipo de análise a obra crítica de Antônio Candido e Roberto Swartz.

humanos e apartados da vida comum, mas que ensina ao titã a controlar seus impulsos e canalizá-los para fins sociais.

O herói trágico é um ser super-humano, com poderes quase sobrenaturais que tem uma clareza de consciência superior à de qualquer outro ser humano. Não depende de ninguém, tem o destino já marcado e grande parte das vezes é um incompreendido. A falsa autossuficiência do herói trágico deve abrir espaço a uma visão mais sensível e harmônica da personalidade humana, os personagens trágicos, que reduzem a multiplicidade de suas possibilidades vitais a uma obsessão que os afasta da espécie, cedem lugar a Orestes ou Ifigênia, que renunciam ao fatalismo e se reconciliam com o gênero humano, ou a Epimeteu, que junto a Pandora corrige o titanismo juvenil de Prometeu. Os heróis do drama trágico incorrem em um estranhamento comparável ao que gera na vida e no pensamento dos homens a produção capitalista: constroem sua vida a uma só finalidade e renunciam à harmonia.

Vedda menciona que, na análise que Lukács faz de Goethe, a perfeição ética dos personagens não se mede pela intensidade no desenvolvimento do conhecimento e capacidades, mas pela plenitude “extensiva” da personalidade humana, que costuma ser independente daqueles. Em Goethe encarna-se esta alternativa ética, próxima ao democratismo que Lukács proclama: o ser humano capaz de desenvolver suas potencialidades não é para ele um ser excessivo, extraordinário; a harmonia da personalidade está aberta a todo sujeito normal.

Não existe um dualismo, à maneira de Kant, ou da versão mais moderada de Schiller, entre os indivíduos inessenciais da cotidianidade e os heróis titânicos, iluminados pela intensidade de sua vivência trágica. Na *Estética* Lukács cita um aforismo das *Máximas e reflexões* de Goethe, onde afirma: “O homem modesto pode ser completo desde que se mova dentro dos limites de suas capacidades e suas habilidades” (tradução nossa, 1966 p.505). Esta vivência modesta é chamada de plenitude épica na medida em que se aproxima do herói épico, alguém que apenas se eleva por cima dos seus semelhantes.

A plenitude épica tende à construção de uma comunidade livre e ativa. Lukács usa uma frase do *Fausto* de Goethe para ilustrar a plenitude épica:

...Se a esta ideia vivo completamente entregue, é o fim supremo de toda sabedoria: liberdade e vida são obtidas somente por aqueles que aprendem a conquistá-las de novo a cada dia. E desta forma, rodeado de perigos, a criança, o adulto e o velho passam aqui seus anos. Quisera ver-me em uma multidão assim ativa, achar-me em um solo livre, em companhia de um povo também livre. Então poderia dizer ao

fugaz momento: “Detenha-se, pois é tão belo”. A hora de meus dias terrenos não pode apagar-se do transcurso das eras. Na previsão de tão alta felicidade, gozo agora o momento supremo... (GOETHE, J.W., 1999, p. 390).

Para chegar a este estado de coisas é necessário, claro, um processo de mudança qualitativa da ação humana. Na conformação de seres mais moderados é fundamental passar por um processo de catarse. Uma purificação através da arte que atinja a vida cotidiana. Daí a importância da configuração da obra de arte com um viés específico, humanizador, de tal forma que permita o efeito catártico. Ao considerar o efeito catártico, Lukács persiste na crítica aos heróis demoníacos.

A teoria da catarse pretende corrigir o “radicalismo” das posições extremas remontando-se ao *tertium datur* aristotélico. Daí a desconfiança ante as “almas belas”. A pureza individual não basta para obter o bem social. As paixões exageradas, uma vez purificadas e reduzidas aos seus justos limites, conduzem à proibidade, ou fazem delas virtudes. Em *A peculiaridade do estético*, Lukács evoca o exemplo de Coriolano que renuncia a seu orgulho para obter o bem de sua pátria. Como Coriliano, Quinho em *Sempre viva* (o romance estudado no Capítulo 3) deverá passar por um processo de aprendizagem para aclamar sua ansiedade e moderar sua postura.

A “pintura vivente” de um evento comovedor convence os espectadores da necessidade de dominar as paixões, porém seria utópico crer que a arte pode exercer uma influência imediata sobre o homem que está perdido na sua cotidianidade. Lukács desconfia de uma virtude que é resultado do efeito estético. Em *Nadie nada nunca* (capítulo 4) temos uma cena curiosa em que o personagem Gato, preso em um mundo reificado consegue através da leitura de um livro entender pelo menos o mundo ao seu redor, que parecia fora do seu alcance mental. De acordo com Lukács, a arte pode exercer uma função valiosa de índole ética, não se convertendo em meio de edificação moral ou propaganda, mas na medida em que contribui para desenvolver uma nova visão do mundo. A perfeição imanente da obra de arte aparece agora como ampliação e aprofundamento das vivências do receptor e de sua mesma capacidade vivencial. A catarse que produz a obra nele não se reduz a mostrar novos fatos da vida, ou a iluminar com luz nova fatos já conhecidos pelo receptor, mas a novidade qualitativa da visão que assim nasce altera a percepção e a capacidade, fazendo-a apta para a apreciação de novas coisas, de objetos já habituais em uma nova iluminação, de novas conexões e de novas relações de todas essas coisas com ele mesmo.

Em outras palavras: a arte apresenta um mundo objetivo novo e desenvolve novos sentidos para compreender a realidade modificada. Daí que uma das primeiras sensações que se tem na presença de uma obra de arte autêntica seja um desencanto, ou constrangimento, por não ter percebido no mundo, na “vida”, o que parece oferecer-se espontaneamente na configuração artística. Neste estudo abordaremos um estudo destas questões no universo configurado nos romances. Interessa-nos especialmente a polêmica dentro da esquerda brasileira, argentina e latino americana sobre o papel da própria esquerda no período da ditadura e também outras características da vivência trágica numa sociedade ao mesmo tempo periférica e pós-moderna. Também em algum momento abordaremos a questão da catarse.

2.8.2 O conceito de tipo e a tipologia de heróis no romance

Na obra *Introdução a uma estética Marxista*, Lukács (1968. p. 260 - 282) trata sobre a conformação estética dos personagens numa obra literária. No livro ele estuda especialmente a categoria da particularidade. A particularidade (*besonderheit*) é uma síntese dialética entre o singular (*particularitat*) e o universal.

Na arte o homem concentra o empírico de sua existência (o singular) e a realidade cotidiana que o cerca (a objetividade). À confluência do que é subjetivo, ou seja, singular, e do objetivo, universal, Lukács entende como particular, daí os conceitos de singularidade (*particularität*), universalidade e particularidade (*besonderheit*)¹².

Através do trabalho artístico o artista cria uma mediação que é dialética entre a esfera da universalidade onde se encontram as grandes determinações e leis causais de um complexo social dado, e a singularidade subjetiva, onde cada fato parece único, sem relação com os outros obedecendo a uma causalidade caótica.

Assim, também, os personagens do romance resumiriam neles elementos subjetivos, da sua vivência como seres humanos singulares, e os antagonismos efetivos dos grupos sociais na sua evolução histórica. Na arte, e, sobretudo na literatura, esta particularidade toma a forma do típico. O típico pressupõe um indivíduo fora da média.

¹² Ver o tratamento desta categoria em LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966. v. 3. cap. 12 p 199-276.

Tanto a universalidade (conceitos, juízos), como a singularidade (sensibilidade) imprimem no típico a particularidade. Esta tipologia evoca um universo, um mundo, porque agrega os personagens e situações essenciais, numa relação constante, de maneira a representar um ponto de vista histórico sobre a realidade. Típico não se confunde com exemplar, nem se compara à oposição bem e mal. A personagem tipo é aquela cujas reações não seguem o comportamento médio do seu grupo. No caso, o herói problemático até pode parecer pertencer ao seu grupo social, mas de fato não se enquadra nele. A construção da personagem está baseada em exemplos do cotidiano, mas visa o universo da criação ficcional literária. A personagem concentra toda a complexidade de conflitos que permeiam uma sociedade em mudança. Por isso, é uma personalidade excepcional, que favorece a centralização das tensões, tornando-as transparentes para o possível desenlace. Jupira no romance que analisaremos *Sempre viva*, reúne algumas destas características. Ela transita entre os setores em conflito no romance e consegue assim concentrar a complexidade histórica recriada na obra. Juvenal Palhano no mesmo romance e o assassino de cavalos em *Nadie Nada Nunca* representam forças conservadoras que se opõem a ideia de tipo, pois estão pensando para trás e não para frente.

Enquanto às relações, estas decorrem em dois modos: relações de harmonia e relações de conflito. As relações de harmonia muitas vezes podem ser falsas ou estar no nível da fuga para o imaginário ou mesmo para a alienação. Já as relações de conflito muitas vezes assumem tal dimensão que são impossíveis de serem administradas, causando tal estado de agudeza até tomar uma proporção absoluta de desenlace. A perspectiva do romance da sociedade burguesa é, em geral, uma perspectiva negativa

Além dos personagens, também podem ser típicas as situações em que estas se envolvem, bem como serão típicos os objetos que geram conflito (linguagem, processos de trabalho, os costumes, as organizações sociais, ideologia, etc.). Isto é assim porque o que está configurado no romance é uma imagem completa do mundo. Como explica Lukács (2011. p. 36) no romance, como na épica, a diferença do drama, toda a amplitude do mundo humano é apresentada, os detalhes, situações e sentimentos são trabalhados. O romance é mais extensivo do que o drama.

Os objetos, por exemplo, podem contribuir em maior ou menor grau para os conflitos, visto que podem servir como mediadores no momento de sua troca ou uso. As situações nos mostram como esses personagens estão envolvidos num sistema de relações, isto é, ligações

com pessoas, grupos, ideologias, leis, costumes e o próprio meio físico. O que temos no romance, então é um estado do mundo. Esta é uma das características que nos permitem falar em realismo no romance burguês, inclusive no contemporâneo.

2.8.2.1 A categoria de herói

O romance moderno está fortemente ligado à subjetividade do homem, a sua relação com o mundo em que vive, e às problemáticas que enfrenta dentro da realidade que o cerca. Para Lukács o romance representa a totalidade dos objetos ou um estado do mundo. Enquanto o herói épico era essencialmente objetivo, como representação de um povo, o romanesco é subjetivo e singular, em constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo. A forma romanesca de narrativa, de acordo com Lukács, seria o resultado de forças histórico-filosóficas que vêm configurando as sociedades há alguns séculos, alimentando a subjetividade do homem, ao mesmo tempo em que o distanciando da totalidade do mundo. A realidade do indivíduo tornou-se centrada nele mesmo e em como ele se relaciona com a sociedade que o abraça. Nesse sentido, não mais o texto épico estaria preparado para narrar o homem, já que o conteúdo essencial da epopeia é imbricado a uma relação de totalidade com o mundo que não mais impera no sujeito.

A epopeia conta grandes realizações do homem, eterniza suas ações, uma vez que elas refletem o caráter do povo como um todo; o romance, em outra perspectiva, se atém à subjetividade do sujeito, tratando de sentimentos e da eterna tentativa de aproximação com o mundo. Enquanto o épico se detém a ações, ao grandioso, o romanesco vislumbra as implicações das ações, o resultado das relações, de maneira a destacar a relação solitária do sujeito dentro do todo material e social que o abarca.

A construção do herói épico em Lukács se diferencia da construção do herói trágico do drama grego que é tomado como exemplo de super-herói por Kant. O herói trágico kantiano, que também é representante de seu povo, mas com características de clara superioridade com respeito aos outros homens. É a ele que cabe o destino de boa parte de sua sociedade. O herói kantiano nasce pronto, e já com sua fortuna predestinada; ele condensa as características

apreciadas e valorizadas pela comunidade a que pertence e, por isso, são suas ações que farão a diferença dentro de seu contingente.

O Lukács jovem tinha simpatia por um drama não trágico, “épico”, mas em um sentido diverso do brechtiano, um drama que não levava à cena heróis supra-humanos e apartados da vida comum, mas que ensina ao titã a controlar seus impulsos e canalizá-los para fins sociais. A falsa autossuficiência do herói trágico deve abrir espaço a uma visão mais sensível e harmônica da personalidade humana. Os heróis do drama trágico incorrem em um estranhamento comparável ao que gera na vida e no pensamento dos homens a produção capitalista: constroem sua vida a uma só finalidade e renunciam à harmonia.

O herói romanesco é problemático, pois é incompleto, inquieto, em constante conflito com o mundo. A categoria de herói problemático corresponde, portanto ao personagem central do romance burguês. A história do romance pensada do ponto de vista dos seus heróis consiste em mostrar personagens em busca de valores autênticos. Eles são heróis "problemáticos" que se distanciam do seu mundo deteriorado, conformista e convencional. Há três tipos de heróis problemáticos: (a) o idealista abstrato (premature), inadaptado à complexidade do mundo (Dom Quixote, Le Rouge et le Noir) e que representa a um sujeito social ainda imaturo que age por impulso testando suas capacidades, e que geralmente se frustra, fracassando nas suas diversas tentativas; (b) o herói passivo, abatido psicologicamente que não vê sentido à sua existência e se entrega à inação (Oblomow, Education sentimentale), e (c) o herói maduro, viril, que, ainda que não aceite o mundo convencional, renuncia à busca problemática (Wilhelm Meister, de Goethe).

Nos romances analisados *Quinho* de *Sempre viva* encarna um herói idealista que assume características trágicas, e por momentos vira um herói passivo, e em *Nadie Nada Nunca* um universo de heróis passivos nos mostram o abatimento psicológico próprio da derrota dos projetos coletivos e do avanço do capitalismo tardio.

Relacionados a esta tipologia de personagens Lukács formula uma tipologia de romances. Temos um primeiro: a) romance de desilusão, à la Flaubert. E temos um segundo: b) romance de formação, como o “Wilhelm Meister” de Goethe ou o próprio “A Montanha Mágica” de Thomas Mann. No primeiro caso, temos o romance psicológico, focado na análise da vida interior, “caracterizado pela passividade do herói e sua consciência demasiado vasta para contentar-se com que o mundo da convenção lhe pode propiciar”. Já o romance de

formação (ou de educação) evita os extremos do idealismo quixotesco e do romantismo desiludido, por meio de uma autolimitação do protagonista: “o herói compreende e aceita a necessidade das estruturas sociais ao mesmo tempo em que busca exercer uma influência sobre elas”. Vemos neste último tipo de romance uma recuperação dos valores épicos na construção dos personagens, enquanto que no primeiro há uma predominância da vivência trágica.

Sempreviva oscila entre os dois tipos de romances na medida em que seu herói empreende uma busca, mas está imerso numa grande desilusão. *Nadie Nada Nunca* encarna o espírito da desilusão na medida em que a vivência trágica se apodera dos personagens e os imobiliza.

2.8.2.2 O cinismo

Um tipo de comportamento usual no romance de vanguarda é o comportamento cínico, pois na sociedade capitalista tanto a classe dominante quanto os dominados se comportam cínicamente. O filósofo esloveno Slavoj Žižek fala em dois tipos de cinismo

O amargo cinismo dos oprimidos, que desmascara a hipocrisia dos que exercem a dominação, e o cinismo dos próprios opressores, que violam abertamente seus próprios princípios proclamados, no caso da burguesia do capitalismo tardio, renega de todos os valores que já defendeu como a democracia, a liberdade, a igualdade e age pragmaticamente para defender sua posição privilegiada. (ŽIŽEK, S. 1996. p. 23)

O cinismo do primeiro tipo consiste em não acreditar em nada, se distanciar dos movimentos críticos. Só que as consequências deste comportamento podem ser trágicas, como as do personagem Dianuel em *Sempreviva*, que é um pobre peão de fazenda, pessoa anulada, controlada pelo torturador Claudemiro, e que acaba sendo o assassino de Quinho, personagem central do romance. É um conformismo radical. Outras pessoas pensam por nós. Žižek atribui esta atitude a uma necessidade de acreditar em algo diante do vazio da existência. Este tipo de comportamento leva a contradições enormes porque é desta forma como se perpetuam os fingimentos e as falsidades que conduzem a desilusões e enganos massivos.

O cinismo do segundo tipo corresponde a um implacável pragmatismo da classe dominante ou dos grupos no poder, que riem secretamente de seus próprios princípios. Peter Sloterdijk (2011, p.12) ao trabalhar o conceito de razão cínica afirma que está consiste

em um comportamento falso, ultra individualista e de caráter duvidoso, decorrente da perda das ilusões iluministas (os valores de democracia, igualdade, liberdade e fraternidade), que prejudica os outros sendo consciente disso e sem nenhum sentido de culpa.

Sloterdijk define o cinismo como uma falsa consciência ilustrada, a consciência de quem percebe aquele projeto inicial fracassou, mas que diante disso não faz nada. O cinismo difuso que impregna a civilização ocidental se caracteriza pela fuga de quem, sendo consciente da catástrofe, prefere sobreviver e subsistir, e não viver.

Nos romances analisados neste trabalho este segundo tipo de cinismo aparece na figura de alguns narradores e de alguns personagens. Roberto Schwarz (2000 p.60) destaca que o cinismo do narrador na literatura brasileira é uma característica captada pela primeira vez na obra de maturidade de Machado de Assis. Em Machado, os narradores se identificam com a elite brasileira. Eles são volúveis e não permanecem iguais a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, mudam de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance. É uma exibição de máscaras com o fim de esconder e estender sua dominação apesar do evidente fracasso.

2.8.3 O romance policial e sua produtividade durante o capitalismo tardio

Os romances estudados incorporam na sua trama elementos do romance policial. A seguir farei uma breve reflexão sobre esta forma literária e sua significação especialmente durante o capitalismo tardio.

Para Kracauer (2010, p. 130) a racionalidade científico-industrial é a inspiradora oculta da literatura policial. Seguindo a linha de Edgard Allan Poe, autores como Conan Doyle, Gobarian, Seven Elvested, Maurice Leblanc, Franck Heller, Gaston Leroux pertencem a um único estrato de significados, obedecendo às mesmas leis formais, com obras que são testemunhas da ideia de uma sociedade civilizada e completamente racionalizada. O mundo do romance policial parte da ideia de uma sociedade perfeitamente racionalizada, mas que não tem mais totalidade, não tem mais sentido. No romance policial clássico, o detetive é uma espécie de herói, pois é ele quem desvenda o mistério e leva à punição o assassino. Pleno de sua racionalidade, com uma admirável capacidade analítica, pleno de clareza e objetividade, o detetive trabalha ao lado da lei e da justiça para a resolução da situação ligada a um crime. Ele

é, assim, uma espécie de Deus do romance policial clássico, símbolo de honestidade, de um raciocínio imbatível e de coragem.

Associado ao entretenimento e à cultura de massa, o romance policial clássico não apresenta grandes reflexões, mas o passo a passo da investigação de um crime, passo a passo este que culmina, obviamente, na resolução desse crime. A polícia (o detetive), como o aparelho repressivo da sociedade, e a racionalidade são os grandes vitoriosos da narrativa policial clássica, deixando, como ocorre na telenovela brasileira, a sensação de existência de harmonia e segurança (tão almejadas pelo público). Sobre essa reflexão, veja-se o que expõe Ernest Mandel (1988). O romance policial é o império do final feliz, onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e no final a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam. É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência e o assassinato.

Mandel também mostrou que, para satisfazer os interesses da burguesia (que não enxergava razão para elogiar as habilidades dedutivas e a inteligência de integrantes da baixa classe média e do alto proletariado inglês), o detetive deveria fazer parte da alta classe: o verdadeiro herói do romance policial, portanto, tinha que ser um brilhante investigador oriundo da classe alta e não um esforçado policial. Eis a razão das origens de Dupin e Sherlock Holmes, dr. Thorndike e Arsène Lupin, como também do inspetor Lecoq de E. Gaboriau, inspirado e orientado pelo Barão Moser, portanto bastante diferente do policial comum.

A própria noção de “ser mais esperto” do que um criminoso, caso isto possua algum fascínio, implica a existência de um criminoso de existência superior e de um detetive de ainda maior astúcia para enfrentar esse excepcional malfeitor de integrantes da baixa classe média e do alto proletariado inglês, o detetive deveria fazer parte da alta classe. A natureza dos primeiros romances policiais está, portanto, relacionada igualmente às funções da literatura popular e às forças mais profundas que operam sob a superfície da sociedade burguesa. A transformação do crime, se não dos próprios problemas humanos, em “mistérios” que possam ser solucionados representa uma tendência comportamental e ideológica típica do capitalismo”.

No mercado, os proprietários de bens se relacionam entre si somente através da troca. Desta forma suas relações se tornam alienadas e materializadas; tornam-se apenas relações

entre coisas – que se refletem até na linguagem. (...), portanto, todas as relações humanas na sociedade burguesa tendem a se tornar quantificadas, mensuráveis e empiricamente previsíveis. São divididas em componentes e estudadas como se estivessem sob um microscópio (ou através de um computador), como se fossem substâncias físicas como um pedaço de metal ou uma matéria química, ou fenômenos objetivos como as flutuações do preço das ações de uma companhia no mercado. A mente analítica tem domínio sobre a mente sintética. Nenhum equilíbrio dialético entre análise e síntese é sequer considerado. E o que é o romance policial senão a apoteose do pensamento analítico na sua forma mais pura?

E o crítico ainda defende ser o romance policial uma espécie de maquinaria no âmbito literário e está ligado muito proximamente a uma inteligência analítica, sendo possível compor, decompor, enrolar e desenrolar o romance policial clássico como se ele fosse um quebra-cabeça ou mesmo um relógio. Neste sentido, portanto, no romance policial clássico, são encontrados homens-objetos do destino, além de haver um universo em que as coisas são mais importantes do que as pessoas. As pistas (coisas) são peças importantes de um jogo de inteligência dedutiva que levará à punição daquele que perturba a condição de privilégio da classe burguesa. Como componente da cultura de massa, podemos imaginar (com uma parcela grande de esperança e de otimismo) que uma das principais intenções desse tipo de literatura (o romance policial) seja atingir o maior número de pessoas. Pensando ainda nesse sentido, se um romance policial for de boa qualidade e não for, como mencionado acima, vazio de reflexões ou alinhado à ideologia dominante, tal acessibilidade teria um caráter extremamente positivo.

Para Benjamin (apud SETTON, R. 2011) a literatura de detetives descobre e explora as possibilidades narrativas inéditas que proporciona o cenário urbano. Ela traz à tona “os lados inquietantes e ameaçadores da vida urbana” porque está baseada em que todos somos suspeitos. O novo tipo de interação entre o indivíduo e a multidão no espaço urbano, caracterizado pela extrema proximidade entre desconhecidos, constitui para Benjamin a condição de aparição deste gênero.

Esta característica está ressaltada nos dois romances analisados. Em *Nadie Nada Nunca* a sociedade como um todo é visto como um mundo de seres que suspeitam uns dos outros. O anonimato favorece o assassino que possivelmente tenha uma relação muito estreita com o detetive.

Mas estes grandes pensadores analisaram a versão restrita do romance policial. Pastormelo (1997. p.13) numa análise do romance policial na literatura argentina chama a atenção para as variações que é possível encontrar nela. Formas heterodoxas substituem o modelo clássico. Borges é o precursor destas variações estilísticas. A paródia e a mistura dominam esta outra forma do romance policial. Tem estudos que sugerem que a origem desta variação no romance policial estaria na presença de lógicas diferentes da lógica positivista na matéria social retratada, como a perversidade, que teria uma origem histórica específica. Em um estudo sobre algumas obras do escritor italiano Leonardo Sciacia, Hermenegildo Bastos (2012. pp.156-173) menciona a desqualificação dos elementos do romance policial clássico como uma forma de ressaltar literariamente a destruição da razão positivista. Algumas características desta desqualificação são, em primeiro lugar, a procura pela lógica, pela lógica histórica do crime, e não tanto pelos criminosos examinados de forma separada. Este movimento permitiria encontrar lógicas perversas, não imanentes a uma personalidade e sim a um processo histórico. Em segundo lugar, a presença de um detetive que se afasta daquele investigador positivista que aplica a ciência para desvendar o crime. O detetive agora é encarnado por artistas, militantes políticos, seres à procura de justiça e de desvendar as lógicas perversas da sociedade e não de confirmar a eficiência do método científico.

Nos romances que analisaremos, apesar de que os elementos do romance policial (especialmente o suspense) dão uma certa unidade à fragmentação que domina a estrutura formal dos romances analisados, seria falso pensar neles como romances policiais clássicos. A forma do romance é heterodoxa. Temos neles uma tendência a parodiar.

As próprias idas e voltas do herói/detetive Quinho, seu fim trágico, a figura cínica e macabra de Juvenal Palhano como representante de um grupo social e de um momento histórico, a ambiguidade do grupo de apoio a Quinho que é composto de ex-militantes de esquerda, mas que agora servem e trabalham para os torturadores. Todos esses elementos desqualificam a forma do romance policial até quase virar uma paródia. No romance de Saer o mistério que não se resolve sobre o assassino de cavalos, e a atitude dúbia dos responsáveis pela investigação, os policiais, o delegado el Caballo Leyva, que não sabemos se está envolvido nos fatos também, fazem com que mais do que uma parodia seja uma farsa de romance policial. Possivelmente seja o leitor a única pessoa capaz neste contexto de desvendar os crimes.

2.8.5 A alteração da lógica narrativa

Uma das características marcantes da produção romanesca do período da literatura do contra é a alteração da lógica narrativa. Portanto esta literatura é uma literatura que se coloca contra o "tradicional".

Se caracteriza por:

I- Mudanças na forma de representar o mundo na obra literária. Temos uma literatura contra a convenção realista (que dominou a ficção por mais de duzentos anos) que se manifesta de duas formas.

a) De um narrador em terceira pessoa que controlava a totalidade do mundo narrado passamos a um narrador em primeira pessoa que "penetra veemente no real". A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente, ao qual se identifica a voz narrativa que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. A brutalidade do narrador mostra uma sociedade pressa da violência. É uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, uma espécie de ultrarrealismo ou realismo feroz porque o narrador mostra de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. É feroz porque o narrador agride o leitor pela violência não só dos temas, mas também das técnicas utilizando uma fala coloquial em primeira pessoa numa espécie de notícia crua da vida. Aparece a gíria, o fluxo do monólogo. São exemplos desta literatura João Antônio com a coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), de 1965, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão (publicado só em 1979).

b)- A ruptura generalizada do pacto realista, graças a aparição do insólito que teve como precursores Murilo Rubião e o realismo mágico hispano-americano, e entre seus adeptos podemos mencionar José J. Veiga com *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica.

II- Quanto à lógica narrativa temos, por um lado a) tendências desestruturantes e por outro b) a legitimação da pluralidade.

a) Há mudanças na lógica narrativa convencional. Isto é, a concatenação graduada de começo, meio e fim pela técnica soberana da "dosagem" dos efeitos. Generalizam-se tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição (estou pensando na

antinomia narração/descrição) e praticam está com o gosto pelos contornos fugidios. Decorre a perda da visão de conjunto pelo meticoloso acúmulo de pormenores. Perde-se a capacidade de totalização que bem ou mal existia. A totalização possível herdada do modernismo, era a da nação. Tudo isto tinha ido por água abaixo após o golpe de 64.

b) Há uma legitimação da pluralidade. E aqui encontramos a forte influência do pensamento pós-moderno que já é moda na Academia e que serve de esteio teórico a grande parte dos artistas. Os gêneros ficcionais se desdobram, na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro das suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo.

Sem horizonte nacional, ou sem promessa de integração social mínima, os narradores avançam (ou recuam?) para o anticonvencionalismo, para o antiacademicismo, para o antirromance, enquanto o capital prossegue somando, entrando e saindo, etc., isto é, totalizando e formulando ganhos e perdas, de forma mais ou menos convencional ou vanguardista.

Tal situação para os profetas da desconstrução ou da essência literária foi motivo para regozijo ao demonstrar que a literatura finalmente perdeu qualquer compromisso mimético, e tornou-se exercício de técnicas e procedimentos sem relação alguma com a sociedade, permitindo que o autor faça farto uso de sua liberdade criativa sem constrangimentos outros que os de sua pesquisa. Tal deleite com a autonomia da esfera literária é ele mesmo datado historicamente e já foi notado o quanto a importação do desconstrucionismo coincidiu com a desconstrução do país.

III- Finalmente caracteriza-se por ser contra as normas sociais, sem que com isso os textos manifestem ou correspondam a posição política determinada (ao contrário claro da literatura e a arte engajada). E talvez aí esteja mais um traço dessa literatura do contra: a negação implícita sem adesão explícita às ideologias.... Essas tendências podem ser ligadas às

condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um duplo movimento de negação e superação.

A ditadura militar — com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados — certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isso permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre o caso do tropicalismo dos anos 60, que desencadeou uma recusa final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura — como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções.

Pode-se creditar este sentimento à vitalidade do conceito de *poder* em Nietzsche e do conceito de *sociedade disciplinar* do sociólogo francês Michel Foucault. Para Foucault (2005, p.13) a sociedade disciplinar que é a forma na qual se materializa o exercício do poder, age mediante a interiorização de uma sujeição que é implantada nas mentes através da vigilância. Serve para corrigir os prisioneiros, para cuidar dos doentes, instruir os estudantes, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. Em cada uma das suas aplicações, permite aperfeiçoar o exercício do poder. O cânone literário é mais uma forma de sujeição, neste caso da arte da escrita. Por isso o que vale é a quebra de qualquer tradicionalismo, sem em contrapartida propor nada em troca.

Como vemos a influência do neo-vanguardismo e do pensamento pós-moderno é grande neste período da literatura latino-americana ao ponto de determinar suas características fundamentais. O grande desafio é, portanto, tentar encontrar a sua significação.

CAPÍTULO 3

SEMPREVIVA DE ANTÔNIO CALLADO

...precisava pegar papel e lápis, tomar notas desenhar aqueles cubos de armar sonhos, tão significativos quando os colocamos no papel, tão faltos de sentido, quando, depois, do café, tentamos decifrá-los para preencher os ocos, os rombos, até o dia de concluirmos, dando de ombros, que a matéria que buscávamos não está nos sólidos de construção que preservamos e sim, exatamente, nos vazios que deixarão depois de articulados. (CALLADO, A. *Sempreviva*. .1981. P 113).

3.1 Antônio Callado e o problema de narrar o Brasil

Escritor, dramaturgo, poeta, jornalista Antônio Callado é um intelectual completo, que viveu sua época de forma intensa. O acúmulo de profissões nos mostra uma pessoa muito ativa que nunca foi indiferente aos acontecimentos do século, denominado por Eric Hobsbawn de "era da catástrofe".

Nasceu em Niterói, em 26 de janeiro de 1917, e viveu nessa cidade a sua infância e juventude. Pertencia a uma família abastada e bem estabelecida. Era o filho mais novo, o quarto e único homem, de um médico e poeta, Dário Callado, e de uma professora, Edite Pitanga. Callado conta que passou os primeiros anos de sua infância em uma casa grande, perto da praia de Icaraí, em Niterói. Nessa casa ficava o consultório de seu pai que como médico, era bastante conhecido em Niterói e tinha clientes ilustres, como Sílvio Romero, e como poeta, cultivava o parnasianismo, e admirava Olavo Bilac. A infância de Callado foi bruscamente interrompida com a morte de seu pai em 1928, o que deixou a família em uma situação econômica bastante precária. A dilapidação do capital econômico aproximou Callado dos chamados “primos pobres da oligarquia”.

Formado em Direito nunca exerceu, começou a trabalhar como jornalista em 1937, com vinte anos, no jornal *Correio da Manhã*. Foi trabalhar na BBC de Londres, em 1941, como redator roteirista do serviço brasileiro e correspondente de Guerra do *Correio da Manhã*, retornando ao Brasil em maio de 1947. Em 1954, aos 37 anos, Callado publicou o seu primeiro romance, *Assunção de Salviano*, e estreou no palco com a encenação de sua peça *A cidade assassinada*, pela Companhia Dramática Nacional. O romance seguinte, *Madona de Cedro*, aparece em 1957. O jornalismo possibilitava que Callado escrevesse sobre o Brasil, participasse de sua política, tornando públicas as suas posições através de um jornal influente.

No começo da década de 60 uma série de fatos chamou sua atenção: o que estava acontecendo em Pernambuco, o início de um processo de democratização social em grande escala com o surgimento das Ligas Camponesas. Escreve um ensaio jornalístico sobre o assunto, mas imediatamente depois vem o golpe de 64. Ao momento de euforia segue-se o de espanto e autocrítica. Foi durante este período de mais de vinte anos que Callado publicou seus romances de maior peso, conhecidos como "o ciclo da ditadura": *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976) e *Sempreviva* (1981).

Os romances trazem algumas questões recorrentes como: a discussão sobre os problemas históricos do Brasil, o resgate da tradição literária (principalmente a linha machadiana), a discussão sobre a possibilidade ou não de narrar naquele momento histórico, e uma autocrítica do papel da esquerda naquela época. De alguma forma todos serão abordados na análise que farei do último romance do período *Sempreviva*. A maioria dos críticos consegue identificar no trajeto dos romances as nuances da ditadura militar brasileira. São obras que representam diferentes momentos da “cultura de oposição” e de resistência democrática ao regime autoritário. Um fato que não pode ser esquecido na hora da análise é que, de alguma forma periférica, mas significativa, a literatura exerceu um papel fundamental no movimento de denúncia e resistência, o que colocou os autores no duplo papel de militante e artista.

Neste sentido em Callado a maioria dos estudiosos destaca a postura crítica do autor. Sua narrativa propunha-se “interpretar a realidade brasileira, irreduzível, do maniqueísmo de uma simples luta entre ‘bons’ e ‘maus’ brasileiros”. (BASTOS, A. 2000. pp. 498-499.)

Em *Quarup* (1967), trata criticamente sobre a utopia da luta armada. É um romance intimamente ligado ao processo pré-golpe (1954-1964). Seu herói Padre Fernando ou Nando, influenciado no começo do romance pelos dogmas da Igreja Católica tradicional, vai transformando e absorvendo experiências, principalmente a luta das Ligas Camponesas em Pernambuco, até chegar à conclusão de que a única saída para o Brasil era à luta armada. Mas, para chegar a esse estágio revolucionário, Nando sofre uma dura aprendizagem, iniciada no segundo governo de Getúlio Vargas, passando por Juscelino Kubitscheck e pela breve estada de Jânio Quadros na presidência e, por fim, o governo de João Goulart, que tem um rompimento abrupto com o Golpe Militar de 1964. Nesse percurso de dez anos de governos “populistas”, Nando vai do devaneio místico, fazendo uma trajetória circular: Pernambuco,

Rio de Janeiro, *Xingu* e Pernambuco, até engajar-se na luta dos camponeses pernambucanos, o que também pode ser lido como a busca do “intelectual” pelo “povo”.

Cada grupo de personagens que Nando encontra tem uma visão dos problemas político sociais do Brasil e/ou compartilham interesses em comum. Um dos pontos fortes do romance é a crise política que chega ao ápice com o suicídio de Getúlio Vargas (1954) e inicia-se a busca pelo “Brasil”, ou seja, pelo Centro do Brasil. Logo em sequência o plano histórico funde-se com o ficcional, pois Jânio Quadros renuncia à presidência em apenas sete meses de governo. No romance os personagens procuram o Centro do Brasil, e começam uma viagem adoidada procurando o centro geográfico do país. Mas tem uma grande decepção, pois, quando chegam encontram o *maior panelão de saúva do Brasil*, ou seja, o formigueiro tomou conta, o centro do Brasil já fora invadido.

Nando e Francisca (par romântico de Nando) fazem o caminho de volta, deslocam-se do *Xingu* para Pernambuco, o Estado está sob liderança do governador Miguel Arraes (personagem histórico, que recebe o mesmo nome no plano ficcional), eleito em 1962, um governo democrático, que tem o apoio popular e que investe na alfabetização dos camponeses: “educação popular”. O protagonista também entra nas lutas dos camponeses pernambucanos e acaba sendo preso juntamente com os líderes das Ligas Camponesas e a confiança inicial de construir um país verdadeiramente democrático. Eles vão presos e são torturados. O romance acaba com o Golpe Militar de 64 que põe fim a tudo que “cheirasse democracia”.

No final do romance tem uma cena de canibalismo de grande simbolismo: O ex padre Nando come o corpo de Levindo (jovem estudante morto pela polícia), e isto surte efeito, pois Nando nutre-se dele e adota seu nome, passando a ser Nando/Levindo. Nando encontrou “o centro de si mesmo” uma espécie de consciência subjetiva produzida a partir do encontro profundo com outro ser humano. Nando está pronto para unir-se aos seus amigos e lutar pelo restabelecimento da democracia. Sua trajetória continua, pois agora ele está em busca de um ideal revolucionário, de uma saída, vai ao encontro da guerrilha.

A trama de *Bar Don Juan* (1971), aponta para as tentativas fracassadas de se fazer uma revolução marcada pela ausência do povo, que está preso ao “conformismo”, intimidado com a repressão e com a falta de informação. Esta questão vai ser marcante nos dois romances posteriores, incluído *Sempre viva*. Em *Bar Don Juan* há uma crítica aos intelectuais uma vez

que a realidade revolucionária que possuíam era da teoria e não da prática. Isto fica evidente na escolha de um “bar” para seus personagens ficcionais discutirem sobre política e revolução, denunciando assim uma certa desorganização e inexperiência da chamada “esquerda festiva”.

“A esquerda festiva começou mesmo a ser realidade depois de 64”, acredita o poeta Ferreira Gullar, um membro assumido do grupo. “A esquerda recorreu então à festa como uma forma de se manter, de ir adiante, de não morrer, de resistir”. Esta “esquerda festiva” é representada pelos intelectuais que se reúnem no *Bar Don Juan* para beberem, fumarem e discutirem sobre a sufocante situação da vida nacional, pós-Golpe Militar. Esse grupo formado por artistas e boêmios tem em comum o compromisso com o ideal de libertação, que só poderia acontecer com a luta armada.

Mas, a vanguarda intelectual não estava preparada para pegar em armas. Dentre os personagens, destaca-se o líder João (escritor e professor), sempre acompanhado de sua mulher Laurinha, a única que tem uma visão crítica da situação. Os demais personagens centrais da trama são: Mansinho (jornalista), Murta (cineasta do Cinema Novo), Gil (escritor de sucesso que no final da trama parte para se reorganizar em Corumbá, Mato Grosso do Sul, cenário da trama de *Sempre Viva*) e Geraldino (ex-padre). Mansinho organiza e executa os assaltos a bancos para conseguirem fundos e iniciarem a guerrilha em Corumbá. O único personagem histórico que surge no enredo é “Che Guevara”. João chega a encontrar-se com ele sob o nome falso de Adolfo Mena.

Contudo, o movimento de guerrilha que organizavam apontava para o fracasso desde o início, era a ação de um grupo isolado e sem preparação. O único que sabia utilizar uma arma era Aniceto, um homem simples, “jagunço” que trabalhava como “leão de chácara” no *Bar Don Juan*. Outros personagens, já cansados de esperar pela revolução, foram cuidar de suas vidas, como Joelmir, que ficou meses em Mato Grosso esperando por notícias, e desistiu.

Assim, o movimento de resistência, cheio de boas intenções fracassou por falta de organização e o que restou do grupo passou a refletir sobre o fracasso. No final do romance ressurge Laurinha, que decide voltar a combater a ditadura. Junto com Mariana e Aniceto sequestram um avião e fogem para Cuba. O fim da narrativa aponta para rearticulação da luta, depois que aprenderam com os erros.

Em *Reflexos do Baile* (1976), o conflito central gira em torno do sequestro do embaixador norte americano Jack Clay. O sequestro é uma nova forma de resistência, na medida em que o fortalecimento do governo militar é inegável. Callado considerou *Reflexos do Baile*, dentre a sua produção, o romance mais bem-acabado, pois nele inova suas técnicas de linguagem, uma vez que sua narrativa é construída com fragmentos de cartas, bilhetes, ofícios, partes de diários etc. e o leitor é apenas o receptor dessa “correspondência”.

Um elemento mencionado pela maioria dos críticos¹³ é o recurso à ironia: “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”. Outro elemento que da unidade à trama é a retomada de elementos de outros autores como Machado de Assis para mostrar que há uma continuidade entre o espírito intelectual do fim do século XIX e o do começo da ditadura. Ao comentar elementos em comum entre *Memorial de Aires* e *Reflexos do Baile* Eiliko Flores (2012) afirma:

...nesse sentido, a consumação de Callado em *Reflexos do baile*, como veremos, é precisa no paralelo que estabelece: seu tempo também é o da eliminação sistemática de qualquer possibilidade de debate e oposição organizada. Ambos os autores tratam de movimentos ditatoriais e autoritários cuja memória, se não engendra a isenção de monarquistas ou da esquerda brasileira de suas próprias contradições ou “dissimulações”, como sugere Machado em *Pedro*, certamente deixa em posição bastante duvidosa os dois golpes militares tratados por Machado e Callado em seus romances, com toda sua truculência, seu liberalismo excludente, sua sujeição criminosa ao exterior e à crença míope em um progresso reacionário e de empréstimo....(FLORES, L.P. E. 2012. p.58.)

Quanto à trama de *Reflexos do Baile*, dos vários personagens envolvidos destaca-se Juliana, personagem central, às vezes, aparecendo como narradora. É filha do embaixador brasileiro, já aposentado, Rufino. Assim como em *Quarup* e *Bar Don Juan*, a trama de *Reflexos no Baile* une amor e revolução, pois Juliana, após a morte de seu namorado Beto, decide levar o sequestro do embaixador norte americano adiante, o que culminará também em sua morte. (O elemento trágico vai marcar estes últimos romances do ciclo.).

Sobre *Sempre viva*, publicado em 1981, o último romance do ciclo, farei uma breve análise no próximo capítulo.

¹³ Veja-se por exemplo Lúcia Chiappini, Arrigucci Jr e mais recentemente Eiliko Flores.

3.1.1 Callado e a tomada de posição.

O conjunto de romances do ciclo da ditadura em Antonio Callado mantém uma relação orgânica com a realidade nacional, retratando e problematizando fatos e acontecimentos que podem ser verificados e comprovados pela História recente do Brasil.

...meus livros todos têm essa marca da realidade brasileira. Não são livros desligados nem do meio geográfico nem do Brasil político e social. Então, o meu projeto de escritor está, digamos, nesse ponto...¹⁴

Uma das suas principais estudiosas, Lígia Chiapini (1983) afirma que o realismo de Callado tem suas particularidades. Deve ser entendido, antes, como uma tomada de posição diante da realidade, como um largo compromisso com o homem. E neste sentido se aproxima ao conceito de realismo lukacsiano. Mas, pelas circunstâncias históricas específicas, Callado teve também uma participação militante.

Em entrevista à revista *Veja* (1976), ele confirma a relação de engajamento que a sua produção ficcional mantém com a problemática social. Vê a arte como um meio de atuar na realidade, acreditando no seu poder de transformação social. Este engajamento vem, portanto da arte. Parte do trabalho artístico e nele se concentra. Não é um engajamento que usa a arte com fins políticos. Arte e ação política devem ser processos concomitantes e objeto de estudo e problematização. O escritor coloca seu talento a serviço do próprio homem e da consciência crítica da sociedade, visando promover o aprofundamento de reflexões e a tomada de posição diante do mundo. Em entrevista à revista *Veja* ele comenta sobre o trabalho do escritor:

Veja – Parece que muita gente está se esquecendo de que a literatura ainda é comunicação, ainda pressupõe o leitor. Correto?

Callado – *Claro, e isso é influência dos movimentos literários franceses, do “nouveau Roman” ao grupo Tel Quel. O que não se entende, também, é que são raríssimas as pessoas como Mallarmé. Então acontece o oposto: em vez de anjo, você é um sujeito de carne e osso que adora o Mallarmé, e esta é uma ótima razão pra você dar uma de Mallarmé. O resultado é uma baboseira indescritível. Não é o caso dos grandes, que tem um alto coeficiente de abstração, mas revelam ao mesmo tempo uma incrível luminosidade e tensão interna. Não acho que seja necessário fazer uma pregação clara. Basta despertar nas pessoas uma certa sensibilidade exacerbada que as leve a agir.*

Veja – Esta seria a função maior da literatura?

Callado – *Sim, a literatura é esta vida multiplicada que fornece uma descarga de energia ideológica, que dá um impulso de ação. Que ação? É a vontade de atuar sobre a sociedade que está em volta. Não se faz uma coisa em nome de*

¹⁴ Entrevista de Antonio Callado em LEITE, L. Chiappini Moraes. *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1983.p. 236

nada. Esse nadismo eu realmente não entendo, nem o papo de “ah, o mundo é assim mesmo, deixa pra lá”. (COELHO, J. M., 1976. pp.4-6.).

Por esse fragmento de entrevista, notamos que Callado valoriza a obra literária como resultado da soma e tensão entre artesanato e problemática social, condenando o empobrecimento estético em consequência de concessões partidárias e panfletárias. Ele também critica a postura do intelectual derrotista e conformista (cínico) que em vez de lutar contra as injustiças sociais, entende-as como destino irrefutável. Reprova também as posturas do pseudo-intelectual que se integram e se acomodam ao sistema opressor, reproduzindo-o, formando desse modo, mais um aparato que sustenta esse sistema que deve ser combatido. A literatura para Callado deve favorecer um amplo clima propício às mudanças e reformas e a tudo que se julgue necessário para se combater as mazelas sociais. Ler deve provocar reflexão e participação, levando o leitor a agir no sentido de melhorar a sociedade. Também se coloca contrário ao esteticismo que, ao enfatizar as inovações formais, perde a capacidade de se comunicar uma vez que os elementos composicionais são destacados. Esta particular relação entre literatura e realidade nacional nem sempre foi bem compreendida pelos seus contemporâneos. Ferreira Gullar, por exemplo saudou a aparição de *Quarup*, livro que não necessariamente foi bem recebido pela esquerda. Ferreira dizia na época:

...Pouco a pouco, uma brasa aqui outra ali, um graveto aqui outro ali, fomos preparando nosso inferninho particular, numa luta que é tanto dos Gonçalves de Magalhães como dos Serzedelo Corrêa, dos Mário de Andrade como dos Prestes, dos Pedro Teixeira como dos Levindo e dos Nando, que Callado criou. Isso é que é, na verdade, a Revolução Brasileira. E a gente acredita mais nela quando surge, diante de nós, um livro como *Quarup*, porque se vê, nele, que a Revolução continua e se aprofunda, que ela ganha carne, densidade, penetra fundo na alma dos homens. O rio que vinha avolumando suas águas e aprofundando seu leito, até março de 1964, desapareceu de nossas vistas. Mas um rio não acaba assim. Ele continua seu curso, subterraneamente, e quem tem bom ouvido pode escutar-lhe o rumor debaixo da terra... (GULLAR, Ferreira. 1967 .p. 251-258..).

Um dos assuntos fundamentais da obra de Callado é a reflexão sobre o papel da esquerda na sociedade brasileira e latino-americana. Ele quase nunca teve uma atitude condescendente para com a forma de agir da esquerda, e muitas vezes foi satírico:

.... 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. Os incidentes da ação são tão atuais quanto a novela (1971), e representam frequentemente relatos romanceados de fatos reais: cenas de tortura, atentados, assaltos a bancos, pirataria aérea e inclusive os últimos dias de Che Guevara... (SILVERMAN, M. 1982, p. 22.)

Claro que quem se sentiu atingido reagiu de alguma forma. Ivan Ângelo mencionou sua reação ao lê-lo e sua atitude posterior, que resultou em alguns encontros com Fernando Gabeira por volta de 1974:

.... Ambos mostraram-se descontentes com Bar Don Juan por acharem que o autor não elaborou, de modo consequente, o material histórico, ao contrário, ele teria realçado, de modo superficial, a irresponsabilidade daqueles que se envolveram com a guerrilha. Dada à visão negativa que ambos construíram sobre o romance, decidiram que era necessário retomar o assunto e escrever novas obras sobre as lutas do período.... (FRANCO. R. 1998.p. 159)

Assim apresentado o autor passamos agora à análise do romance que nos ocupa neste estudo: *Sempreviva*.

3.2 Sempreviva, Pátria, vingança e morte

Sempreviva o sexto romance de Antônio Callado foi publicado em 1981 e narra a história de um exilado político durante a ditadura brasileira que volta ao país ainda antes da abertura que significaria a Lei da Anistia de 1979. O personagem chamado Quinho "aqui vive essa volta em forma de pesadelo"¹⁵, dentro de uma atmosfera parada, de tempo congelado, de morte. O mundo configurado em *Sempreviva* é catastrófico, pois nele encontramos uma sociedade que está passando por uma experiência autoritária. Os personagens na sua maioria

¹⁵ Comentário de Antônio Callado em *Entrevistas com Antônio Callado*. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 236. Entrevista concedida a Lígia Chiappini Moraes Leite.

encarnam uma vivência trágica¹⁶, eles estão atomizados, carecem ou perderam seus ideais e sentimentos comunitários, estão isolados e buscam somente seu benefício particular ou simplesmente sobreviver. Isto inclui o próprio personagem central do romance, Quinho, e ao resto dos personagens que perambulam quase sem rumo na narração. Quinho apesar de ter uma meta a cumprir (vingar a amada), está sozinho no mundo e encara esta tarefa como um ato de redenção, também solitária. O mundo dos homens está estilhaçado e a textura narrativa sofre também com esta estilhaçamento. A ruptura da lógica narrativa inclui descontinuidade temporal, (fusão entre presente, passado e futuro) ou ideia de presente parado; desarticulação causal entre os acontecimentos; fluxo desgovernado de imagens e de elementos; oscilação ou mudança de foco narrativo; perda dos nexos lógicos da frase. Há uma primazia da desordem sobre a ordem presente na narrativa. A escrita densa nos mostra um mundo denso, as vezes parado. Um tempo que não avança como se insistisse em ficar no mesmo ponto ou como se fosse impossível continuar. O autor descarta a unidade narrativa. Aparecem vários narradores que mal conseguem sustentar um fio narrativo.

A violência se manifesta de variadas formas: nos fatos narrados, desde o exílio às torturas, passando pelo próprio ato de vingança. Isto, como diz Antônio Candido em *A nova narrativa* (1982, p.238), agride o leitor ao dificultar o entendimento, na fala chula e intolerante do torturador-onçeiro Claudemiro/Antero que agride pelo seu linguajar vulgar e pela sua profunda intolerância fazendo aparecer no texto todo o desprezo de um ser humano por outro. Contudo forças contrárias a esta "catástrofe" surgem no texto. Entre elas uma espécie de amor pela mãe pátria geradora persiste no personagem central e um desejo de vingança pelos mortos e perseguidos, não com o intuito de reviver os projetos políticos por eles defendidos, mas para honrar sua memória, numa espécie de última homenagem.

A trama do romance se completa da seguinte forma: Quinho vem de Londres onde está exilado e trabalha para Anistia Internacional. Ele vai usar uma personalidade falsa para não ser reconhecido e ter acesso aos torturadores. Vai trocar seu nome por Vasco Soares, membro de Wildlife, uma sociedade internacional de proteção à vida selvagem com sede na Suíça. Está encarregado de realizar uma reportagem sobre o onçeiro Antero Varjão, nova identidade do ex-policial e torturador Claudemiro Marques, e sobre sua fazenda, La Pantanera, também denominada Onça Sem Roupa situada na cidade de Corumbá, no Mato Grosso do Sul.

¹⁶ Sobre o conceito de vivência trágica ver: VEDDA, M. Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno. Verinotio revista on-line – n. 12, Ano VI, out. /2010, ISSN 1981-061X. disponível on line: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.87838699284791.pdf>

Ingressa através da fronteira com a Bolívia na região do Pantanal sul-mato-grossense com ajuda deste grupo de antigos militantes de esquerda que moram por lá.

Os brasileiros que ele encontra em Corumbá pertencem a dois grupos: o grupo dos comunistas ao qual ele se alia, antigos militantes de grupos armados no final da década de 60 e começo da de 70, que agora são contrabandistas, e o grupo dos policiais, ex torturadores e paramilitares, disfarçados de caçadores de onça e fazendeiros, ao qual se opõe. Os extorturadores moram na fazenda La Pantenera de Claudemiro/Antero que guarda macabros segredos. Entre eles um cemitério de presos políticos uruguaios e argentinos localizado na senzala, símbolo do acordo de cooperação regional entre as ditaduras do Cone Sul, para a perseguição de militantes e opositores conhecida como Plano Condor.

Ambos os grupos convivem pacificamente agora dedicados à caça e ao contrabando. Os torturadores estão quase aposentados das sangrentas atividades (torturas, guerrilhas, sequestros) às quais se dedicavam no cruento período anterior, os terríveis dias após o golpe de 1964. O grupo dos comunistas que vai ajudar e acompanhar o personagem central do romance, está inativo das atividades de guerrilha e se dedica a contrabandear uísque escocês e cigarros americanos. Tudo à vista dos ex torturadores que, por sua vez, também se dedicam ao contrabando, especialmente de coca vinda da Bolívia. Quando Quinho chega a Corumbá este equilíbrio se quebra penosamente. Ele vai desvendar pouco a pouco os podres que se escondem por baixo desta aparente harmonia, o que implica em fazer irromper o passado no presente, em fazer cair as máscaras revelando a verdadeira face. A grande missão da volta do Quinho é a de vingar a morte da sua amada Lucinda, morta pelas forças da repressão comandadas pelo policial Claudemiro Marques (agora Antero Varjão) e o médico Ari Knut (agora Juvenal Palhano). Eles tinham sequestrado Lucinda, que estava grávida de Quinho, alguns anos antes, enquanto eles assistiam um filme no cinema. Ela tinha sido torturada até a morte e ele tinha fugido a Europa. Também pretende descobrir se ali poderiam estar enterradas Corina e Verônica, duas guerrilheiras, uma argentina e a outra uruguaia, assassinadas provavelmente pelo ex-policial. Com o auxílio de Jupira Iriarte, com quem se envolve afetivamente, em especial porque ela se assemelha com Lucinda, Quinho é responsável pela morte de Antero ao usar como estratégia embê-lo em sangue de onça, o que desperta o instinto assassino dos cães da fazenda, que o estraçalham.

Após cumprir sua missão descobrindo os corpos na fazenda e vingando as moças com a morte de Antero/Claudemiro, Quinho prepara-se para deixar Corumbá com Jupira, mas é

avisado por uma carta, vinda de Londres, da real identidade de Juvenal Palhano, amigo de Jupira. Trata-se na verdade do médico legista Ari Knut, corresponsável com Claudemiro pela morte de Lucinda nos porões da tortura. Ao procurá-lo para vingar-se, encontra-o morto pela picada da cobra Joselina, animal de estimação de Herinha, filha de Jupira, que tentava ela também vingar a morte de seu macaco Jurupixuna, torturado pelo mesmo Antero/Claudemiro.

Quinho em seguida, é assassinado por um dos capangas de Antero, que o vigiava a mando de Ari Knut.

3.3 Questões de estética em *Sempreviva*

Abordaremos o estudo de alguns elementos específicos da estética no romance *Sempreviva*. Em primeiro lugar a complexa construção do personagem Quinho, suas idas e vindas na trama, sua atitude diante da tarefa que tinha se imposto: vingar a morte da amada Lucinda. Depois disso veremos a figura de Lucinda, o valor da sua aparição na trama. Posteriormente visitaremos a galeria de personagens observando como eles se comportam entre si e qual é sua postura perante o mundo, com destaque para Jupira e sua filha Herinha e para os torturadores Juvenal Palhano e Claudemiro Marques. No final deste passeio uma reflexão sobre a ausência do povo no romance.

Depois dois elementos que se contrapõem: de um lado a falsidade que toma conta das relações interpessoais no mundo figurado e do outro lado a obsessiva procura por verdade e vingança por parte de Quinho. Esta atitude dá ao romance ares de romance policial, mas com um tratamento irônico e paródico por parte do autor. Por último um estudo sobre a significação da quebra da lógica narrativa e da espacialidade no romance.

3.3.1 A Vivência trágica do autoritarismo

Quinho, por um lado encarnando a esquerda derrotada, e os torturadores, do outro representando os setores dominantes no poder no período ditatorial nos trazem as características fundamentais da vivência trágica, indivíduos ou grupos de indivíduos que se consideram superiores e portadores de uma moral superior que o resto deve seguir. Como contrapeso a estas figuras os próprios personagens de Quinho e Lucinda nos trazem como

elementos contraditórios da sua personalidade tendências épicas. A seguir abordaremos em detalhe estas questões.

3.3.1.1 Vasco/David/Quinho.

Vasco, ou Quinho como é conhecido quando chega em Corumbá é personagem, partida. Tem dois nomes: o verdadeiro Vasco e o falso, Quinho, diminutivo de Enrique, que toma para entrar incógnito no país e poder assim caçar os assassinos da amada, Lucinda. Pretende ser um herói, mas leva um diminutivo como nome. Aliás, é como já vimos um vingador solitário. Ele tem como principal objetivo dentro da trama vingar a morte da companheira e obter provas sobre o assassinato de outras duas guerrilheiras, uma uruguaia e outra argentina. Quinho em primeiro lugar quer ser um herói. Quer se construir como tal. Ele vem de uma experiência de derrota, e se encontra com uma sociedade totalmente indiferente à sua causa e que, para piorar, já esqueceu esses grupos da esquerda que tentaram resistir à ditadura através da luta armada. Quase ninguém lembra mais do acontecido apesar de não ter passado muito tempo. Só um pequeno grupo remanescente da luta armada recebe o vingador (Iriarte, Jupira) mas eles não estão ativos, e se dedicam a outros afazeres: são contrabandistas e parceiros dos ex torturadores. Lígia Leite Chiappini (1983. p.98.) afirma que a vingança de Quinho é uma espécie de grito derradeiro dos mortos e que essa questão no romance deve ser analisada de acordo com o que estava em jogo no momento da saída do livro (período da Anistia política), e que tem como simbolismo, se pensamos que se refere explicitamente à esquerda combativa, um repensar a luta, agora transformada em procura de justiça pelos crimes bárbaros. Quinho então é um justiceiro, um Quijote, herói clássico que defende a honra da amada e que luta pela justiça do seu povo e de seus companheiros.

Porém a construção deste herói está cheia de ironias. Nas primeiras páginas do livro ele tenta incorporar um espírito heroico numa estranha cena onde bebe duas miniaturas (garrafinhas) de uísque e espera que estas o transformem num *voluntário da pátria* (referência aos voluntários que lutaram na guerra do Paraguai), um lanceiro cheio de bravura:

.... Não, gracias, disse Quinho, como se estivesse empenhado em dividir, idiomática e tordesilhescamente, aquela terra lindeira, ibérica. E embocou uma primeira miniatura de uísque, virando bem a cabeça para trás, como quem morde um bombom de licor e tem medo de melar a roupa, e, quase sem abaixar a cabeça, destorceu a tampinha da segunda miniatura e bebeu. Olhou depois, fixamente, a

palma da mão esquerda, esperando que os dois imensos goles se transubstanciassem, fazendo saltar do velho talho, armado dos pés à cabeça, **um voluntário da pátria, um lanceiro ébrio de bravura**. Olhou como era de seu hábito a cicatriz de um talho dos dias de menino, quando limpava, para fazer um bodoque, uma forquilha de goiabeira.... (CALLADO, A.1981. p.18)

Notemos a ironia da cena. A heroicidade surge do álcool. É um poder que ele recebe repentinamente, subitamente e que o coloca pronto para a luta. A construção do poder como um processo histórico é negado. Callado está ironizando de alguma forma a aventura fracassada da esquerda no começo da década de 70, tema que já tinha abordado num romance anterior (*Bar Don Juan*). Uma esquerda que assume o papel de salvador da pátria sem passar antes por um processo histórico de construção de uma mudança. Ela se acha sujeito da história porque possui uma razão superior, mas não se questiona se o resto da sociedade, ou pelo menos os excluídos, a acompanham.

Será na Bíblia onde Quinho encontra outros modelos de heroísmo. Ele se sente David prestes a lutar contra Golias:

.... Ao voltar do banho ao fundo do corredor e ao sacudir diante do espelho do quarto em cima da pia, os cabelos molhados encaracolados. Quinho imaginou que assim **David** sem dúvida contemplara os próprios cachos enquanto, depois de uma chuveirada na manhã da luta, punha-se a inspecionar, sem querer pensar em Golias, a funda com que o mataria ...agora sim, sabia como usar na funda a pedra que erroneamente transformara na véspera em gema lapidada e preciosa. Ao novo gigante, que não teria Samuel nenhum para cantá-lo incluí-lo na crônica dos primeiros reis, o cauteloso herói lhe servia a pedra moída bem fina, dissolvida em tererê de mate... (CALLADO, A.1981. p.18)

A metáfora preferida da esquerda latino-americana na década de 70, o David, o escolhido de Deus, se prepara para a grande batalha. Quinho sabe que seus atos não serão registrados por ninguém, mas ele é um gigante, um titã, um ser diferenciado. A sua morte é até uma consequência natural deste processo. Kant (1995.p. 18) pensava que a história avançava graças aos grandes homens, os gênios, homens superiores que tinham uma visão diferente dos homens comuns. Para o Lukács maduro, o avanço histórico depende tanto de condições objetivas quanto de virtudes subjetivas, uma pessoa esclarecida ou com alto grau de consciência não é suficiente para conseguir tirar os outros da alienação e dar um passo à frente no progresso histórico.

Na *Ontologia do Ser Social* (LUKÁCS G. 2004, vol. 2 pp 586-587.) afirma que para superar a alienação e fazer a história andar não é necessário só um alto grau de consciência

subjetiva, mas também condições objetivas. Como herói, Quinho, é um herói kantiano. E a sua causa ideológica não é a causa humana naquele momento.

Ele encarna um sujeito que diz defender valores comunitários numa sociedade composta de indivíduos que só pensam nos seus próprios interesses, que não conseguem ir além da sua própria individualidade. Por isso tenta se elevar por sobre a massa alienada que, ele já sabe, será indiferente. Quinho é, portanto, um personagem deslocado num mundo que não o entende.

Quinho/Vasco planeja a continuidade da luta quase como um herói. Porém muitas vezes diante da apatia do mundo que encontra é invadido pela hesitação, a dúvida, o desejo de fuga. Vira um personagem dividido. Às vezes é um cavaleiro vingador, mas outras é alguém que duvida da sua própria coragem. Por momentos parece como se ele também perdesse essa clareza de objetivos. Este mundo hostil que deveria encorajar mais o herói, lhe produz o efeito contrário. Uma covardia invade o super-homem:

.... Pensou, cabisbaixo, vencido, que, mesmo quando atende ao chamado, a coragem dos poltrões chega tarde e desleixada, ajeitando os chinelos, uma coragem relaxada, feito mulher que a gente finge que não conhece quando encontra na rua... (CALLADO, A. 1981. p.20).

Este o grande descompasso do personagem do herói de *Sempreviva*. Ao se deparar com condições objetivas incompatíveis, parece por momentos perceber que, para que uma revolução aconteça, além de sujeitos com uma grande heroicidade, é necessário que a sociedade como um todo esteja procurando esta mudança. E o Brasil que ele encontra em Corumbá é uma sociedade individualista, corrompida, com uma certa apatia. A pátria o acolhe como filho nascido no seu território, mas não acolhe suas ideias, sua causa. Há um descompasso, uma distância, um estranhamento entre a intencionalidade da ação de Quinho e o mundo no qual ele está agindo. Homem e mundo não se entendem. Lukács (1985a) no ensaio já citado no qual ataca as vanguardas por refletirem mundos parecidos com este diria "o sujeito não entende o objeto", ele está alienado do seu mundo defendendo uma ideologia que tem pouco espaço naquele contexto, porque os indivíduos estão indo num caminho bem diferente.

Apesar de serem momentos de fraqueza, estes momentos de hesitação parecem devolver a Quinho uma certa humanidade. Ele expressa seus sentimentos e acusa o golpe por viver numa sociedade humana coisificada, que se move em função da acumulação de riquezas. "Franzino, estreitos ombros, hálito de hortelã e cânfora de antigas ancestralidades tuberculosas " que lembra aquele último garoto de Canudos em *Os Sertões*, "homem que se debate todo o tempo em ânsias e agonias". "Ar nervoso", Quinho tem o hábito de passar o dedo pelo colarinho como se uma gravata invisível o sufocasse. Quando Vasco/Quinho pede para visitar a fazenda La Pantanera, propriedade de Antero Varjão (que na verdade é o torturador Claudemiro), em busca de informação, se apresenta como alguém inofensivo e desamparado e assim conquista a confiança do verdugo da amada. A construção da personalidade falsa também facilita a aparição de um personagem mais humano, menos titânico.

É um David dissimulado. Sua prudência vai fazendo parte da sua força, num tempo que já não permite os enfrentamentos diretos. O ímpeto do começo, aquela força avassaladora vai cedendo espaço a uma lentidão que se apropria também da narrativa. Quinho demora para enfrentar Claudemiro/Antero. Podemos fechar dizendo que a trajetória de Quinho no romance se aproxima à do herói do romantismo da desilusão. Uma ideia relacionada com a da vivência trágica no jovem Lukács é a de "romantismo da desilusão", descrito na Teoria do Romance:

... já se não trata aqui de um *a priori* abstrato em face da vida, que pretenda realizar-se por atos e cujos conflitos com o mundo exterior forneçam ao romance a sua fabulação, mas antes de uma realidade puramente interior mais ou menos acabada e rica em conteúdo que entra em concorrência com a do exterior e que possui em si própria uma vida rica e movimentada, e se considera, na sua espontânea confiança em si mesma, como a única verdadeira realidade, como a própria essência do mundo, constituindo o seu fracasso na tentativa de tornar efetiva essa adequação, o objeto mesmo da narrativa.... (LUKÁCS, G. 2000. p.p. 129-154)

Subjetividade e realidade não se unem totalmente na figura do Quinho. Só quando ele organiza a vingança é que a narração se aproxima do "romance da aprendizagem", onde o personagem vai tomando decisões de acordo com as circunstâncias e vai assimilando a experiência. Veremos esta questão no subcapítulo "a Vingança".

Quinho é, antes, um herói que tem a alma "mais ampla e mais vasta do que todos os destinos que a vida pode lhe oferecer" e, por isso, está absolutamente voltado para si mesmo:

...Assim, enquanto que a estrutura psíquica do idealismo abstrato se caracterizava por um excesso de atividade, manifestada para o exterior e que nada podia entrar,

encontra-se muito mais aqui uma tendência para a passividade, a tendência para se esquivar de preferência a assumir os conflitos e as lutas exteriores, a tendência para acabar, dentro da alma e pelas suas próprias forças, com tudo o que a pode afetar... (CALADO, A. 1981. p131).

Por momentos parece que a ligação entre a interioridade do herói e o mundo torna-se amorfa e atomizada, destituindo a vida de qualquer sentido e significação. As profundas fissuras abertas na alma de Vasco rompem os antigos vínculos com a realidade, o que o faz perder a capacidade de acreditar até mesmo nas ações individuais como meio para a transformação do mundo. A realidade perde, então, qualquer simbolização épica, e o herói mantém-se, diante disso, passivo e em absoluto estado contemplativo. Esse é o herói do romantismo da desilusão.

A consciência de sua impotência e de seus repetidos fracassos, seja diante de uma relação sexual ou da vingança contra os policiais, está subjacente a todas as ações do herói, que se encontra aprisionado em um mundo de negatividades, o que o impede de ter uma visão mais ampla de si e do mundo que o cerca:

.... É o estado de alma romântico da desilusão que sustenta e apoia essa espécie de lirismo, uma exigência excessiva e super determinada do que devia ser em relação à vida, e uma clarividência desesperada quanto à vaidade dessa nostalgia, uma utopia que possui simultaneamente má consciência e que está antecipadamente certa da derrota. E nessa certeza, o elemento decisivo é que ela se conserva inseparável da consciência moral, da evidência de que o fracasso é uma decorrência necessária da sua própria estrutura interna, de que é ela mesma, na sua melhor essência, no seu valor mais elevado, ferida por uma sentença de morte. Outrossim, tanto perante o herói como em face do mundo exterior, a sua atitude mantém-se lírica: amor e lamento, desolação, piedade, sarcasmo... (CALLADO, A. 1981. p129).

Como já falei, há uma separação entre o mundo íntimo do personagem e o exterior. Uma separação entre interno e externo onde o interno é privilegiado.

O protagonista, submerso em seu universo íntimo, mantém-se preso ao passado e a uma ideologia, e alienado de alguma forma das transformações da realidade. O militante que acha que a sociedade está alienada, na verdade se encontra ele também num estado de grande alienação. Esta alienação está marcada no texto no discurso do personagem. *Sempre viva* persegue os discursos que se multiplicam na intimidade de Quinho, mimetizando o caos absoluto em que ele se encontra. Vou tratar sobre esse assunto mais em detalhe no subcapítulo "Mundo caos".

A estrutura da narrativa imita o tortuoso fluxo de consciência de Quinho, que gira, contínuo e imutável, em torno do momento da prisão da Lucinda. Os pensamentos e sensações do protagonista desdobram-se em círculos mal traçados e compõem um labirinto

que só apresenta uma única porta de saída, a vingança contra o delegado e o médico-legista assassinos de Lucinda. Esta é uma das linhas que se contrapõem ao caos. A outra é a sua ligação com a arte, e mais especificamente com a literatura

Notamos que Quinho não separa a literatura da vida. O discurso que revela sua visão sobre a literatura está relacionado com sua atitude em relação à vida. Literatura e vida não podem permanecer apenas na superfície das coisas, orientando-se através de uma falsa neutralidade que isenta o escritor e o indivíduo de apresentarem conclusões pessoais. A crítica a Juvenal Palhano (Ari Knut o médico legista disfarçado de bom velhinho) passa por aí, na medida em que Palhano se apresenta como um erudito das artes e da literatura só para demonstrar erudição e poder. Quinho dentro do caos e da alienação no que se encontra, ainda quer chegar ao final de uma fábula. Quinho que comprova sua crença no poder das palavras quando essas mantêm uma relação orgânica com a vida. Neste trecho o narrador o apresenta como alguém que quer reencontrar o equilíbrio através das palavras:

...Quem encontra as palavras exatas atinge a tranquilidade de espírito e só lhe faltavam umas poucas palavras - talvez uma só, uma única - para explicar Lucinda, e, explicada ela, reaver ele o sossego, a paz austera da acídia, feita, em partes iguais, na mesma ampulheta, de areia do deserto e pó da erosão de esfinges. Para explicar Lucinda, uma vez desenterradas, lavadas e filtradas as palavras que ainda não possuía, era só organizar o conhecimento que tivera dela - ah, ao conhecimento nunca chegara, aí é que estava o busilis: conhecimento era o que buscava nas palavras, olha aí o círculo vicioso, pois ele tinha de verdade a prática dos cinco sentidos, dos dez dedos e dos órgãos fálcos, isto é, o da fala e o outro. Schliemann colhera na Ilíada a informação de que necessitava para descobrir Tróia, enquanto que ele, Quinho, chegado de chofre a Tróia, precisava agora reescrever a Ilíada... (CALLADO, A. 1981. p. 31).

A ideia é que o relato precisa ser retomado, A Ilíada precisa continuar, dali o desespero por encontrar as palavras para contar Lucinda. Quinho precisa reencontrar Lucinda pelas palavras, o que implica construir um discurso que visa constituir Lucinda. No entanto, esse só se torna válido se houver uma ligação de vida em comum entre Lucinda e Quinho, sustentando-o empiricamente. Discurso e vida devem se processar em síntese dialética, negando a distância e o divórcio entre arte e vida. O encontro de Lucinda através das palavras não só fala sobre ela, mas a integra a Quinho e, portanto, ao resto da humanidade. As palavras

tornam-se a ponte que os une. As palavras de que não dispunha para nomear Lucinda são encontradas por Quinho quando a ação de vingança da companheira se consuma. As palavras junto com a ação aparecem no final do romance, que apesar de ser um final trágico com a morte de Quinho, revitaliza Lucinda e os unem para sempre num final mítico, mas simbólico, a alma de Quinho morto se junta com a alma de Lucinda para sempre:

...E desta vez ele (Quinho) guardou para sempre, na sua, sem soltá-la, a mão de Lucinda, e guardou ela própria, toda ela, Lucinda, perene, perpétua, imortal, sempre viva.... (CALLADO, A. 1981. p289.).

Abordar-se-á a partir do próximo subcapítulo uma tipologia dos personagens do romance

3.3.2 Tipologia de personagens

3.3.2.1 Brasil mãe madrasta

O romance tem cinquenta e dois capítulos divididos em três partes. A primeira parte chamada "Regresso à chácara materna" nos apresenta o universo da ficção e começa com a chegada de Quinho de volta ao Brasil. O Brasil é chamado de chácara materna. É uma terra mãe. Há uma referência ao âmbito rural agrário, não urbano (chácara) e à família na figura da mãe, que ao mesmo tempo remete à tradição e ao aconchego. Também é forte a referência à infância, pois o personagem principal parece estar voltando à casa da infância, uma época feliz, sem conflitos graves, que se perdeu. O país ao qual volta é uma sociedade tradicional, onde os valores do mundo agrário são os que prevalecem. Valores estes relacionados ao autoritarismo e a desigualdade social defendidos pelo grupo instalado no poder desde 1964. Ao mesmo tempo remetem à infância feliz do protagonista, sem grandes conflitos, ao aconchego materno, ao sentimento de união e de fraternidade.

As subjetividades que vão surgindo no romance se debatem entre uma vivência trágica, produto de uma sociedade autoritária, violenta, irracional e desigual, que está por toda parte, e uma plenitude épica que supõe um mundo humano de convivência civilizada. Esta dicotomia possivelmente seja um dos eixos compositivos (estéticos) do romance. O primeiro personagem que temos é o Quinho que na primeira cena do romance está à espera de ajuda antes da entrada clandestina no Brasil, através da fronteira com a Bolívia. Diante do iminente

reingresso à Terra materna, após dez anos no exílio forçado, ele sente duas forças contrárias de atração e repulsão:

Ainda em terra boliviana, rolando sem sono na cama da pensão de Puerto Suarez, Quinho viu e sentiu o Brasil ali pertinho, como de fato estava, na esquina, por assim dizer, calculou mesmo os míseros dois quilômetros, se tanto que o separavam do portão da fronteira, que ia atravessar a pé, ou de automóvel se preferisse, e ao rever e recapitular no leito calorento, o portão, já mais uma vez contemplado, sentiu de repente a tremenda gravitação exercida sobre seu corpo pela massa terráquea do Brasil, **mãe madrastra** descomunal, que o expelira duas vezes, primeiro do ventre, para lhe dar terra, e depois dessa própria terra natal, para torná-lo deserdado, errante.. (CALLADO, A. 1981. p. 13).

O Brasil é uma mãe / madrastra. É um território ocupado pelo ser humano, usado para ali habitar, e todos os nascidos neste território-humano são seus filhos. Quinho é o filho que volta à mãe. Mas ela pode ser a mãe acolhedora que o recebe novamente, ou a madrastra que o expulsou tornando-o deserdado, errante. Brasil pode ser mãe e madrastra. Hegel (1989.p.4.) fazia uma distinção similar quando tratou sobre a diferença entre *comunidade* e *sociedade civil*. A primeira é uma espécie de comunidade natural à que pertencemos pela própria natureza do nosso nascimento, "a família determina-se pela sensibilidade que é uma, pelo amor, as individualidades estão dentro dessa unidade". Daí a ideia do filho recebido pela mãe de volta à família. Do outro lado na sociedade civil esta unidade imediata é rompida. O singular é fim de si mesmo, o fim egoísta é o que motiva este sistema. O jovem Lukács (2000. p. 14.) retoma estas categorias e diz que na sociedade capitalista prima a sociedade civil. A unidade genérica da comunidade está mediada pelo individualismo. Brasil como madrastra que expulsa Quinho por motivos mesquinhos, os interesses da classe exploradora que toma o poder e desterra os explorados que ousam enfrentá-la. Estas duas ideias aparecem na primeira cena do romance representadas nesses dois conceitos de mãe e madrastra e na forma de forças de atração e repulsão:

Resistindo tenaz à sucção do Brasil, que aumentava forte como um tufão que a si mesmo se chupasse num sorvo, num silvo ensurdecador, Quinho, vivendo agora seu pesadelo como os olhos secos e abertos, foi sugado rumo à fronteira, tentando se agarrar a tudo que fosse árvore quéchua ou poste de iluminação aimará, mas desgraçadamente leve demais, esvaziado do próprio peso, fardo de paina, criança em berço de vara, de vime, restituída, soprada de volta à floresta pública, à chácara materna. (CALLADO, A. 1981. p. 3).

Quinho, desconfiando, fica na defensiva, porque já foi rejeitado pela mesma mãe madrastra mas acaba voltando ao país. A estrada que liga Puerto Suarez a Corumbá parece um cordão umbilical; o furacão que atrai Quinho é "autofágico e amoroso". Avançando no relato

esta força que atrai, amorosa e ameaçadora é similar à atração que o personagem tem por Lucinda, a amada morta pelos agentes da ditadura. Ela resume forças do bem e do mal, de atração e de repulsão, físicas e metafísicas, está morta mas viva na sua memória, e as vezes até se personifica como um espírito demoníaco feminino chamado Súcuba¹⁷ que é extremamente erótico (quer copular o tempo todo), que invade o sonho dos homens e que o incita à vingança. Lucinda é a concentração de contradições. Como símbolo positivo representa a Pátria. O amor de Quinho por ela está irremediavelmente associado ao amor à Pátria, porque foi a paixão revolucionária pré-64 que os uniu e também os separou. E ele volta à Pátria para vingar a morte dela que representa a luta por aqueles valores comunitários, luta perdida, mas que se reaviva com a própria volta dele para vingá-la, agora de forma solitária. Ela reúne e reforça as contradições, nas suas características e na sua forma de agir e de aparecer no romance. A cena da reentrada ao país é um exemplo disto. Quando ele vai atravessar a fronteira Lucinda invade a imaginação de Quinho na forma da Súcuba e ele vai imaginar que está fazendo amor com ela.

Vamos atravessar juntos a fronteira para o Brasil, para Corumbá, nada mais fácil, afinal de contas, ainda mais que imagino que você está sentindo, tanto quanto eu, a força da voragem, não está? O sopro para dentro que daqui a pouco faz esta cama furar a parede do quarto, o muro da casa, o portão da barreira militar, e nós como numa bandeja, encima do lençol, na nudez, copulantes, presas fáceis, incapazes de qualquer gesto de defesa ou orgulhosos demais por isso, voltando à pátria que nos fodeu, no auge e glória de uma foda. (CALLADO, A. 1981. p. 15).

E os dois (a amada assassinada e o exilado político) entram de novo na pátria copulando sugados por uma força irresistível.

Este espírito do mal, bruxa ou demônio feminino representa ao mesmo tempo o grande amor, o amor à pátria, à comunidade e é em nome desse amor que vem pedir a vingança por sua morte.

Lucinda será uma presença permanente, às vezes como uma simples imaginação, como uma voz da memória, às vezes como uma aparição física palpável como nesta primeira cena do romance. Ela dá a impressão de que está viva. Lucinda, portanto, tem o poder de unificar os extremos da vida e da morte. Reúne em si a tragédia da morte que é uma tragédia

¹⁷ Súcubo ou súcuba (em latim *succubus*, de *succubare*) é um mito de um demônio com aparência feminina que invade o sonho dos homens a fim de ter uma relação sexual com eles para lhes roubar a energia vital. Quando invade o sonho de uma pessoa ele toma a aparência do seu desejo sexual e suga a energia proveniente do prazer do atacado.

coletiva, mas ela se apresenta viva, palpável ainda, como se essa tragédia fosse possível de reverter.

Esta força amorosa e coletiva vem do fato do relacionamento entre os amantes ter nascido num contexto de engajamento nas lutas sociais antes do golpe e ter se fortalecido na resistência à ditadura após o golpe. Quinho explica este significado do relacionamento numa conversa com Jupira irmã mais nova de Lucinda que pertence ao grupo de ex- guerrilheiros agora contrabandistas que o recebe em Corumbá:

... Não pense por favor, nem por um minuto, que essa paixão nos encerrava em si, nos lacrava, transformando nossos outros amores, os coletivos, abstratos, ali em discussão, em matéria desprovida de importância, ou de graça. Sentíamos, ao contrário, que o nosso arrebatamento, nosso transporte, como se diz, gerava em nós força para o amor mais geral... (CALLADO, A. 1981. p. 71).

Lucinda é aquela mãe, e o desagravo da sua morte é uma obrigação ética para Quinho. Mesmo sendo uma ação solitária ela tem uma significação maior. Lutar pelo seu desagravo é lutar por uma espécie de grande causa, reconquistando um tempo que lhes foi brutalmente roubado:

...O me arrancarem Lucinda dos braços me pôs, digamos assim, na romaria, na peregrinação, para **reatar**, não no plano físico, é lógico, mas no de uma libertação que me é exigida, aquele momento que ficou, de uma forma muito literal, no espaço, feito um copo que se vai estilhaçar no chão, mas lá não chega, gestos e copos e cúpulas sem consumação.... (CALLADO, A. 1981. p. 72-73)..

Uma libertação que me é exigida, diz Quinho, para *reatar* uma história que foi interrompida. Mas ela precisa ser reatada. Quinho vai organizar a sua vingança na forma de uma investigação policial (ver no 3.3.4 *a vingança* um desenvolvimento maior deste tema). Ele precisa descobrir os autores do crime e "fazer justiça". A lógica desta investigação vai seguir uma sequência linear e vai se opor à quebra da lógica narrativa que domina o resto do texto.

Para reatar esta história o primeiro passo é voltar à terra. E Lucinda está relacionada à terra também. Ela se encarna na paisagem que ele contempla, nesse país (pátria) que pisa de novo:

...Pior ainda que seu pesadelo de ainda há pouco a árida terra do Brasil o recebia ao cabo de 10 anos com um crepúsculo exagerado de tão sangrento, composto, de

propósito, devia ser, com o sangue a redimir de Lucinda... (CALLADO, A. 1981. p. 19).

Lucinda, a *Sempreviva* é, como vemos, uma matéria complexa. Ela é um ser imaginário. É aquela amada morta, mas também representa a coletividade, a esperança em um futuro melhor, está morta, mas é sentida como viva. É mulher, mas também representação da pátria, uma terra, um lugar acolhedor ou ameaçador, uma planta, a natureza deste lugar. Enfim, a construção do personagem aponta para uma totalidade, um ser complexo que inclui contradições. Uma totalidade que se opõe à quebra da lógica narrativa que domina a maioria dos aspectos do romance.

Como representação da coletividade o personagem vai além da sua singularidade. Condensa em si a complexidade e as contradições do ser humano como pertencente a um gênero. A sua eternidade não é metafísica e sim histórica. Condensa o fluxo da história, por isso é eterna, por isso é sempre viva e atuante no romance apesar de morta. O seu símbolo mais evidente é a flor *Sempreviva*, que dá nome ao romance, também chamada de perpétua ou sempre noiva, nomes todos eles alusivos à perenidade. A analogia de Lucinda com a flor explicita uma busca para nomear este ser tão complexo e misterioso. Um ser frágil, mas ao mesmo tempo eterno. Tratar sobre a *Sempreviva* é se debruçar sobre uma matéria difícil, mas inevitável. A história do homem no mundo. Contar a *Sempreviva* é tentar pensar a continuidade da história num momento em que parece que ela não tem mais continuidade. É se enfrentar a um passado e a um presente catastróficos e pensar em um futuro talvez um pouco menos duro.

3.3.2.2 A narração

O tratamento da narração em *Sempreviva* é fundamental para entender seu sentido estético. Trata-se, é verdade de um narrador múltiplo. Mas o caráter deste narrador múltiplo nem sempre é o mesmo. Há no romance duas instâncias de narração. Uma permite a alternância de vários narradores-personagens que assumem a posição em primeira pessoa, com caracterização pela fala, sem necessidade de uma outra voz que o identifique. Desta forma, quando Antero Varjão, que se expressa numa variante escatológica da língua portuguesa, ocupa a função de narrador, o leitor facilmente o identifica, sem necessitar de apresentação. Da mesma forma, Juvenal Palhano e sua linguagem metafórico-poética,

recheada de expressões rebuscadas e artificiais se apresenta claramente até descobrirmos no final do romance que se trata de um discurso volúvel e cínico. A outra em terceira pessoa, que geralmente acompanha o personagem Quinho, costura os retalhos em que vai se partindo a narração ao longo do romance. São duas instâncias de narração opostas. Duas forças que tem, como disse, um caráter diferente na composição do romance.

A primeira das instâncias mencionadas se confunde com a matéria narrada. A sociedade brasileira durante a ditadura militar. É dividida, individualista, volúvel e cínica. Estas características da narração na literatura brasileira foram destacadas pela primeira vez por Roberto Schwarz (2000) nos seus estudos sobre a obra de Machado de Assis. Para Schwarz “volubilidade”, ou “versatilidade” do narrador significam na prosa machadiana “algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira” (SCHWARZ, R. p. 125). Juvenal Palhano como narrador é um poeta barroco que cita por exemplo Álvares de Azevedo, Góngora e a *Ilíada*.

...Difícil era colocar em termos aceitáveis de indagação científica um assunto que se tornara para Quinho, personalizado ao ponto quase insuportável de fazer com que ele regredisse, estilisticamente, à fase mais romântica de sua vida, em que frequentava, nas noites solitárias, as Tavernas de Álvares de Azevedo, ferreamente casto, e depois, debruçava-se descascava-se até tocar a rocha psíquica, o cristalino, em desmaios que projetavam, nos ladrilhos do banheiro, como numa tela metempsicótica, todas as encarnações de Helena, desde a primeira lavareda nua a lambar lasciva os muros de Tróia, até a Helena copeira, infiel de nascença, desfrutável como essas melancias que o feirante oferece de amostra, aos passantes sedentos, em talhadas suculentas, Helena que o descabara, a título de presente de aniversário, quando ele inteirava treze anos..... (CALLADO, A. 1981. p. 32).

Prestemos atenção neste trecho em que Juvenal começa a narrar. Há na sua fala uma série de incongruências e contradições. O trecho se compõe de uma frase longa sem pontos. A sintaxe está alterada de tal forma a aglutinar várias imagens ao mesmo tempo. Na parte anterior do capítulo 5 mencionava-se que Quinho tinha a pretensão de reescrever a história de Lucinda, e compara-se esse movimento ao do arqueólogo que descobriu Tróia a partir da leitura da *Ilíada*. Mas este narrador volúvel mistura épocas. Vai da taverna de Álvares de Azevedo à Tróia da *Ilíada*. Mistura imagens (a rocha psíquica) e parece ter alucinações psicóticas. Também fala de castidade e logo depois menciona toda uma série de comportamentos sexuais promíscuos.

A instabilidade e a volubilidade caracterizam a fala deste narrador. Schwarz destaca que este é o *ponto forte e não o ponto fraco* da narração volúvel. Ela consegue fazer um retrato de um momento histórico específico, um momento histórico que se repete, sem dúvida desde a época de Machado de Assis. A recorrência desta característica na literatura brasileira atual é destacada em vários trabalhos: . Sobre os outros narradores podemos dizer que são outras facetas incompatíveis (pensemos em Claudemiro e sua linguagem chula e violenta). Pensemos no próprio Juvenal que desenvolve este discurso empolado, mas que, quando cai a sua máscara se transforma novamente em Ari Knut, um médico, mas que recorre à Bíblia na hora de incentivar os jagunços a procurarem o assassino de Antero/Claudemiro:

... Finalmente (...) mesmo se dirigindo a homens livres e rudes, mas tementes a Deus Ari Knut arrematou o perfil do desnaturado: - É homem torpe que chegou onde chegou aos recuos, voltando a animalidades antigas, às intimidades do pecado bestial, proibido, de forma um tanto seca, em Êxodo, 22,19: "Quem tem coito com animal será morto". Mas nós, nós o queremos vivo, a ele, ao Quinho. ... (CALLADO, A. 1981. p. 260).

Juvenal faz uso da sua duvidosa erudição para conseguir consenso, primeiro coo um botânico, utilizando uma linguagem científica, depois como novo líder da jagunçagem apela à Bíblia. A incoerência é seu ponto forte. A falsidade e o cinismo seu discurso. Acusa Quinho de assassino sendo ele cúmplice de inúmeras mortes a assassinatos.

Outro momento desta pulverização da narração acontece quando se dá a morte de Antero Varjão, devorado pelos cães por ele mesmo ensinados a estraçalhar qualquer organismo banhado em sangue de onça. A morte do onceiro é contada em formato coletivo como a se constituir em mais um fragmento ou vários:

... vindas das ruas, as vozes das criadas, das comadres, dos entregadores, dos marujos e vaqueiros de água doce (...) reunidas e reforçadas pela voz atávica e sapiente, medida em redondilhas para ficar mais fácil de decorar, dos poetas repentistas, dos violeiros, esse imenso coral de cordel, ocupado em vestir de palavras e nutrir de lendas e narrativas auxiliares a fábula que acabava de nascer ali mesmo, em fazenda da região, num presépio talvez sinistro ... (CALLADO, A. 1981. p. 288).

A volubilidade desta instância da narração produz como resultado que os diferentes discursos se anulem uns com os outros: temos a “*devastadora sensação de nada*” como “resumo fiel de uma experiência”, na expressão precisa de Roberto Schwarz.

A segunda instância da narração se opõe à primeira radicalmente, e tenta costurar estes fragmentos esparsos que encontramos na primeira instância. É um narrador em terceira pessoa que se aproxima da intimidade do personagem Quinho. Tenta entender e acompanhar o processo de vingança projetado por ele e, portanto, é o que vai dando as pistas, como se fosse um caso de polícia ou um romance policial. Mesmo assim não se trata de uma racionalidade instrumental (como a que guia o romance policial clássico) e sim de uma costura. Uma metáfora deste narrador aparece surpreendentemente no relato como uma metalinguagem. Uma metáfora que se refere à própria escrita. A metáfora da serpente narradora. A esta imagem da serpente, pertencente à mitologia universal, Callado acrescenta um mérito, que a aproxima, do contador de histórias:

Joselina era uma cobra costureira e sábia, que (enquanto chocalhava se estojos de agulhas, as almofadas de alfinetes de cabecinha) aguardava que Herinha deixasse cair na cesta de costura os retalhos que tinha juntado de conversa de gente grande e - zás! - num segundo Joselina tinha entendido e armado o desenho que contava a história que, embora feita de remendos coloridos, diferentes entre si, era completa, como uma roupa de arlequim (...) os panos de Joselina iam contar a Herinha a história feita de todas as histórias. (CALLADO, A. 1981. p. 147-8).

A cascavel Joselina é metáfora do contador de histórias. Como a serpente, o narrador em terceira pessoa do romance também costura retalhos coloridos, monólogos, diálogos e narração, expressos nos mais diferentes registros da língua, em tempos que se alternam, em imagens e motivos que retornam insistentemente, para em um resultado final conseguir uma completude, feita de retalhos, mas completude, porque dá um sentido à história, mas não esquiva os problemas da narração na literatura contemporânea. É a tarefa do artista, do escritor sendo problematizada, sendo mostrada com destaque. Este narrador do espaço à quebra da lógica narrativa, mas se comporta também como uma moldura, e da também contensão aos retalhos. Ele próprio as vezes se contamina da linguagem empolada de Juvenal como na última cena, na última frase quando em um quadro místico Quinho e Lucinda se unem para sempre.

As duas instâncias convivem problemáticamente dentro do texto uma querendo empurrar à outra, uma querendo invadir a outra numa competição sem tréguas. É uma literatura dilacerada produto do impasse que representa a matéria social à que está dando forma.

3.3.2.3 Elenco de personagens

Me interessa nesta parte fazer uma análise dos principais personagens do romance além do já trabalhado Quinho e a figura Lucinda. Analisarei principalmente sua forma de agir com respeito aos outros personagens e sua postura com respeito ao mundo e a realidade. Jupira a ex-guerrilheira, agora personagem dúbia, que tem um caso com o torturador Claudemiro e que recebe Quinho em Corumbá, vai ter umas características particulares: é a única personagem a transitar entre os diferentes setores em conflito no romance. Herinha a filha de Jupira representa o futuro em um contexto catastrófico e quase sem perspectiva. Sua vivacidade, a forma de se relacionar com a natureza, orientada para o bem e para a justiça a transformam numa esperança para a humanidade sair desse estado. Claudemiro o delegado torturador e assassino encarna toda a violência, o irracionalismo do grupo que está no poder. Sua falta de tolerância, de consideração do outro como um igual e seu extremo egoísmo o transformam na mais acabada amostra do homem alienado. Juvenal Palhano é aquela mente perversa e esclarecida que usa toda sua inteligência em favor de si próprio e não da comunidade. Cria um personagem absolutamente contrário ao que realmente é: bondoso, educado, gentil. No final conhecemos que tudo não passa de uma farsa e o que está em jogo é a continuidade da desigualdade. No final falo de uma grande ausência no romance: da ausência do povo que se manifesta justamente pelo grande silêncio.

3.3.2.4 Jupira

Enquanto o fantasma de Lucinda procura motivar Quinho a vingar-se dos torturadores, Jupira ajuda-o a concretizar a vingança passando a ser, então, a sua ligação, ainda que frágil, com a realidade. Jupira torna-se, como observa. Quinho inúmeras vezes, a sombra de Lucinda na terra.

O curioso, porém, é que ela, além de colar-se à imagem de Lucinda, gosta da ideia de ter sido escolhida para servir a sua causa e, conseqüentemente, à causa de Quinho. Jupira compartilha a dor do protagonista, uma vez que também ela teve o noivo e pai de sua filha, Herinha, assassinado pela repressão e, timidamente, reconhece alguma nobreza nas suas intenções. A mãe de Herinha – menina que terá, igualmente, ao final do romance, fundamental importância nos planos de Lucinda. Aceita a onipresença da morta até mesmo nas suas relações sexuais com Quinho. Jupira reconhece ser ela mesma a ponte entre Lucinda

e os que a torturaram, e entre Lucinda e o próprio Quinho, a quem deve fortalecer moralmente e ajudar na árdua tarefa de superar suas fraquezas a fim de consumir a vingança contra Claudemiro Marques.

Como agente do Partido Comunista, Jupira tece a sua aproximação com o fazendeiro Antero Varjão, com o qual chega a concretizar uma inesquecível relação sexual. A confirmação das suspeitas do Partido de que a verdadeira identidade do Onceiro era a do delegado Claudemiro Marques acontece num baile, quando Jupira identifica em seu pescoço a marca, quase desaparecida, de uma antiga cicatriz que ia da orelha esquerda à metade do pescoço. Esta era a prova cabal, e única, da farsa vivida pelo torturador, após as muitas cirurgias plásticas a que se submetera para esconder a marca que poderia iluminar o seu passado atroz.

Habitados a fazer esse tipo de trabalho para o Partido há mais de dez anos, o sobrado dos Iriartes, referência à casa dos comunistas/contrabandistas, ano a ano, procurava desmascarar os suspeitos, o que custava a Jupira, quase sempre, algum tipo de envolvimento íntimo com o inimigo.

Isto justificava na sua consciência o relacionamento amoroso com Claudemiro sem provocar nenhum remorso.

A filha de Iriarte irrita-se, em várias ocasiões, porque sabe que o trabalho do Partido, que não raras vezes conseguira fazer justiça contra os policiais foragidos, nada representa para Quinho. Ele busca, porém, justificar-se pelo fato de ter sido enviado pela Anistia, que teria restringido a sua ação a descobrir quem eram os desalmados caçadores e a desmascarar Antero Varjão e Ari-Knut, que todos criam ser um dos capangas de Claudemiro, o Melquisedeque.

Claro está que o interesse de Quinho em Corumbá é bem outro. Mas Jupira não pode acusa-lo, porque, até para ela, o caso Antero Varjão tinha se tornado especial há tempos, pois, além de pôr em risco sua vida, como sempre o fazia, põe, isto sim, a alma, que se deixara impregnar pelo prazer – inadmissível – que lhe proporcionara o corpo do torturador:

...-Pequei, não nego, expiarei quando puder, tinha vontade de dizer (a Quinho), atrevida, malcriada, afrontosa, já que ele, feito um rapazinho pálido, espinhento, ciumento, mal parecia interessado nos perigos que tal – vá lá – pecado, poderia ter tido, ou ter, em relação ao interesse maior, os do sobrado, para usar ideias do velho Iriarte (...) Quinho teria ideia do sofrimento que infligia, por cima do que ela a ela própria se infligia, cultivava, quase, temendo, antes de tudo mais, que, como um mal venéreo recolhido, ou veneno de lacrau...” (CALLADO, A. 1981. p. 138).

Jupira sente-se culpada por ter se entregado ao Onceiro e declara, no diálogo que mantém com Lucinda, ter sido amada por ele. A comunista associa Claudemiro Marques ao lacrau que um dia tivera que perseguir para deixar-se picar, a fim de descobrir qual era o tipo de veneno do bicho peçonhento e salva a filha, Herinha, a quem o escorpião primeiramente atacara.

Tempos depois, Jupira relata a Herinha a experiência que ambas tiveram com a intenção de fazê-la conhecer a sua própria história de vida e aliviar as angústias guardadas desde aquela época pelo temor de que a filha morresse.

Porém, o resultado fora dramático, uma vez que Herinha, ao compreender que a sua vida fora devolvida pela quase morte da mãe, pressente as violentas relações do mundo.

Jupira sente o veneno dos lacraus corroerem a sua vida e a dos que ama, mas sabe que, da mesma maneira, ela é o escorpião que marca os destinos de muitos dos Claudemiros Marques. Atenta e sorrateira, Jupira é a cobra que troca de pele para anunciar a morte de Antero Varjão e, sem sabe-lo, a do próprio amante, Quinho. Como o noivo, o delegado e o exilado compõe em uma única história o prazer e a dor.

Assumindo a sua vida dupla, a filha do velho comunista Iriarte crê ser, ao mesmo tempo, a portadora, para uns, da boa sorte, pois incorpora o papel da heroica vingadora dos torturados, e para outros, da má sorte, pois empurra as pessoas amadas para o mar da violência e do terror.

É Jupira quem propõe, ainda timidamente, uma saída para o caos brasileiro, pois, com paciência e sabedoria, busca pôr em prática a justiça contra os que violentaram o Brasil sem que, porém, isso signifique uma vingança pessoal. Essa vingança, perseguida por Lucinda e por Quinho, ao invés de representar um aprendizado (com o é a justiça tardia), representa o desabafo dos oprimidos e a perpetuação do autoritarismo e da violência, já que não promove qualquer mudança especial na vida do país.

Porém, em *Sempreviva*, até essa atitude de Jupira tem seu duplo, pois a sua postura é lida e reproduzida às avessas pela filha. Herinha corrompe e esteriliza as intenções da mãe de promover justiça, já que ela mesma responde ao mundo com a violência que lhe fora ensinada pelos adultos, portanto, silenciosa e maliciosa, a morte de Ari-Knut.

A criança ironiza todos os imaginários utópicos que lhe precederam, pois nenhum foi capaz de ensinar-lhe outros caminhos que não o da morte e o da dissimulação.

A conformação complexa de Jupira, tanto do ponto de vista subjetivo, suas dúvidas, suas idas e voltas, seu amor por Claudemiro, quanto do ponto de vista das suas relações, pois ela transita entre todos os setores em conflito, pertence ao grupo do Partido, se relaciona com Quinho, se relaciona com Claudemiro, nos faz pensar na sua figura com a de um herói mediano do romance histórico. Lukács (2011. p.18.) Caracterizava o herói mediano como aquele tem como qualidades mais marcantes a simplicidade, o poder de decisão, a firmeza dos atos, além de uma certa “inteligência prática”. Jupira tem simplicidade, nem sempre tem poder de decisão, neste ponto Herinha é muito mais decidida, mas têm uma inteligência prática para os problemas dos diferentes setores e intervir de alguma forma. Ajuda Quinho, mas também ajuda Claudemiro. Admira Juvenal. Talvez a falta decisão e firmeza nos fatos se deva ao ambiente cínico e falso no qual tem que se movimentar, e, portanto, isto não seja uma fraqueza na composição e sim uma riqueza.

3.3.2.5 Herinha

No início do romance, Hera aparece como um reflexo dos dramas vividos pela mãe, pois a sua existência está voltada para explicar o comportamento de Jupira e a sua história de vida. Com o desenrolar da narrativa, porém, essa personagem cresce e ganha complexidade, tornando-se, de maneira surpreendente, a protagonista dos acontecimentos finais.

A primeira entrada de Herinha no enredo vem acompanhada pelo canto de Verdurino, canário tenor admirado e cobiçado por Juvenal Palhano, e pelo Jurupixuna, macaco que carrega um embornal a tiracolo cheio de milhos a fim de marcar o caminho de casa. Os três entram inesperadamente na sala em que Quinho conversava com Jupira, quando revelava a ela o seu aprisionamento a Lucinda.

A alegria presente no canto do canário e nos movimentos do macaco contrastam com a associação que Quinho, ao dar-se conta dos três, faz entre Hera e a "criança de mármore que tinha ficado emparedada no ventre de Lucinda". As projeções do filho morto no ventre da mãe pelos policiais em Hera evidenciam as características imperfeitas da filha de Jupira:

...Quinho reparou, mirando com enlevo Herinha, que por sua vez fitava o tenorinho Verdurino, que os olhos dela, de um castanho líquido e luminoso, eram grandes, lindos, um claro mel – mas grandes talvez demais, não seriam? Rolavam um pouco nas órbitas, como se um sentimento de admiração, por exemplo, ou mesmo uma fixidez dinâmica, de contemplação, os fizesse girar um pouco, se moverem, como se move o sol e as outras estrelas? ... (CALLADO, A. 1981. pp. 28-29).

A intensa convivência entre Herinha e o macaco, o canário e a cobra Joselina proporciona-lhe uma harmônica integração com o mundo natural. A menina dialoga com seus animais de estimação e até parece conversar com a natureza.

...A mãe tinha lhe contado, uma trás da outra, histórias do pai dela, Herinha, histórias que, sem dizer nada, com a maior delicadeza, a menina deixava entrar por um ouvido e sair pelo outro, apesar da mãe repetir que era tudo verdade, que o pai tinha sido muito corajoso e mais isso e mais aquilo, que um dia ela ia saber muito mais sobre o pai e compreender tudo. (...) Pai, paizinho, era o fundo do quintal a todas as horas do dia, com o sol ou com chuva, e de noite também, com lua ou com vento, quando acontecia ela acordar e ouvir as árvores discutindo não sei o que e balançando a cabeça, nenhuma acreditando muito no que as outras diziam, ou pelo menos desconfiando, e era mais paizinho ainda de manhã cedo, com Joselina tocando o chocalho da cauda e Verdurino com aquele bico mágico que só ele mesmo tinha, catando o sol lá do fundo do horizonte, enquanto o convencido do galo, todo ancho, catava minhocas da terra.... (CALLADO, A. 1981. p. 125).

A menina tem

...o castanho-mel dos seus olhos, que interrogam os olhinhos das serpentes, mínimos, incapazes de retribuir a claridade dos olhos dela... (CALLADO, A. 1981. p. 127).

Ela personifica a relação harmônica entre o ser humano e a natureza. Herinha remete a deusa grega Hera, esposa de Zeus, e etimologicamente significa "a forte, a protetora". A deusa, por ser a esposa principal de Zeus, era protetora, vingadora e ciumenta. No começo do romance a menina Herinha é um ser inocente, mas sobre o final ela se transforma na grande vingadora e assume o papel de protetora, coisa que nenhum dos integrantes do grupo de ex combatentes tinha conseguido. E ela quem leva a Juvenal Palhano a chapeleira contendo a serpente que o mata. Quando ela chega à casa dele é descrita como "clara mensageira, luminosos olhos um tantinho luminosos demais, fatais que seriam um dia, se já não eram"

O seu sentido de vingança e proteção acorda na terceira parte do romance, quando ouve duas conversas da mãe, uma com Quinho e outra com Juvenal Palhano. Na primeira conversa que Hera escuta por trás da porta, Quinho conta para Jupira que matou Claudemiro Marques para vingar a memória de Lucinda e a do Jurupixuna. Vasco detalha a morte reservada ao macaco, revelando à mãe e à filha que ele fora estuprado, torturado e pendurado como Cristo em uma Cruz e como um homem nos porões das delegacias.

Pouco depois, na segunda conversa, Hera ouve Juvenal Palhano revelar seu verdadeiro nome e ofício, Ari-Knut, o médico-legista. Também entende a ameaça que ele faz a Jupira de

denunciar o verdadeiro responsável pela morte de Antero Varjão, Quinho, caso ela não lhe entregasse o maravilhoso canário tenor, Verdurino. A criança pressente que, mais uma vez, perderia o único amigo que lhe restara ou aquele que se tornara o seu herói vingador.

Hera, assumindo a personificação da terra, protetora e ameaçadora ao mesmo tempo, decide, ela mesma, presentear Ari-Knut com a caixa de Verdurino, a qual continha não o melodioso canto do canário tenor, mas a picada mortífera da cobra Joselina:

...Sorrindo docemente, os olhos apenas um quase nada girando nas órbitas, Herinha estendeu, nas mãos, a caixa de chapéu, a oferenda, como a via Palhano-Knut, que, de joelhos depois de beijar Herinha na face, colocou seu próprio rosto contra a chapeleira, amoroso, para sentir palpitar do sabiá na gaiola de papelão, e, bem devagar, ouvindo à escuta, entreabriu a tampa da caixa... (CALLADO, A. 1981. p. 287).

Neste sentido Hera tem uma conexão com Lucinda, que, como já vimos, se identifica com a proteção e a ameaça. Só que personificada em forma de menina. O que em Lucinda é imaginação em Herinha é realidade. A doçura e a ingenuidade de Herinha, reforçadas por suas características de criança, contrastam com a sua capacidade de agir sobre o real de forma absolutamente independente contra aqueles que, direta ou indiretamente, agrediram-na. A escolha de Joselina, uma das cobras criadas pelos Iriartes, como arma de sua vingança e a frieza com que leva a morte àquele que, sob a máscara de Juvenal Palhano, era seu melhor amigo, mostram como ela passa por uma espécie de passagem esclarecedora, uma toma de consciência produto do contato direto com a realidade cruel. Neste sentido ela se opõe à forma de se comportar do Quinho. Ela não duvida um instante em agir diante da injustiça. A imagem da menina de inteligência "abobada", como queria Antero Varjão, é rompida pela sua ação heroica ao interferir no curso da história da sua vida e, conseqüentemente, do romance, completando, para a satisfação de Vasco, a vingança de Lucinda. Ironicamente, Herinha mostra ser muito mais decidida e corajosa do que Quinho ou Jupira. Os disfarces que Ari-Knut soube tão bem elaborar e que depois transformaram-se em ameaças paralisaram a ambos, aterrorizados pela sua competência em jogar com (e contra) os seus adversários. À Herinha, porém, a truculência do médico-legista representou o estímulo necessário para vingar-se dos seus opressores.

Herinha representa uma perspectiva no romance, no sentido de que podemos ver na sua atitude uma tendência, que podemos projetar no futuro, mas que não sabemos como vai se desenvolver. Em princípio ela age em resposta quase instintiva diante de uma realidade cruel, mas sua atitude corajosa leva a pensar em uma força contrária às que dominam a sociedade

naquele momento. A ideia de perspectiva em Lukács (2010. p.287) tem a ver com uma força que se projeta no futuro e que não é utópica, que está já como tendência no comportamento de personagens concretos. Geralmente, como comenta Lukács esta perspectiva aparece no final da obra, porque é ali, depois que é apresentada toda a trama, em que se colocam as possibilidades futuras em relação a um presente e a um passado que estariam na obra. Então qual é a perspectiva com a qual se conclui este romance? Se pensamos no período posterior ao da anistia a redemocratização na década de 80, a esquerda no Brasil conseguiu uma certa reorganização com o surgimento de três novos atores: a CUT (Central Única dos Trabalhadores), o MST (Movimento do Trabalhadores Rurais Sem Terra) e o PT (Partido dos Trabalhadores). A justiça diante dos crimes cometidos ainda é um assunto pendente na sociedade. Torturadores e assassinos não foram julgados, porém o Partido dos Trabalhadores chegou ao governo do país em 2002. Uma grande parte da população ainda defende a necessidade de governos autoritários e a Comissão da Verdade, instalada no Congresso da república com a finalidade de apurar os crimes não teve, até agora, resultados que levassem a ações judiciais concretas. A coragem de Herinha se mostrou ainda inocente e pouco articulada para enfrentar uma situação que é, de fato, um problema não resolvido na sociedade brasileira. Possivelmente o veneno deva ser mais potente. É interessante pensar que Joselina, a cobra adestrada que perpetra a vingança, é uma cobra um tanto mítica que sabe costurar, e como já comentei anteriormente quando me referi ao narrador, costura farrapos que se transformam em uma espécie de roupa de arlequim:

...Joselina era uma cobra costureira e sábia, que (...) tinha entendido e armado o desenho que contava a história que, embora feita de remendos coloridos, diferentes entre si, era completa, como uma roupa de arlequim (...) os panos de Joselina iam contar a Herinha a história feita de todas as histórias.... (CALLADO, A. 1981. pp. 147-8).

Já vimos que, como o narrador, a serpente costura fragmentos que se transformam numa obra completa. É a serpente que mata Juvenal. Esta arte venenosa é uma belíssima metáfora que Callado nos traz reivindicando o espaço da arte como aquele que combate a desumanização e a reificação encarnadas no romance na crueldade cínica de Ari Knut/Juvenal Palhano. Neste sentido, e pensando na perspectiva, o espaço da arte representa um lugar de combate a estas tendências. Ele leva dentro de si um veneno que paradoxalmente se opõe à morte e defende a vida. O espaço intelectual crítico era fundamental para aquele momento

sair do estado de ação social. Pensemos no papel de muitos artistas e intelectuais no processo de transição à democracia, como Chico Buarque, e também (apesar de tudo o que veio depois, quando eleito presidente) de Fernando Henrique Cardoso e do grupo de intelectuais que ele liderava. O caso de Cardoso foi decepcionante, tanto pela sua covardia, muito diferente da de Herinha e da cobra Joselina, quanto pelo fato de nunca ter defendido um julgamento apropriado aos responsáveis da barbárie.

3.3.2.6 Claudemiro e os jagunços

A exploração dos traços de personalidade de Claudemiro Marques (e também de Ari-Knut/Palhano, como veremos a seguir) abre uma perspectiva de leitura bastante diferenciada. Ele tem voz autônoma: ele se presentifica através dos diálogos que mantém com o seu grupo, com Quinho e com Jupira, além dos longos monólogos interiores onde se transforma em um dos narradores do romance.

Em *Sempreviva*, Antônio Callado busca pesquisar a intimidade dos torturadores e, por isso, impede que as opiniões e sentimentos das vítimas contaminem o universo interior do delegado.

O autor procura imaginar, fundamentalmente, para Claudemiro Marques, como seria o seu linguajar e quais seriam os seus conflitos interiores.

A exploração de Antero-Varjão/Claudemiro Marques e Ari-Knut/Juvenal

Palhano reforça a necessidade de romper com a visão monolítica do mundo, seja a dos revolucionários, seja a dos policiais, e de construir um olhar dialético sobre a realidade. Dessa maneira, ao apresentar todos estes contrastes, Callado aponta para colocar eles em jogo, em competição a fim de promover a compreensão de todo o sentido dos conflitos nacionais

Os homens, como Claudemiro Marques, estão absolutamente cegos para pensar sobre si e sobre os outros, o que os leva a assumir uma postura contra a comunidade. Utilizando um elenco reduzido de palavras e um vocabulário, basicamente, sexual, do qual derivam neologismos como o verbo "bucetar", os monólogos interiores de Claudemiro Marques surgem quase sempre de um ato de violência que cometeu, ou que desejaria cometer. Seus diálogos e monólogos traduzem a imagem comum de homem carente de sensibilidade e desvendam uma personalidade carente de raciocínio lógico, como bem observa o seu ex-companheiro de trabalho, Ari-Knut:

...Claudemiro era de matéria rude, rústica, homem claro de razão, mas que ou entendia tudo na hora ou nunca mais queria falar no assunto, lerdo, incurioso, desdenhoso, sem as graças do desdém.... (CALLADO, A. 1981. p. 235).

O estupro e o assassinato que o delegado comete contra duas argentinas e contra os animais, entre eles, Jurupixuna, além das brutais caçadas que comanda, sensibilizam o leitor para compreender um universo absolutamente destituído de valores morais. O Onceiro age instintivamente, atropelando quaisquer códigos culturais. É um homem primitivo é incapaz de perceber as transformações da realidade e de readaptar-se a ela, perpetuando em si o sistema repressor.

O caráter autoritário e egocêntrico de Claudemiro Marques-Antero Varjão revela-se não apenas a linguagem truculenta e na arbitrariedade com que realiza atos de violência, mas também na própria articulação dos seus pensamentos. Os devaneios do delegado-caçador navegam entre imagens absolutamente brutais, que se sobrepõem umas às outras sem compor uma linha coerente de raciocínio. A lógica de desenvolvimento dos pensamentos de delegado-caçador obedece tão somente à necessidade imperiosa de saciar seu potencial sádico:

...Antero calculou que podia se desligar do papo do cara, que tinha toda a pinta de durar até o saco estourar em frangalhos, porque gente era assim mesmo, só na porrada é que calava a boca, na porrada e na trepada, sendo que porrada, olhando bem as coisas, era melhor, servia sempre, liquidava logo a chatura de bicho vivo e gente viva, de maracajá que bole no mato e de puto metido a valente na hora do interrogatório enquanto que trepada ah tepada mesmo que não tem nada a ver com fode-fode nas Corinas e Violetas buquetas a gente só encontra uma vez, duas vezes e olhe lá, na puta vida inteira.” (CALLADO, A. 1981. p. 37).

As pessoas que conversam com Antero-Marques são obrigadas ou a contar com o seu desinteresse, ou a aceitar a imposição de uma fala personalista, pois ele não se dispõe a trocar qualquer experiência com o outro, assim como não se dispõe a observar a realidade e compreender os seus mecanismos.

Ele está fechado em seu universo interior e mantém uma relação muito estreita com o real. Ele devaneia em torno das suas obsessões e utiliza os que lhes cercam como meros instrumentos para a conquista de seus interesses pessoais, sejam eles de ordem prática ou não. É o que se lê quando Antero Varjão trata os homens como um meio de realizar os seus instintos primitivos e quando Quinho os entende como um pálido reflexo do seu passado (Jupira/Lucinda; Hera/o filho morto; Juvenal Palhano/ o tio da sua infância).

Ele ama Jupira, mas é um amor possessivo, machista. Porém quando ele trata com ela que a violência decai. Sente um amor incondicional por Jupira. Isto desestabiliza o universo interior do personagem, levando-o a romper, temporariamente, com a postura habitual e a desenvolver pensamentos e ações inesperados.

O amor de Antero Varjão, que vem à tona poucas vezes, em cenas relâmpagos, fragiliza-o e faz com que assuma, instantaneamente, uma atitude passiva e reflexiva por causa do descaso da amada:

...Claudemiro Marques estacionou a camioneta de modo a poder espreitar a casa dos seus cuidados, dos seus amores, mas com medo da espera, que podia ser longa, que podia, como tinha acontecido na buceta de onça preta da mata preta, rachar ele em dois, naquela pasmaceira e bobeira. Ultimamente Claudemiro cagava às vezes uma espera, uma paquera quando tinha que ficar quieto e só na espreita porque aí pensava e pensava na bobeira que tinha dado nele quando rastreava a jaguatirica-maracujá...” (CALLADO, A. 1981. p. 122).

Observando de longe a casa onde mora Jupira, Claudemiro espera, ao menos, vislumbrar a passagem pela janela do seu objeto de amor. Essa sua atitude contemplativa amedronta-o, porque o faz reviver o sopro de piedade que sentiu de uma jaguatirica mãe, um dia, no fundo da mata escura, quando cortou o seu rabo e ela, assustada, correria em direção aos filhotes para protegê-los. Ao perceber que um pedaço do corpo do animal tinha ficado na sua mão, Claudemiro Marques reconhece em si um seu duplo perigosamente humano e frágil, porque se deixa assaltar por uma tristeza profunda causada pelo desespero da mãe ao querer proteger os seus filhos.

O encontro do personagem com um seu lado desconhecido previne Antero Varjão da caixa de surpresas que, no fundo nunca sondado de Claudemiro Marques, existe. Ele parece recobrar sua humanidade. A integridade do caráter do delegado-caçador é, como ele mesmo temia, rompida, e isso se denuncia a cada vez que ele viria à tona a doce lembrança de Jupira. Antero-Marques reage à cilada, recobrando sua gana de matar e violentar homens e animais:

...Aí abri os olhos e vi que estava na frente da jaguatirica-maracujá e que ela tinha chegado na boca da toca dela, da caverna de morada dela e que os filhos dela estavam por ali e que aí é que aí eu vi e entendi que a porra do rabo dela, só me olhando, me olhando, me olhando, e eu acho que se avançasse em cima dos filhotes dela a puta da jaguatirica ia aprender a falar e ia começar uma lengalenga de mãe de putto em delegacia e xadrez pedindo pelos putos dos filhos mosqueados, de bigode de gato, e aí eu agradeci a lição de como é que tem gente que pena e se fode de pena dos outros – agradeci mesmo: joguei o pedaço de rabo da jaguatirica-maracujá no chão, de volta, e ela continuou olhando pra mim feito mãe de putto na delegacia enquanto os putinhos mosqueados de bigode de gato lambiam o cotoco de rabo de mãe, sai dessa.... (CALLADO, A. 1981. p. 137).

A lembrança da jaguatirica com seu rabo amputado e a paixão por Jupira são duas fendas na caracterização de Claudemiro Marques. Amor e piedade não combinam com o torturador e o caçador impiedosos, vistos, pela população e pelos revolucionários, como a encarnação do mal, como uma doença, causada pelos movimentos mesmos da pátria, que deve, porém, ser extirpada.

O medo de Claudemiro Marques sente de reconhecer seus conflitos emocionais faz com que ele oculte de si mesmo seus outros “eus” por não conseguir lidar com sentimentos que o obrigariam a identificar-se com a humanidade e que, conseqüentemente, iriam torná-lo suscetível a ela:

...Medo é modo de dizer, medo os culhões, que não tinha medo de porra nenhuma, mas preferia não levar a paquera e o campaneamento ao ponto de virar doi caras, um vigiando o outro sem ser visto do outro, Claudemiro investigando Antero, Marques averiguando Varjão, ninguém vendo ninguém, porra qual é? Medo não tinha de puto nenhum, nem dele mesmo, e de coisa nenhuma, mas é que quando tinha caído, no meio do mato, naquela ausência, tinha virado mesmo dois homens, dois caralhos e quatro culhões, besteirão perdido dele mesmo e do mundo, se esquecendo que puto que era, onde é que estava e porras assim que não queria mais que acontecessem, porra...” (CALLADO, A. 1981. p. 134).

É como se por trás da clandestinidade do delegado, houvesse um outro homem também de vida clandestina. O amor que o Onceiro sente é tão dissimulado quanto o é a sua verdadeira identidade. Esse sentimento é sufocado, mas permanece latente em seu comportamento, o que se revela no respeito dispensado a Jupira e ao seu pai, o velho Iriarte, único homem a arrefecer os seus desejos assassinos:

.... Via dali a casa, ou pelo menos a loja importada que ocupava toda a frente da casa, e até no meio da loja, debruçado na meas dos livros de caixa, cachimbão na boca, o pai, que não dava a Claudemiro vontade de matar por causa da vara que ele tinha e que Claudemiro quase que enxergava também do volante, dormida e quente por trás da braguilha e cuja cabeça tinha esguichado pra dentro numa cona guaicuru forrada de goiaba uma nuvem de porra que tinha virado ela, olha lá, a própria. ”. (CALLADO, A. 1981. p. 132).

Embora Claudemiro subordine-se aos desejos de Jupira, ao ponto de atender a suas ordens para que não aparecesse mais na casa dos Iriartes sem ser convidado, ele alimenta seu ódio por Quinho, Herinha e o seu macaco, Jurupixuma. Ao encontrar, um dia, os três juntos, na rua, Antero Varjão jura para si mesmo destruir a alegria irritante deles, motivado pelo ciúme mortífero da mãe da menina. A imagem de Claudemiro Marques enquanto homem sem valores éticos coloca em tensão a possibilidade de ele ser capaz de amar ou de sentir piedade de alguém, uma vez que as torturas feitas contra o macaco, direta ou indiretamente, atingem

Jupira e esmagam a lembrança da Jaguatirica mãe. Os maus tratos realizados contra o Pixuna são a única forma possível encontrada pela personalidade cínica de Antero Varjão de sufocar o amor e a obediência devotados a Jupira e o tanto de piedade que a figura da menina Herinha inspiram nele.

As contradições presentes em Claudemiro Marques, ainda que muito sutis, despertam o questionamento sobre o a personalidade não humana dos homens da repressão e, conseqüentemente, da visão que se tem sobre as décadas do terror no Brasil.

A sondagem do imaginário desses homens expressa a necessidade de compreender as engrenagens da máquina ditatorial e de vasculhar o que é que gerou um estado tão profundamente violento como o foi o brasileiro.

Buscar as raízes da personalidade de Claudemiro Marques é buscar as raízes do autoritarismo no Brasil.

Uma característica importante do personagem é sua relação com o bando de jagunços que comanda em La Pantanera. Eles vivem em um ambiente de barbárie e de impunidade. Nesse sentido o personagem se aproxima ao de Riobaldo em Grande sertão: Veredas. O que vemos em La Pantanera, como em Grande Sertão Veredas, é um bando de criminosos soltos, impunes sem nenhum tipo de controle a não ser que outro bando de criminosos entre em cena. Enquanto instituição situada ao mesmo tempo dentro da esfera da Lei e do Crime, o bando de jagunços é uma representação do funcionamento de uma parte significativa das estruturas do poder no Brasil. Guimarães Rosa já tinha traçado um quadro da criminalização generalizada da sociedade. Há uma naturalização do crime e da violência nesse bando de jagunços.

...Claudemiro, chefe nosso, todo o mundo aqui, o grupo inteiro, a gente está que não aguenta mais, todos sentindo falta de uma caçada, uma expedição, uma saída pelo Pantanal, porque de tanto tempo que a gente não aparece os bichos estão criando famílias que não acabam mais e até rindo da gente pelos quatro cantos da floresta. (...). Estamos criando mofo e musgo Claudemiro sem aquela força dos bichos que a gente mata e depois esfolam.... (CALLADO, A. 1981. p. 172).

A morte o crime são uma necessidade neste grupo de jagunços. Quando chega na fazenda Quinho parece entrar em um verdadeiro inferno. A morte aparece a cada momento. Ele conhece os vaqueiros e caçadores de onças, entre eles Dianuel, o degolador. Com ele percorre a fazenda, tira fotografias das dependências e sente vontade de vomitar vendo as peles e as onças semi-degoladas. Do lado, um canil com uma manada de mastins e filas,

treinados com sangue de onça. Perante um tal espetáculo, Quinho lembra-se das torturas que ele mesmo sofreu na Delegacia, tempo atrás, e das torturas que ali mesmo deviam ter acontecido.

Callado caracteriza muito bem a luta, a preparação para a luta, os homens envolvidos na situação e o ambiente no qual eles moram. Antonio Candido (1978. p. 119-39) em um ensaio onde analisa os livros de Euclides da Cunha e o de Guimarães Rosa, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*, destaca que estes três elementos: a luta, o homem, e a terra são três elementos estruturais que apoiam a composição desses romances. Mas eles aparecem de forma diferente em cada um deles. Na obra de Euclides, apresentados de forma mais sistemática, na de Guimarães Rosa, intercalados. Callado em *Sempre viva* retoma o tratamento destes três elementos e segue uma sequência parecida à de *Os Sertões*. O primeiro capítulo (A chácara materna) parece ser uma longa e vagarosa apresentação de personagens e ambiente, para no final deste deflagrar o confronto, que acontece no segundo capítulo e que, ironicamente, leva como título de "O dia da caça". Esta caça transformará o chefe dos caçadores, Claudemiro/Antero, em caçado. As partes em conflito na luta em *Sempre viva*, como em *Os Sertões*, representam ideias, conflitos de classe opostos.

Há ainda neste universo da construção do mundo dos jagunços espaço para a aparição de um personagem importante, que parece ser a contra cara e ao mesmo tempo o par perfeito de Claudemiro. Refiro-me a Dianuel, o degolador, fiel servidor de seu chefe. Ele mal fala, range os dentes como se fosse um cavalo, e é uma figura anulada, sem pensamento próprio. Faz tudo o que lhe é mandado.

... Você não tem que fazer nada e eu confio na sua falta de imaginação, de vontade de inventar modas, de fazer coisas, porque você não fazendo nada, não vai acontecer nada.

- Pronto, disse Dianuel..... (CALLADO, A. 1981. p. 262).

É uma das formas do comportamento cínico. Se entregar à vontade do outro, do mais poderoso, se anular, para assim evitar ter uma atitude própria. Quando no escritório de Trancoso, Knut desvenda o plano que forjou e explica que Quinho é ponta-de-lança de russos e americanos, que não podem torturá-lo e sim prendê-lo, para não perturbar mais a imagem do Brasil no estrangeiro, que são ordens de Brasília, todos ficam sabendo que Quinho é o principal responsável pela morte de Claudemiro-Antero, e Knut conta o perfeito plano para apresá-lo no dia seguinte, antes da sua partida, sem lhe dar tempo a reagir. Dianuel deverá

esperar perto da porta do hotel, simplesmente para ver aonde se dirige. Os outros estarão guardando todas as saídas de Corumbá. Quando Quinho sai do hotel, Dianuel vai até ele, rangendo sob o couro e desobedecendo as ordens do chefe Trancoso, que ordenou golpear ele só em caso de necessidade, e lembrando a morte do chefe Claudemiro, Dianuel bate com a coronha do revólver na cabeça da sua vítima.

Há um contraste na última cena do romance entre as atitudes de Dianuel e de Herinha. O primeiro ataca e aparentemente mata Quinho o herói do romance, Herinha é a responsável pela morte de Juvenal Palhano, o grande vilão. Esta dialética entre os dois personagens prefigura a atitude que o povo, as classes dominadas vão ter com respeito à ditadura a partir da retomada da democracia. Justificação cínica por um lado, condena por outro, mas a fragilidade da condena destaca por sobre a brutalidade do cinismo.

3.3.2.7 Juvenal

Encontramos na configuração do personagem Juvenal Palhano/Ari Knut a expressão do mais puro cinismo. Como narrador é volúvel, nega e afirma ao mesmo tempo, como já analisamos quando tratamos sobre a narração no romance. Quinho ao descobrir a verdadeira máscara de Ari-Knut, lamenta a perda do estimado amigo Juvenal Palhano. A imagem do médico-legista morto pela picada venenosa de Joselina provoca em Vasco uma profunda satisfação por ver sua vingança cumprida e, ao mesmo tempo, uma longínqua saudade daquilo que Juvenal Palhano representava: o naturalista, amante das óperas e sinfonias, bondoso e amigo, sempre disposto a ouvir o desabafo daqueles que o solicitavam:

...Ite, ide, pensou Quinho que – reverente mas sobretudo alegre diante daquele inimigo que lhe era, antes do combate, ofertado numa salva, diante de tão deleitoso cadáver – protelou, adiou a própria curiosidade de saber como morrera Palhano-Knut, já que o fato insigne daquele passatempo era sua convivência, seu a propósito, os sinos dobrando afinados com tamanha pontualidade e justeza harmônica, que Quinho evocou, quase com ligeira afeição, o amor que nutria pela música uma parte, pelo menos, do finado, a parte Juvenal Palhano.... (CALLADO, A. 1981. p. 289).

A caracterização de Juvenal Palhano é cuidadosamente trabalhada ao longo do romance, o que torna muito sutil, para os que o circundam e para o próprio leitor, a ambiguidade dos símbolos criados em torno desse personagem, os quais, apenas numa segunda leitura, podem evidenciar a existência do seu duplo Ari-Knut. Só as vezes uma segunda leitura do romance consegue desmascarar o vilão em toda sua crueldade.

O cultivador de plantas carnívoras atrai Quinho para sua rede mortífera assim como atraía Lucinda, pois Palhano-Knut, conforme conta para Jupira ao final da narrativa, sabia

desde os seus primeiros dias em Corumbá de todas as redes tramadas pelo Partido Comunista e pela Anistia Internacional. O naturalista assume ter tido acesso a todas as correspondências enviadas por Liana a Quinho, inclusive a última, em que ela revela ao ex-exilado a verdadeira máscara do médico legista, Ari-Knut.

Com sua imagem carismática, Juvenal Palhano seduz todos aqueles que o cercam, inclusive o próprio leitor, porque, em meio a tantas vidas fraturadas pela violência do Estado ditatorial, é o único personagem que, aparentemente, pratica ações solidárias e mantém relações sem quaisquer interesses pessoais, senão pelo prazer mesmo de expor sua cultura universal.

Além do seu jeito dócil, a própria composição física de Juvenal Palhano contribui para a confiança que ele inspira na família dos Iriartes e em Quinho:

...Pequeno, sólido e calvo, em mangas de camisa e, feito um simples dono de casa que ama seu jardim, ostentando manchas de terra nas mãos, nos joelhos das calças, Juvenal Palhano usava pincenê, como Zola, Machado e Olavo Bilac. Caiu-lhe, aliás, o pincenê do nariz, e ficou dançando contra o seu peito, pendente de um cadarço preto, à medida que Juvenal Palhano corria de braços abertos até se ajoelhar, na varanda, aos pés da menina e da chapeleira, antes de se postar, sorridente, diante do estranho que o visitava pela primeira vez”... (CALLADO, A. 1981. p. 77).

A Juvenal lhe interessa a arte como um enfeite, como um símbolo de status. É com suas opiniões e discursos extremamente volúvel. Desconsidera totalmente a ligação da arte com a realidade e com a história. Daí que colecionasse elementos, como fetiches de alguns escritores como Olavo Bilac, a quem pertencera o pincenê que usa. Envolto em toda essa aura acolhedora, que se estende à sua aconchegante chácara, onde trabalham as duas simpáticas empregadas, Malvina e Cravina, as duas escravas da casa grande, Juvenal Palhano engana os mais experientes comunistas, que sequer desconfiavam da verdadeira identidade do amável cultivador de droseráceas.

Quinho se sente atraído pela figura de Juvenal Palhano e pelo espaço bucólico em que ele mora. Todo este cenário dá ao protagonista o conforto e a confiança na vida que sentia quando era criança. A ambientação forjada pelo médico legista provoca em Quinho a ilusão de rever no naturalista a doce personalidade que fora um dos seus mais queridos tios, o Tio Lulu, e o induz a revisitar o lar e a infância idealizados. A pureza e a tranquilidade encontradas na chácara de Juvenal Palhano ganham intensidade no contexto geral do romance, já que a terra natal se transformara, para o exilado, em um verdadeiro inferno:

...Aquele era o sol que brilhava no quintal da casa do seu tio Lulu, e Quinho, pela primeira vez desde o regresso, sentiu uma mansa vontade de chorar choros de outrora, não como o que chorava, por

exemplo, ao cortar, com a lâmina menor do canivete Solingen, raspando a forquilha de goiabeira, a polpa da sua mão esquerda, e sim choros indefiníveis, meio prazenteiros, de cansaço ao cabo de um dia de colégio pela manhã e banho de mar à tarde, ou, simplesmente, de pura irritação, à noite, por não querer deixar a sala de jantar para ir dormir. Pela greta das pestanas úmidas, Quinho percebeu que, do tubo de tinta, saíra também, destacando-se das árvores feito um duende, seu finado Tio Lulu, pobre, cachaceiro que só discutia com caloroso preço do alpiste e dos canários da terra. ”... (CALLADO, A. 1981. p. 76).

Homem e natureza se juntam em Juvenal Palhano, que se torna uma fonte de energia para Jupira e para Quinho. Em momentos de desespero, o protagonista visita-o, a fim de reconquistar a calma necessária para suportar o terror de conviver com os assassinos de Lucinda e recobrar a confiança em si e nos seus planos de vingança.

A cuidadosa construção desse terno personagem e da atmosfera que o envolve acentua a profunda ironia que vai se configurar ao final da narrativa com a revelação da sua verdadeira identidade. Ciente dos motivos da volta do exílio de Quinho e dos reais interesses dos Iriartes, o médico-legista é o único a dominar o jogo velado entre comunistas e policiais, comprazendo-se com os enganos e acertos de cada parte e deleitando-se com as desesperadas ações do protagonista para encontrar os torturadores de sua ex-companheira.

Na terceira e última parte de *Sempreviva*, a narrativa abandona a ótica dos Iriartes, do delegado-caçador e a de Quinho, e converge para a do naturalista. A partir desse momento, chegam ao leitor os diálogos francos que o médico legista tem com Jupira e com policial Trancoso, a quem informa a verdadeira causa da morte de Claudemiro e ordena que mande Dianuel, outro dos policiais-caçadores, matar Quinho

Ari-Knut revela o quanto desprezava os outros policiais, que para o Pantanal também tinham ido junto com Miro, como o ex-delegado era chamado pelos amigos. Vendo-os como "bolhas" e de inteligência limitadíssima, o médico legista afeiçoara-se e desfrutara de imenso prazer de viver sob a máscara de Juvenal Palhano, já que pôde desligar-se dos torturadores e dedicar-se ao estudo e o cultivo de plantas exóticas:

...A primeira confidência – guarde-a antes que um muro de pedra, alto, suba entre nós – é que nunca me senti tão venturoso, em tempo, breve demais, em que vivi aqui, eu, Juvenal Palhano. E mais venturoso ainda me senti quando nosso Quinho viu em mim a transmigração e o avatar de Lulu, o tio, tão simples – quase, entre nós, simplório –mas encantador, arquetipo, poderíamos talvez dizer sem pedantismo no sentido de arquetípico tí... (CALLADO, A. 1981. p. 122).

Nas cenas finais, Knut passa a Palhano, e este àquele, sob as vistas de Jupira, de Trancoso e do próprio leitor, com uma versatilidade que chega a impressionar pelo competente desempenho que ele apresenta ter em papéis essencialmente divergentes. O médico-legista sofre ao abandonar sua máscara cultivada com tanto esmero, seu "outro" absolutamente contrário à sua vocação sádica, do qual aprendeu mesmo a gostar.

Knut é uma farsa, assim como as demais personagens de *Sempreviva*, o que confirma para o leitor, mais uma vez, a necessidade urgente de estar atentos à realidade se é que realmente queremos transformá-la.

3.3.2.8 Ausência do Povo

Nada acontece em Corumbá, nenhuma notícia dos arredores ou do resto do país chega a mobilizar os ânimos da população. Comunistas e policiais, na tocaia, espreitavam o inimigo e aguardavam o desfecho do período do terror, que parecia querer ver o seu fim com a abertura política elaborada pelo general Golbery do Couto e Silva.

A estruturação do romance plasma, ao mesmo tempo, o caótico movimento dos pensamentos e emoções de Quinho (e também de Jupira, de Herinha e de Claudemiro Marques) e a perturbadora sensação de estagnação do processo histórico brasileiro.

Com a morte de Antero Varjão, o povo, até então absolutamente marginalizado, aparece, ainda que de relance, como espectador e narrador desse fato que abala Corumbá. Primeiramente, o povo observa, atônito, a movimentação do Onceiro e de seus capangas indo para a caçada, e, momentos depois, constrói, a partir de diversas vozes, uma única história, coletiva, que perverte a realidade, mas que expressa a vontade da população, e dos revolucionários, em ver o dia em que a caça se vinga do caçador:

.... Uma onça imensa, malhada, segundo uns, negra e de olhos coruscantes feito uma noite estrelada, segundo outros, mas sempre pesada, descomunal, roe com os dentes, dizem uns, arrancou, segundo Euzébio, com as garras as grossas varas verdes da jaula em que a tinham prisioneira e foi esfrangalhar o Onceiro na rede em que se deitava, em que jazia, à espera da justiça divina na fúria das feras do Senhor.... (CALLADO, A. 1981. p. 213).

A cena cheia de ironia nos mostra um povo absolutamente influenciável a qualquer boato e a explicações metafísicas de fatos cotidianos. À exceção do médico-legista, que descobre a artimanha de Quinho e depois a conta para os outros policiais, a versão de que Antero Varjão teria sido devorado por uma onça corre pela cidade inteira. Ainda que tenha agido apenas segundo seus instintos, comandados por Lucinda, e ignorado as orientações da Anistia Internacional e do Partido Comunista, Quinho passa a considerar-se o representante dos anseios da população, pois, como quer acreditar, teria ajudado a cidade a livrar-se da figura monstruosa do Onceiro.

3.3.2.9 O copo não se estilhaça

A construção da narrativa não linear faz com que o desenvolvimento do enredo seja contido, o que cria a atmosfera densa e irônica que domina quase todo o romance, já que a trama policial de *Sempreviva* – a vingança de Quinho – se submete-se à lentidão que acaba por contaminar o conflito central. Só ao final, quando Quinho, finalmente, põe em prática o seu plano, o tempo transforma-se e acompanha um turbilhão de imagens narradas em uma ordem que busca restabelecer a cronologia e linearidade dos fatos, criando, aí sim, uma atmosfera condizente aos romances policiais tradicionais.

Principalmente nas duas primeiras partes do romance o tempo perdeu a sua linearidade devido à superposição dos discursos interiores. Parece como se parasse pela ausência de expectativas e inércia social que perpassa todo o texto. A indecisão e a solidão de Quinho aumentam a sensação de lentidão.

Muitos fatos parecem se repetir, teimosamente e os personagens parecem estar presos a fixações geradas por alguma grande frustração vivida no passado.

Quinho, relembra e reelabora continuamente o momento exato da partida de Lucinda, identificado com a cena do filme a que assistiam, "O ano passado em Marienbad", de Robbe-Grillet e Alain Resnais, quando um copo começa a cair no chão. Porém, ele não vê completar-se a queda do copo, que permanece no ar, flutuante, como a sua própria vida:

... cada vez mais tudo na vida estava lhe acontecendo feito uma representação, uma imagem de outra coisa. Ele bem que reagia, dava de ombros, virava a cara e prendia a respiração, mas o que não podia era negar a dificuldade cada vez maior que sentia de saber o que era a voz e o que era o eco, o que de fato acontecia ou apenas repetia o que acontecera (isso naturalmente tornava o acontecimento antes um mero ensaio e rascunho e não o fato real) ou que relação estabelecer entre caos de vidro encontrados no chão e o copo, aquele copo retido no ar."... (CALLADO, A. 1981. p. 92).

A cena é mencionada inclusive várias vezes no romance.

A lacuna entre o início da queda e o estilhaçamento final do copo é a que Quinho busca preencher, revivendo essa cena, do filme e da sua vida, em cada outra situação que se lhe coloca. O fluxo de tempo da vida de Vasco e de todo o Brasil está retido, como o copo no ar, e isso não lhe deixa perceber os passos que dá em direção à morte no terreno pantanoso e traiçoeiro da cidade de Corumbá.

Porém Quinho consegue a vingança. Sua figura como vingador, acompanhada da de Lucinda, permitem ao romance uma certa dinâmica que contrasta com esta vida interior, cheia de conflitos paralisantes. Neste sentido há uma positividade. Não podemos esquecer que Quinho representa toda uma história, mesmo que incipiente, de luta pela democratização da

sociedade, fracassada, esmagada pelo golpe. Também a figura de Herinha a verdadeira vingadora e que neste sentido representante de um futuro promissor, e a cena final do livro quando Quinho se encontra finalmente com Lucinda numa união fictícia que acabam com o estado atual de incomunicação e imobilidade.

3.3.3 Subjetivismo e estranhamento: Duas caras, uma falsa

O mundo humano do romance está caracterizado pelo falso, pela farsa. Policiais e comunistas forjam arditosamente as suas máscaras e impedem que suas identidades verdadeiras sejam descobertas pelo inimigo. O delegado Claudemiro Marques, cujo pseudônimo é Antero Varjão, e os seus subordinados, assumem atividades de fazendeiros e caçadores, o médico legista, Ari-Kunt, oculta-se por trás da máscara de Juvenal Palhano, pesquisador e admirador da natureza, enquanto os militantes de esquerda apresentam-se como contrabandistas.

Embora os grupos não se identifiquem socialmente, eles não abandonam as atividades que realizavam durante o período mais crítico da ditadura militar no Brasil. De um lado, há a continuidade do trabalho dos policiais, que, mesmo longe das delegacias, torturaram e mataram pessoas, prática que estendem, aliás, aos animais; e do outro lado, há a trama, tecida cuidadosamente, do Partido Comunista, que, em meio à dor e à indignação, abriga uma incansável resistência contra a ditadura.

A construção dos disfarces e a sua quase perfeita adaptação aos rostos dos personagens impedem a manifestação da tolerância, do ódio e dos ressentimentos que, no auge dos anos do terror, definiram a relação entre revolucionários e policiais. O uso da farsa, do falso corresponde geralmente a um proceder contrarrevolucionário. As forças conservadoras que se vem ameaçadas por alguma tendência progressista da história tendem a falsear, para interpor algum obstáculo ao andar da história (inventar crimes falsos e alegar que foram cometidos por seus inimigos), ou para negar os seus atos (como no caso dos torturadores do romance que inventam esta nova identidade para estar a salvo de qualquer julgamento). É a construção da fraude para impedir o avanço.

Um personagem interessante e que aparece muito rapidamente é Edmundo o argentino. Edmundo que é apelidado de Cheque Sem Fundo, trabalha em La Pantanera (CALLADO, A. 1981. p. 93-94). Era um ex-militante sindicalista argentino, que exilado no

Brasil tinha sido capturado, e agora como tinha uma profissão, sabia curtir peles, tinha sido colocado para trabalhar como escravo, e estava esperando a ocasião de ser trocado por um preso brasileiro, numa espécie de intercâmbio de reféns às avessas. Edmundo perdeu totalmente o controle dos fatos e aparece como uma pessoa totalmente iludida. Ele comenta com Quinho que voltará às ruas de Buenos Aires, ao sindicato onde militava. Edmundo parece desconhecer a natureza dos regimes com os quais está lidando. Sua noção da situação é absolutamente falsa, mas sua aparição serve, junto com a dos cadáveres das militantes argentina e uruguaia, para denunciar, numa época em que ainda nem se falava no assunto, o Plano Condor, o acordo de "cooperação no terror entre as ditaduras da América do Sul.

A narrativa em *Sempreviva*, segundo Lígia Chiappini (1983. p. 123), compõe um jogo de espelhos. Assim como os símbolos são paradoxais (o sabiá, as plantas, a floresta, as onças), os personagens também o são, pois possuem seu duplo, dois modos de ser, suas visões de mundo conflituosas. Quinho, ao voltar para o Brasil, para o lugar que deveria representar o centro da sua vida, adivinha-se perdido e amedrontado, sabendo ser um homem dividido entre duas necessidades, vingar a companheira assassinada e soterrar seu passado. Lucinda expressa a dor e a indignação dos revolucionários, mas age tão somente segundo a sua gana de vingança. Jupira é mártir e portadora da má sorte àqueles que ama, é a heroína das causas sociais e a sua maior traidora. Os sentidos sádicos de Claudemiro são aguçados pelo amor e pela piedade que homens e animais despertam nele. O médico-legista identifica-se com a bondade e o carisma do naturalista Juvenal Palhano. E Herinha combina à inocência da infância a malícia do mundo adulto.

O que subjaz à impossibilidade de unir os duplos num todo complementar é o que, em última análise, teria motivado as práticas dos governos ditatoriais, a negação radical de comportar a diversidade, haja vista que, conviver com o diferente, implica em não dominá-lo, em tornar o poder suscetível a lógicas mais humanitárias.

Como os personagens não admitem os seus conflitos como parte daquilo que realmente são, eles não conseguem superá-los, eles estão em um estado de alheamento profundo. Não conseguem entender e aceitar nem a si mesmo, nem o outro em sua plenitude e nem a tortuosa história do Brasil. Outrossim, à exceção de Jupira, eles se deixam conduzir por propostas que não contemplam, sob nenhuma hipótese, a multiplicidade, a diversidade de vidas e maneiras de pensar e de viver, que não contemplam, mesmo com todos os embates contra o real, as máscaras multifacetadas do Brasil.

Outros elementos paradoxais na construção do romance é a coincidência de morte e vida que se encontram e complementam-se nos bichos peçonhentos, no escorpião que picou Hera e nas cobras que os Iriartes criam, assim como Bem e Mal misturam-se em Jupira. O veneno do escorpião permaneceu em seu corpo "recolhido mas atento", até que, em seu papel duplo, fez com que ela se entregasse ao Onceiro. Também Claudemiro Marques é um escorpião, pois pica o corpo e envenena a alma da comunista, mas é por causa dele que Jupira torna-se, aos olhos dos outros, mais uma vez, a mártir das causas sociais.

Por sua vez esta animalização de quase todos os personagens é a caracterização da sua perda de humanidade.

Claudemiro diz que tem uma mãe jagatirica, e que o mundo seria melhor se fosse só de bicho (CALLADO, A. 1981. p. 106). Claudemiro encarna aqui a desumanização quase total, desejando a extinção da raça humana.

Jupira é comparada a uma aranha caranguejeira (CALLADO, A. 1981. p. 47) que sempre está tecendo teorias ao seu redor, muitas vezes especulações filosóficas sobre o Bem e o Mal, que, segundo ela tinha sido inoculado (o Mal) pela picada de um lacrau e que por isso aflorava em sua personalidade, como se fosse uma maldição. Existe um paralelismo contrário entre esta ideia do Mal, como maldição, em Jupira (a natureza ameaçadora amaldiçoa ela através da picada do lacrau e ela é uma vítima desta força superior) e a ideia do castigo exemplar que a cobra Joselina vai perpetrar contra Juvenal. Herinha usa a cobra no seu favor para consumir a vingança. Jupira acha que foi vítima de uma maldade da natureza, como o povo, quando sabe da morte de Claudemiro acha que foi uma vingança das onças. A natureza como elemento superior ao ser humano (estranhamento na relação homem natureza), ou como elemento que pode ser usado a seu favor, são as visões opostas que se apresentam na configuração destes personagens.

Outra forma do estranhamento no romance é a humanização das coisas e também um certo fetichismo.

Juvenal Palhano é uma pessoa obcecada por objetos. Possui um pincenê de Olavo Bilac (CALLADO, A. 1981. p. 77) com o qual pretende, ao mesmo tempo, fazer gala de sua erudição, como também incorporar algo da "genialidade" do poeta parnasiano. O pincenê é mais um dos artifícios que compõem sua linguagem vazia. A ideia de genialidade do artista como já vimos está relacionada à crença na existência de subjetividades destinadas a ser superiores às quais Juvenal queria pertencer, ou achava já pertencer, justificando desta forma

sua colaboração com um regime que se apresentava como salvador da pátria diante da degradação comunista.

A humanização de coisas aparece no romance (CALLADO, A. 1981. p. 152). Também Juvenal Palhano diz conversar com uma cadeira, aliás acha que ela é uma antiga baba. Desta forma ele relaciona um objeto, a cadeira confortável na qual descansa, a um serviçal, que aliás tem duas na sua casa, com as quais tem um trato de amo/escravo amável, sendo que as relações de exploração entre eles estão naturalizadas. Assim a cadeira austríaca de Juvenal tem a mesma entidade que uma empregada ou uma escrava. Servem para o conforto do amo e por isso ele gosta delas.

3.3.4 *Sempreviva* romance policial: A Vingança

A trama de *Sempreviva* se compõe de alguns elementos do romance policial: uma série de crimes, a busca pelos criminosos, a punição deles, uma investigação, um personagem que oficia de detetive. Mas seria falso pensar neste caso em um romance policial. Um certo suspense sustenta a trama, mas a maioria dos elementos do policial clássico estão desqualificados.

É verdade que a vingança, a sua organização e a sua execução vão ser cuidadosamente planejados pelo protagonista do romance, constituindo-se no único fio condutor que o leitor consegue acompanhar com clareza.

Quando ele entra em Corumbá sob a orientação da Anistia Internacional de Londres com o objetivo de recolher provas contra os policiais que, mesmo escondidos da morosa justiça brasileira, continuavam a exercer ações bárbaras e cruéis o que Quinho quer é encontrar esses policiais para vingar-se do assassinato da sua amada, Lucinda. Tarefa individual, mas como já vimos, que tem o caráter simbólico de vingar todos os perseguidos e assassinados pela ditadura.

Assim, Quinho consegue cumprir a sua missão, desmascarando Claudemiro, que acaba morto por seus cães fida depois de ser encharcado com sangue de onça; Quinho também descobre que Knut não é quem ele pensava, mas sim, em uma reviravolta da trama, o doce Juvenal Palhano, que também acaba morto, como o próprio protagonista, assassinado no final do romance por Dianuel, um capanga de Claudemiro.

Ao visitar pela primeira vez a Fazenda La Pantanera, Quinho conhece de perto Claudemiro-Antero e organiza a ação:

... e aqui ele parou, à luz de um lampião, como se, mesmo para uma anotação mental de prioridades, fosse melhor vê-las nítidas, à medida que as formulava: desmascarar, em Melquisedeque, Ari-Knut; levar em seguida Knut- Melquisedeque para a indispensável acareação com Claudemiro-Antero; obrigar os dois a desenterrarem, lentos e compungidos, munidos de pás, diante de jornalistas e fotógrafos, as argentinas Violeta e Corine, na senzala, diante de

Jupira, do velho Iriarte, do prefeito, do secretário de Segurança Trancoso e demais pessoas gradadas, autoridades locais e estaduais. E antes, ou logo que o dia despontasse, visitar Juvenal Palhano, naturalista, conselheiro sentimental da cidade e grande amigo de Jupira, que a Jupira já poderia ter falado bem dele se ele, relapso, tivesse feito a Juvenal entrega da carta que lhe trazia de Morges Suíça.... (CALLADO, A. 1981. p. 58).

No dia em que o Onceiro e seus capangas partem para uma caçada, o protagonista organiza-se mentalmente para ir até uma das antigas senzalas da fazenda, a Pantenera. Aí espera encontrar e fotografar os cadáveres de algumas das vítimas, pessoas e animais, de Claudemiro Marques e de seus subordinados, que sabe estar lá por informes mandados por Liana sua secretária e amante da Anistia Internacional. Neste dia, além de o protagonista embebedar-se para conquistar a necessária coragem de que era destituído, deixa de ler a última carta de Liana, a qual continha a importantíssima informação de que Ari-Knut não se escondia sob a máscara de Melquisedeque, como todos, inclusive Jupira, acreditavam, mas sob a de Juvenal Palhano.

Quando finalmente Quinho interna-se na fazenda, chegam, saciados e alcoolizados, os caçadores-policiais. Entre o medo e a coragem, a presença dos homens que fediam à morte incita o herói vingativo a assassinar Claudemiro Marques, utilizando-se do surpreendente estratagema: espera que todos durmam e, sabendo por Jupira do sono encerrado a que Varjão se entrega, banha com sangue de onça o corpo do delegado, o qual é devorado pelos seus próprios cães.

Assim consegue provar as atividades desenvolvidas na Pantanera e expor ao mundo o torturador, que promovia, além das caçadas terríveis, o tráfico de cocaína, torturas, estupros e assassinatos de pessoas.

A vingança estava consumada. Mas o povo não ficou sabendo nem entendendo nada, porque a grande farsa não foi revelada para ele. O povo achou que era uma vingança das onças pelo maltrato que Claudemiro infringia nelas quando tirava a pele delas ainda vivas.

Mas apesar da presença destes elementos clássicos, em *Sempre Viva* temos uma paródia do romance policial. Há uma desqualificação das técnicas narrativas.

Quinho o herói detetive é um militante político, não um defensor da razão positivista. A razão que o move é a de desvendar os crimes e encontrar uma justiça que o não pode exigir

ao Estado, como instância do coletivo, porque este está nas mãos de um grupo perverso, não no sentido de pessoas ruins na sua individualidade, mas de pessoas que buscam perpetuar uma lógica perversa, que está instalada no Brasil desde a sua constituição.

É interessante notar como a questão dos assassinatos é trabalhada no romance. Há barbárie no proceder dos torturadores. Mas há barbárie também na forma em que Quinho resolve assassinar Claudemiro, e de certa forma, no proceder de Herinha ao pensar o assassinato de Ari Knut. Callado coloca aqui em discussão a questão da pertinência do uso da violência. Não seria esta uma ideia contrária à de justiça e à de humanismo. O Estado moderno burguês monopolizou o uso da violência em nome de todos os cidadãos. Para Norbert Elias (1993. vol. II. p. 263) quando este contrato é quebrado e o estado passa a ser propriedade de um único grupo que aplica perversamente a violência contra o resto da população, é legítimo que o resto se revele e aplique também a violência para se defender. A questão do uso legítimo da violência esteve no centro dos debates da esquerda latino-americana nas décadas de 60 e 70. Marcuse (1998. p. 24) em um ensaio sobre a questão, defende este uso da violência por parte dos oprimidos como uma contra violência, porque, afirma, a burguesia nunca vai abandonar pacificamente sua posição de privilégio e assim, em algum momento o uso da violência será justificado. Esta ética que o romance nos traz defende o uso da violência como um momento necessário na praxe revolucionária.

3.3.5 Mundo Caos

O romance contraria a lógica narrativa. Isto se opõe a elementos unificadores da trama, como a busca da vingança por parte de Quinho. A quebra da linearidade formal reflete na textura narrativa a violência e o autoritarismo que imperam na sociedade.

Colocadas as coisas dessa maneira, a forma de *Sempre viva* não pode ser compreendida de maneira desvinculada desses acontecimentos.

Sua construção descontínua, circular, deslocada no tempo e no espaço, alienada, está em plena sintonia com a situação social do país da época de sua produção. O problema histórico é aproveitado no romance não como elemento a ser denunciado de modo difuso, mas como matéria que constitui a elaboração da própria forma.

Lukács na *Estética* (1966) fala da importância das contradições no correto reflexo da vida na obra de arte.

Neste sentido podemos afirmar que o afastamento da lógica narrativa é ao mesmo tempo uma barreira para sua representação e uma forma de dar visibilidade às contradições do processo histórico.

Há nos diferentes narradores de *Sempreviva* uma memória marcada pela dificuldade de recuperar os acontecimentos em sua totalidade. Só no final percebemos que a figura um tanto maquiavélica de Juvenal tinha um controle absoluto de tudo o que estava acontecendo. Mas durante a leitura do texto isto não é evidente. A sucessão descontínua de cenas construídas com intenso grau de dramaticidade exige do leitor um procedimento de divisão do olhar. Por momentos é preciso manter a atenção sobre as várias situações que são narradas simultaneamente. Alguns capítulos como o 44 voltam no tempo a um momento anterior ao capítulo 43. Há alguns capítulos que são sonhos de alguns personagens, como o 40 que é um sonho de Quinho.

A origem deste panorama caótico está no mundo humano que o romance quer refletir.

Portanto, o autoritarismo nasce, como nos ensina Claudemiro Marques, da insegurança e do temor do desconhecido, e a violência, da impossibilidade de o homem compreender a si e aos outros como parte de uma construção sem unidade e monstruosa. O homem reage de maneira vil e inconsequente contra os que, de alguma maneira, representam as faces do Brasil. É assim que Antero Varjão-Claudemiro Marques, Lucinda, Quinho, Juvenal Palhano-Ari-Knut, e a própria Herinha reagem ao inimigo, com violência e autoritarismo.

Jupira é, na galeria de personagens de *Sempreviva*, a única e não perpetuar o autoritarismo e a não sobrepor seus interesses pessoais aos da coletividade. Se Lucinda representa a corrupção do ideal romântico feminino, Jupira impede que este se desmanche totalmente, porque consegue compreender a frenética transição entre o Bem e o Mal, entre a vida e a morte e entre a coletividade e a individualidade.

O leitor pode se perder facilmente em meio à estrutura labiríntica de *Sempreviva* e não enxerga as armadilhas da narrativa. Por exemplo as do Juvenal. Quando é ele o narrador a língua se faz complexa e rebuscada. Nesse sentido, a leitura do romance provoca as vezes perplexidade, e é exatamente esta sensação o resultado de uma extraordinária elaboração estética. O autor utiliza um procedimento de dissociação sintática da frase. É uma desordem elaborada na estrutura sintática de uma frase, de modo a deslegitimar a hierarquia lógica da sintaxe subordinativa. É o contrário da rima em uma poesia ou da unidade compositiva em um romance. Implica eliminação de elementos com função de conexão entre um período e outro.

Vejamos este trecho:

...A porra do caralho de ter gente no mundo é que se ele tivesse um putinho dum filho de pele mosqueada e já parido com bigode de gato – aí que aí mesmo é que não parava mais de aparecer na fazenda viados do jornal e da tevê, e iam querer saber de novo, eternamente, se o frei tinha sido enforcado de tanto que enrabavam ele ou se ele Claudemiro, tinha mesmo testado com o cabo da vassoura a virgindade da babaca, um tanto engelhada, diga-se passagem, da madre. [...] o caralho, a porra da situação, é que se a corja descobrisse ia ter sempre e sempre aqueles viados querendo entrevista pra saber do cabaço da madre – tinha, porra – e do cu do frei, ou mesmo porra mais recente e mais fodida sobre a tal da Corina [...] de tanto não querer abrir a boca nem a cona teve que abrir a cova lá dela, o que afinal é feito fazer a própria cama, porra, o que é que tem, qual é o pó, só que fazer a cama pra dormir um sono da pesada – ai, até que rir demais é uma porra de viadagem mas só a gente se desbuceteando de novo de pensar na Corina cavando lá a cama dela e chorando, nua em pêlo, bem ainda apesar da gente ter tosquiado o cabelo dela nem sei mais por que, sacanagem... (CALLADO, A. 1981. p. 104-5).

Quem narra esse trecho é Claudemiro, o delegado torturador. Ao representar através dele o setor da sociedade que está no poder, Callado nos traz através da sua fala toda a irracionalidade, a violência e a falta de coerência no discurso.

Esta desordem ou perturbação mental que aparece neste narrador e em vários é uma violência contra o leitor, mas também caberá a ele executar intuitivamente a tarefa de decifração e articulação coesa das ideias expressas, uma vez que as marcas sintáticas de subordinação, os conectivos, não são formalmente constituídos.

Todos estes procedimentos carregam em seu seio o esvaziamento da humanidade do ser humano. Ele está limitado em relação à sua capacidade de dominar suas forças, seu alheamento em face de sua condição de sujeito de si e de sua criação. Tendo perdido sua importância no processo de dominação de sua própria realidade, o homem moderno é despersonalizado.

A voz que acaba dominando a trama é a do Juvenal. Seu estilo empolado, sua pretensão de poeta barroco são, no decorrer do romance um complicador para o leitor, mas no final ele consegue entender o porquê dessa atitude. Juvenal como narrador está tentando enganar também o leitor. Com os seus artifícios vazios leva a trama até o final. Só não contava com a voz ameaçadora da natureza (da cobra) e da inocência de Herinha a verdadeira vingadora.

Temos então no romance dois grupos de narradores. Aqueles que tudo controlam e aqueles que nada controlam ou que parecem nada controlar. Estes últimos se configuram a partir do fracasso da onisciência. Eles estão marcados pelo dilaceramento constitutivo do homem do século XX, do cinismo dos oprimidos, do homem que se reconhece descentrado e sujeito às demandas externas que provocam sofrimento e abalo psíquico. A quebra da lógica

narrativa que temos à primeira vista no romance sabemos no final que é proposital. O mundo de farsas, de várias personalidades, de máscaras acaba caindo e o leitor descobre aquela trama sinistra por trás daqueles fragmentos esparsos.

A violência do poder ditatorial se evidencia nesta manipulação. Podemos concluir então dizendo que no processo enunciativo ficam evidentes construções de linguagem caracterizadas pelo cinismo, pela falta de diálogo.

3.3.5.1 Espaços e Tempos

3.3.5.2 Corumbá/Brasil

A terra natal é, para o protagonista, como já vimos mãe e madrasta, pois traz consigo o amor e o carinho registrados nas lembranças de uma infância idealizada, ao mesmo tempo que, corrompendo essas lembranças, traz a dor do exílio e o horror da morte de Lucinda, mulher que carregava o seu filho no ventre.

No romance *Corumbá é o Brasil*, o lugar do retorno de Quinho. A natureza descrita reproduz a estagnação social e política do país e a resignação a que se rendeu a maior parte das pessoas, para, afinal, sobreviver:

.... Alguma coisa devia estar para acontecer se uma rua noturna arquejava assim, prostrada pelo calor debaixo de palmeiras carandá tão imóveis que, vistas de baixo, pareciam ter as palmas marteladas, damasquinadas à moda toledana no céu e não soltas e livres no espaço. ” (CALLADO, A. 1981. p. 57).

A natureza no romance tem como os personagens uma dupla face. A primeira está expressada através de símbolos, símbolos nacionais como o canto do sabiá, as palmeiras e a paisagem exuberante de Corumbá – reforçados pela intertextualidade mantida com poemas de Gonçalves Dias ("Canção do Exílio"), Casimiro de Abreu ("Os Meus Oito Anos"), Olavo Bilac ("Via Láctea") e Álvares de Azevedo ("Noites na Taverna") – é uma visão idílica da pátria, através da qual tudo se mantém sob o signo da inocência e da benevolência. Lígia Chiappini (1983. p 70) fala da vertente Alencar dentro da literatura brasileira, na qual o espaço se realiza através do pictórico da paisagem, da idealização de animais selvagens.

Grande parte dessas imagens da terra natal está associada, direta ou indiretamente, à imagem de Juvenal Palhano, em quem Quinho projeta a sua infância perdida. Porém, com a revelação da verdadeira personalidade do médico legista, aparece a outra face e o quadro paradisíaco da “minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá” sofre um profundo desgaste

pela ironia que nasce da identificação, construída ao longo da narrativa, entre o médico-legista e a mãe natureza.

Os símbolos nacionais tornam-se, também eles, duplos paradoxais. O sabiá Verdurino carrega consigo tanto a lembrança de um tempo paradisíaco – pois transporta Quinho para as belas paragens da sua infância idealizada – quanto o engano e a morte – pois, pelas mãos de Hera, engana Juvenal-Knut e o faz partir para a definitiva viagem ao mundo de Lucinda.

A idealização do interior do Brasil perde seus contornos, assim como Juvenal Palhano-Ari-Knut perdera os seus na dança das máscaras. Os símbolos viram o seu avesso, já que os limites que definem a versão verdadeira dos fatos são tão inapreensíveis como os limites das falsas versões. Ao final, o romance adverte para o fato de que quanto mais valorizada for a paisagem natural, mais relativizada ela deverá ser.

O cenário exuberante e pictórico dos trópicos sugerido em várias páginas é sugado pela atmosfera letárgica e pelo tempo infernal do romance, que ficaram aprisionados nos porões da ditadura, onde se debatiam torturados e torturadores:

...Apesar de já ser noite alta quando saiu da casa de Jupira, Quinho sentiu, na rua, o calor que fazia, malévolamente, exagerado para ser aceito assim sem mais nem menos, intencional como se todas as alpacas da Bolívia tivessem sido, por mão enormes, esfoladas, a lã transformada no gigantesco abafador de bule de chá que baixara do Antiplano para pousar, com surdo baque imortal aconchego sobre Corumbá. Alguma coisa devia estar para acontecer se uma rua noturna arquejava assim, prostrada pelo calor debaixo de palmeiras carandá tão imóveis que, vistas de baixo, pareciam ter as palmas marteladas, damasquinadas à moda toledana no céu e não soltas e livres no espaço.... (CALLADO, A. 1981. p. 57).

Chiappini classifica esta outra vertente como machadiana, na medida em que ironiza e desvela a crueldade e a maldade onde aparentemente existia beleza. Parecia um mundo de equilíbrio e pacífico, mas era falso. As plantas carnívoras, os cães fila, assassinos, a cobra que mata Juvenal. Apesar de não ser um tema muito trabalhado por Machado de Assis, esta segunda cara da natureza tem o seu espírito.

Finalmente Callado coloca na figura do falso pesquisador sobre fazendas brasileiras toda a cobiça que sobre a exploração dos recursos naturais tem o capital internacional. Estando na fazenda "Pantanera", Quinho demonstra falso interesse comercial pelas riquezas naturais do Pantanal, assemelhando-se ao seu interlocutor (Antero/Claudemiro), explorador e destruidor da fauna e da flora mato-grossense:

...Fazendas do Pantanal. O futuro desta zona é fantástico, bastando uma checada no que já entrava nestas terras de dólares do Texas e em moedas da moda, como o iene, o marco alemão, em busca de proteína animal e de cavalos pantaneiros, cães de fila, para nem falar no ferro de Urucum, nos diamantes... (CALLADO, A. 1981. p. 36).

A terra, o território brasileiro é visto aqui como um lugar onde o capital vai procurar sua matéria prima para alimentar e expandir seus negócios.

3.4 Conclusões

Em *Sempreviva* aparecem alguns traços decisivos da literatura do contra. É uma literatura que descrê do convencional, apesar de retomar elementos da tradição literária, e do bom gosto, isto principalmente por destruir a linearidade narrativa e utilizar uma linguagem coloquial principalmente quando os narradores são os torturadores. O texto de Callado traz um conjunto de ironias à literatura bem construída e à literatura brasileira (os poetas baianos, Olavo Bilac, etc.). O romance apresenta sinais de dissolução. Não temos um único narrador apesar de que descobrimos no final que um deles, Juvenal, estava se aproveitando da confusão para controlar a situação. Nos encontramos com um novo realismo encarregado de dar conta do momento de catástrofe e de derrota, uma catástrofe a era decadente da burguesia, e uma derrota a das tentativas de se criar uma sociedade mais democrática na periferia do capitalismo. Antônio Callado nos mostra em *Sempreviva*, como já tinha mostrado em romances anteriores, o problema de narrar o Brasil uma sociedade com dificuldades históricas que passa por mais uma tragédia: a ditadura e a derrota da esquerda. Porém nem tudo está perdido no romance e alguma perspectiva de futuro consegue aparecer no relato. Callado nos apresenta uma série de personagens que estiveram envolvidos profundamente no período histórico anterior ao que aparece no texto nos conflitos que abalaram o país. Temos ex guerrilheiros e torturadores à serviço da ditadura. A figura de Lucinda concentra em si todas as contradições deste processo. A ex amante que Quinho vem vingar cresce e se transforma em um símbolo do Brasil contemporâneo: é mãe acolhedora, e, portanto, símbolo de união, mas também é madrasta que expulsa e que maltrata. O mundo recriado em *Sempreviva* nos apresenta seres preocupados com sua vida cotidiana que expressam um crescente individualismo e isolamento que buscam só seu benefício pessoal sem olhar os outros como os seus iguais, esquecendo que fazem parte de um gênero. Quase todos têm uma falsa identidade, todos os personagens adultos já tiveram outro nome e outra vida que querem esconder ou apagar, são seres que não se sentem a vontade com sua própria história, os ex

militantes políticos pela experiência da derrota traumática, os ex torturadores porque precisam do falso para seguir impunes. Em Quinho vemos um ser dividido que por um lado quer encarnar um herói vingador, mas que por outro percebe que está muito só e que qualquer tarefa requer muito esforço sacrifício e dedicação e que não basta com os ideais para vencer. Por momentos a história parece ter parado em *Sempreviva*, como aquele copo na cena do cinema que ficou fixo diante da irrupção do grupo policial à procura de militantes de esquerda. Mas apesar da morte trágica do herói alguns elementos apontam para frente nos mostrando alguma perspectiva de progresso após a catástrofe. A figura de Herinha, a menina, a verdadeira vingadora, que com sua curiosidade, inocência nos traz um pouco de humanidade em um mundo desumano. O encontro final dos amantes, mesmo que no plano metafísico, projeta um desejo de união entre os seres humanos e nos faz lembrar que a esperança de um mundo mais humano estará sempre viva na literatura.

CAPÍTULO 4

NADIE NADA NUNCA DE JUAN JOSÉ SAER

...Para salir del sueño en el que estoy, por decir así, enredado, debo hacer fuerza con todo mi cuerpo, porque es todo mi cuerpo el que está enredado en él... (SAER, J.J. *Nadie Nada Nunca*. 2009. p 47)

4.1 Juan José Saer, uma aproximação bibliográfica

Um breve olhar panorâmico sobre a biografia de Juan José Saer, mostra que foi uma pessoa que evitava o centro. Nasceu e morou em cidades do interior da Argentina, a região da *Pampa húmida*, na província de Santa Fé, e depois na década de 60, iniciou um longo exílio na França onde morou no interior, em Rennes na Bretanha. Em um resumo da sua vida, chamado ‘Una concesión pedagógica’, menciona só alguns poucos acontecimentos, todos eles deslocamentos excêntricos, sempre evitando as capitais. Para muitos críticos a sua trajetória é um movimento constante pelas margens: era filho de imigrantes árabes (sírio-libaneses) portanto de pessoas que longe da sua origem e escolheu viver grande parte da sua vida na Europa em um autoexílio.

Antes da mudança para França, com vinte anos Saer publica vários livros, e aparece vinculado a um grupo amplo de escritores e intelectuais em Santa Fé, participando de forma ativa na cena cultural desta cidade interiorana à beira do rio Paraná. As primeiras publicações do escritor, constituídas por poemas e alguns relatos, apareceram no jornal santafecino *El litoral*, no qual trabalhou como jornalista.

Durante esta etapa argentina escreve cinco livros. Em 1960 aparece *En la zona*, a primeira coleção de contos, pela editora Castellví de Santa Fé. Ali tem uma pausa e após alguns anos, publica em pouco tempo os quatro restantes: os romances *Responso*, 1964 (Buenos Aires, Jorge Álvarez) e *La vuelta completa*, 1966 (Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil), e os livros de relatos *Palo y hueso*, 1965 (Camarda, Junior Editores), e *Unidad de lugar*, 1967 (Buenos Aires, Galerna).

Como jornalista tentou mudar a linha editorial do caderno literário, e por causa disso foi demitido. Mostrou sempre um caráter impetuoso e rebelde com respeito instituições culturais estabelecidas.

Na época a revista *Contorno*, que defendia o realismo socialista e alguns escritores da "aristocracia sensível" tinham uma grande influência no panorama literário nacional e jovem Saer chegou a escrever artigos criticando eles, principalmente David Viñas, diretor da revista *Contorno*, e Manuel Mújica Láinez e Silvina Bullrich (os burgueses).

Para Dalmaroni (2009) esta postura buscava preservar o autor de tudo que envolvia o mercado editorial e cultural da época e fazer com que se dedicasse exclusivamente a seu projeto como narrador. Do que ele realmente gostava era das reuniões com amigos que sempre, entre brincadeiras, aconteciam na casa de alguém. '*La amistad es nuestra pasión argentina*', dizia Borges. Em quase todos os romances, contos e relatos aparece uma reunião de amigos, um churrasco onde os participantes conversam sobre literatura e política. A amizade também domina os relacionamentos entre os personagens.

Leto e el Matemático em *Glosa* ou Tomatis, El Gato e Elisa em *Nadie, Nada, Nunca*. Quando o escritor se muda para França todo este universo desaparece de alguma forma. Saer obteve uma bolsa de estudo de seis meses de duração, em 1968 para estudar em Paris. Acabada a bolsa ele decidiu ficar e nunca mais voltaria a residir na Argentina. Após a publicação de *El limonero real*, veio o golpe na Argentina, e estes foram os anos mais difíceis do exílio. Ele faz essa confissão em uma entrevista:

...Los peores años fueron entre 1974 y 1980, fue muy duro para mí. Yo estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, una de mis novelas más experimentales. Me llevó cuatro años de trabajo en un aislamiento completo. Se juntaron muchas cosas: la influencia de estar en el extranjero, mis vicisitudes personales y al mismo tiempo el sentimiento de que no tenía más un país, que no tenía más un lugar mío... (GOLA, H 2007 p. 38).

O romance que estudo neste trabalho, nos traz então, um momento de profunda imobilidade e crise que impacta na textura narrativa do romance. Emblemática é a primeira frase que se repete várias vezes e fecha o relato:

... No hay al principio nada, nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla... (SAER, J.J. 2009. p 8)

Publica *Nadie nada nunca* pela editora mexicana Siglo XXI, em 1980. Antes, tinha aparecido uma coletânea de poemas titulada *El arte de narrar*, na editora venezuelana Fundarte (1977). Chama a atenção a diversidade de locais de publicação, todos, porém, mundo hispânico.

Nas décadas de 80 e 90, continua publicando. Após o fim da ditadura aparece o seu primeiro romance histórico: *El entenado* (Folios, 1983). A obra tem, pela primeira vez na sua carreira uma boa recepção do público.

Saer comentou sobre este fato:

...de mis libros es el que ha suscitado más traducciones, estudios y comentarios, muchas veces lo han exaltado por ser un relato lineal o, peor aún, una novela histórica, lo que confirma esa observación sagaz de Lacan, según la cual en el elogio ya viene inevitablemente incluida la injuria...¹⁸.

Esta retomada da narração clássica está relacionada entre outras coisas, às perspectivas que se abriam naquele ano no país a partir da retomada do processo democrático. Daquele imobilismo sufocante de *nadie nada nunca*, passamos a uma ação (e a uma história que parece que quer ser retomada. Em *Glosa* (Centro Editor de América Latina, 1985), o seu romance seguinte, a primeira cena é um exemplo disso:

...Leto, decía, ha bajado, hace unos segundos, del colectivo, en la esquina del bulevar, muchas cuadras antes de donde lo hace por lo general, movido por las ganas repentinas de caminar, de atravesar a pie San Martín, la calle principal, y de dejarse envolver por la mañana soleada en lugar de encerrarse en el entresuelo sombrío de uno de esos negocios a los que, desde hace algunos meses, les viene llevando, con paciencia pero sin entusiasmo, los libros de contabilidad.... (SAER, JJ. 1988. p.10).

O personagem de Leto que procura andar, sem movimentar e sair dos locais sombrios onde estava trancado. O romance é considerado o ápice de sua carreira e do seu estilo. Saer continua na linha de abandono das do vanguardismo nas suas publicações posteriores: *La ocasión* (Centro Editor de América Latina, 1986), *La pesquisa* (Seix Barral, 1994) e *Las nubes* (Seix Barral, 1997) o primeiro e o último romances históricos, o segundo romance policial.

Portanto, desde a publicação de *El entenado*, até sua morte em 2005, acontece um tardio reconhecimento. Ele recebe vários prêmios. Graças a isto publica pela editora Seix Barral dois livros de ensaios, *El concepto de ficción* (1997) e *La narración-objeto* (1999), uma coletânea de contos, *Lugar* (2000), e dois livros póstumos: *La grande* (2005), romance inconcluso (falta um capítulo) e *Trabajos* (2005) que reúne os artigos escritos durante vários anos para os jornais *Folha de São Paulo*, *El País* de Montevideu e *La Nación* de Buenos Aires.

¹⁸ Entrevista a Saer: 'Memoria del río'. *Clarín.com*. Disponível em URL: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/02/27/e-00501d.htm>> [Consulta:31 de octubre de 2014]

Apesar de que nunca se mudou novamente para Argentina, Saer, após a queda do regime militar em 83 começa a visitar todo ano o país num processo pessoal e literário de recuperação das origens, da memória e da história. A morte em 2005 o surpreendeu em pleno trabalho, estava escrevendo um romance sobre sua infância (*La Grande*) que ficou inconcluso.

4.1.1 "La zona" de Saer

A crítica destaca algumas características fundamentais da sua obra. Dois dos principais estudiosos de Saer, Maria Teresa Gramuglio e Julio Premat ressaltam a coerência da obra tomada como um todo. Gramuglio (1986. p 261-299) em 'El lugar de Saer' salienta que desde seu primeiro livro de relatos (*En la Zona*) o escritor apresenta uma galeria de personagens, de lugares e de temáticas que vai retomar e retrabalhar ao longo de toda sua obra. Ele constitui um universo ficcional. Este universo tem lugares reconhecíveis, pessoas reconhecíveis. E estas pessoas/personagens vão construindo uma experiência coletiva ao longo da obra toda do autor.

Eles as vezes interagem, as vezes não, mas o leitor os reconhece quando percorre a obra. Há uma pretensão de que esses personagens viam uma comunidade, pela insistência em que o autor os apresenta, e os tenta reunir, mas esta comunidade nunca chega a se formar. Eles são um "elenco estável", como atores de uma companhia de teatro. Em cada obra em particular eles ocupam um papel diferente, mas conformam um todo, se revessando no comando das ações. Uma vez como protagonistas, outros como meros coadjuvantes.

Podemos também dizer que a unidade de ação que falta a suas composições particulares a encontramos observando sua obra como um todo. Julio Premat (2003. p 43-61) atribui estas características à influência da *Comédia Humana* de Balzac, onde também temos um universo de personagens e de locações que se revessam. Outro autor com características similares e com grande influência em Saer é Jorge Luis Borges. As características deste território literário chamado "la zona de Saer" (em alusão ao título de seu primeiro livro) estão a cidade de Santa Fe e seus arredores, que como a Buenos Aires de Borges e a Rio de Janeiro Imperial de Machado de Assis viram um referente do real. Que personagens são estes? Temos dois grupos. Por um lado, marginais e gente pobre, da classe trabalhadora e por outras jovens estudantes, escritores em início de carreira, intelectuais de classe média provinciana que

mantém relações conflitantes com suas famílias e com a sociedade na qual vivem. Nos primeiros contos de *En la Zona* encontramos o primeiro grupo formado por pessoas do submundo do crime, da prostituição, e trabalhadores pobres das ilhas do Rio Paraná.

Eles reaparecem no seu romance *El Limonero Real*. O último conto do primeiro livro, titulado *Algo se aproxima*, apresenta o segundo grupo de personagens armando uma rede de relações, encontros e desencontros: Horacio Barco, Carlos Tomatis (que neste conto não aparece com este nome e sim mencionado só como Él, pronome pessoal), León, um advogado judeu, que é uma prefiguração de Marcos Rosemberg do romance *Cicatrices*. Encontramos também uma cena frequente: a reunião de amigos. Cena que reaparecerá com variantes em praticamente todos seus romances posteriores. Estas reuniões tem um caráter diferente nos diferentes romances.

El Limonero real, é um romance no qual se produzem reuniões rituais, (o churrasco com carne de cordeiro para a festa familiar de final de ano), é a única ocasião em que os personagens compartilham alguma coisa, no restante da trama permanecem isolados. Também em *Nadie nada nunca*, também os amigos se reúnem nos finais de semana para beber. Já em *El entenado*, (romance histórico), há uma grande festa antropofágica dos índios em que eles deglutem os europeus invasores. A pesar de que varia, a cena aparece desde o primeiro até o último livro de Saer e estabelecem assim nexos entre todos os textos, nexos que nascem nos personagens e nas situações e que se elevam a formas sintagmáticas e de linguagem reconhecíveis para o leitor.

María Teresa Gramuglio (1986) acrescenta que estas características se parecem com o refrão musical que se repete ao longo de uma partitura, ou a rima na poesia que se reitera e que conforma elementos de unidade. As características deste território literário vão de encontro ao pitorequismo com que era tratada literariamente América Latina pelo realismo mágico, ao realismo socialista, que inspirou a grande parte dos intelectuais nas décadas de 60 e 70, ao surrealismo de Cortázar. Alguns elementos da literatura de Jorge Luis Borges são reconhecíveis no projeto literário de Saer, como a oposição entre campo e cidade e a síntese que representa o subúrbio das cidades, um espaço marginal que resume também a condição da América Latina, entre a modernidade (civilização) e o irracional (barbárie).

A representação da zona urbana em *Cicatrices* (reiterada depois em *Glosa* e *Lo imborrable*) se complementa com a especificidade rural de *El limonero real* e a localização suburbana de *Nadie nada nunca*.

Según lo anterior, el despliegue de la escritura desde la posición del exilio coincide con la recreación literaria del lugar de los afectos, del lugar de los orígenes y, de manera análoga, puede sostenerse que la escritura en el exilio de Saer recrea unos vínculos familiares. (GRAMUGLIO. 1986. p 261.)

A partir do exílio na França Saer passa a trabalhar na sua literatura com muita força a ideia, do alienado no sentido do fora de lugar, que tem que recuperar seu espaço na forma da recuperação da sua história e da sua memória. Dentro do movimento de recuperação de um espaço e de uma zona ligada à experiência passada, os três romances históricos *El entenado*, *La ocasión* y *Las nubes*, configuram uma espécie de trilogia sobre as origens históricas da "zona".

Também *La grande*, com um conteúdo mais abertamente autobiográfico, lembra os lugares de infância do escritor. Este esforço por dar a sua "zona" uma realidade histórica, e, portanto, humana, tenta resgatar esse espaço do seu estado atual: fragmentário, com seres isolados, que sentem o tempo parado e sem perspectivas. Este apontar para o passado resgata um fluxo histórico que parece ter se detido no final do século XX.

Com respeito a isto Beatriz Sarlo faz uma leitura dos romances mais "vanguardistas" de Saer e afirma que ali ele postula uma *teoria do presente*:

...Lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva. El espesor resulta, también, de las formas en que se escribe de manera cada vez más expandida, el mismo *estado* del presente... (SARLO, B. 1980.p.2)

Segundo Sarlo nesta condensação do presente imposta pelas circunstâncias históricas há uma contradição entre tempo e espaço. O tempo está parado e a narração se ocupa de descrever o espaço. Os deslocamentos são leves, mínimos, mas acontecem, ficando como perspectivas de um futuro fluir.

A obra de Saer é complexa e provocadora como seu autor espera ainda por outras e variadas leituras.

4.2 Nadie Nada Nunca

O romance *Nadie nada nunca* (Ninguém nada nunca)¹⁹, como vimos, foi publicado em 1980, e levou quatro anos de árduo trabalho. Numa visita à crítica argentina Beatriz Sarlo na

¹⁹ Tem tradução ao português de Bernardo Carvalho, *Ninguém nada nunca*, Saer, JJ. São Paulo:Companhia das Letras.2005. 232 págs.

época residindo na Inglaterra, Saer comentou, ironicamente, que estava escrevendo um romance policial. O enredo é simples: são três dias na vida do personagem Gato Garay um homem que trabalha cuidando uma casa em ruínas na pequena cidade de Rincón, nos arredores de Santa Fe, na região do Litoral pampiano, numa área de ilhas sobre o rio Paraná, no centro da Argentina. Neste lugar estão acontecendo estranhos assassinatos de cavalos. O próximo ataque é iminente e a sensação de ameaça paira sobre os personagens que se revessam no cuidado dos animais. O Gato tem uma amante, Elisa, mulher casada e com filhos que o visita esporadicamente. O casal passa o fim de semana trancado em casa e entregue a atividades corriqueiras. É verão, faz muito calor, do lado da casa há uma pequena praia fluvial, onde alguns vizinhos costumam tomar banho e onde trabalha um salva-vidas que já foi campeão de natação em águas abertas.

4.2.1 Aproximação à obra

Datada no pior momento da repressão e da derrota durante a ditadura um clima de pessimismo e de catástrofe invade o romance. Se olharmos o título ele se compõe de palavras negativas. Dois pronomes indefinidos (*Nadie/ Ninguém*, nada) seguidos do advérbio de tempo (nunca). “*Nadie*” restringe seu significado a pessoas e nega a existência de alguém; “*nada*” é a negação mais absoluta de um ser ou de uma coisa, refere-se a uma ausência, coisa nenhuma e se pensarmos na primeira palavra, (*Ninguém*) é a ausência de ação. O nada ocupa o espaço do verbo: não acontece nada; “nunca”, nos traz uma atemporalidade, uma a historicidade. Cada um dos termos do título, portanto, aponta para a impossibilidade de um fato acontecer.

E, portanto, se pensamos na literatura na impossibilidade de narrar. Há uma hierarquia. Se pensarmos na ordem em que estão colocadas podem ver por trás destas três palavras umas derivações lógicas: Porque não há ninguém, não há um mundo objetivo do qual alguém pode ter se apropriado e, portanto, não há história. Quando nos adentramos no romance vemos que esta primeira impressão se concretiza parcialmente.

Temos personagens com uma grande dificuldade para agir, para se posicionar no mundo. Similares aos mencionados no capítulo anterior e que Lukács (1985a.p 49), num polêmico ensaio sobre as vanguardas, chama de "brigados com o mundo", "ejetados", como

diz Heidegger, num exterior que eles não entendem e que os rejeita. Podemos pensar neles como o Ninguém. O Nada parece se referir mais à falta de acontecimentos mais do que à ausência de um mundo, pois a descrição de lugares e objetos (incluídos os cavalos) toma uma desproporção enorme no texto.

As descrições se apoderam do relato transformando-o de certa forma numa variante do romance naturalista. Porém a inação dos personagens paralisa a narração. Podemos pensar aqui no Nada. Há ainda uma temporalidade que parece não fluir, estagnada no presente. Este tempo que parou parece ser efeito de medo e de terror. Um ambiente de ameaça geral toma conta do relato paralisando-o. Este tempo parado sem grandes referências ao passado e ao futuro nos fazem pensar no Nunca.

A vivência trágica, como nos diz Vedda (2010. p. 34), um mundo em que o individualismo extremo toma conta do relato, é uma das chaves para entender o romance. Porém *Nadie nada nunca* não é uma pura tragédia. Desde a epígrafe encontramos duas forças contrárias.

Vejamos a primeira epígrafe. É de Marcel Schwob, (um escritor simbolista francês que cultivou o gênero policial por influência de Poe): “*Ils avaient donne au jour le nom de torture; et inversement la torture, c'etait le jour*” (deram-lhe ao dia o nome de tortura, e inversamente, a tortura é o dia). Ela dá um valor trágico ao tempo e a história (representados no dia) ligando-o à ideia de tortura. A tortura tem o poder de imobilizar. A segunda epígrafe é de Heráclito, pai da dialética e defensor do "tudo flui", "tudo se move”, *ha sido, es y será un fuego vivo, incesante, que se enciende y se apaga sin desmesura... (foi é e será um fogo vivo, incessante, que ascende e apaga sem desmesura)*, nos traz o movimento, o fogo na filosofia de Heráclito era o movimento constante do mundo. À tortura e ao sofrimento se opõe o fogo vivo que flui. Imobilismo produto da violência, movimento constante do mundo, será uma das tensões principais no romance.

A imobilidade se manifesta, por exemplo, nas dificuldades da narração. Temos vários narradores que se revessam tomando a voz. Eles não dialogam entre si, como no romance polifônico. É um relato que contraria a lógica narrativa. Os narradores recomeçam uma e outra vez o fluxo da fala, numa tentativa aparentemente desesperada de retomar a narratividade. Este estilhaçamento da narração nos traz a desintegração social produto da violência exercida pela brutal repressão política dos anos da ditadura, somada aos efeitos do

capitalismo tardio que impactam nas sociedades periféricas. Transforma-se então em um índice da derrota histórica que o romance reflete.

Como o romance trata de crimes e assassinatos, alguns elementos são colocados com o fim de montar uma trama policial. Mas o formato clássico do romance policial está descartado. Não tem um detetive que investiga o caso, não tem um avanço nas descobertas, não conhecemos quase nada do assassino, que age com impunidade e sem uma razão aparente. Só o suspense acompanha a espera do próximo crime e o avanço da trama é vagaroso. As mortes dos cavalos aparecem como uma metáfora irônica das desapareições e assassinatos de pessoas durante o regime militar. Irônica porque são animais e não pessoas. A humanidade dos mortos é rebaixada. As referências à perseguição política são evidentes: o chefe da investigação é um torturador de presos políticos; há exilados políticos (El Gato tem um irmão, Tomatis, que é um intelectual exilado na Europa).

A figura do assassino é misteriosa e quase metafísica. Sua presença fantasmagórica trás o terror e a imobilidade à trama. Não há nada nele racional. É irracional.

Os narradores, diante desta irracionalidade, se dedicam à construção de uma linguagem baseada na observação do mundo. É como se quisessem reconstruir este mundo caótico sumido no terror através da lógica da linguagem, um tipo de trabalho intelectual, que vai dar uma ordem, uma guia para sair do engodo. É um desvio, uma falta de consideração para com a gravidade dos fatos.

Na continuação é ampliada a análise destes elementos apresentados aqui.

4.3 Questões de estética em *Nadie nada nunca*

Nesta parte do capítulo abordaremos o estudo de alguns elementos específicos da estética no romance *Nadie nada nunca*. Em primeiro lugar uma análise das características dos personagens, suas interações entre eles e com o mundo. Os narradores do romance, especialmente El Gato Garay e sua posição ambígua. Em um subcapítulo específico veremos a complexidade do personagem Elisa. Depois uma reflexão sobre o tratamento do espaço, a coisificação e por último o tratamento do tempo como um tempo parado e sem uma linearidade.

4.3.1 Os narradores/ O Gato

No romance temos pelo menos dois narradores, um em terceira e um em primeira pessoa. Os dois estão presos em um certo objetivismo. Descrevem o mundo exterior até nos mais mínimos detalhes, mas não há neles nenhuma intencionalidade aparente para realizar esta descrição.

O narrador em primeira pessoa é el Gato Garay. Tem, como todos os personagens do romance, uma personalidade ambígua. Ele tem um relacionamento amoroso com Elisa, uma professora casada. Trabalha para um fazendeiro explorador, Don Layo, o dono do cavalo que está cuidando. Através deste trabalho tem contato com El Ladeado, um peão de fazenda. Ele ainda tem um irmão exilado na Europa, aparentemente por motivos políticos. Portanto ele tem pontos de contato com a maioria dos outros personagens do romance, mas este contato é distante, frio. É um contato de alguma forma calculista. Com el Ladeado praticamente não se falam. Com Elisa têm um contato primário. Não tem quase manifestação de carinho e afeto. Mas é com os cavalos que a relação se torna inquietante. Quando se aproxima de El Bayo amarillo sentimentos encontrados afloram:

....Desensillé sudoroso; el bayo amarillo no se dignaba ni siquiera jadear. Lo liberé de silla y riendas, le traje un poco de forraje, y le acaricié varias veces el cuello y la nariz: gestos exteriores destinados a desterrar, más de mí que de él, el malestar confuso, los atisbos de celos o de odio... (SAER, J.J. 2009. p 40)

Nas cenas com os cavalos são as únicas nas quais el Gato expressa algum tipo de emoção. Nesta cena primeiro parece fazer um carinho, mas depois esclarece que é só para tirar o verdadeiro sentimento que é de ódio.

A partir destas pistas podemos pensar que el Gato seja o assassino. Cada vez que se aproxima do cavalo ele fica à defensiva, expressando um grande medo:

...el Gato ha salido de la casa calzándose las alpargatas sobre la marcha, ha recogido montura y riendas de bajo los árboles y ha comenzado a marchar hacia él haciendo crujir el cuero y tintinear las argollas metálicas de las riendas, el bayo amarillo se ha puesto a la defensiva y por un momento no hace nada, como no sea desconfiar. Su aura es no únicamente, como lo comprueba el Gato al entrar en ella, más cálida todavía que el

resto del aire y con un olor particular al que no son ajenos el pasto triturado y la bosta fresca, sino también más espesa y emana, como de a ráfagas, una hostilidad confusa.... (SAER, J.J. 2009. p 38)

El Gato nunca define sua posição sobre os assassinatos. Só ficamos sabendo deles por El Ladeado, que comenta sobre o assunto, ou pelo guarda vidas da praia de enfrente que menciona boatos e traz as últimas novidades. Beatriz Sarlo (2007. p.282) também sugere a possibilidade de El Gato ser o assassino devido à relação de desconfiança e medo que prima entre o cavalo e ele. Posteriormente, no romance *Glosa*, se menciona o sequestro e a morte de Elisa e el Gato, mas não está clara a causa de tais fatos.

Saer nos deixa poucas pistas sobre o assassino. Ele se esconde por traz do anonimato para perpetrar os mais cruéis crimes. Este assassino de cavalos de *Nadie nada nunca* é cínico. O personagem não aparece cometendo os crimes e desenvolve sua atividade na surdina. Ele se considera o salvador de alguma coisa e por isso está "limpando" a área, eliminando os cavalos. Mas é tão superior, tão diferente dos outros que nem precisa se explicar nem aparecer. Seus atos escondidos a diferença do herói trágico clássico, nos mostram um ser covarde, miserável e extremamente egoísta.

Os outros personagens com sua imobilidade estão negados. Constituem um tipo de herói problemático, possivelmente o mais afetado pelo impacto de um processo de alienação: o herói passivo. No próximo subcapítulo tratarei sobre este tipo de personalidade no romance.

4.3.1.1 Indiferença ou dissimulo. Os personagens da catástrofe

É indiferença, é anulação, ou é dissimulo? A personalidade de narradores e personagens no romance é dúbia. Com certeza ela chama a atenção do leitor, negativamente pela sua falta de reação diante da gravidade dos fatos que se colocam. Podemos pensar que as subjetividades que encontramos no romance estão negadas. Elas vivem no mundo da inação. Esta inação, que já caracteriza a vivência pós-moderna²⁰, está potenciada no romance pela violência, a impunidade e o terror político do período ditatorial. O que chama a tenção é sua falta de interesse e reação diante da situação.

²⁰ Um tratamento amplo sobre o tema ver em JAMESON, Fredic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. pp 12 e 21.

A história dos assassinatos de cavalos é apresentada como uma história violenta, uma série de casos que acontecem e que abalam a região das ilhas fluviais do rio Paraná:

...Ya no había ninguna duda: de algún punto de la costa, alguien salía de noche, por alguna razón, a matar caballos, y ya a los últimos no se conformaba con quitarles la vida sino que, con una especie de ensañamiento, los tajeaba salvajemente hasta sacarles las vísceras afuera.... (SAER, J.J. 2009, p 101)

Estes cavalos aparecem assassinados violentamente, decapitados com golpes de faca e machado, sem que ninguém saiba (ou queira saber) a causa de tamanha barbárie.

Mas qual o sentido que tem no romance que a violência seja exercida contra os cavalos? Em primeiro lugar temos que falar que a escrita codificada, a impossibilidade de ser direto no tratamento de certos temas é uma característica da literatura deste período que tinha que driblar a censura. Mas também a não referência literal aos desaparecidos é uma ironia por parte do autor, porque lhe permite igualar mortos políticos a animais, tirando a humanidade dos primeiros, repetindo de alguma forma o que os torturadores fizeram, tratando-os como bichos. Ao colocar animais como vítimas o narrador evita tratar da subjetividade delas, ou melhor, a subjetividade está animalizada, por se tratar justamente de seres não humanos. A violência aparece como um ato gratuito, desprovido de motivações históricas, e também de seu conteúdo ideológico, o terror não aparece em primeiro plano (com cenas violentas), mas sim nos efeitos que causa nas pessoas e nos animais. O romance insiste em que os cavalos estão incomodados, em que se sentem ameaçados. Especialmente quando o Gato se aproxima deles. Extensos fragmentos estão dedicados a descrever o temor do bayo:

... Al verlo llegar con los enseres el bayo amarillo, sin sublevarse, se intranquiliza. Ligeros movimientos de cabeza, como si estuviese espantando insectos inexistentes, la cola inmóvil que traiciona su expectación y la mirada que se fija en cualquier punto del espacio menos en la figura humana que se aproxima trayendo en la mano los enseres de montar, dejan entrever que desde que el Gato ha salido de la casa calzándose las alpargatas sobre la marcha, ha recogido montura y riendas de bajo los árboles y ha comenzado a marchar hacia él haciendo crujir el cuero y tintinear las argollas metálicas de las riendas, el bayo amarillo se ha puesto a la defensiva y por un momento no hace nada, como no sea desconfiar..... (SAER, J.J. 2009, p 76)

A história que não avança exaspera o leitor. Podemos pensar que é uma atitude do autor que, colocando este distanciamento irritante tenta incitar uma reação diante dos fatos que o personagem não tem. Porém esta falta de ação é quebrada parcialmente pelo autor graças ao uso da intertextualidade. Num romance posterior, *Glosa* (1989) ele faz referência (através da fala de outros personagens) aos personagens de *Nadie nunca nada*, Gato Garay e Elisa e diz que foram sequestrados e desaparecidos pela ditadura. Esta conexão extratextual, própria da obra de Saer, de alguma forma dá sentido aos assassinatos de cavalos e ao

relacioná-los aos personagens, restitui a humanidade dos desaparecidos. Isto também não tira a suspeita que cai sobre eles sobre a responsabilidade nos assassinatos.

O ambiente no romance é denso, pesado, ameaçador. A violência, o terror e a impunidade dominam. Diante dos crimes um estado de medo e paralisia os invade. Eles estão à defensiva ou escondendo alguma coisa, é difícil identificar. Os proprietários de animais com medo dos seus pertences, tentam escondê-los. Mas mesmo com essas precauções continuam aparecendo muitos cadáveres. Um desses proprietários é Don Layo dono do bayo amarillo (um tipo de cavalo de cor amarela) que pede para Gato Garay cuidar, na sua casa de Rincón, numa ilha fluvial perto de Santa Fe. Gato e o bayo amarillo convivem durante quatro dias. Neste mundo irrespirável a comunicação é escassa ou provisória. A história dos assassinatos de cavalos aparece no texto como um rumor, como uma história referida: “el hombre del sombrero de paja” fala para o guarda vidas, Elisa conta para o Gato. A incerteza diminui as possibilidades de ação dos personagens. A dúvida funciona como uma forma de dominação. O assassino parece ter uma grande impunidade. O fato de não saber o que aconteceu realmente, se o responsável será pego, e quando será o próximo ataque, paralisa os sujeitos.

Punter (1998. p.235-240) em um estudo sobre o terror na literatura distingue entre o horror e o terror. Ele afirma que o horror é individual, e o terror teve, desde suas origens, e continua tendo, conexões diretas com o terreno sócio político, é coletivo.

“Terror has the hallmark of a regime and will hover undecidability between the psychological and the political”. (PUNTER. 1998. p.236)

O modo a través do qual o terror é exercido é através do silêncio, da inação mental, um silêncio imposto, totalitário, opressivo.

Um personagem fundamental no romance é o assassino. Não sabemos onde se esconde. Pode ser em alguns dos narradores. Sua atitude evasiva é suspeita. Mas há uma incerteza sobre a identidade do assassino. Sua presença é fantasmagórica. Pode ser qualquer um, podem ser vários, podemos ser todos os responsáveis por estes assassinatos:

...puede ser uno o muchos, incluso puede ser una “epidemia” en la que todos y nadie participa. También existía la posibilidad de que hubiese no dos, sino muchos asesinos, que esa manía de matar caballos se hubiese convertido en una especie de epidemia y que cada uno de nosotros, por una razón u otra, se hubiese puesto a matar caballos hasta no dejar uno solo vivo en toda la costa... (SAER, J.J. 2009. p 110)

Em um determinado momento do romance aparece uma descrição do assassino. Esta descrição se aproxima bastante do espectral, do fantasmagórico. No capítulo V um pequeno

relato descreve como uma figura cruza as ruas do vilarejo de Rincón, à noite, entra na casa do Gato e chega até o cavalo amarelo. Neste fragmento, a figura do criminoso se afasta da figura de uma pessoa e se aproxima da de uma sombra:

“sombra móvil”, “la sombra se detiene un momento”, “la sombra se despegga de la pared próxima a la esquina y se aventura a la luz: es un hombre, sin ningún rasgo definido, un hombre en el que todo es vaguedad y cautela” (SAER, J.J. 2009. p 63-65)

Quando a sombra parece que vai adquirir definitivamente um corpo, ele se esvai de novo, resulta algo ‘sin ningún rasgo definido’, “un hombre en el que todo es vaguedad”. A sombra é uma figura espectral, um corpo imaterial, uma presença metafísica: seus passos “não produzem nenhum ruído”, sua figura é “borrosa” e “confusa”. Justamente esta descrição nos faz pensar que possa ser algum dos personagens do romance. Algum dos narradores. Se o autor não resolve os crimes, fica, portanto, para o leitor esta tarefa como desafio.

Esta realidade fantasmagórica do assassino permite a perda dos limites entre o físico e o metafísico e faz entrar no romance o elemento metafísico e com ele o irracional. Este assassino é ao mesmo tempo um ator individual, que age sem razão aparente, uma espécie de mente cínica, um doido. O seu agir é a exteriorização de sua intuição subjetiva que é arbitrária. Carlos Nelson Coutinho (1971) na sua análise da fenomenologia do ser social na pós-modernidade descreve a ideologia decadentista burguesa da seguinte forma:

Em lugar do humanismo, surge ou um individualismo exacerbado que nega a socialidade do homem, ou a afirmação de que o homem é uma “coisa”, ambas as posições levando a uma negação do momento (relativamente) criador da práxis humana; em lugar do historicismo, surge uma pseudo-historicidade subjetivista e abstrata ou uma apologia da positividade, que transformam a história real (o processo do surgimento do novo) em algo “superficial” ou irracional; em lugar da Razão dialética, que afirma a cognoscibilidade da essência contraditória do real, vemos o nascimento de um irracionalismo fundado na intuição arbitrária. (COUTINHO, C. N. 1971. p.17).

A figura do assassino tem no romance o poder de colocar uma inquietação irritante. Para quem espera a resolução de um crime, como no romance policial clássico, sua expectativa está frustrada. A racionalidade não se impõe. Mas o autor nos desafia a estar atentos e encontrar entre estas subjetividades aparentemente negadas alguma pista para resolver o enigma.

4.3.2 Conjunto de personagens

O mundo configurado em *Nadie nada nunca* é catastrófico pois nele encontramos uma sociedade que está passando por uma experiência autoritária. Os personagens na sua maioria

encarnam uma vivência trágica²¹, eles estão atomizados, carecem ou perderam seus ideais e sentimentos comunitários, estão isolados e buscam somente seu benefício particular ou simplesmente sobreviver. Gato também se incorpora a este conjunto de personagens negados. Pelo menos na superfície ele se comporta como alguém que só está transitando em um mundo que afunda aos poucos.

É ele quem percebe o naufrágio, periódico e inevitável, das coisas narradas:

...sé que están desapareciendo, a pesar de su tranquilidad, sé que estamos hundiéndonos, imperceptibles, para renacer, en un intervalo que sería ridículo llamar tiempo porque sé que no tiene nombre y no podría responder a ninguno... (SAER, J.J. 2009. p 53)

Claro que se o consideramos como o suposto assassino, ou talvez, cúmplice da situação, a sua forma de agir no romance é falsa e cínica. Ele parece mergulhar numa sequência de observações que se traduzem em crescente perplexidade, quando não em medo, angústia e o remoto senso de opressão. Mas Gato está preso à objetividade do mundo, aos objetos. Não consegue se comunicar com os outros seres humanos. Tem um comportamento distante dos humanos e de ódio com os cavalos.

Nesse sentido ele é apenas mais um elemento subsumido em “un solo bloque, transparente, mineral, compacto y cálido en el que cada cosa, esculpida en el interior, es a la vez próxima e inalcanzable” (SAER, J.J. 2009. p 45). Mais um elemento na mesma redoma de tantos outros e que não pode senão obedecer a desígnios alheios, em uma submissão que há de influenciar a escolha dos termos que constituem seu discurso: “También de la vigilia me veo obligado, con un esfuerzo imperceptible, a desembarazarme y paso, parado otra vez sobre las baldosas coloradas, a un estado intermedio, ambiguo, donde todo no es más accesible a la yema de los dedos que un barco en el interior de una botella. ” Por que seriam acessíveis aos dedos os objetos, se os objetos não são objetos e os dedos não são dedos, são todos letras alinhadas?

²¹ Sobre o conceito de vivência trágica ver: VEDDA, M. Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno. Verinotio revista on-line – n. 12, Ano VI, out. /2010, ISSN 1981-061X. disponível on line: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.87838699284791.pdf>

“Las yemas tocan, a lo sumo, el vidrio pulido sin saber de antemano que estaba ahí y reciben, en lugar de la rugosidad esperada, una lisura insípida, uniforme.” (SAER, J.J. 2009. p 48)

A aparição esporádica de outros personagens a ele semelhantes, só confirmam o estado geral. Só em alguns momentos sua verdadeira essência aflora. O Ladeado, por exemplo, caminhando em direção à casa com seu tronco torcido, um braço mais comprido que o outro, a cabeça elidindo o pescoço, os passos tão desajeitados que “se diría que el medio en que intenta progresar no es el aire sino un elemento más espeso, más densas, trabajando contra sus esfuerzos y no de su lado” (SAER, J.J. 2009. p 50). Ou o salva-vidas, que termina de ouvir o longo monólogo sobre a morte dos cavalos e se imobiliza a tal ponto que, visto de longe, “da la impresión de ser un hombre adormecido o de piedra”, ou a tal ponto que seu corpo parece descarnarse.

“Ni siquiera pestañea: los ojos, abiertos, que no ven nada, no parecen reflejar tampoco ningún pensamiento. Está completamente vacío, y sus facultades, en suspensión, o sin ninguna tensión, más bien, parecen haberlo dejado en ese olvido: como una marioneta de la que yacen, en el suelo, brazos y piernas, inmóvil y enredada en todos sus hilos.” (SAER, J.J. 2009. p 119)

Sequer Elisa, apesar da forte atração que sente por suas coxas, seus ombros, o peito de seus pés, apesar das tantas tentativas de colar-se a ela e tocá-la, profundamente, parece existir. Ela é confundida com uma miragem ou com uma imagem no espelho, ou seja, algo que não existe:

...El contacto de mi mano contra su brazo desnudo, del que se desprendían todavía la frescura y la humedad de la ducha reciente no era, sin embargo, desde el punto de vista de una experiencia posible, más revelador que el que hubiese podido obtener estirando la mano y tocando el espejo en el lugar de su superficie en el que el brazo de Elisa se reflejaba. Lisa o rugosa, mineral o carnal, el resultado no era más claro ni la penetración más profunda; en algún punto, el horizonte del contacto se volvía, cualquiera fuese el objeto que tocara, liso, uniforme, y sin mayor significación... (SAER, J.J. 2009. p 81)

Elisa, afinal, não passa de mais um dos objetos que ocupam aquele espaço. Mais tarde, o Gato ainda terá que deslocar o pé e tentar encostá-lo à coxa dela amassada contra o lençol, “para probar su realidad” (SAER, J.J. 2009. p 202).

Algumas situações tiram o Gato deste estado de inconsciência.

A leitura por exemplo o aproxima a um certo grau de consciência, temos aqui claramente um processo de catarse ou purificação em que o personagem consegue dar um sentido a sua presença em uma realidade que parecia alheia:

...De a poco, las imágenes de su lectura van disolviéndose, y la conciencia de estar despierto, solo en la cocina iluminada, sentado frente al libro, junto a su vaso de vino blanco, en la noche de verano, lo gana, gradual, hasta que es consciente de todo, tan consciente que se diría que lo es un poco más de lo que puede soportar, porque si en un primer momento experimenta, durante unos segundos, la sensación de estar entre las cosas, de reconocerlas una a una y de poder palparlas sin mediaciones en su consistencia real, de acceder a su verdadera materia, esa sensación desaparece casi de inmediato y es sustituida por la impresión penosa de estar abandonado en un fragmento cualquiera de un espacio y un tiempo infinitos, sin tener la menor idea del trayecto que ha debido cumplir para llegar hasta allí ni de qué modo deberá comportarse para salir.... (SAER, J.J. 2009. p176-7.)

E depois da tomada de consciência, o mundo em sua volta parece novamente perder consistência:

....Durante los segundos que siguen, le parece que la cocina iluminada, como una plancha decorada, endeble, que flota en un vacío negro y sin límites, es el único ser frágil engarzado en una nada oscura, hasta que, de un modo súbito, sin transición, las paredes blancas, la puerta abierta y la cortina azul, el mantel a cuadros blancos y azules sobre el que reposan el vaso de vino, el libro abierto, el cenicero, los cigarrillos y los fósforos, las sillas vacías, se transforman a su vez en abismo, en presencia sin fondo cuya serenidad superficial retiene a duras penas el torbellino incesante que se agolpa en su reverso. Perplejo, el Gato pasea lenta su mirada por el recinto iluminado, como si esperase ver, de un momento a otro, las paredes blancas ondular, las líneas rectas de los respaldos de las sillas y de la puerta volverse sinuosas, el cuarto entero perder cohesión y empezar a desintegrarse.... (SAER, J.J. 2009. p 176-7)

Mas o Gato sai absolutamente deste estado letárgico quando assume o papel de narrador. Ali ele se mostra frio, calculista, imperturbável. Possivelmente esteja no controle total de tudo o que está acontecendo e nós não conseguimos percebê-lo.

4.3.2.1 Elisa

Elisa é uma mulher fictícia, uma coisa. Tem com Gato um trato frio apesar de serem amantes. Quando ele tenta lhe contar o que sente, explicar que o mundo parece estar “fora de

él, dentro de un gran diamante”, tudo o que ela consegue fazer é desentender-se e balançar a cabeça de lado a lado. Dizer que para ela, por momentos, parece não haver “ni mundo externo, ni mundo interior” (SAER, J.J. 2009. p 161-2), parece não haver nada. Talvez pudessem conciliar as ações se fizessem um esforço um pouco mais concentrado, mas nesse universo feito só de coisas quase tudo parece impossível.

O processo de Elisa não é propriamente o de uma tomada de consciência. Sua percepção das coisas que a rodeiam também está carregada de um contínuo estranhamento, de alheamento. Só contadas vezes ela sentirá a necessidade de se reintegrar ao mundo ou à sociedade como naquela cena dos olhares da rua antes mencionado. Elisa iniciará inúmeras confissões e logo decidirá abortá-las sem grande explicação, oscilando entre contar e não contar algo que lhe ocorreu, ou alguma ideia que lhe sobreveio. Nem o Gato, nem Tomatis (amigo que vem visitá-los), nem o leitor, nenhum interlocutor chegará a saber o que exatamente seria revelado nessas situações. Será preciso que a narrativa se focalize sobre Elisa, a persiga pela cidade desolada, e entre com ela em sua casa, invada seus pensamentos e examine a fonte das palavras não proferidas, para que algo dessas preocupações enfim venha a público.

Elisa dá voltas e mais voltas pela cidade escaldante, um dia inteiro gasto entre o centro e os arrabaldes e os arrabaldes e o centro, não por admitir no exercício qualquer distração ou utilidade. “No ha venido buscando nada preciso: ni una persona, ni un paisaje, nada.” “Algo, no sabe qué, una fuerza la hace doblar en sentido contrario al de su casa, avanzar sin vacilación por la calle desierta”. E sua mente, enquanto ela vai, não consegue superar um estado de atordoamento, uma espécie de torpor que a ocupa e parece bloqueá-la por completo, de modo que dela “no salen ni entran pensamientos” e Elisa não é capaz de “establecer ninguna conexión con ese exterior brumoso y ardiente que llena todo el horizonte visible”.

Por um momento, e o momento tem o poder de prolongar-se para tomar uma seqüência de páginas sem que haja uma progressão dedutiva, por dentro dela:

...no pasa nada, ni siquiera la negrura o la conciencia de la negrura; hay apenas un vacío incoloro al que ni siquiera la palabra hueco puede aplicársele, porque un hueco sugiere una forma y de la mente de Elisa toda forma está excluida... (SAER, J.J. 2009. p 195)

Parece uma máquina, ela não é dona de seu próprio destino, e tampouco de sua consciência e de seus sentidos. Quando tenta se contrapor a essa força e chegar a suas próprias

interpretações, em duas circunstâncias diferentes, são umas figuras imagens estranhas como fantasmas, que ela não consegue identificar de onde vem e o que significam. As imagens que o mundo produz na sua mente ela mesma não consegue entender, como se o mundo e ela fossem instâncias totalmente separadas:

...Elisa trata de salir de su aturdimiento, de aligerar la piedra compacta que ocupa el lugar de su mente, atravesada de tanto en tanto por imágenes que vienen solas y que no parecen pertenecer a nadie, que no evocan nada, que no vienen mezcladas con ninguna emoción ni con ningún sentimiento y que no parecen tener tampoco ningún significado, como recuerdos que perteneciesen a otros y estuviesen flotando en su cabeza por equivocación... (SAER, J.J. 2009. p 200)

O mundo parece um nada, não tem significado nenhum em sua mente:

...como si ella misma no fuese más que un tabique transparente, a través del cual otra mirada, no la suya, estuviese mirando ese paisaje inerte del que también su propia transparencia forma parte... (SAER, J.J. 2009. p 201.)

Finalmente e para reforçar a ideia de estranhamento Elisa parece sair da história e entrar em um presente permanente no qual ela se vê convertida em uma coisa e perde totalmente a sua humanidade:

..... Elisa se siente de golpe en el presente, en ese presente y no en otro, rodeada de objetos inertes que están tan en el presente, o tan presentes, como ella misma... (SAER, J.J. 2009. p 70)

4.3.3 A cultura do objeto

No mundo representado em *Nadie Nada Nunca* seres humanos e objetos tem uma relação assimétrica. Enquanto os personagens têm pouca ou nenhuma preocupação uns pelos outros o mundo exterior e dos objetos ocupa maciçamente a textura do relato. As descrições de lugares se estendem indefinidamente e a referência aos objetos da vida cotidiana ocupa o lugar da referência aos outros seres humanos. Os encontros entre eles estão sempre mediados por um alimento, uma bebida, um animal (os cavalos, principalmente), raramente há um diálogo ou uma comunicação efetiva:

...Va cortando, sobre la tabla, sin apuro, rodajas de salmín. Cuando ha cubierto casi toda la superficie del plato blanco de rodajas rojizas, lo pone en el centro de la mesa junto al pan y los vasos. Saca de la heladera una botella de vino tinto llena todavía hasta la mitad y la deja entre los dos vasos. Sin moverse en lo más mínimo, sin ni siquiera pestañear, el

Ladeado está observándolo cuando se sienta. Para darle coraje, el Gato se sirve una rodaja de salami. El Ladeado se decide por fin, y con dos dedos en los que aparecerá, debido a la grasa, un brillo ligero, se sirve la primera. La pela, con lentitud y cuidado y se la lleva a la boca. El bayo amarillo busca, instintivo, la sombra, sin ninguna inquietud. Tasca, de entre las viejas cajas de batería y los viejos neumáticos medio podridos, el pasto alto... (SAER, J.J. 2009. p 5)

Na cena anterior que pertence ao início do romance, dois personagens, el Gato e el ladeado, estão sentados na mesa da casa do primeiro. Eles não conversam e El Gato come um salaminho. Os seus atos são reflexos, instintivos, quase igual aos movimentos do "bayo", o cavalo que Gato deverá cuidar. Ninguém fala com ninguém. O Ladeado nunca recebe o convite do Gato para se servir. Homens e animais não se distinguem no seu comportamento.

A violência do autoritarismo aparece através do seu efeito, a incomunicação, o medo, a ameaça, que é ameaça de morte para os cavalos, mas também para os seres humanos, que no romance estão igualados, não se distinguem na sua forma de agir. Os narradores se concentram nas descrições de objetos e lugares, tanto que as subjetividades, brutalmente coisificadas passam a ser mais uma coisa dentro da paisagem.

O mundo objetivo predomina sobre o subjetivo. Esta que é uma característica da vida cotidiana durante o capitalismo tardio, aparece com toda sua força dentro do romance. Jameson (1996. p 12 e 21) trabalha esta questão afirmando que neste período há uma radical recodificação da percepção do espaço e do tempo, das formas e dos limites e, com isso, uma redefinição da dicotomia sujeito/objeto. Como já vimos Lukács (2004) tratou destas questões desde suas primeiras obras. No capítulo sobre alienação na *Ontologia do Ser Social* (vol. 2 p.110), onde fala em “cultura objetiva” interferindo na subjetividade humana. As formas de comportamento entre os sujeitos parecem relações entre objetos.

Do ponto de vista narrativo, notemos que os objetos adquirem uma importância central para o desenvolvimento da ação. Em outras palavras, o domínio da matéria se acentua. Os narradores focalizam sua atenção nas coisas descuidando os personagens humanos que se assemelham a objetos que deambulam pelo mundo, perdidos:

.... Se incorpora, apoyándose sobre el antebrazo, y los cigarrillos y los fósforos saltan de su pecho, uno a cada lado de su cuerpo, chocando contra las baldosas coloradas. Se incorpora todavía un poco más y queda sentado, mirando a su alrededor. Están la mesa y las sillas, las paredes blancas, el rectángulo de la ventana por el que la luz de la siesta, indirecta y ardiente, llena la habitación de una luminosidad mitigada. Contra la pared está el cenicero, de barro cocido, y entre su cuerpo y la pared, en desorden, las alpargatas. Y sobre el cenicero, negra, inmóvil, adherida al barro ahumado, súbita, la araña... (SAER, J.J. 2009. p 5)

Os narradores tratam sobre o entorno de coisas com um detalhe e uma preocupação excessivas. Detalhes secundários, (como que a cor do piso é vermelha, por exemplo) passam a um primeiro plano. O secundário, o mundo das coisas, da matéria, cresce e vai se expandindo ao longo do romance ao ponto de dominar o relato. Os personagens não parecem produzir nada neste contato com o mundo das coisas, eles só ocupam um lugar, mas estão negados para a ação, sujeito e objeto são estranhos:

... Deja los cigarrillos y los fósforos sobre su pecho. Mira el cielorraso. No piensa en nada. Su piel entibia casi en seguida las baldosas. Cierra los ojos y respira lento, inmóvil, haciendo crujir ligeramente el celofán del paquete de cigarrillos depositado sobre su pecho... (SAER, J.J. 2009. p 5)

Gato não pensa nada, o contato com o exterior não é um estímulo para este ser que perdeu a “intimidade com o mundo”.

Podemos dizer que personagens e narradores tem uma posição de estranhamento. Os personagens porque se sentem perdidos no mundo. Os narradores pela sua extrema fixação no mundo dos objetos que os isola entre si e dá a sensação de indiferença com respeito aos graves acontecimentos que abalam a região. As descrições se alongam e os personagens parecem marionetes, mais um desses objetos que compõem o quadro.

Os vários narradores nos trazem por um lado a diversidade de pontos de vista que surge no contato do homem com a natureza. Diversos observadores, diversos pontos de vista. Mas eles não dialogam entre eles. As suas intervenções ficam dispersas, isoladas. Portanto, eles constituem um conjunto de relatos esparsos, indiferentes ao fluxo dos acontecimentos. A aproximação ao mundo de personagens e narradores é problemática. Este distanciamento entre seres humanos e mundo faz com que eles se vejam como morando numa realidade estranha a eles. Tudo que vem do mundo parece estranho. O relato se pauta por uma sensação de irrealidade. É fevereiro, “el mes irreal”, “el mes del delirio”. “Asentadas, constantes, suspendidas, las cosas yacen (...) en una dimensión fantasmal”, em que tudo é instável e em que a concretude da matéria está constantemente colocada em dúvida. As coisas parecem fantasmas suspensas no ar, parecem surgir do nada, como o próprio mundo do romance, surge do nada, sem conexões para trás, nem para frente. A primeira frase do primeiro parágrafo dá esta impressão como se o próprio romance surgisse do nada, ele próprio parece um fantasma:

... No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla... (SAER, J.J. 2009. p 4)

O próprio assassino é um ser fantasmagórico. A sensação de irrealidade se estende por todo o relato. Uma dimensão em que:

...las paredes blancas, las puertas negras, el piso colorado y los pocos muebles pegados a las paredes, la mesa grande, rodeada de sillas con asiento de paja, del cuarto principal, la cómoda a un costado, las camas en las tres habitaciones, los roperos, la bibliotecita, la heladera, todo (...) pareciera estar acabando de salir, de emerger, trabajoso, de algo negro, sin forma, innominado”. Uma dimensão em que a carne não tem “ni sal ni sentido”. (SAER, J.J. 2009. p 38)

El Gato é um trabalhador, um tratador de cavalos. Desenvolve tarefas bem simples, só tem que ficar de olho no cavalo. Mesmo assim a realidade se apresenta para ele como algo alheio, do qual desconfia. O seu limite está na mera percepção, único território que lhe dá certezas. As leituras críticas pós-modernas do romance ressaltam positivamente esta característica.

Ele não pode sair da ordem estabelecida pela lógica das coisas. Os objetos que se acumulam fora da sua casa, na ilha junto ao rio são objetos em desuso. São ruínas e o panorama é de decadência:

.... Tasca, de entre las viejas cajas de batería y los viejos neumáticos medio podridos, el pasto alto. Los dos tambores de aceite, oxidados, acanalados, reciben, recalentándose, el sol de la siesta, uno vertical, el otro acostado, aplastando los yuyos, reseándolos... (SAER, J.J. 2009. p 5)

São baterias e pneus de carros velhos podres e enferrujados. Uma metáfora da modernidade como lixo que como em *Esperando Godot* se acumula e inclui os seres humanos que por ali circulam. É a decadência. E a ordem das coisas decadente arrasta o sujeito com ela.

... em Marx, o tipo e o sentido das abstrações, dos experimentos ideais, são determinados não a partir de pontos de vista gnosiológicos ou metodológicos (e tanto menos lógicos), mas a partir da própria coisa, isto é, da essência ontológica da matéria tratada... (VAISMAN, E.; FORTES, R. 2010. p. 21.)

Gato parece, segundo Dardo Scavino (1997 pp. 45-62), a representação do "sujeito pós-moderno que duvida sobre a sua capacidade de agir sobre a realidade". Poderíamos pensar aqui em um anti-herói, um ser anti moderno. Numa direção contrária os diversos narradores se opõem de alguma forma a esta atitude ao tentar penetrar e entender alguma coisa desta matéria decadente.

Também no caminho inverso ao dos personagens o autor, em certas passagens do relato, promove um sentimento de *'projeção identificatória'* com o Outro, uma espécie de reconhecimento dos outros, que logo se apaga, mas que tem o valor de mostrar que já existiram laços comuns por cima da ilusão do extremo individualismo que toma conta das cenas. O personagem Elisa é a encarregada de trazer estas atualizações de áreas esquecidas:

... En los ojos de la gente que se cruza en la calle puede leerse, incierta, esa pregunta. Fugaz: porque es difícil, en la ciudad, cuando se cruza un desconocido, no desviar la mirada. Los ojos, que se buscan, sin embargo, para encontrar un alivio en la incertidumbre común, resbalan rápidos, hacia abajo, para volver a clavarse en la vereda. No es ni por timidez ni por vergüenza, sino por simple pudor, por no exponer el viejo miedo, como un cuerpo desnudo, a la mirada de los otros. Ayer al atardecer, por ejemplo, al acompañar a la estación de ómnibus a Héctor y a los chicos, había visto por primera vez después de varios días mucha gente reunida, como si todos se hubiesen apresurado a viajar para ponerse a salvo de ese clima de inminencia. Y después de haberlos dejado en el ómnibus de Mar del Plata, había salido caminando en dirección al coche. Al atardecer, ya se sabe, la fiebre sube. Verde, rojiza, la atmósfera, caliente, está contaminada de algo incierto, indefinible... (SAER, J.J. 2009. p 20)

A passagem descreve Elisa caminhando pela rua. As pessoas na cidade estão absolutamente isoladas, mas se procuram desesperadamente os olhos dos outros "para encontrar un alivio en la incertidumbre común". No romance a reunião de pessoas é rara, mas nesta cena a personagem encontra uma reunião na rodoviária. São pessoas que estão ali para pegar um ônibus e sair cada uma para seu destino. É só um encontro passageiro, parece que tem até medo de encontrar outras pessoas. O terror faz seus estragos mais evidentes.

Podemos concluir dizendo que o ser social no romance está conformado por subjetividades coisificadas (negadas) que vem a realidade como algo que não entendem e que evitam lembrar que pertencem a um grupo.

Todas as referências à generidade estão apagadas. Em poucas ocasiões se vislumbra a possibilidade de sair desse estado. Nas últimas páginas de *Nadie nada nunca*, a luz de um entardecer cria um efeito estranho em um grupo de banhistas que frequentam a praia que fica em frente à casa de el Gato: uma espécie de aura de luz ambígua que circunda os corpos e produz a impressão de pertencimento, de identidade:

...Todos esos cuerpos parecen tener en común algo más que la forma, la fisiología y las costumbres, más que las imágenes superficiales y mecánicas de la sociabilidad –algo, ni sustancia ni idea, común a todos en una dimensión más amplia que la materia y la animalidad, llanita idéntica en cada uno de un mismo fuego solidario.... (SAER, J.J. 2009. p 190)

Todos parecem ter uma chama interior que cresce até se transformar em uma energia comum a esse grupo, e que está ali latente, mas que é uma realidade. Após esta passagem volta um narrador estranhado, mas por um momento ele percebeu alguma coisa, algo diferente. Podemos considerar que enquanto essa chama não se apague há uma esperança para a humanidade.

4.3.4. O leitor como detetive

Se pensamos *Nadie Nada Nunca* como um romance policial heterodoxo devemos pensá-lo primeiramente como uma crítica à lógica positivista. Como já vimos o relato policial como gênero que surge nos Estados Unidos e na Europa a finais do século XIX é uma representação otimista do real, no triunfante mundo capitalista. Para Ernst Bloch (apud SETTON, R. 1985, p. 242.), a investigação detetivesca seria o reflexo de um momento específico da burguesia e traduziria a sua ideologia do conhecimento, a ciência e o positivismo. O gênero detetivesco dramatiza a perda do equilíbrio homem/mundo (através do acontecimento de um crime enigmático), e sua rearticulação por meio da intervenção triunfante da racionalidade. É o sonho cartesiano da revelação da verdade por meio da razão. Na primeira versão do romance policial temos o triunfo da modernidade positivista que estabelece a ponte entre uma crise de sentido (um "desencantamento do mundo", segundo a frase de Max Weber) e uma restituição otimista desse sentido. Neste modelo clássico é essencial a figura do detetive, como aquele que leva a racionalidade, a aplica e resolve o conflito.

Mas o que temos em *Nadie Nada Nunca* é uma desqualificação dessa técnica narrativa.

Os fatos, não só os crimes, mas os fatos mais corriqueiros são narrados uma e outra vez. Há um questionamento do discurso.

Mas que questionamento é este? No romance temos uma série de crimes bárbaros, mas os personagens parecem não se importar por essa situação. Se comportam como alguém que quer de alguma forma desviar o assunto, se esquivar de tocar no tema. Viram assim suspeitos, devido ao seu comportamento. O autor seria uma espécie de policial, que apresenta este material, e os leitores, um detetive, que tem que avaliar toda essa situação, tirar conclusões, encontrar por trás das armadilhas que cada um desses personagens suspeitos coloca alguma pista. O romance se propõe falar sobre crimes. Todos são suspeitos. Então podemos aceitar a fala dos narradores como um material apresentado pelo autor.

Notemos que eles tentam desviar a atenção para fatos corriqueiros, percepções variadas, sendo que o que estão sendo colocados no romance. São fatos graves, o assassinato violento de cavalos. Só um personagem, o guarda vidas, expressa algum tipo de preocupação.

Diante deste panorama de ocultação de pistas e de crimes podemos afirmar que o mundo social apresentado se encontra tomado por uma lógica perversa, onde todas as garantias de uma mínima convivência foram suspensas. Ninguém quer assumir nem responsabilidades nem se preocupa pelo destino dos outros. O Estado não aparece aqui como garante da justiça. É um estado de desproteção onde cada um tem que se defender por si. O autor, como instância da narração, estaria ocupando o lugar do Estado, colocando metaforicamente nas mãos do leitor o exercício da justiça, tentando responsabilizá-lo pela situação. Chamando ele a ter uma postura ativa. Este leitor é alguém que tem acesso aos bens literários. Saer está apontando para os intelectuais. Este lugar, também ativo do autor, como intelectual, ocupando o lugar do Estado como instância coletiva e não como instrumento particular de um grupo ou de uma classe aponta na obra para a responsabilidade histórica dos intelectuais, como um setor que em perspectiva pode comandar, mesmo que de forma problemática, uma saída para o caos e a irracionalidade que dominam a vida social. Sabemos que os intelectuais e artistas na sua maioria, em toda América Latina foram perseguidos mortos ou se exilaram, e depois protagonizaram, nos últimos anos da ditadura, as primeiras tentativas de redemocratização. Diante de uma sociedade cínica, com uma série de personagens que tentam enganar, colocar o foco em outro lugar, o setor intelectual era um dos poucos que mantinha uma certa organicidade capaz de sugerir linhas de ação ao resto da população oprimida. O papel deles foi fundamental no período da volta à democracia, na

Argentina organizando e participando, por exemplo, na comissão de julgamento aos chefes militares da ditadura, e no Brasil com um grande ativismo, especialmente após a Anistia e na campanha das Diretas Já, mostrando que era um dos poucos setores capazes de se reorganizar após o terror e a barbárie.

Visto como um movimento de um autor suspeitando desses narradores como sujeitos cínicos, *Nadie Nada Nunca* se transforma em uma inquietante provocação à ação, deixando de ser o que aparenta à primeira vista, uma dura apologia da imobilidade.

4.3.5 Impasses presentes

Dois elementos caracterizam o tratamento da temporalidade no romance: a espacialização do tempo e as repetições permanentes. O primeiro se manifesta com um fluxo temporal interrompido, parado, o relato é um puro presente. E com a extensão excessiva de cada episódio o que faz com que eles ocupem mais espaço dentro do texto, ou seja uma espacialização do relato. Beatriz Sarlo (2007.p.282) afirma que Saer em *Nadie nunca nada* desenvolve uma ‘teoria’ do presente. Lemos por exemplo que o presente “es tan ancho como largo es el tiempo entero”. Em *Narrar ou Descrever?* Lukács (1964) trabalha com a ideia de que a obra literária que capta a história, a capta no seu movimento. A história, é fundamentalmente um devir: movimentos e transformações. Ele associa esta ideia à de narração. A narração ao contrário da descrição capta o fluxo histórico. Em *Nadie nada nunca* o tempo para, e o presente se expande através de descrições espaciais. Para Jameson (1996.p 12 e 21) a pós-modernidade é caracterizada justamente pela ressignificação da temporalidade e da espacialidade. Segundo ele, na modernidade coexistem temporalidades plurais. Há vários tempos: o tempo do campo, determinado pelos ciclos da natureza; o tempo da cidade, regido pelo mercado, o tempo do casamento, da velhice, da morte. O tempo é a marca distintiva da modernidade. No pensamento pós-moderno, o espaço ganha uma relevância maior do que a do tempo. Portanto, a noção de espaço é sua marca distintiva. Na experiência existencial ou na vivência trágica da pós modernidade “o tempo é reduzido ao presente”. Assim, há o desaparecimento do senso do passado e do futuro. A todo este processo Jameson chamou de “a eterna presentificação do corpo”. No romance que estamos analisando esta presentificação

está reforçada pelo domínio da descrição. As ações se estendem e são descritas até nos mais mínimos detalhes. Isto faz com que os movimentos pareçam robotizados ou animalizados. São ações automatadas. Vejamos por exemplo no primeiro parágrafo:

...El Gato se retira de la ventana, que queda vacía, y busca, de sobre las baldosas coloradas, los cigarrillos y los fósforos. Acucillado enciende un cigarrillo, y, sin sacudirlo, entre el tumulto de humo de la primera bocanada, deja caer el fósforo que, al tocar las baldosas, de un modo súbito, se apaga. Vuelve a acodarse en la ventana: ahora ve al Ladeado, montado precario en el bayo amarillo, con las piernas cruzadas sobre el lomo para no mojarse los pantalones. El agua se arremolina contra el pecho del caballo. Va emergiendo, gradual, del agua, como con sacudones levisimos, discontinuos, hasta que las patas finas tocan la orilla... (SAER, J.J. 2009. p 5)

Se pensamos na sociedade do medo e da falsidade podemos pensar que esta atitude não é só alienação. Este comportamento autômato do Gato pode ser dissimulo, desvio do foco, para disfarçar alguma situação, ou simplesmente para se proteger.

El Ladeado (um peão) traz o cavalo do outro lado do rio. Ele aparece muito frágil, entre o rio e o cavalo "montado precario". Os movimentos são inexpressivos. Vejamos mais um trecho onde Saer utiliza a descrição de ações de uma forma que lembra os textos de *Histórias de Cronópios e Famas* de Cortázar (1995), onde são descritos movimentos automáticos, desprovidos de qualquer emoção:

...Sosteniendo el balde rojo por la manija en arco, con la mano derecha, el Gato gira, dando la espalda al motor que zumba, con ritmos complejos, en el sol: la mano derecha va ligeramente hacia adelante, la mano izquierda hacia atrás, de modo que los brazos están separados del cuerpo, en línea oblicua, las piernas separadas, la planta del pie derecho apoyada entera en el suelo, adelante, el pie izquierdo apoyado en la punta, los dedos amontonados y doblados, la sombra proyectándose sobre la tierra apisonada en la que no crece una sola mata de pasto.

El pie izquierdo va en el aire, la mano que sostiene el balde ligeramente hacia atrás, la izquierda hacia adelante, el pie izquierdo alzándose ligeramente de modo que tiende a arquearse y a quedar apoyado en la punta, todo el cuerpo inclinado hacia la derecha por el peso del balde colorado.... (SAER, J.J. 2009. p 16)

Trata-se de um passo, só esse movimento banal e cotidiano em que consiste um passo, mas narrado de modo tão entrecortado e com tal grau de detalhamento que o passo é dividido em dois momentos minuciosamente descritos, duas poses estáticas que, parecem captadas por uma câmara fotográfica. A ideia de fotografia ilustra bem a ideia de presentificação do corpo.

Os poucos avanços que registra o relato os encontramos nos avanços espaciais das descrições e das frases do texto cada vez mais expandidas:

...El sillón de lona anaranjada, la silla de paja con el vaso, la botella vacía, la taza blanca llena de agua entibiada, se recalientan al sol... (SAER, J.J. 2009. p 15)

E depois:

... A un costado están el sillón de lona anaranjada, la silla sobre cuyo asiento de paja reposan la botella vacía, el vaso vacío, la taza blanca llena hasta la mitad de un agua casi tibia en la que flota una mariposa nocturna ahogada... (SAER, J.J. 2009. p 18)

As frases tendem a se ampliar mediante acréscimos. O romance constrói assim um sistema de ténues expansões. Mas estes movimentos podem ser um dissimulo, uma tentativa de deslocar o foco de atenção. Estes são na verdade leves deslocamentos como por exemplo a relação do Gato com o cavalo, que passa da desconfiança à confiança; os três dias perfeitos, sexta, sábado e domingo, que acabam em uma segunda feira com tempestade; el Gato que vai da casa da ilha para uma visita rápida à cidade; as mortes dos cavalos, derivam num assassinato brutal: o do Delegado Caballo Leyva. O tratamento do tempo ajuda a configurar as subjetividades negadas das quais falamos no subcapítulo anterior.

Esta atitude toma uma dimensão diferente se pensamos que os personagens, como já tínhamos mencionado, reaparecem num romance posterior *Glosa* (1989). Ali se menciona que eles tinham sido sequestrados pelo exército:

...en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias sobre ellos... (SAER, J.J. 2009. P 142)

Através deste uso da intertextualidade, próprio da obra saeriana, o autor completa o sentido do romance. A subjetividade negada em *Nadie nunca nada* se resignifica neste relato posterior e podemos ver a inação dos personagens como produto de alguma outra coisa, que pode ser o dissimulo ou o medo e o terror do estado violento e autoritário.

Em *Glosa* a época da desapareção de Gato e Elisa é chamada de "tiempos de terror y de violencia" ou "los tiempos terribles". Esta alusão coloca então os personagens do romance como vítimas da ditadura. O que não fica claro é porque são vítimas. Se são vítimas de um sistema que eles próprios estão defendendo, ou ao que se opunham. Igualmente o futuro que parecia ausente no primeiro romance é assim recuperado. Parece uma tentativa por parte do autor de retomar a unidade perdida. Sabemos que os elementos de unidade na obra de Saer aparecem quando olhamos a sua obra como um todo. Assim, podemos estabelecer conexões difíceis de serem feitas nas composições analisadas por separado. Isto focaliza o trabalho intelectual como um processo de análise da realidade, como algo em permanente construção e reformulação. A unidade de composição que as vezes parece perdida nas composições particulares do autor se restabelece, restabelecendo também a relação entre arte e história.

O segundo elemento que caracteriza a temporalidade no romance são as repetições. Temos algumas que funcionam como um leitmotiv. Dos 15 capítulos, 7 começam com as mesmas frases:

“...No hay, al principio nada. Nada. El rio liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla...”

Há ainda repetições insistentes. Repetem-se frases, partes de texto completas.

Esta insistência em recomeçar um relato que não avança pode ser lida como uma falha, um impasse, remete a algo que se repete insistentemente sem chegar a um final. Algo incompleto. Roberto Schwartz (2012) relaciona o conceito de impasse²² associado à arte, como os efeitos que uma modernidade periférica, uma modernidade incompleta deixa na produção literária. Para Schwartz (2012.p. 219) desde a colonização europeia a periferia do capitalismo vive o "colapso da modernização" que nunca passou de uma "inspiração", ou melhor,

²² Sobre a ideia de impasse em contexto periférico ver: HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1936, p. 161.

"aspiração" política, intelectual e cultural de nações de desenvolvimento capitalista tardio. Entre nós as infrutuosas tentativas de criar uma sociedade moderna fracassaram. Os golpes militares da década de 60 e 70 são mais um capítulo deste processo. No romance analisado há vários fracassos relacionados com a história do país que se acumulam. Primeiro a modernização do interior que sempre foi problemática. O interior rural e selvagem caracterizado pela exploração de matéria prima e pela cultura tradicional, e que aparece como fundo no romance, contrasta com a capital cosmopolita, Buenos Aires, conectada ao mundo e à civilização. Um dos principais ensaístas argentinos do século XX Ezequiel Martínez Estrada (1983) diz: "Erguemos uma grande cidade, porque não soubemos erguer uma grande nação" "Buenos Aires é uma grande máquina, que absorve brutal e cegamente a riqueza do interior, devora pressupostos fantásticos, e come, como todo gigante, pela boca de sua cabeça cortada. Alimenta-se da miséria e do atraso, da ignorância e da solidão. Buenos Aires é um muro no horizonte urbano, impedindo que se olhe o interior" (ESTRADA, E. M. 1983.p.16). Durante o século XX esta situação não mudou muito. Falou-se muito em Saer como um autor não regionalista, oposto às tendências pitorescas do realismo mágico. Mas podemos ver este regionalismo por outro viés. Se tomamos estas repetições e falhas na narração podemos pensar em Saer como um escritor regionalista que, efetivamente figura literariamente o interior argentino sem entrar no pitorequismo, mas percebendo literariamente essas repetições e insistências como as infrutuosas tentativas de instalar a modernidade em um contexto de atraso e de dependência dupla: nacional e internacional. Saer estaria então nos apresentando aqui a sua versão de uma literatura regional.

Outra possível derivação desta insistência a termos se pensamos os narradores como seres que estão escondendo algo. "No hay, al principio nada. Nada" parece uma tentativa desesperada por esconder o que está acontecendo, não olhar para a gravidade da situação. Depois das frases repetitivas, ficamos sabendo que muitas coisas estão acontecendo, e graves, mas este narrador as tenta esconder. Sua atitude suspeita deixa o leitor preocupado impaciente. A imobilidade exasperante desta narração não tem como não provocar impaciência em um leitor atento.

4.4 Conclusões

O romance de Juan José Saer inscrito claramente em uma estética de vanguarda nos traz personagens com uma grande dificuldade para agir, de se posicionar no mundo. A inação dos personagens paralisa a narração. A descrição de lugares e objetos toma uma desproporção enorme no texto. Seres humanos e objetos tem uma relação assimétrica. Enquanto os personagens têm pouca ou nenhuma preocupação uns pelos outros o mundo exterior e dos objetos ocupa maciçamente a textura do relato.

Há ainda uma temporalidade que parece não fluir, estagnada no presente. Este tempo que parou parece ser efeito do medo e do terror imposto à sociedade pelo regime ditatorial. O personagem do assassino de cavalos, que em determinados momentos parece ser el Gato Garay, pela reação dos cavalos à sua presença, pela insensibilidade que demonstra diante dos fatos, nos apresenta um ser guiado pelo mais absoluto individualismo que cria, a partir de sua atitude todo o universo de violência e terror psicológicos que dominam o ambiente em que se movem os personagens.

Porém, apesar deste ambiente de catástrofe, o romance, desde as epígrafes, apresenta algumas tensões. Em alguns momentos os personagens parecem acordar do sono e perceber que existe um mundo e outras pessoas, como na cena dos olhares na rua em que Elisa não consegue deixar de olhar as pessoas que passam na sua frente. Outra tensão que encontramos se apresenta entre os narradores, personagens e a instância do autor. Se pensamos o romance como romance policial heterodoxo, aquele que não segue as regras clássicas do gênero, vemos um caso criminal e uma série de narradores se esquivando da responsabilidade de encarar o problema de frente. Eles ficam obstinados no mundo imediato que os circunda e não conseguem ver a gravidade da situação. Fica para o leitor, como um detetive, avaliar este comportamento, tentar descobrir o porquê de esse agir. O autor deixa através destes narradores algumas pistas.

Nadie nunca nada figura um mundo cruzado por várias crises. A crise do capitalismo tardio que nos apresenta seres jogados na mais pura vivência trágica, com um individualismo exacerbado, a crise que representa a derrota de tentativas de democratização da sociedade por parte de um regime autoritário que exerce o terror de forma cruel. E a crise de uma região periférica do capitalismo nacional e internacional que acumula períodos de estagnação e exclusão, e que justamente por ser particular, dá a ver a crise total. Este

cruzamento de crises deu ao romance um ambiente de catástrofe. Uma catástrofe que a literatura, com o trabalho do autor e o desafio ao leitor tenta reverter. Este desafio aponta algum tipo de perspectiva, de fluxo, diante desse rio tão raso, o da ilha fluvial do Paraná.

CAPÍTULO 5 CONCLUSÕES FINAIS: ESTUDO CONTRASTIVO

5.1 Território comum de imaginários

A literatura comparada surge na América Latina em razão de uma incompletude. Em um ensaio titulado *Literatura Comparada* Antônio Candido (2004c, p229) afirma que "estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada". Candido se refere à necessidade dos escritores brasileiros de buscar modelos fora do país, principalmente na literatura europeia. Esta busca está relacionada com a consciência de que, ao sermos países dependentes, somos incompletos e atrasados.

Para Ángel Rama (2008) a literatura latino-americana é uma resposta criativa dada pelos intelectuais à situação de dependência econômica da região. Nossa literatura tem que lidar com um contexto social onde a modernidade não termina de se completar. O impasse é permanente²³. A literatura europeia funciona então como modelo e complemento. Complemento porque expressa uma modernidade que por aqui está chegando de forma problemática. Lukács (1965a, p.167) analisa esta situação de complementaridade entre literaturas nacionais quando estuda a recepção da obra de Tolstoi na Europa Ocidental na segunda metade do século XIX. Tolstoi é bem recebido na França e na Inglaterra, quando a decadência do grande realismo se aprofunda nestes países, porque ele mostra a vigência da atitude realista no tratamento dos problemas do seu tempo, atitude que a literatura ocidental europeia estava perdendo. A literatura comparada funcionaria assim, pensada desde o realismo, como um espaço onde os leitores buscam em produções de outras literaturas, atitudes similares ou que não encontram na produção do seu próprio país. É interessante ver que Tolstoi também foi modelo para a primeira grande escola do realismo argentino, o grupo Boedo com Roberto Arlt como principal representante. Com respeito ao diálogo entre nossas literaturas Antonio Candido (1989) considera que o maior ponto de contato entre os intelectuais latino americanos tem a ver com o grau de consciência alcançado sobre a condição periférica. Ana Pizarro (2004, p.111) identifica grandes espaços de intercâmbio e de produtividade entre o Brasil e os países hispano americanos. Estes espaços são produtos de

²³ Para uma discussão mais ampla sobre o tema Ver a este respeito o trabalho de PILATI. A condição de autor periférico em Ferreira Gullar. Tese de Doutorado disponível em: <http://www.alexandreopilati.com/blog/wp-content/uploads/2010/03/a-condi%C3%A7%C3%A3o-de-autor-perif%C3%A9rico.pdf>. 2008

coincidências mais do que contatos efetivos. Existem, segundo a autora, centros de produção simbólica comuns (os grandes centros urbanos, as regiões interiores), que articulam processos próximos; que vão formando operações culturais na direção de um território comum de imaginários.

"...núcleos de productividad simbólica que articulan la producción en ambos bloques, incorporando tensiones propias de nuestra cultura en su condicionamiento periférico. Su funcionamiento organiza sus mecanismos y sus operaciones generan espacios de especificidad estética. Es lo que otorga un sentido de "unidad" a la relación entre los espacios culturales hispano y lusitano, unidad que es en realidad articulación, paralelismo, convergencia. Pero es también el marco en donde se ponen en evidencia las divergencias y las disparidades..." (PIZARRO, 2004, P.112)

Neste território comum de imaginários é onde pretendemos entrar neste último capítulo do estudo, tentando aproximar as leituras críticas dos dois romances. Recentemente alguns autores como B. Abdala Junior (2003) destacam o papel da crítica nessa aproximação. Para o autor os estudos contrastivos fortaleceriam o que ele chama de literatura da Solidariedade. Seria uma forma de enlaçar carências e similaridades históricas:

"...é necessário pois que descentremos perspectivas: vamos observar as nossas culturas de um ponto de vista próprio..." (ABDALA, 2003, p.67).

Veremos a continuação alguns tópicos contrastivos relacionados à análise crítica nos dois romances.

5.1.1 Semelhantes e diferentes. Alguns elementos para uma comparação

Antonio Callado e Juan José Saer abordam literariamente realidades ao mesmo tempo parecidas e diferentes. Eles nos revelam esteticamente uma das épocas mais difíceis da história da América do Sul: o período das ditaduras.

Os pontos de contato são muitos e de relevância variada. Em primeiro lugar vou destacar que os romances analisados têm uma natureza experimental, que se afasta da lógica narrativa e que é contraditória, o que os aproxima do conceito de Literatura do Contra tal como apresentado por Antonio Candido. Esta característica, além de ser uma tendência neste

período, domina a literatura latino-americana como um todo. Cornejo Polar (apud PALERMO, Z, 2002.p.1) afirma que a literatura de países periféricos tende para o plural porque a sociedade que a produz é complexa. O texto literário “entrama” literariamente os discursos da sociedade, e da conta das diferenças e contradições, das tensões. Neste sentido eles são uma imagem completa do mundo e de uma época, como pensava Lukács (2011, p.36), a imagem de um mundo catastrófico, decadente, e de uma derrota.

Enquanto aos elementos compositivos, ambos textos estão ambientados no interior profundo dos dois países: Brasil e Argentina. O interior da periferia é lugar do atraso, e é o lugar onde as contradições são mais fortes. Esta característica tem uma significação diferente em cada um deles.

Outro aspecto em que encontramos coincidências é no tratamento particular do tempo. O fluxo temporal aparece alterado. Há paralisações, idas e voltas no tempo. Em *Nadie Nada Nunca* o tempo é visto como um eterno presente (uma espécie de paralisia toma conta do relato e a história entra numa circularidade que compromete o desenvolvimento da ação). Em *Sempreviva* há uma detenção parcial do tempo na primeira parte, uma espécie de longa espera para a execução da vingança e a reviravolta final. Esta quebra da linearidade compromete a ação nos romances. Um panorama sombrio de derrota e de catástrofe unifica também os dois textos. A narrativa se estagna em vários momentos. Em *Sempreviva* a trama demora a arrancar, o medo a indecisão de Quinho, leva a um desenvolvimento vagaroso do relato. Em *Nadie Nada Nunca* o relato parece girar sempre em torno do mesmo.

Ambos os romances nos trazem, portanto, uma derrota. A derrota de projetos igualitários de país, mas o lugar da esquerda nos romances é diferente. A esquerda que ainda tem esperanças em *Sempreviva*, aparece como animalizada e ausente, em suspense em *Nadie Nada Nunca*. Estas duas realidades parecem mostrar duas formas diferentes de pensar a derrota em cada um dos romances. Também problematizam de forma diferente a relação entre a consciência subjetiva e as condições objetivas de realização de um conjunto de ideias.

Com respeito aos personagens há um contraste entre os que têm um alto grau de consciência da situação (torturadores, assassinos, militantes de esquerda), e os que aparentam indiferença ou desconhecimento do lugar e da situação histórica na que se encontram (o povo). No primeiro grupo temos os que agem guiados por uma razão cínica (Juvenal Palhano em *Sempreviva*, o assassino de cavalos em *Nadie Nada Nunca*). Os dois se valem da

impunidade e da falta de justiça, uma espécie de caos irracional, onde o que domina é a astúcia para dominar e eliminar o adversário.

A categoria da ação, que unifica os interesses humanos à possibilidade de concretizá-los, está comprometida nos romances. A prosa perde a lógica narrativa, aparecem vários narradores e nenhum deles, em princípio, consegue restabelecer o relato. Porém alguns narradores em primeira pessoa (o narrador empolado, poeta barroco associado a Juvenal Palhano, e el Gato Garay quando oficia de narrador em primeira pessoa em *Nadie Nada Nunca*), revelam dissimuladamente um controle da situação e da trama. Porém estes narradores, a diferença daqueles do romance burguês decimonônico, não tem uma postura épica, ou seja, que esteja pensada em função de uma comunidade. Defendem interesses particulares e mesquinhos.

Com respeito à forma de vivenciar o mundo por parte configuração dos personagens, temos algumas diferenças fundamentais nos dois romances. Enquanto em *Sempre Viva* temos intermitências entre uma vivência chamada de trágica e uma plenitude épica principalmente no personagem Quinho, em *Nadie Nada Nunca* uma negação da ação toma conta do relato levando-o a uma quase dissolução da forma conhecida como romance.

Enquanto aos elementos que se contrapõem a esta estagnação e que mostram alguma perspectiva de saída desta situação ou de retomada do relato, eles são diferentes nos dois romances. Em *Callado* temos a consumação da vingança como uma esperança de justiça por parte da esquerda principalmente, e a figura de Herinha como a vingadora e como uma promessa de futuro. Outro elemento que tenta dar fluidez estética ao romance é a retomada de alguns traços da tradição literária (o pessimismo machadiano, a elaboração literária de três elementos: o homem, a terra e a luta de Euclides da Cunha) como uma forma de relocalizar o relato dentro da história (literária em princípio). Em *Saer* a centralidade do texto, do retrabalho textual, o recontar desde diferentes pontos de vista chamam a atenção para o trabalho intelectual e principalmente dos intelectuais, e sua responsabilidade neste momento de impasse. Aos intelectuais, não só por serem o setor pensante da sociedade, mas também por terem saído menos machucados, terem conseguido se resguardar (no exílio, na clandestinidade), cabe o comando no processo de saída do caos e da destruição e a través deles, aos leitores, ou àqueles que compartilham esse espaço de produção livre que é a arte, ainda capaz de se opor à imobilidade.

A continuação procederemos a ampliar estes comentários comparativos.

5.2 O mundo representado

O primeiro ponto de contato que abordaremos será um elemento referido ao mundo representado: o espaço. Ambos os romances estão ambientados no interior profundo dos dois países. Em Callado esta referência aparece em outros trabalhos (*Quarup*, *Expedição Montaigne*) onde, como em *Sempreviva*, o autor reflete sobre os dilemas da modernização no Brasil. Em Saer, um autor que vem do interior profundo dos pampas argentinos, este ambiente do interior agrário e atrasado, com toda sua degradação humana, está presente em toda sua poética.

Localizar o relato no interior agrário dos países permitiu aos autores representar relações sociais fundamentais numa sociedade periférica, que tem seu sistema econômico baseado na exploração de matéria prima, com condições e relações de produção arcaicas. Porém, o mundo das fazendas do Pantanal sul mato-grossense, com grandes fazendeiros como Claudemiro não parece ter a mesma dinâmica que as pequenas propriedades dos pampas argentinos. Don Layo é dono de um cavalo que ele quer preservar e por isso contrata el Gato Garay, que parece ser um trabalhador livre. A fazenda La Pantanera de Claudemiro é uma grande propriedade, com terra a perder de vista (podem se fazer caçadas dentro dela), e com toda uma série de atividades conexas, como o contrabando, o tráfico de animais e de drogas. Apesar das diferenças, o mundo rural se impõe nos relatos mostrando que é dali que vem alguns dos elementos principais da realidade configurada nos romances: a apropriação privada da natureza oposta à produção social dos bens, o autoritarismo, a violência irracional, o idealismo religioso e político. Todos estes elementos assim trabalhados literariamente vão de encontro ao discurso oficial dos regimes ditatoriais que se apresentavam como modernizadores, e desmascara o caráter conservador dos mesmos.

O foco no interior dos países coloca em primeiro lugar as diferenças regionais, que, por se tratar de sociedades periféricas, são mais marcadas. No caso do Brasil o contraste entre as áreas urbanas mais desenvolvidas do Sul e Sudeste e o atraso representado pelo Nordeste, Norte e Centro Oeste que têm sua economia baseada na produção agrícola, no caso da

Argentina a histórica diferença entre "a cidade", Buenos Aires, liberal, industrial e portuária e o interior conservador, agrícola e atrasado.

Para se dar bem por aqui o capitalismo precisou barrar a chegada da modernidade.

A permanência destas características na estrutura social de ambos os países ao longo da sua curta história, que inclui um período colonial e um neocolonial, ajudam a explicar os impasses da modernidade nestas terras. A modernidade periférica é uma modernidade não só é incompleta, mas também em permanente impasse.

Outro ponto de contato entre os romances está relacionado com o papel que as descrições de lugares e paisagens tem no relato. Descrições detalhadas, exaustivas, exageradas tomam conta dos mesmos. Em *Sempreviva* a natureza exuberante do Pantanal, mas também de lugares e ambientes humanos, é extensa. A relação com a natureza é conflitiva em *Sempreviva*. Em *La Pantanera* animais são caçados, torturados até a morte e sua pele vendida. Ela também aparece em todo seu potencial ameaçador: as cobras, as plantas carnívoras. A relação homem/natureza não é uma relação tranquila. Também em *Nadie Nada Nunca* esta relação é tensa. Por um lado, o ataque aos cavalos. Por outro, parece haver uma desconfiança com respeito ao que se vê. Tudo precisa ser minuciosamente descrito várias vezes. A ilha fluvial e a casa onde mora el Gato Garay são motivo de uma atenção sem par por parte dos narradores. Este estranhamento entre homem e natureza, leva nos dois romances a manifestações de subjetivismo e de objetivismo, as vezes extremo. A dinâmica homem/natureza está comprometida. O subjetivismo a introspecção se apodera principalmente dos personagens de *Sempreviva*. Um objetivismo agressivo toma conta do relato dos narradores em *Nadie Nada Nunca*. Em *Sempreviva* os personagens por momentos se fecham em si próprios e o relato toma a forma de um fluxo de consciência. Ora Quinho, hora Juvenal, hora Claudemiro, se abstraem da realidade objetiva de formas diferentes, quebrando de alguma forma a relação dinâmica entre sujeito e objeto, concentrados em si mesmos.

Estes procedimentos se opõem a uma visão dinâmica da relação homem/ natureza e nos mostram um momento do desenvolvimento do capitalismo em que a arte como força humanizadora está bastante comprometida.

Outro aspecto em que encontramos coincidências é no tratamento particular do tempo nos relatos. O tempo cronológico linear é questionado. Em *Nadie Nada Nunca* o tempo

é visto como um eterno presente (uma espécie de paralisia toma conta do relato e a história entra numa circularidade que compromete o desenvolvimento da ação). Um mesmo episódio é contado várias vezes o que retarda exageradamente o relato. Em *Sempreviva* há uma detenção parcial do tempo, característica mais marcada na primeira parte, uma espécie de longa espera para a execução da vingança e a reviravolta final. No romance de Callado o primeiro capítulo (*A volta à chácara materna*) é uma longa preparação para o segundo (*O dia da caça*) em que acontece a vingança de Quinho. Como vimos esta detenção temporal pode estar relacionada a uma necessidade de estudo e reflexão sobre o ambiente, sobre os personagens, que apesar de um tanto caótica, se faz antes do ataque final ao onçeiro Claudemiro Marques, e que funciona, na estrutura geral da obra, como uma retomada de alguns elementos de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Portanto temos neste tema coincidências e diferenças nos dois textos. É nítida no romance de Saer a paralisia, a dificuldade de avanço no relato, característica que não muda ao longo do texto. As particularidades da ditadura militar argentina talvez nos ajudem a entender o que encontramos em *Nadie Nada Nunca*. O golpe militar de 1976 na Argentina é o quarto de uma série que tinha começado em 1930. O ódio e a resolução violenta de conflitos tinham virado procedimentos normais na história da sociedade argentina, e a situação tinha se agravado com o surgimento do peronismo, um movimento politicamente ambíguo, mas com bases sólidas nos sindicatos e na classe trabalhadora. A militarização da sociedade tinha se incrementado de forma alarmante²⁴. Isto aparece claro no ambiente do romance. Todo mundo desconfia de todo mundo. Os fatos relatados, o desaparecimento de cavalos, agrava ainda mais a situação. Temos uma sociedade armada e com um comportamento policial. Lembremos que em 1978 foi aplicada a lei marcial, ou seja que qualquer opositor poderia ser fuzilado por efetivos militares. A quantidade de pessoas desaparecidas pelo regime era alta (trinta mil segundo o cálculo das organizações de direitos humanos). O peso da violência de estado é grande e justifica, em parte a paralisia, a submissão à qual estão entregues os personagens.

Em *Sempreviva* o personagem de Quinho e a simbologia de Lucinda nos oferecem elementos com um certo dinamismo e positividade que quebram a imobilidade que

²⁴ Para um estudo profundo do tema ver: CATOGGIO M. S., *La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado*, disponível em: <http://www.massviolence.org/la-ultima-dictadura-militar-argentina-1976-1983-la>

encontramos por exemplo no povo. Não podemos esquecer que no Brasil, assim como no Chile, a esquerda tinha liderado processos de democratização da sociedade pacíficos e republicanos, que tinham sido violentamente interrompidos pelo golpe. Na Argentina a esquerda tinha se radicalizado em grupos violentos, guerrilheiros, desde cedo, um pouco devido à situação de proibição política do peronismo, que passou a considerar a luta armada como sua principal forma de atuação política desde 1955. No Brasil a luta armada só foi cogitada após o golpe como forma de resistência. Daí que a ideia de revolução tenha um peso diferente e permaneça sempre viva, como uma possibilidade. Uma derrota que a esquerda via como parcial. Como diz Roberto Schwarz (1978. p.8), a partir da metade da década de 70 o regime militar brasileiro opera uma abertura que impacta positivamente na esquerda, mesmo derrotada. Esta abertura possibilitou o debate e as revisões dos postulados políticos e ideológicos sustentados na década anterior. O fortalecimento de novos espaços políticos e a emergência de novos agentes de transformação social, por sua vez, permitiram uma “leitura distanciada” e mais crítica sobre os eventos vividos pelas esquerdas durante os primeiros anos da ditadura militar. Possivelmente *Sempreviva* nos traga este momento da esquerda brasileira. Os setores mais importantes da esquerda argentina que tinham se aventurado na luta armada tinham sido esmagados militarmente e estavam no momento sem reação.

Mais à frente, no final desta análise comentarei sobre a questão da perspectiva e da possibilidade de retomada do relato em ambos romances. Mas podemos antecipar, levando em consideração o comentado anteriormente, que claramente o lugar da esquerda nos romances é diferente. A esquerda que ainda tem esperanças em *Sempreviva* aparece como animalizada e derrotada em *Nadie Nada Nunca*. Se pensamos no período posterior à aparição dos romances, a redemocratização na década de 80, a esquerda não conseguiu se reorganizar em força política na Argentina, mas no Brasil sim aconteceram fenômenos interessantes como o surgimento de três novos atores: a CUT (Central Única dos Trabalhadores), o MST (Movimento do Trabalhadores Rurais Sem Terra) e o PT (Partido dos Trabalhadores) que deram uma nova cara a esquerda brasileira.

Do outro lado e como contrapeso, uma galeria de personagens cínicos se apresentam em ambos romances. Refiro-me a Juvenal Palhano em *Sempreviva* e ao assassino de cavalos em *Nadie, Nada, Nunca*. Ambos representam grupos sociais que sustentaram os regimes autoritários, e que tem, portanto, um comportamento retrógrado e conservador, de alguma forma cínico. A razão cínica consiste em um comportamento falso, ultra individualista e de

caráter duvidoso, decorrente da perda das ilusões iluministas, que prejudica os outros sendo consciente disso e sem nenhum sentido de culpa. Juvenal é um médico, que prestou serviços ao regime militar, "segurando "os torturados para não morrerem antes de passar toda a informação que tinham. Além disso é um grande simulador, se finge de bom velhinho, botânico e poeta para demonstrar sua superioridade social. Callado o faz aparecer como aquele narrador empolado que utiliza uma linguagem rebuscada, barroca, com figuras de linguagem de efeito, para dar a impressão de uma pessoa altamente intelectualizada. É, porém, a mente perversa por trás de toda a trama do romance. Ele conhece cada passo de Quinho. Além disso é também secretamente inimigo do antigo aliado Claudemiro-Antero a quem busca eliminar. Só a força de Herinha, a corajosa filha de Jupira consegue vencê-lo. Do assassino de cavalos de *Nadie Nada Nunca*, nada ou quase nada sabemos. Sem dúvida uma referência aos grupos de inteligência que perseguiram e mataram opositores, organizados na clandestinidade, mas também à cumplicidade anônima de grande parte da população. Todos os personagens incluídos os narradores podem ser considerados suspeitos de serem os assassinos. Os personagens torturadores e assassinos encarnam pessoas com um alto grau de cinismo.

Sem dúvida *Sempreviva* é um romance com maior riqueza de personagens. O povo aparece como um grupo de seres que aparentam indiferença ou desconhecimento do que está acontecendo. Quando fica sabendo do assassinato de Claudemiro o povo reage com boatos. Os boatos também são quase a única forma de verdade em *Nadie Nada Nunca*. Dinauel é um jagunço a serviço de Claudemiro, personagem anulado como Elisa.

Por último queria me referir ao papel dos animais nos dois romances. Temos um paralelismo animais/seres humanos: os cavalos que representam os torturados e perseguidos do regime em *Nadie Nada Nunca*, e as onças do Pantanal e os cachorros da fazenda em *Sempreviva* que também encarnam os torturados e perseguidos. Só que neste último romance estas forças da natureza conseguem dar volta por cima e executar conjuntamente com o Quinho a vingança, numa espécie de reconciliação do homem com a natureza. A cobra que mata Juvenal pode se inscrever no mesmo processo. Também há um paralelismo entre o sumiço do macaquinho Jurupixuna, assassinado cobardemente por Claudemiro, e os assassinatos de cavalos. Ele fora estuprado, torturado e pendurado como Cristo em uma Cruz, e como um homem nos porões das delegacias, enquanto os cavalos são brutalmente assassinados. Este paralelismo funciona como um discurso crítico do real. A sociedade de

seres humanos se equipara ao mundo animal, pela brutalidade da violência, pela perversidade e irracionalidade do agir do Estado, e pela desproteção da população rebaixada ao nível de uma besta.

Temos, assim, alguns personagens que se animalizam: Claudemiro/Antero se comporta como uma fera raivosa, ciumenta e assassina. Em *Nadie Nada Nunca* o delegado Caballo Leyva tem que investigar o assassinato de cavalos, sendo ele próprio um assassino e torturador, pois todos sabem que na sua delegacia foram torturados militantes políticos. E um ato, um único ato se equipara ao assassinato dos torturadores em *Sempreviva*: é o assassinato do Caballo Leyva, fato nunca explicado, mas que pode ser atribuído à resistência. Também parece ser obra de um vingador solitário.

Esta perda de humanidade, a semelhança de Gregor Samsa em *A Metamorfose* de Kafka, carrega em seu seio o esvaziamento do homem em relação à sua capacidade de dominar suas forças, seu alheamento em face de sua condição de sujeito de si e de sua criação. O fato de se igualem a animais despersonaliza, e tira identidade humana aos personagens. Eles até perdem o nome e ganham um apelido como em *Nadie Nada Nunca*, el Gato e el Caballo.

Concluindo, o mundo representado nas obras é, portanto, um mundo catastrófico onde as forças progressistas ou democráticas, e, portanto, humanizadoras da sociedade, foram derrotadas, por diversos motivos. O que resta é uma catástrofe dominada por personagens cínicos. Mas também resta a arte e a sua capacidade de se opor a esta situação.

5.3 O comprometimento da ação nos romances

No caso de nossas obras o problema da narração e, principalmente, à dificuldade de ação, caracterizam a prosa dos romances.

A abolição do narrador único e onisciente, quem garantia a ordem linear do romance tradicional, compromete a visão de conjunto do mundo ficcional criado. Apesar de que em *Sempreviva* temos um contraponto entre duas instâncias narrativas, a autoridade do narrador único é relegada a um plano menos totalizante no percurso da história contada. Em *Nadie, Nada Nunca* aquele narrador que "concatena tudo, comenta, explica, coordena, sabe tudo, tem

distância suficiente para narrar tudo calma e serenamente", já não possui mais espaço desapareceu e no seu local temos uma proliferação de pontos de vista narrativos.

Os narradores dos romances se configuram a partir do fracasso da onisciência. Mas nos dois romances esta questão aparece de forma diferente. Em *Sempreviva* encontramos um contraste entre duas instâncias de narração, uma fragmentária e volúvel e a outra integradora. Contraste que também aparece na configuração do personagem Quinho que tem intermitências entre uma vivência chamada de trágica e uma plenitude épica, encarnadas ambas no personagem, em *Nadie Nada Nunca* uma negação da ação toma conta do relato levando-o a uma quase dissolução da forma conhecida como romance. Saer trabalha com a menor ação possível, com personagens, el Gato, Elisa, que não conseguem sair de uma vida cotidiana automatizada. Suas interações são forçadas, não respondem a qualquer necessidade além de satisfazer os instintos básicos. O romance não consegue se aproximar do épico, e, portanto, não nos apresenta nenhum herói. A narração em si está apagada. Em seu lugar aparecem, como já vimos uma longa série de descrições. O grande ator da trama, o assassino, é uma figura abstrata e não concreta. Este tratamento da narração, como diz Candido, é uma agressão ao leitor. A forma em que os narradores ignoram a gravidade do que está acontecendo, desviando sua atenção para fatos aparentemente banais irrita. Esta estratégia do autor parece buscar uma reação no leitor e por isso é que tem um desejo de realidade.

Em *Sempreviva* a construção do herói Quinho é complexa, as vezes na perspectiva trágica, as vezes na perspectiva épica, o que dificulta o desenvolvimento da ação no romance. Mas como vimos ela acontece e se manifesta principalmente na busca da vingança pelo assassinato da amada.

Os romances apresentam, então, uma problematização da narração e da ação dos personagens se afastando do tipo de romance burguês clássico se aproximando de uma ou outra forma do que Antonio Candido chama de Literatura do Contra.

Se a ação está prejudicada nos romances, algumas forças contrárias a esta inação aparecem como perspectiva. A figura de Herinha, como um ser que alcança uma consciência da sua situação a partir do reconhecimento do terror e do cinismo tem um paralelo com o desafio lançado pelo autor de *Nadie Nada Nunca*. O leitor está convidado a reconhecer o terror e o cinismo que os narradores não conseguem contar.

5.4 Concluindo.

O objetivo fundamental deste trabalho era refletir sobre as complexas relações entre literatura e realidade, analisando e comparando criticamente dois romances de ditadura publicados no começo dos anos 80 no Brasil e na Argentina: *Sempreviva* de Antonio Callado e *Nadie Nada Nunca* de Juan José Saer.

A hipótese principal do estudo consistia em afirmar que a obra de arte autêntica é aquela capaz de, por um lado, mostrar, através do trabalho do artista, o mundo como mundo conformado pelo homem, evidenciando os momentos cruciais do desenvolvimento da humanidade e expressando ou salvaguardando como memória humana a essência genérica, e, por outro lado, também de funcionar como crítica desse mundo. Na *Estética* lemos: "La creación artística es a la vez descubrimiento del núcleo de la vida y crítica de la vida" (LUKÁCS, G. 1966. v. 2, p.465.). (A criação artística é ao mesmo tempo descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida).

Temos que considerar que o conceito lukacsiano de realismo evoluiu. Se tomamos esta última versão, ela se contrapõe com a ideia de um "verdadeiro" realismo, diferente de um "falso". Este conceito amplo de arte realista defendido pelo Lukács maduro designa a inevitável relação que toda obra tem com a realidade, independentemente de esta relação ser fiel ou deformadora, buscada ou rejeitada. De acordo com esta visão ontológica da arte os diversos estilos e propostas estéticas entram de alguma forma dentro do âmbito do realismo²⁵. Eles são, cada um à sua maneira, uma imagem completa do mundo e de uma época (LUKÁCS, G .2011, p.36).

As vanguardas não escapam a esta lógica. Carlos Nelson Coutinho ao estudar a obra de Kafka, por exemplo afirma que

Quando Gregor Samsa desperta certa manhã convertido num monstruoso inseto, não estamos apenas diante de um sugestivo recurso literário. Esse recurso é precisamente o instrumento por meio do qual Kafka eleva a símbolo estético a essência de um período histórico, de um mundo no qual já estão em ruínas, esvaziadas de qualquer conteúdo concreto, as ilusões humanistas geradas na etapa revolucionária da burguesia (COUTINHO, C.N. 2005, p.125).

²⁵ Para uma discussão ampla deste assunto ver MARANDO, M.G. *Realismo y triunfo del Realismo en la teoría estética tardía de Georgy Lukács*. Em Revista Verinotio n.18. 2013. Disponível on line: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.68463983729914.pdf> (acesso 10/06/2015) p.9.

Kafka apareceria no início de um novo período social, que também sinalizaria a necessidade de um igualmente novo tipo de figuração literária, visando dar conta dos elementos postos pelo movimento global do capitalismo no seu estágio monopolista.

Nas obras analisadas também há uma relação dialética entre forma estética e conteúdo histórico. Nenhum dos dois romances podem ser compreendidos de maneira desvinculada da sua essência histórica. Sua construção descontínua, circular, deslocada no tempo e no espaço, contrária a lógica narrativa, sem uma concatenação graduada das partes, está em plena sintonia com a situação social do país da época de sua produção. O problema histórico é aproveitado nos romances não como elemento a ser denunciado de modo difuso, mas como matéria que constitui a elaboração da própria forma.

Se analisamos, como no ponto 5.3, a categoria da ação nas duas obras, vemos que há uma precarização da narração, e, portanto, da ação. O mundo, como mundo conformado pelos homens, não parece ter sentido para a maioria dos personagens. A ação acontece a partir de movimentos circulares e esparsos. Um conjunto de partes desconexas transforma os textos em uma tessitura sem linearidade e destrói radicalmente o enredo tal como entendido tradicionalmente. Mas se pensamos que a matéria social da que se valem os romancistas é a catástrofe caótica da ditadura, devemos concluir que um enredo estável é impossível de existir nestes textos. Os autores tiveram que manipular esteticamente os relatos, de modo a fazer com que eles contemplem em sua estrutura o curso conflituoso da história humana. Antonio Candido chama este procedimento de redução estrutural, " a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra". (CANDIDO, A. 1970. p.4)

A redução estrutural é uma concentração literária da matéria social. Este procedimento é uma mediação. Esta mediação, em que consiste a obra de arte realista, é chamada de particularidade por Lukács. A particularidade não é um modelo de construção e sim um "âmbito de juego", ou campo dentro do qual o artista vai criar sua obra.

Na obra de arte como particularidade os personagens concentram na sua personalidade características de grupos ou tendências dentro da sociedade. Por exemplo, em *Sempre viva* e em *Nadie Nada Nunca* a maior parte dos personagens são dissimulados, brutais, anulados, ambíguos. Isto é assim, não por mera arbitrariedade dos autores, e sim porque eles existem na realidade, e estão na obra, em forma de concentração literária. Os condicionantes sociais são inerentes às personalidades que aparecem nos romances. Claudemiro Marques/ Antero

Varjão, Juvenal/Knut, o assassino de cavalos e el comisario Caballo Leyva com sua falsidade e violência; El Gato Garay, e sua indiferença; Dianuel e Elisa e sua anulação; Quinho/Vasco e sua ambiguidade, são caracteres que conformam o mundo estético da particularidade nos dois romances. Eles se parecem a seres singulares, mas concentram em si condicionantes sociais de grupos que interagem na sociedade através de conflitos.

Quando Candido descreve a "literatura do contra", a descreve como uma proposta estética que se afasta do convencional e que, inclusive, é anti realista, no sentido restrito do termo. A análise deste material exige por parte do crítico um olhar atento, uma atitude que Marando denomina de mudança de ênfase ou de uma inversão nas concessões que o próprio crítico fará na sua leitura. (MARANDO, M.G. 2014. p. 216).

No nosso caso, as categorias do realismo precisaram de uma atualização de leitura, toda vez que estamos diante de uma mudança nas propostas estéticas. Há, como já falamos, nas propostas estéticas da "literatura do contra", um ataque ao realismo, uma defesa do relativismo e da absoluta liberdade formal, uma desconfiança na simetria entre literatura e sociedade e uma exaltação da impossibilidade da narração. Às vezes os próprios escritores/autores pessoalmente defendem estas ideias, acompanhados de uma certa crítica que enaltece estas características. Mas é claro que isto só funciona como mais um obstáculo para o leitor crítico. Marando, no mesmo ensaio sobre a narrativa contemporânea argentina, defende que estes obstáculos sejam encarados de frente. O crítico não deve resistir aos obstáculos, às opacidades ou negações, porque, através delas nunca se deixa de perceber a realidade. Ela defende a vitória do realismo passando por cima de todos estes obstáculos, mas, afirma que, para isto acontecer, o crítico deve renovar a confiança nas possibilidades de a linguagem dizer a realidade, apesar das resistências. Apesar de todas as alusões à impossibilidade.

Estas alusões à impossibilidade do relato, vêm da matéria social à qual os romances se referem. A impossibilidade do relato figura esteticamente a impossibilidade de a modernidade acontecer na periferia do capitalismo ocidental. *Nadie Nada Nunca* está povoado de alusões diretas e indiretas a esta impossibilidade: o eterno recomeço do relato que parece defender a experimentação permanente com a linguagem, a inação aparente dos personagens; *Sempreviva* possui uma quebra da lógica narrativa, uma desaceleração em certos momentos da trama, o argumento chama a atenção para a falsidade das palavras, para as armadilhas da linguagem, para o engano, principalmente na figura cínica e manipuladora de Juvenal

Palhano. Todas estas forças que aparecem nos romances, apesar de parecerem obstáculos a uma leitura realista, condensam as deformações do capitalismo nesta etapa sombria e cruel do seu avanço na América Latina: o cinismo, a indiferença culpável de grande parte da população, a volubilidade, e também a derrota dura da esquerda. Aqueles narradores imperturbáveis de *Nadie Nada Nunca* figuram aquela sociedade que olhava para outro lado enquanto a barbárie corria solta; e as duas instâncias da narração, uma contrariando a lógica narrativa do texto e a outra unificando em *Sempreviva*, figuram por um lado, o discurso, metade liberal, metade irracional da ditadura e, por outro, os relatos que defendiam a democratização da sociedade. Podemos dizer então que forma e conteúdo têm, nos romances analisados, uma aliança eficaz. E se isto for verdade, estes romances poderiam ser realistas. Essas questões, porém, são ainda um desafio para o crítico, e talvez não estejamos ainda em condições de responder a elas.

Para finalizar, uma breve reflexão sobre o importante papel destinado ao leitor nas obras analisadas. A obra de arte realista só tem sentido se tiver um receptor. Em literatura, há uma estreita relação entre o procedimento de composição da obra literária e os efeitos que este procedimento provoca no leitor. Lukács trabalhou esta questão através da categoria da catarse, que supõe primeiro uma captação dos aspectos humanos da obra, para depois projetá-los numa atitude ética²⁶. O efeito catártico da obra de arte se transmite através da forma estética, mas produz um efeito ético, por meio do qual a arte influi no caráter e na alma. Catarse é algo que influi na subjetividade do receptor ao ponto que suas paixões vitalmente ativas cobrem novos conteúdos, uma nova direção, se purificam, e se convertem em força para ações melhores. Este efeito depende de uma preparação e de uma leitura apurada, pois em última instância depende do leitor realizar as conexões que permitam alcançar a totalidade esquiua nos textos. O aspecto coeso dos romances de Callado e Saer só pode ser entendido se o leitor for capaz de movimentar seu olhar entre os vários acontecimentos narrados de modo simultâneo e conseguir desvendar a trama cínica que se esconde por trás deles. Os escritores desafiam os seus leitores.

Para concluir podemos dizer que o esforço deste trabalho consistiu, então, em lidar com esta matéria resistente, opaca, cheia de negações e de pessimismos, mas que parece pertinente para figurar esteticamente um dos momentos mais difíceis e duros da história da América Latina: as ditaduras militares. Foi necessária uma mudança de ênfase para captar

²⁶ Para o tema da catarse ver LUKÁCS, G. *Estética*. Tradução de Manuel Sacristán. Tomo 2. Problemas de la mimesis. Grijalbo. Barcelona – México. 1972

algumas características do realismo que se escapavam na primeira leitura, pelas próprias resistências que as obras impunham.

Um panorama cheio de impossibilidades não parece significar a ausência de realismo, e sim, aqueles momentos em que a humanidade se esquece dela própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras de Solidariedade*. Em: **De voos e ilhas: literatura e comunitarismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

ANDERSON, Perry. **Los orígenes de la posmodernidad**. Barcelona, Anagrama, 1998.

_____; **Trajetos de uma forma literária**. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, mar. 2007.

ANISI, D. **Creadores de escasez. Del bienestar al miedo**. Madrid: Alianza, 1993.

BAKHTIN. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981b.

BASTOS, H. *Dialética - Por que? Para que?* In: BASTOS, H. ARAÚJO, A. **Teoria e Prática da Crítica literária Dialética**. Brasília: UnB Editora, 2011.

_____. **Um romance Histórico de Leonardo Sciacia em Revista Matraga**. Rio de Janeiro, v.19, n.31, jul. /Dez. 2012.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água. 1991.

BENJAMIN, W, **O Narrador** em *Os pensadores - Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas* (São Paulo, 1980).

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense. 1984. p. 230.

BERGER, P. e LUCKMANN, T., **La construcción de la realidad social**. Buenos Aires: Amorrortu, 1968, p. 116-7.

BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Península: Barcelona, 1987. (Trad. de Jorge García).

CANDIDO, A. **Dialética da malandragem**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, n. 8, 1970.

_____. **O homem dos avessos**. Em: *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, p. 119-39. 1978.

_____. **A nova narrativa**. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, v. 7, n. 14, 1982.

_____. **Literatura e subdesenvolvimento.** Em: A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989a.

_____. **Literatura de dois Gumes.** Em: A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989b.

_____. **Os brasileiros e a nossa América, em Recortes.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. **O discurso e a cidade. 3. ed.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.

_____. **Literatura Comparada,** em Recortes, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004c. p229

_____. **Iniciação à literatura Brasileira,** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010

COAGGIOLA Osvaldo. **Governos Militares na América Latina: A era das ditaduras Chile, Argentina e Brasil Luta armada e repressão.** São Paulo: Editora Contexto, 2001.

COELHO, J. M. **Em nome da consciência: entrevista com Antônio Callado.,** São Paulo: Revista Veja (410): 4-6, 14 jul. 1976.

COMBLIN Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional: O poder militar na América Latina.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CORNEJO POLAR, A. **Literatura nacional, regional, latinoamericana, em Pizarro. A.** (coord) Hacia una historia de la Literatura Latinoamericana. México, Colegio de México, 1987.

COUTINHO, C. N. **Posfácio de José Paulo Netto-. O estruturalismo e a Miséria da Razão.** São Paulo: Expressão Popular. 2010

_____. **Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DALMARONI, M. **La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002.** Mar del Plata: Melusina. 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EAGLETON, T. **La ideología. Una introducción**, Barcelona: Paidós, 1997, p. 118.

ELIAS, N. **O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.

ESTRADA, E. M., *La cabeza de Goliat: microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Losada. 1983.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FRONDIZI, S. **La realidad argentina**, Buenos Aires: Praxis, 1956.

GARCÍA CANCLINI, N. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires. Paidós. 2001.

GOETHE J.W., **Fausto**, trad. José Roviralta, edição de Manuel José González e Miguel Álger Vega, Sudamericana: Buenos Aires. 1999.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 494p.*

_____. **A Sociedade Civil Burguesa**. Trad. José Saramago. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

_____. **Literatura e vida nacional**. 2 eds. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HEGEL, F. **Princípios da filosofia do direito**. Trad. Orlando Vitorino. 2. ed. Lisboa: Martins Fontes, 1976.

HEGEL, G.W.F. **Princípios da filosofia do direito**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

IANNI, Octávio. **As metamorfoses do Escravo**. 2ªed. Revista e Aumentada. São Paulo: Hucitec/Curitiba: Scientia et Labor, 1988, p.112

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.pp 12 e 21.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**, Tradução: Valério Rhoden e Antônio Márquez, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KONDER, L. **Introdução ao Fascismo**, São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: *Duas Cidades*/ Editora 34. 2000.

LUKÁCS, G. **Narrar ou descrever?** In: Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Tolstoi y la evolución del realismo**, em Ensayos sobre el realismo, trad. Juan Jose Sebrelli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965a, p. 163.

_____. **Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels**, em Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965b. p. 107.

_____. **Estetica: la peculiaridad de lo estético: cuestiones preliminares y de principio**. Barcelona: Grijalbo, 1966. v. 4.

_____. **Introdução a uma estética Marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt (Reportagem ou figuração? Observações críticas sobre um romance de Ottwalt)**. Aus der Not eine Tugend (Da necessidade, virtude), em Die Linkskurve “Reportage or Portrayal? Critical remarks à propos a novel by Ottwalt; A virtue of necessity”, em EOR, 1981.

_____. **Los principios ideológicos del vanguardismo Em: Significación actual del realismo crítico**. Ediciones Era, México DF 1985a.

_____. **Historia y consciencia de clase**, Barcelona: Orbis, 1985b, vol. II, p. 7.

_____. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. **Ontología del ser social**. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2004, 2 volumes.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Expressão Popular. 2010.

_____. **O romance histórico**; tradução Rubens Enderle; São Paulo : Boitempo, 2011

_____. **La Novela em Escritos de Moscú**. Gorla: Buenos Aires. 2011.

MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **Delícias do Crime: História Social do Romance Policial.** São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARANDO, M.G. **Trata-se ainda do realismo: Lukács e as polêmicas sobre a narrativa argentina recente.** Em: VAISMAN, E. E; VEDDA, M. (org.) *Lukács Estética e Ontologia.* São Paulo: Alameda, 2014.

_____. **Realismo y triunfo del Realismo en la teoría estética tardía de Georgy Lukács.** Em Revista Verinotio n.18. 2013. Disponível on line: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.68463983729914.pdf> (acesso 10/06/2015)

MARCUSE, H. **Ética e Revolução. Em Cultura e Sociedade,** vol.2. trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1998

MARX, K. **A Miséria da Filosofia São Paulo:** Expressão Popular, 2009.

MORAES, D. **A esquerda e o golpe de 64.** São Paulo: Expressão Popular. 2011.

NETTO, J. P. **Ditadura e Serviço Social: uma análise do Serviço Social no Brasil pós – 64.** 16. ed. - São Paulo: Cortez, 2011.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O'DONNELL, G. **Reflexão sobre os estados burocrático-autoritários.** São Paulo: Ed. Vértice/R.T. 1987.

OLIVEIRA, F. de, **O ornitorrinco.** São Paulo, Boitempo, 2003.

PALERMO, Z. **Para una descolonización del conocimiento: Cornejo Polar y La noción de Totalidad contradictoria.** Salta: Revista Silabario, Nº 5. 2002.

PASTOMERLO, S. **Dos concepciones del género policial. Em La literatura policial en Argentina.** La Plata: Revista Facultad de Ciencias de la Educación. 1997. p.13

PILATI, A. **A condição de autor periférico em Ferreira Gullar.** Tese de Doutorado disponível em: <http://www.alexandrepilati.com/blog/wp-content/uploads/2010/03/a-condi%C3%A7%C3%A3o-de-autor-perif%C3%A9rico.pdf>. 2008. Acesso 03/07/2015.

PIZARRO, A. **La noción de Literatura Latinoamericana y del Caribe como proceso, em Literatura latinoamericana como proceso.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 198, p. 132.

_____. **Hispanoamérica y Brasil: Encuentros, desencuentros, vacíos.** Acta lit. 2004, n.29. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717. Acesso em: 03/07/2015.

RAMA, A. **Transculturación Narrativa en América Latina.** Buenos Aires: El andariego, 2008.

_____. **Literatura y clase social em Los Gauchipolíticos Rioplatenses.** Buenos Aires: Folios.1983.

SAER, J.J. **Nadie Nada Nunca.** Buenos Aires: Seix Barral (2009).

SARLO, B. **El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado.** Em Sosnowski, S. Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.” Buenos Aires: Eudeba, 1988a. (96-108).

_____. **Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988b.

_____. **Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina,** Buenos Aires: Ariel, 1994.

_____. **Borges, un escritor en las orillas.** Buenos Aires: Ariel, 1995.

_____. **Política, Ideología e figuração literária, em Escritos sobre Literatura Argentina.** Buenos Aires, SXXI Editores, 2007a.

_____. **Narrar la percepción, em Escritos sobre literatura argentina,** Buenos Aires: Siglo XXI, 2007b.p. 282.

_____. **Tenemos que pensar que otra alternativa es posible entrevista.** Disponível em: <http://cristinamucci.com/beatriz-sarlo-tenemos-que-pensar-que-otra-alternativa-es-posible>. Acesso 10/06/2015.

SARMIENTO, D.F. **Facundo: Civilización y Barbarie.** Buenos Aires: Longsellers, 2006.

SCHOPENHAUER, A. **O Mundo como Vontade e como Representação.** Trad. J.Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHWARZ, R. **Nacional por subtração, em Cultura e Política**, São Paulo, Paz e Terra, 2005.

_____. Cultura e política, 1964-69. em: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.p. 52-71.

_____. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades. Coleção Espírito Critico. Ed. 34, 2000.

SEBRELI J. J. **Crítica de las ideas políticas argentinas** Buenos Aires: Sudamericana 2002.

SETTON, R. **Pensar la Literatura Policial**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, El Género y la disolución de los vínculos comunitarios. Disponível on line: http://www.constelaciones-rtc.net/03/CRTC_03_2011.pdf (acesso 03/07/2015).

SLOTERDIJKT, P. **Crítica da razão cínica**, Relógio D'água, São Paulo: 2011

TAPIRO, J. **Hacia la superación del pensamiento burgués y la ofensiva posmoderna en Trabajo Social y las ciencias sociales**. rev. eleuthera. Vol. 8, enero - junio 2013, págs. 213-231. Disponível on-line: http://eleuthera.ucaldas.edu.co/downloads/Eleuthera8_13.pdf

TERTULIAN, N. **Lukács/Adorno: la reconciliación imposible**. Em: VEDDA, Miguel (Org.) Estudios sobre Georg Lukács. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2007.

TORRADO, S. **Estructura Social de la Argentina, 1945-1983.**, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, Argentina 1992.

VAISMAN, E.; FORTES, R. V. Prefácio. In: LUKÁCS. G. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**. Tradução de Lya Luft e Rodney Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

VEDDA, M. Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno. Verinotio revista on-line – n. 12, Ano VI, out. /2010, ISSN 1981-061X. Disponível on line: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.87838699284791.pdf>

ŽIŽEK, S. **Como Marx inventou o sintoma?** Em Žižek (org.) Um Mapa da Ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Bibliografia sobre Antonio Callado.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Achados e Perdidos**. São Paulo: Polis, 1979.

BASTOS, Alcmeno. **A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80**. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

CALLADO, Antonio. **Sempreviva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Bar Don Juan**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Quarup**. 12. ed., 19. impressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

_____. Entrevistas com Antônio Callado. In: **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 236. Entrevista concedida a Lígia Chiappini Moraes Leite.

CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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.

CHIAPPINI, L. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: ZILO, Carlos et al (org.). **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Édison José da. **Quarup: tronco e narrativa**. Curitiba: Editora da UFPR. 1988.

EICKENBAUM, B. **Teoria da literatura; formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

FLORES, L.P. E. **Os dedos do Tecelão, Formação, Representação e o Romance Brasileiro do Século XX**, Tese de Doutorado defendida em 2012 na Universidade de Brasília (UnB).

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

GALLIOT, Jean Le. **Psychanalyse et langages littéraires**. Paris: Fernand Nathan, 1977.

GATTI, G. **El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad**. Montevideú: Ediciones Trilce, 2008.

NOVAES, Adauto (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

SUZUKI Jr., Matinas; STYCER, Mauricio. **Antônio Callado chega aos 80 e revê obra**. *Folha de S. Paulo*, 26 jan. 1997.

ROCHA, R. C. **Imagens estilhaçadas e fragmentos de uma utopia em Reflexos do Baile e Sempreviva**. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2007.

_____. Utopia e projeto utópico. In: _____. **Da Utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea**. (Tese de Doutorado). Araraquara, Unesp, 2006. p. 60-78.

_____. Utopia, ucronia e ceticismo. In: **Arte da escrita**. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus IV – Jacobina – BA: UNEB, 2003.

Bibliografia sobre Juan José Saer

AMÍCOLA, José. “La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, nº 175, 1996, pp. 427-438.

BARBERO FUKS, J. **Juan José Saer e o paradoxo necessário ou Uma poética da (i) mobilidade em Nadie nada nunca**, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/de-05022010135056/publico/JULIAN_MIGUEL_BARBERO_FUKS.pdf&ei=KVgVVcbtKYyyogSJwoKoDg&usg=AFQjCNEpN8VG8EGveSjahJsK5yfw5pbg&bvm=bv.89381419,d.eXY

BASTOS, M. L. “**Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer**”. *La Torre*. Ano 4, nº 13, 1990, pp. 1-20.

BERG, Edgardo H. “Juan José Saer: una música imborrable”, In: **Poéticas em suspenso: migraciones narrativas** en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer. Buenos Aires: Biblos, 2002.

CARVALHO, B. **A leitura distraída**, em SAER, J.J. *Ninguém nada nunca* (trad. Bernardo Carvalho). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CATOGGIO M. S. La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado, disponível em : <http://www.massviolence.org/la-ultima-dictadura-militar-argentina-1976-1983-la>

CELLA, Susana. “Juan José Saer: una crítica sin atributos”, em *La Biblioteca*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2006.

CONTRERAS, Sandra. **Glosa, un atisbo de fiesta**, em *Paradoxa*, Ano VI, número 6. Rosario, 1991.

CORBATTA, Jorgelina. En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer, em *Revista Iberoamericana*, número 155-156, Pittsburgh, Pensilvânia, abril/setembro de 1991.

_____; *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

_____. *Narrativas de la guerra sucia (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

DALMARONI, Miguel e MERBILHAÁ, Margarita. “‘Un azar convertido en don’, Juan José Saer y el relato de la percepción”, em *Historia crítica de la literatura argentina* (org. Noé Jitrik), vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. “Encuentros con Juan José Saer – La creación de un lenguaje propio”, em *El arte de la conversación: diálogos con escritores latinoamericanos*. Córdoba: Alción, 2007.

FRITZSCHE, Teresita Frugoni de. “Juan José Saer: una poética superadora de los géneros”, em *El límite difuso – Estudios de intergenericidad en la literatura argentina*. Buenos Aires: Artificios/Proejar, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia. “*El entenado: tiempo y representación*”, em *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

GIORDANO, Alberto. “El efecto de irreal”, em *La experiencia narrativa – Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1992.

GOLA, HUGO. ‘Juan Jose Saer’ em *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México D.F.: El colegio de México, 2007, pp. 37-48.

GRAMUGLIO, María Teresa. “Juan José Saer, el arte de narrar”, em *Punto de Vista*, número 6, julho de 1979.

_____. SAER, Juan José. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

_____. *El realismo y sus destiempos en la literatura argentina*, em María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, t. VI, Buenos Aires: Emecé, 2002.

JITRIK, Noé. “Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica”, em *La vibración del presente*. México: FCE, 1987.

LEVY, C. I. P. “Construcción de lugar: Juan José Saer”. *Actas del Primero Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: UNMDP, 2001.

MARTINEZ-RICHTER, Marily (org.). “La caja de la escritura”, em *Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Madrid: Iberoamericana, 1997.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MONTALDO, Graciela. *Juan José Saer*. “La invención del artificio. La aventura de la historia”, em *La novela argentina de los años 80* (org. Spiller e Roland). Frankfurt: Verveurt Verlag, 1991.

_____: *El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

MONTELEONE, Jorge. “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado*, de Juan José Saer”, em *Latinamerika Studien 29*, Universitat Erlangen-Nürnberg. Frankfurt am Main: Verveurt, 1991.

NITSCH, W. *La Argentina a finales de la época del caballo. Imaginaciones literarias de los medios modernos de transporte y de sus efectos culturales*. Universidade de Colônia. Disponível on line: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17471>.

PANESI, Jorge. “Cicatrices de Juan José Saer: el peligroso juego de la literatura”, em *Pie de página*, número 2, invierno de 1983.

PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno – Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

QUINTANA, Isabel. “La construcción de lo ‘Real’: una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer”, em *Figuras de la experiencia en el fin del siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

SAAVEDRA, Guillermo. “Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre”, em *La curiosidad impertinente – Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

SAER, Juan José, e PIGLIA, Ricardo. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

SARLO, Beatriz. “Juan José Saer”, em *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SCAVINO, DARDO. 1997 ‘La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos’, em Néstor Ponce, Sergio Pastormelo, Dardo Scavino, *Literatura policial en la Argentina. Wales, Borges, Saer*, La Plata: Facultad de humanidades y ciencias de la educación. Serie estudios e investigaciones, pp. 45-62.

SOLOTOREVSKY, Myrna, “Juan José Saer”, em *La relación mundo-escritura*. Gaithesburg: Hispamerica, 1993.

SPERANZA, Graciela. *Primera Persona – Conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Norma, 1995.

STERN, Mirta E. “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”. In: *Revista Iberoamericana*, número 125, Pittsburgh, Pensilvânia, outubro/dezembro de 1983.

TORRE, María Elena. “Juan José Saer en la zona crítica”, In: **Las operaciones de la crítica** (org. Alberto Giordano e María Celia Vázquez). Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.