



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MAÍRA BASSO MOTTA

**O REALISMO EM *QUARUP*: DE UM CEMITÉRIO DE OSSOS ÀS
POSSIBILIDADES DE UM MUNDO HUMANO**

BRASÍLIA
2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MAÍRA BASSO MOTTA

**O REALISMO EM *QUARUP*: DE UM CEMITÉRIO DE OSSOS ÀS
POSSIBILIDADES DE UM MUNDO HUMANO**

Versão preliminar da tese de doutorado para exame de qualificação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura (POSLIT) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) do Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Côrrea.

BRASÍLIA
2021

Nome: Máira Basso Motta

Título: O realismo em *Quarup*: de um cemitério de ossos às possibilidades de um mundo humano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Ana Laura dos Reis Corrêa

Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo

Prof.^a Dr.^a Renata Altenfelder Garcia Gallo

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati

Prof.^a Dr.^a Deane Maria Fonseca de Castro e Costa

AGRADECIMENTOS

Neste trabalho tem um pouco de cada um que ficou do meu lado enquanto eu me dedicava à pesquisa e à escrita desta tese.

Tem um pouco das meninas que me florescem com a força dos sorrisos, das risadas, dos abraços e que me salvaram muitas vezes de mim mesma;

Tem um pouco dos meus pais que desempenharam um papel fundamental. Deram-me força, segurança e ofereceram cuidados de mãe e pai à Aurora quando eu precisei me ausentar; ofereceram colo de avós às netinhas; foram a estrutura necessária quando tudo parecia desmoronar;

Tem um pouco da minha irmã. De longe ou de perto. Dentro de mim, segurando minha mão, lembrando-me da minha força e da minha capacidade de encarar;

Tem um pouco da minha tia Binha. Orações, torcida, mensagens, carinho;

Tem um pouco dos meus avós, na herança deixada às mulheres da minha família quando falavam em amor, fé na vida e possibilidade. Ouvimos e seguimos seus exemplos.

Tem um pouco do Vítor, o amor que a vida me deu. Sempre aqui, aguentando as horas ruins, dividindo as horas doces. Apoio, mãos dadas, equilíbrio. Pai da Anaí e outras tantas vezes ajudando Aurora. O abraço necessário.

Tem um pouco dos professores da UnB. São mais de dez anos de convivência e uma bagagem enorme de conhecimento. Com eles, aprendi que a vida tem que ser autêntica para ser real. Tem que pulsar.

Deixo aqui também minha homenagem ao professor Hermenegildo que compartilhou tanto de si para a Universidade de Brasília, para nossas pesquisas e discussões. Cada um de nós, alunos e professores, temos um pouco dele e lhe agradecemos por ter feito parte da nossa vida.

RESUMO

Nesta tese de doutorado, estudamos o romance *Quarup*, escrito por Antonio Callado, em 1967. Quer-se investigar o quanto de realismo pode haver em um romance que nasce sob a perspectiva do engajamento. O personagem principal do romance, padre Nando, vive preso dentro de um ossuário e ignora a realidade concreta. No entanto, conforme a narrativa avança, a perspectiva do protagonista se transforma sensivelmente. Esse movimento sugere um mundo que está em movimento, ou seja, não é um mundo estático. Dividido em sete densos capítulos, *Quarup* inicia-se no “Ossuário” (título do primeiro capítulo) e se encerra no capítulo “Mundo de Francisca”. Em nossa análise, verificamos que o eixo Ossuário x Mundo ocorre por meio de dois recursos composicionais, que são: 1) a presença de fortes elementos naturalistas que, de forma paradoxal, exercem uma função importante para o resultado realista da obra; 2) a construção de um narrador que, em muitos momentos, utilizando-se de uma linguagem poética, quase lírica, luta com o romancista em um embate entre forma literária e necessidade de engajamento. Trabalhamos com os conceitos de realismo, empenho e engajamento, não descartando as limitações que o romance apresenta, devido, principalmente, ao momento histórico em que foi escrito e as necessidades que foram impostas ao autor.

Palavras-chave: *Quarup*. Engajamento. Empenho. Realismo.

ABSTRACT

In this doctoral thesis, we studied the novel *Quarup*, written by Antonio Callado, in 1967. In the present text, we start from the assumption that the central axis of the novel, around which different narrative devices are articulated, is the overcoming of the plaster cast nourished perspective by the protagonist - a priest who lives trapped inside an ossuary, ignoring the reality that exists beyond the bones of the friars that he is concerned with shining - because, throughout the narrative, the protagonist's perspective is significantly transformed, suggesting the possibility of change, of expanding consciousness, of a world in motion. Thus, the novel, which has seven dense chapters, begins in the "Ossuário" (title of the first chapter) and ends in the chapter "Mundo de Francisca". This movement (Ossuary - World) is gradual, upward, as it occurs as the priest comes into contact with the wider reality of the world that surrounds him beyond the "Ossuary" and is interacting with the other characters. In this analysis, we recognize that the Ossuary x World axis is sustained, among other aesthetic expedients, mainly through two compositional resources: 1) the presence of strong naturalistic elements that, paradoxically, and critically, play an important role in the result realistic of the work; 2) the construction of a narrator who, in many moments, using a poetic, almost lyrical language, struggles with the novelist in a struggle between literary form and the need for engagement. Analyzing these narrative structures, we investigate how the peculiar tension between engagement, commitment and realism, as well as the articulation between naturalist elements and conservative modernization, promote not only the humanization of the protagonist Nando, but, above all, guarantee this novel by Callado a possibility of artistically figuring out the contradictions of the national reality.

Keywords: *Quarup*. Engagement. Effort. Realism.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	20
ENGAJAMENTO E LIBERDADE: UM ROMANCE QUE CAMINHA EM UM LIMIAR.....	20
1.1 POR QUE E PARA QUEM ESCREVER	21
1.2 ENGAJAMENTO, EMPENHO E REALISMO.....	30
1.3 UM NARRADOR QUE SE AUTOQUESTIONA E LIBERTA	40
CAPÍTULO 2	53
ENTRE NOVIDADES ÚTEIS E GRACIOSAS VELHARIAS: NATURALISMO E REALISMO EM <i>QUARUP</i>	53
2.1 BIOGRAFIA DE UMA FARMÁCIA.....	57
2.1.1 UM PERSONAGEM NATURALISTA	65
2.2 OS CORONÉIS EM <i>QUARUP</i>	79
CAPÍTULO 3	94
DO OSSUÁRIO PARA O MUNDO: O FLORESCIMENTO DO PROTAGONISTA EM <i>QUARUP</i>	94
3.1 OSSUÁRIO	94
3.2 O XINGU	105
3.3 A PRAIA.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

INTRODUÇÃO

- É engraçado, você não acha? Eu gosto das coisas que estão desaparecendo...
O Brasil acho que vai ser o último país que se forma no modelo antigo
(Callado, 1984, p.284)

Nesta tese de doutorado, estudaremos o romance *Quarup*, publicado por Antonio Callado, em 1967. No presente texto, partimos do pressuposto de que o eixo central do romance, em torno do qual se articulam diferentes expedientes narrativos, é a superação de uma perspectiva engessada de um padre que vive preso dentro de um ossuário, em um mosteiro em Pernambuco, ignorando a realidade que existe para além dos ossos dos frades que ele se ocupa em lustrar, mas que, ao longo da narrativa, se transforma em uma consciência mais aberta, sugerindo a possibilidade de mudança, de ampliação da consciência, de um mundo em movimento.

Assim, o romance, que tem sete densos capítulos, inicia-se no “Ossuário” (título do primeiro capítulo) e se encerra no capítulo “Mundo de Francisca”. Este movimento (Ossuário – Mundo) é gradativo, ascendente, pois ocorre na medida em que o padre entra em contato com a realidade mais ampla do mundo que o cerca para além do “Ossuário” e vai interagindo com as demais personagens.

Nesta análise, reconhecemos que o eixo Ossuário x Mundo se sustenta, entre outros expedientes estéticos, principalmente por meio de dois recursos composicionais: 1) a presença de fortes elementos naturalistas que, paradoxalmente, e de forma crítica, exercem uma função importante para o resultado realista da obra; 2) a construção de um narrador que, em muitos momentos, utilizando-se de uma linguagem poética, quase lírica, luta com o romancista em um embate entre forma literária e necessidade de engajamento.

O primeiro recurso composicional concentra-se especialmente na construção do personagem Ramiro, que expressa uma concepção de mundo alinhada à filosofia burguesa liberal científicista e positivista. Na composição da personagem e de sua farmácia, o romance internaliza em sua estrutura e temática o atraso brasileiro como estrutural e sistêmico, entretanto, o efeito dessa internalização acaba por revelar ao leitor de que forma o atraso é apresentado pela classe dominante local não como algo a ser superado, mas, antes, como elemento necessário ao desenvolvimento desigual que favorece interesses circunscritos a mesma classe como se fossem necessidades gerais e incontornáveis.

Ramiro, assim como Nando, tem uma visão engessada sobre a realidade. Farmacêutico e dono da Farmácia Castanho, ocupa-se de descobertas científicas e de curas de doenças. Para ele, qualquer passo à frente é inconcebível, antinatural. Acredita que “o homem é uma doença que deu no mundo, o Brasil é um grande hospital” (CALLADO, 1984, p. 126) e a salvação do país está nas drogarias e vendas de remédio.

Porta-voz de ideias científicas e positivistas, servido por criados em seu apartamento luxuoso, sua vida é a farmácia, da qual ele só sai para ir ao Xingu junto com Nando e, ainda assim, motivado por questões estritamente pessoais.

É por meio da composição dessa personagem, elaborada com características naturalistas, que a contradição estrutural da vida social brasileira e da cultura burguesa decadente no interior do desenvolvimento histórico do capitalismo emerge na obra “e traz à superfície a sua essência real: o quanto é vazio, irracional e engaiolado o projeto falido, mas dominante, das elites” (CORRÊA, 2020, p.88).

Quanto ao segundo elemento que atua na composição, fazendo girar o eixo Ossuário – Mundo, que dá movimento ao romance, temos um narrador que se autoquestiona sobre o fazer literário em toda a narrativa. Esse questionamento está relacionado a uma luta que se dá no interior do romance quanto à forma de narrar. Se a obra nasce sob a perspectiva do engajamento e se essa condição é esperada pelo público, pelo momento histórico e é uma necessidade do próprio autor, ela também corre o risco de fazer da narrativa um romance engessado, petrificado, preso a uma condição exterior. O narrador parece não apenas saber disso, mas sobretudo encarnar na sua composição e atuação, por meio de uma linguagem ora poética, ora tendendo ao documental, os desafios concretos impostos ao romancista brasileiro para figurar literariamente um período histórico determinado do país; essa luta, talvez, seja o que faça de *Quarup* um romance efetivamente literário, com maior liberdade de expressão. Essa disputa interna do romance entre o florescimento e o enrijecimento é orquestrada por um narrador em terceira pessoa, como veremos no capítulo 1 desta tese.

Quarup foi escrito em um momento conturbado do Brasil. No país, ditadura militar já instaurada, prisões, censura e o controle social eram temas reais, mas que ainda não alcançavam a ferocidade do período posterior ao AI-5 (Ato Institucional número 5, que fechou o Congresso e intensificou a repressão), que chegaria em 1968.

O período, não se podendo deixar de dizer, foi marcado por um regime político extremamente autoritário, violento e reacionário, que durou aproximadamente 20 anos.

No entanto, apesar de a ditadura militar ter resistido durante duas décadas, entre artistas e intelectuais de esquerda sempre foi comum a ideia da possibilidade de resistência e até de reversão desse processo autoritário.

Como bem afirmam Homero Vizeu e Mariana Figueiró, em seu artigo “Contestação, revolta e sacrifício em 1967: comentário a partir de Roberto Schwarz” (2019), na década de 1960, mais especificamente no ano de 1967, o engajamento estava na pauta do debate brasileiro e em todas as manifestações artísticas os dilemas entre contestar ou não o regime militar eram recorrentes. A militância de esquerda dividia-se entre a resistência política pacífica e a luta armada.

Na arte, havia um desejo de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, com lastro forte de documento.

De acordo com Tania Pellegrini,

o principal era conseguir aproximar-se de leitores arredios e até de não leitores, informá-los, conscientizá-los, como se dizia na época, para o que o realismo era a forma ideal, por sua aparência de realidade, facilmente inteligível. Isso fazia dele um mecanismo privilegiado de informação, mesmo cifrada, mais importante do que o deleite estético poderia ser, pois urgia resistir, documentando. Isso foi especialmente verdadeiro para muitos autores jovens, que estavam começando a se desenvolver e criaram um conjunto de obras específico, num momento em que a literatura, contraditoriamente, por seu restrito alcance de público, era a única que podia, de alguma forma, comunicar a realidade, transmitir as notícias omitidas e apagadas. Escrever ficção, naquele momento, era uma atividade comprometida e subversiva (PELEGRINI, 2018, p. 198).

Ainda nas palavras da crítica, é como se a ficção resgatasse a tradição documental que sempre foi sua, mas sem uma reflexão mais profunda, despojando-a de qualquer artifício mais estético de forma a aproximá-la até o limite possível da realidade concreta, falando em geral a uma classe média desinformada ou indiferente à situação de miséria e violência a que estavam submetidos setores da população.

No entanto, essa visão realista que se propõe aqui, nesta tese, não tem a ver com tomar a obra literária como um documento, embora essa atitude não seja propriamente um erro. O objetivo desta crítica é olhar para a obra literária procurando encontrar outra dimensão da história, não se limitando aos eventos factuais. Ser realista pressupõe capturar a sociedade em movimento, evidenciando as suas contradições.

Há duas acepções de Realismo que precisam ficar mais claras a partir de agora: uma mais restrita e datada, preocupada em reproduzir fielmente a realidade; outra mais

ampla e que “traduz uma concepção da arte e da sua relação necessária, não casual, com o mundo, a vida social, a História” (BASTOS, 2006, p.95).

Se pensamos na obra de Clarice Lispector, por exemplo, em seu romance *A hora da estrela*, de 1977, poderíamos inferir que, pela época de sua publicação, em que ensejava-se voltar à literatura mimética e documental (primeira acepção de Realismo), trata-se de um registro e denúncia da vida de uma migrante nordestina e de todos os problemas sociais que ela representa. No entanto, quem já leu esse romance percebe que há nele uma dimensão maior.

A obra está organizada a partir dessa temática da migrante nordestina, mas essa perspectiva se supera, pois o romance universaliza essa situação narrada, de modo que, após lê-lo, “estaremos em melhores condições de entender o drama de muitas Macabéas ali narrado. O que quer dizer que a obra literária se desloca da referência particularizada para a ela retornar” (BASTOS, 2011, p.2).

A partir da obra literária, passa-se a ter outra dimensão da história, “que não se reduz ao registro cronológico e factual. É uma maneira outra de falar da vida e do mundo” (BASTOS, 2011, p.10). O externo, no caso a realidade concreta, segundo o crítico Antonio Candido (2004) em seu artigo “Crítica e Sociologia”, importa, mas não como causa ou significado, e sim como elemento “que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (2004, p.4).

Tratar apenas dos elementos externos é fazer uma crítica sociológica da literatura, sem uma orientação estética, como a que pretendemos aqui. Quando estamos no terreno da crítica literária, de acordo com o que nos indica Antonio Candido,

somos levados a analisar a intimidade das obras, e a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora; ou, se além disso, é elemento que atua na constituição do que há de mais essencial na obra enquanto obra de arte. (CANDIDO, 2000, p. 5).

Uma análise que se pretende crítica, portanto, vai mais fundo, parte da obra, procurando elementos responsáveis pelo seu significado.

Em *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, o personagem Riobaldo assim descreve o que é real: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Essa frase responde, de alguma forma, a nossa pergunta inicial: o que significa a literatura estar mais realista? Um autor não inicia um

romance com a finalidade de ser necessariamente realista, mas a obra de arte pode tornar-se realista ao longo de sua composição.

Ao escrever *Quarup*, Antonio Callado afirma em entrevista à Eva Pereira (1993), que, como outros autores da sua época, tinha a seguinte pretensão:

eu tinha esperanças numa revolução que realmente mudasse a mentalidade do país, porque para mudar a maneira do povo ver as coisas tem que ser uma revolução forte, tem que ser uma revolução como a Francesa, que já está desacreditada hoje: “Ah, mataram tanta gente!” Mataram tanta gente, mas transformaram a França num dos grandes países do mundo ocidental, porque houve mudança de mentalidade. O importante é quando uma revolução transforma a maneira de ser de um povo. Eu acreditei realmente que o Brasil estava maduro para uma Revolução. Achei que naquele momento a coisa ia dar certo. E como o país tem essa base material importantíssima, eu acreditei que a revolução fosse transformar o país... então, o *Quarup* tem muito disto. Já mostra que o país não leva a sério o negócio do índio, que o país está imaturo..., mas a esperança daquele movimento... E tudo muito ligado àquela coisa da religião, que era uma força organizada no país. Aliás, está acabando, não é? A religião tinha uma força até para corrigir, digamos, excessos do materialismo, do marxismo.... Eu achei que o Brasil tinha um caldo de cultura capaz de produzir uma revolução interessante. Se um país como Cuba, tão desprovido de recursos, fez o que fez, um país como o Brasil não tinha desculpas para não fazer. Mas não fez. Agora fica cada vez mais difícil, porque há um famoso distanciamento entre os países do Primeiro Mundo e os outros (CERRADOS. Brasília, n° 2, 1993).

E ainda, em entrevista à *Revista Veja* (1976), o romancista faz a seguinte declaração sobre a escrita de *Quarup*:

Veja - Por trás de *Quarup*, um mosaico da vida brasileira, do suicídio de Getúlio Vargas a 1964, não estaria o repórter Antônio Callado?

Callado - Certamente. Depois de ter passado a guerra na Europa, voltei com uma sede muito grande de interior, de índio, de mato: assim que cheguei ao Brasil, tomei uma gaiola e subi o rio Amazonas, até Manaus. Em 1951 fiz minha primeira viagem ao Xingu, roteiro que repetiria muitas vezes, incluindo o Parque Nacional. Conheci e admirei o trabalho dos irmãos Villas Boas, e senti, traumatizado, como a floresta vai encolhendo debaixo do pé do índio. A isso se juntaram duas estadas em Pernambuco: em 1959, para escrever sobre as ligas camponesas, e em 1963, ano em que realmente vi, pela primeira vez, um governo popular no Brasil. Manteve-se a ordem democrática, mas ao mesmo tempo se fez uma verdadeira revolução na região: alfabetização em massa, mas eficiente, justo arbítrio nas questões entre empregados e senhores de engenho. Lá vi um sistema pedagógico de governo.

Veja – Esta seria a função maior da literatura?

Callado - 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 nada. Esse nadismo eu realmente não entendo, nem o papo de “ah, o mundo é assim mesmo, deixa pra lá”.
(CALLADO, 1976, online)

A ideia de Callado era escrever “um mosaico da vida brasileira”, um romance engajado, que mudasse a mentalidade do país, ao ponto de provocar, unindo-se à tendência histórica que o escritor reconhecia na vida social brasileira da época, uma revolução. Este era o mote inicial que, no entanto, se frustrou ao longo do percurso.

Para o escritor, a escrita é um instrumento de reflexão e transformação social. Nota-se que ele vê a literatura como uma possibilidade de intervenção. O seu romance, no entanto, não foi, nem poderia ser, suficiente para transformar a sociedade, tampouco para promover uma transformação radical. Percebe-se que a obra, em algum momento, torna-se autônoma e revela, durante a trajetória de sua composição, que o “país ainda está imaturo”, indo contrariamente às ideias iniciais do autor.

O realismo de *Quarup*, portanto, não está na saída, nem na chegada, mas no meio da travessia, quando ele se desprende da subjetividade imediata do autor ou mesmo do repórter Antonio Callado que, em entrevista, chegou a dizer que transpôs muito de suas observações de jornalista sobre o Brasil para seu romance. Isso significa que a obra literária ganha uma outra dimensão, uma dimensão maior que aquela imaginada pelo autor.

Nas palavras de Antonio Candido, “a obra de arte pode depender do que for, da personalidade do autor, da classe social dele, da situação econômica, do momento histórico, mas quando ela é realizada, ela é ela. Ela tem sua própria individualidade” (CANDIDO, 2011, online).

O realismo, na perspectiva de György Lukács, não é um método, mas um modo de representação literária em que a arte figura as contradições essenciais da sociedade burguesa e evoca no receptor a autoconsciência de que ele também é parte do gênero humano. O papel da arte seria, portanto, descobrir o universal no singular, não para suprimi-lo, mas para superá-lo.

A obra de arte é realista, conforme essa perspectiva, quando ela evidencia as contradições sociais e mergulha profundamente na história:

[...] A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. Na medida em que

for verdadeiramente profunda e realista, ela pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas (LUKÁCS, 2010, p. 80).

Aqui se põe o conceito de realismo como um modo de narrativa, que não se aplica a todas as narrativas de forma generalizante, mas que evidencia as possibilidades históricas reais: o que pode acontecer emergindo das possibilidades concretas:

A arte pertence, pois, à esfera do possível, mas não o possível desvinculado do mundo real e sim a ele dialeticamente ligado. A dialética da arte está em que ela representa os limites estruturais do mundo objetivo e as possibilidades de sua superação. A narrativa será realista, na perspectiva lukacsiana, se representar essas possibilidades, ainda que em forma de possibilidades extremas, postas em situações extremas. O realismo é uma orientação para o futuro, em que poderão se efetivar as possibilidades extremas (BASTOS, 2015, p.5).

Partindo de uma análise de alguns elementos compositivos da obra – os dispositivos naturalistas presentes na construção do personagem Ramiro e, ainda, em certa perspectiva documental do romance, bem como da atuação do narrador no que reconhecemos como uma tensão entre forma estética e engajamento –, o objetivo desta tese é identificar de que forma tais elementos atuantes em *Quarup* podem fazer dele um romance realista dentro dessa perspectiva de György Lukács exposta aqui, ou seja, procuraremos encontrar a forma como o romance evidencia as possibilidades históricas reais, imergindo nas profundezas da história, nos conteúdos suprimidos, e trazendo-os à superfície, à luz, à percepção humana.

Quer-se investigar como o romance interpreta o país e a história do Brasil nas décadas de 50 e 60 que, sempre atados ao passado, comprometem a esperança de qualquer transformação profunda. A obra interpreta o Brasil que se forma a partir de avanços e retrocessos, permanências e mudanças, entre o arcaico e o moderno, o ossuário e o mundo.

Quarup é saturado de história, de datas, nomes e alusões a fatos históricos. No romance, são narrados acontecimentos históricos importantes, como o início do governo Getúlio Vargas, na década de 1950 até a ditadura militar, em 1964. Segundo Hermenegildo Bastos, referindo-se ao romance *Esau e Jacó* no artigo “Dialética – Por quê? Para quê?” (2011), subentende-se algo que diz respeito também à *Quarup* em relação a essa saturação, trata-se de “uma necessidade quase desesperada de entender o

país e seu momento histórico, o passado, assim como o futuro, dá ao romance uma dimensão histórica que se impõe e se desconcerta” (BASTOS, 2011, p.134).

O romance aqui analisado tem essa necessidade “quase desesperada” de entender diretamente os fatos concretos e fazer um “mosaico” da sociedade brasileira, mas, para além disso, narra uma história que se passa por trás desta oficial e desmascara a dialética da modernização conservadora.

Afirmamos que há em *Quarup* uma clara conexão entre História e obra literária, de modo que Ramiro, a farmácia Castanho, a casa dos Barreto, o coronel Ibatinga e Padre Nando, apoiado em seus valores cristãos, conseguem problematizar a vida social, política e histórica do país. Eles evidenciam, a seu modo, a consciência do caráter conservador da modernização brasileira.

Quarup foi e ainda é estudado pela academia, mas as perspectivas de análise são diferentes da que pretendemos nesta tese. Sob a alcunha de romance de esquerda, romance engajado, receita de bolo¹, romance da desilusão, entre outras adjetivações, *Quarup* resiste ao tempo.

Independentemente da linha crítica em que os autores que estudam *Quarup* se apoiem, todos são unânimes em dizer que Antonio Callado leva os seus leitores ao interior do Brasil e conduz esses homens ao doloroso reconhecimento de que a esquerda foi derrotada e de que as muitas vidas que sustentaram a luta contra o autoritarismo não conquistaram a revolução sonhada. São formas de compreender o romance mais sociológicas que crítico-literárias.

A perspectiva crítica em torno do romance afirma que a obra revela uma literatura engajada na formação de uma consciência revolucionária capaz de compreender as imensas disparidades sociais existentes no país e as suas várias faces, “poderoso painel realista representativo do Brasil e de sua história, praticamente o último romance de resistência publicado antes do AI-5” (PELEGRINI, 2018, p. 204).

Essa visão se justifica, pois *Quarup* foi publicado em 1967, momento em que o engajamento estava na pauta do debate brasileiro e em todas as manifestações artísticas, como já mencionamos. Publicado em 67, mas elaborado entre março de 1965 e setembro de 1966, o romance, que tem muito da história do Brasil, apresenta momentos específicos da história e, nessa dimensão, o engajamento está presente, mas a forma como realidade

¹ Essa expressão foi utilizada por Paulo Hecker Filho em *O romance Justificado* (1968).

e ficção se entrelaçam, o jogo dialético entre poesia e história é o que pretendemos demonstrar nesse trabalho de crítica literária.

Reduz-se muito a grandeza do romance ao lê-lo e interpretá-lo apenas como uma obra de arte engajada. E, afinal, o que significa ser engajado? O engajamento prejudica a arte de escrever? Essas questões serão analisadas no capítulo 1 desta tese, bem como os conceitos de “realismo” e “empenho”.

Comparando o romance a um rio, Ferreira Gullar afirma que, mesmo sumindo diante dos nossos olhos, escondendo-se, ele permanece vivo subterraneamente e “quem tem bom ouvido podia escutar-lhe o rumor debaixo da terra” (GULLAR, 1967, p. 251).

Claro que não podemos desconsiderar o forte traço social do romance e a sua inevitável relação com o momento de sua produção, mas procuramos aqui tomar o caminho inverso ao da leitura que evidencia a conexão direta entre literatura e sociedade. Queremos encontrar qual o elemento que evita o mergulho sem volta nessa atmosfera engajada, que pode resvalar em pitoresca e naturalista, de que o autor se serve para construir o romance. Queremos ouvir o rumor desse rio profundo que ainda ecoa debaixo da terra.

Nossa hipótese é que *Quarup* é fecundado por um paradoxo: através do engajamento, proposto principalmente pelo próprio autor, ele supera o engajamento (a obra de arte ganha a autonomia necessária para não ser apenas documento histórico) e torna-se um romance realista, fazendo com que o leitor “adquira uma visão mais profunda e mais completa da realidade, que lhe é negada no mundo reificado em que vive a cotidianidade, mas que lhe torna visível no mundo aparentemente independente e autônomo da arte” (CORRÊA & HESS, 2019, p.86).

A forma artística dá a ver a forma social que, neste caso de *Quarup*, é a ideia da modernização conservadora. O romance capta a lógica de funcionamento de uma sociedade regida pela dialética da modernização e atraso. Há fortes elementos na obra que nos fazem pensar nesta contradição, entre eles, a própria composição do romance com cenas de avanço e recuo.

O Brasil narrado em *Quarup* transfigura esse processo modernizador que se dá por meio de arrancadas de progresso e estagnações, porém, é importante reafirmar aqui que, essa contradição não está documentada de forma analítica e empenhada da denúncia.

Defendemos que *Quarup* capta essas contradições desse país que mantém suas raízes presas a um passado ao mesmo tempo em que tenta progredir e, estando preso ao

passado, avança pouco e lentamente, isto é, “mantém as velharias, mas as ornamenta com novidades aparentemente úteis” (CALLADO, 1984, p. 125).

Trata-se de um livro pretensioso. A história tem início em 1954 e termina em 1964. Traz um panorama da história política do Brasil, dividido em sete longos capítulos. Os eventos ficcionais remetem aos períodos varguistas, à era J.K., ao governo de João Goulart e ao golpe militar de 1964.

A escolha deste recorte histórico não foi aleatória. Entre as décadas de 40 e 50, a sociedade brasileira lutava para se completar no plano econômico e social.

o impulso formativo recebia o influxo materialista da industrialização em curso e tinha como aspiração e eventual ponto de chegada o país industrial, que se integra socialmente através da reforma agrária, superando o atraso material e a posição subalterna no concerto das nações. A vocação empenhada da intelectualidade, explicada no livro de Antonio Candido, vivia um momento substancial. O nacionalismo desenvolvimentista, que tinha como adversários inevitáveis o latifúndio e o imperialismo, imprimia ao projeto de formação nacional uma dimensão dramática. (SCHWARZ 1999, p. 48)

Se o Brasil, nesse período, sonhava com a superação do atraso e da sua condição subalterna e se havia, na realidade concreta, possibilidades para tal, a elite brasileira puxará os freios dessa modernização e o país será emperrado pelo golpe militar, em 64: o golpe apresentou-se como “uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado, a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, etc.” (SCHWARZ, 1978, p. 71).

E não parou por aí. Mello e Novaes (1998) se referem à manifestação do problema na segunda metade do século XX da seguinte maneira:

Os mais velhos lembram-se muito bem, mas os mais moços podem acreditar: entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns poucos momentos, foi mudando a sua forma. Na década de 1950 alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. De 1967 em diante, a visão de progresso vai assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, de nosso acesso iminente ao “Primeiro Mundo”. Havia certamente bons motivos para afiançar o otimismo. A partir dos anos 80, entretanto, assiste-se ao reverso da medalha: as dúvidas quanto às possibilidades de construir uma sociedade efetivamente moderna tendem a crescer e o pessimismo ganha, pouco a pouco, intensidade.

Esse sentimento coletivo de que o destino guardaria ao Brasil um futuro promissor nos acompanhou até o século XX, com as devidas mudanças de tons e contextos, chegando ao nacional desenvolvimentismo da esquerda brasileira das décadas de 1950 e 1960 e sendo apropriado pela direita após o golpe de 1964, que canalizou esse "ímpeto" para o chamado "milagre econômico" resultante da estratégia de modernização conservadora do país que, em última instância, é parte integrante de uma dinâmica mundial de impulso modernizador do parque industrial e do desenvolvimento capitalista da agricultura de países periféricos, como um novo fôlego aparente à economia mundial, que não se concretiza, fazendo com que o processo de modernização desses países se torne incompleto, uma espécie de encalhe na linha intermediária entre o arcaico e o moderno, chamado por Robert Kurz (1992) de sociedades pós-catastróficas (MELLO & NOVAIS, 1998, p. 560).

Quarup capta esse movimento pendular da história, de avanços e profundos retrocessos. Traz à tona essa sensação de estarmos a uns poucos passos para nos tornarmos uma nação moderna ao mesmo tempo em que não se concretiza, uma vez que Ramiros Castanhos emperram essa modernização por ser necessário e útil à sua classe.

É também pretenciosa a tentativa de rever parte da fortuna crítica existente sobre o romance e discuti-la, buscando uma nova leitura do texto. No entanto, essa empreitada, ainda que de forma incompleta, se faz necessária, uma vez que, devido às interpretações mais ligadas à superfície da obra, *Quarup* tornou-se um romance esquecido após o período da ditadura militar. O romance que, supostamente, narrava o fracasso da esquerda não tinha mais função. É um desafio crítico que pretendemos desenvolver, dentro das nossas possibilidades, e diante da falta de fortuna crítica que estuda o romance nessa perspectiva que propusemos estudar.

No entanto, a obra se liberta das amarras do tempo “porque toca no ponto nevrálgico em que se situa a dinâmica social brasileira, estabelecendo, portanto, sintonia com o hoje, uma vez que há uma verdadeira permanência dessa dinâmica social no presente, talvez com outros disfarces” (TORRES, 2017, p.2).

Revisitá-lo, retirá-lo da gaveta, torná-lo novamente público é importante, devido à sua grandiosidade pouco explorada e à sua atualidade latente.

Esta tese está dividida em 3 capítulos. No primeiro, cujo título é “Engajamento e liberdade: um romance que caminha em um limiar”, será analisado o momento histórico referente ao ano de publicação de *Quarup* e alguns aspectos referentes à composição do romance, como a questão do narrador em terceira pessoa, sua linguagem literária e a fisionomia intelectual de alguns personagens. Também abordaremos três conceitos importantes: engajamento, empenho e realismo. *Quarup* é considerado um romance

engajado, romance reportagem, romance empenhado e nesta tese procuramos entendê-lo com um romance realista. Portanto, cabe aqui diferenciar esses conceitos de modo a tentar compreender o quanto de engajamento, o quanto de empenho e o quanto de realismo há em *Quarup*.

No segundo capítulo, cujo título é “Entre novidades úteis e graciosas velharias: naturalismo e realismo em *Quarup*”, analisaremos um espaço muito importante, que é a Farmácia Castanho e a personagem Ramiro Castanho, elementos extremamente significativos em *Quarup* e que aparecem no segundo e terceiro capítulos da obra. Tentar-se-á relacioná-los ao conceito de modernidade conservadora, ou modernidade reflexa, expressões defendidas por Darcy Ribeiro, Renato Ortiz, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Hermenegildo Bastos, entre outros autores.

Analisaremos, também, ainda nesse segundo capítulo, outros elementos que aparecem no romance e indicam o peso do atraso brasileiro, que contrasta com a imagem otimista causada pelas transformações vividas pelo país, à época, sob o signo de “moderno”, ou seja, elementos que comprovam o desaparecimento lento das formas tradicionais no processo de modernização ou mesmo a permanência destas formas tradicionais, sempre com ênfase no Brasil, como a figura do coronel Barreto e sua casa que permanece fincada à terra, como “uma sinhá irada”.

No terceiro capítulo, “Do Ossuário para o Mundo: o florescimento do protagonista em *Quarup*”, analisaremos a personagem Nando que, preso às ideias religiosas e dogmáticas, simbolizando um país arcaico e cheio de preconceitos, de tradicionalismos e de superstições, é um personagem médio que, ao longo da narrativa, ainda que lentamente, torna-se um personagem típico, contrastando com a personagem Ramiro, que não altera sua fisionomia intelectual.

O conceito de típico será explorado nesse capítulo 3, assim como a trajetória de Nando que sai de um “Ossuário”, título do primeiro capítulo do romance e ganha “O mundo”, título do último capítulo.

CAPÍTULO 1

ENGAJAMENTO E LIBERDADE: UM ROMANCE QUE CAMINHA EM UM LIMIAR.

Neste capítulo trataremos de questões relacionadas à estrutura do romance, bem como às condições em que *Quarup* foi escrito, como o momento de produção e o lugar desta obra dentro da produção artística de Antonio Callado.

Pretendemos demonstrar como o narrador se apresenta na narrativa e enfatizar a importância que ele tem no romance, procurando analisar como ele se torna responsável por libertar *Quarup* das amarras impostas pela própria condição histórica. Afirmamos aqui que não apenas Nando se desengessa e liberta-se do Ossuário, mas o próprio romance também clama por essa liberdade, de modo que é o narrador a ponte entre o Ossuário e o Mundo de Francisca, mas é também o narrador que impõe o limite entre a necessidade de uma escrita engajada, rígida e, muitas vezes, até naturalista, mas que em muitos momentos, parece libertar o autor desta obrigação e possibilitar uma liberdade criativa maior.

Para isso, dividimos este capítulo em 3 subtópicos. No primeiro, faremos uma pesquisa sobre a contextualização histórica do momento em que *Quarup* foi publicado para entender, primeiro, a necessidade de escrita deste romance e, segundo, o que era esperado de um romance pelo público neste período. Relacionaremos o romance em análise nesta tese, também, de forma breve, aos principais romances de Antonio Callado escritos antes e após *Quarup*.

No segundo subtópico, abordaremos três conceitos importantes: engajamento, empenho e realismo. *Quarup* é considerado um romance engajado, romance reportagem, romance empenhado e nesta tese procuramos entendê-lo com um romance realista. Portanto, cabe aqui diferenciar esses conceitos de modo a tentar compreender o quanto de engajamento, o quanto de empenho e o quanto de realismo há em *Quarup*.

Por último, no terceiro subtópico, trataremos sobre o narrador. Dando continuidade aos dois últimos tópicos, este terceiro compõe o capítulo, pois vai mostrar aspectos do narrador que trazem uma liberdade maior à obra, possibilitando, em muitos momentos, perceber uma luta no interior do romance entre documento e poesia; engajamento e poesia.; empenho e poesia. Trataremos desse narrador, em cada capítulo

do romance, procurando entender como ele é trabalhado artisticamente e forma com a qual ele tece o enredo de *Quarup*.

Este narrador que está em um limiar entre o romance engajado e o romance realista, por vezes, rompe com uma rigidez ameaçadora e se torna vivo. Assim, não só Nando floresce, mas o próprio romance e também o leitor, que passa a enxergar uma perspectiva, uma saída para além de um cemitério de ossos.

1.1 Por que e para quem escrever

1967. Período conturbado e crítico da história brasileira. Após o golpe, que interrompeu todos os movimentos sociais pelas reformas de base, “foi-se formando uma corrente de opinião difusa em inúmeros seguimentos da esquerda, que colocava a necessidade de constituir uma vanguarda realmente revolucionária, rompendo com o imobilismo e opusesse uma resistência armada à força das armas do governo, avançando decisivamente em direção à superação do capitalismo, na construção de um homem novo, enraizado nas tradições populares” (RIDENTI, 2000, p.39).

De acordo com Marcelo Ridenti (2000), nesta década, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução.

Afirma-se, também, que a utopia revolucionária da época, que Marcelo Ridenti adjetiva como “romântica”, valorizava, acima de tudo, a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a história, “num processo de transformação do homem novo. O modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (2000, p.24). Como é o caso do indígena exaltado em *Quarup*.

Esse romantismo das esquerdas não significava simplesmente retroagir no passado, era, também, uma atitude modernizadora. Buscava-se no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Tratava-se, segundo Ridenti (2000), de um romantismo revolucionário².

Nas palavras de Antonio Candido, a década de 1960 foi primeiro turbulenta e depois terrível. A princípio, radicalização generosa, mas desorganizada do populismo, no governo João Goulart. Em seguida, graças ao pavor da burguesia e à atuação do

² Essa expressão é utilizada por Marcelo Ridenti não no sentido histórico, mas de maneira mais livre, para caracterizar as lutas e ideias de um período nos campos da política e da cultura. De acordo com o próprio autor, que também explica o sentido deste termo, ele não é empregado em sentido unívoco, preciso. Por vezes é usado com um sentido até pejorativo, identificando certa ingenuidade e falta de realismo político. Mas não se deve tratá-lo com desdém.

imperialismo, o golpe militar de 1964, que se transformou em 1968 de brutalmente opressivo em ferozmente repressivo:

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 isto permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre outros o caso do tropicalismo dos anos 60, que desencadeou uma recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções. É possível enquadrar nesta ordem de ideias o que denominei "realismo feroz", se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (CANDIDO, 2003, p. 212).

De acordo com Antonio Candido (2003), no âmbito da ficção, a década de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos tradicional de fatura, como os romances de Antônio Callado, que renovou a “a literatura participante” com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971).

Na mesma linha crítica, Erico Veríssimo publicou *Incidente em Antares* (1971), e com o correr dos anos surgiu o que se poderia chamar “geração da repressão”, formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe. Desses, podemos citar Renato Tapajós, no romance *Em câmara lenta* (1977). Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política (CANDIDO, 2003, p. 209).

Quarup se insere, portanto, nesse enredo caótico e amargo. O romance foi escrito em meio a esse turbilhão e recebido com muito entusiasmo, visto pela sua geração e pelas posteriores como um tipo de romance da revolução brasileira “real”, ainda por vir, e, dessa forma, constitui efetivamente um mosaico da sociedade brasileira e dos acontecimentos, terminando com um quê de esperança. Trata-se de uma análise

justificada no percurso temporal (década de 1954 e 1964) que envolve o suicídio de Vargas, o populismo brasileiro, a expansão industrial e o golpe militar de 64.

Na obra de Antonio Callado todos os assuntos que dominavam o debate político e a vida cotidiana daquele tempo estão representados: a mudança de perspectiva da igreja a respeito da questão social, as lutas dos estudantes e das Ligas Camponesas, as razões do golpe de 1964, a revolução sexual, a proteção aos índios, a guerrilha e as drogas. Essa perspectiva – que mais parece um resumo da sociedade brasileira nas décadas de 1950 a 1960 –

se insere na sucessão casual das desventuras em torno do padre Nando através de uma organização narrativa cuja estratégia mais evidente é a incorporação à estrutura do protagonista à situação caótica daquele tempo: no conteúdo explicitamente paradoxal de Nando, suas idas e vindas, que de padre convicto e casto acaba como prostituto, passando, inclusive, pela experiência das drogas e chegando a se integrar na luta armada (FARIAS, 2007, p.75).

A produção artística de Callado é extensa e se torna mais intensa a partir do golpe militar.

De acordo com Davi Arriguci (1979), para situar a obra de Callado na literatura brasileira é imperativo reconhecer seu empenho de representar a realidade concreta, de procurar tecer nas malhas discursivas ficcionais a nossa história. Uma reelaboração do real que estabelece o constante encontro tanto da fabulação quanto da “verdade”.

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

Em ordem cronológica, apontaremos algumas das suas principais obras.

No seu primeiro romance *Assunção de Salviano* (1954), Callado trabalha com a força religiosa do povo, demonstrando a sua vitalidade e o poder de resistência em relação à opressão das classes dominantes. Fanini & Souza destacam que Callado não trata a religião popular preconceituosamente, entendendo-a como compensatória, mas

“apreende-lhe a força vital que pode funcionar como uma intensificação da luta política. O tratamento ficcional reservado à cultura popular nos romances de Antonio Callado revela uma atitude de integração do escritor aos valores populares”.

As autoras ainda frisam que:

a problematização arte-vida pode ser percebida, mais especificamente, na situação narrativa vivenciada pelas personagens de destaque, Júlio Salgado e João Martins, ambos vinculados a atividades políticas partidárias. Júlio Salgado, embora líder intelectual, demonstra uma total ausência de espírito comunitário, orientando suas atitudes através do autoritarismo e do orgulho, objetivando sempre projeção e ganho pessoais. Descrê totalmente no papel do intelectual porque o julga de acordo com sua prática vivencial, marcada pelo individualismo e pela busca de status social. Critica a posição do poeta João Martins, pois o percebe somente como um oportunista e generaliza a prática dessa personagem para todo e qualquer artista, afirmando que os intelectuais dentro da vanguarda revolucionária apenas se utilizam de seu prestígio para se fortalecerem individualmente. A arte aí é um embuste haja vista que serve ao próprio artista e não ao Partido ou a lutas de transformação social (FANINI & SOUZA, p.19).

Júlio Salgado não consegue se desligar dos interesses individuais e isso aumenta a distância que o separa da comunidade. Aparenta ser fraco e incompetente para exercer sua militância política. Sente-se atraído fisicamente por Ritinha, mas a comunicação entre eles é prejudicada pelo discurso “verborrágico e artificial do poeta, revelando, na sua própria linguagem, o alheamento e a posição de estrangeiro em relação à comunidade de Ritinha”.

Dessa forma o poeta,

exilado em sua linguagem formal e estetizante, mantém-se alijado do processo e vida social daquela comunidade em que deveria agir e propiciar possíveis transformações. A ausência de ligação com a vida e o insulamento em uma arte formalista o aprisionam, desvinculando-o dos demais homens e mulheres daquele vilarejo (IDEM, p.10)

Fazendo uma análise superficial do romance, podemos inferir que o escritor se questiona sobre seu fazer artístico que, amarrado na ideia de que a arte tem que servir a alguma causa e propiciar transformações, acaba produzindo efeito contrário à sua pretensão, pois, acaba não se deixando ouvir; acaba desligado da vida, portanto, desvinculado dos homens e mulheres.

Em *A Madona de Cedro* (1957), Delfino Montiel e Juca Vilanova comercializam obras sacras, pertencentes à comunidade. Essas personagens, apesar de residirem no

vilarejo, não estão ligadas a ele e, por isso, não compreendem que as obras sacras só possuem valor quando inseridas nos rituais e nos cultos da comunidade. Delfino não participa e não comunga de uma mesma fé religiosa que os demais que residem no vilarejo.

Na população religiosa de Congonhas no referido romance,

o prestígio e o valor dessas obras resultam de um sentido específico e incomparável, somente decifrável por aqueles que as contemplam com profunda devoção. A obra sacra e sua recepção se fundamentam na “aura” de um valor vital e de culto. As personagens que as comercializam não entendem essa ligação. Entretanto, Delfino, após um longo processo de expiação de culpa, integra-se novamente no espírito comunitário com o qual havia rompido temporariamente, valorizando as obras como um bem comum, aceitando-as como uma herança que deve ser revivificada a cada culto coletivo. Já, Juca Vilanova é comerciante e colecionador de obras sacras de Congonhas, demonstrando total ausência de respeito pelos valores tradicionais da comunidade. Além de comercializá-las, mantém algumas para si, cultuando-as de uma maneira individualista e egoísta. Priva a comunidade da vivência com as obras sacras, desconhecendo que a exposição e o ritual conferem vitalidade às obras (FANINI & SOUZA, p.11).

Juca Vilanova pode ser comparado ao intelectual que, totalmente desvinculado do povo, busca resgatar a cultura popular, mas acaba por engessá-la. A partir dessas duas personagens, Callado

apresenta o comerciante culto, mas ao mesmo tempo, inculto pois está desvinculado da cultura local. A comunidade confere um valor às obras que não está ligado ao mercadológico. Já Juca e Delfino por possuírem uma cultura materialista, atribuem valor de mercado à arte. Há, portanto, um evidente conflito de interesses e valores nessa situação narrada e a arte se desliga de uma comunidade, ligando-se a uma outra cultura (IDEM).

Quarup vem após, em 1967. Segundo Leite (1982), a partir desse romance o objetivo de Callado era o de engajar-se numa literatura mais social e política, abandonando seu projeto inicial de relatar a cultura religiosa como em seus dois primeiros romances.

Bar Don Juan vem alguns anos após a publicação de *Quarup*, em 1971. Este pode ser considerado um “relato em tom menor, mas nem por isso menos eficaz, de uma experiência revolucionária” (BASTOS, 2000, p.27). Isso porque seu enredo, diferentemente do que acontece com *Quarup* (1967), caminha para uma desilusão em

relação à inviabilidade de se transformar profundamente o quadro político-social do Brasil.

Bar Don Juan foi muito criticado. Esperava-se que ele trouxesse uma continuidade à narrativa do *Quarup* ou “algum relato valioso acerca dos problemas relativos ao material que constituía seu núcleo – os conflitos políticos oriundos da resistência armada à ditadura, que eram, então, quase completamente desconhecidos por todos, graças à rígida e truculenta ditadura” (FRANCO, 1999, p.158). Mas a arte não tem essa necessidade de corresponder às expectativas e, ao contrário do que era esperado, em *Bar Don Juan* a esquerda é retratada de maneira diferente àquela idealização do intelectual engajado que apareceu em *Quarup*. Quando escreveu *Bar Don Juan*, Callado entendia que o “brasileiro não tem paciência de organização nos grupos de combate à ditadura” e retratou isso em seu romance. Criticou muito também o que ele chamava de “esquerda festiva”.

Callado, com o personagem Gil, trata sobre a carreira de um escritor/romancista que vai se modificando à medida que muda sua postura em relação ao fazer literário, que passa de escritor engajado à ficcionista em busca somente de perfeição formal. Isolado em um sítio, “Eu estou com um livro inteiro querendo sair de dentro de mim. Não tem mais nada de cidade, de revolução, de comunismo, de possessos. Um livro atravessado de rios, de raízes, de bois e boiadeiros.” (CALLADO, 1972, p. 112).

Gil parece querer, agora, escrever uma literatura empenhada, no sentido de buscar na natureza elementos capazes de enaltecer o país

mergulhou no Pantanal de poros abertos, para ingurgitar o que encontrasse e suar depois o Brasil como conhecido das toupeiras, dos tatus e dos mortos com a boca cheia de terra, no máximo o Brasil rente ao chão, bem rente, jamais atingindo a altura de um homem e nunca a altura de um revolucionário (CALLADO, 1972, p. 24)

Ao mesmo tempo em que escreve esses romances, não para de pensar no amor de Mariana e, por isso, escreverá sobre sua relação amorosa, produzindo um romance muito intimista e centrado em seus interesses pessoais, intitulado “Livro do que fazer”. Esse título é interessante, pois mostra que as ações não estão mais nas mãos dos militantes, mas na escrita, no fazer artístico, na arte de um modo geral. Ele escreve sobre um tempo não vivido, mas de muito sofrimento à espera de Mariana.

Mas essa fuga da personagem e seu trancafiamento também não gerarão bons frutos para sua escrita, como prevê Mariana: “Só Gil parecia imune, batendo máquina

horas a fio e rasgando depois a maioria das páginas, em caprichosas tiras finas que soltava ao vento como se escrevesse para os arenitos e carandás.” (CALLADO, 1972, p. 194).

Escrever para arenitos e carandás não é a finalidade da arte de Antonio Callado, certamente. Mansinho, outro personagem do romance, se contrapõe à leitura de Mariana e assim fala sobre a escrita de Gil: “Os livros de Gil eram superficiais na aparência, como parece artificial um hipopótamo submerso, com os olhos e as narinas à flor d’água; mas, por baixo d’água bufa possante a estranha e colossal massa de vida. Uma afronta o gênio de Gil” (CALLADO, 1972, p. 200).

Podemos refletir sobre o quanto de Nando deve existir em Gil. Imaginemos que Nando, ao tornar-se um revolucionário pode, em algum momento, ter se frustrado, assim como Callado, e resolvido mais uma vez se isolar, fugindo da revolução que não encontrou. O último capítulo de *Quarup* em alguma medida pode ter deixado nas entrelinhas o futuro da personagem, assim como todos os militantes de esquerda desse período: “nossos companheiros não querem realizar a revolução e, sim, realizar-se nela. São os faisões da revolução.” (CALLADO, 1972, p.113).

Após *Bar Don Juan*, Callado publica outro importante romance: *Reflexos do baile*, de 1976. Para o autor, a melhor de todas as suas obras. *Reflexos do baile* se insere na chamada literatura de 70, cuja característica principal seria justamente a de trazer à tona o problema da representação da vivência histórica imediata aos anos da ditadura.

O mote principal do livro é o planejamento do sequestro da rainha da Inglaterra, durante um baile em homenagem à sua visita ao Brasil, por um grupo clandestino de resistência à ditadura, em meio a uma pane elétrica que deixaria o Rio de Janeiro às escuras, plano que remete aos sequestros promovidos por organizações semelhantes presentes no país depois de 1968. As três partes principais que dividem o livro, "a véspera", "a noite sem trevas" e "o dia da ressaca", são os únicos sinais a guiar um enredo trincado, que se desenrola em pequenos capítulos, cada um correspondendo a uma mensagem - cartas, bilhetes, ofícios e um diário-, os quais, fora de qualquer sequência linear, além da organização geral, não apresentam remetente ou data (KAIMOTI, 2007, p.19)

Quanto ao narrador, a narrativa epistolar não deixa espaço para ele. Na ausência deste,

dissemina a narração nas mensagens, aspecto que gera uma multiplicidade de vozes que, no entanto, se mostra entremeada por um estranho silêncio, intensificado pela impossibilidade de se recuperar, na leitura, a sequência dos diálogos travados entre as personagens. Em consequência, esse modo de fragmentar a narração acaba por nivelar as personagens de modo a não apresentar um protagonista, ou um conjunto

de personagens que se destacasse nesse sentido. Por essa razão, divididos em três grupos - os revolucionários, os diplomatas e os policiais -, eles seriam espectros com um rosto, à primeira vista, mais coletivo que individual (KAIMOTI, 2007, p.20)

Esse enredo fragmentado deu margens para diversas interpretações a respeito do romance que foi, inclusive, analisado por Arrigucci (1979) como um romance em que as personagens são caricaturais.

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

Essa declaração mostra o quanto o aspecto fragmentário da organização narrativa de *Reflexos do Baile* deve-se a um experimento do autor:

Considerada dessa maneira, a leitura do romance se resolveria nas intenções de Callado em criar uma homologia entre a forma do texto e aquilo que, para ele, constituía a vivência daquele momento, inserindo *Reflexos do Baile* pacificamente em seu projeto ficcional, cujo norte estava na apreensão total da história de uma época (KAIMOTI, 2007, p.20).

O mosaico montado neste livro faz emergir os valores da história brasileira: a elitização, a superficialidade, a fachada, o medo, a covardia, a pusilanimidade, amor, coragem, idealismo, desatino e morte imorrível (HOUAISS, 1976).

Reflexos do Baile guarda semelhanças e avanços em relação à *Quarup*. Antes de tudo, ele não nasce com a pretensão de ser um romance engajado, o que já torna sua escrita mais livre. Não existe um narrador contando a história. A narração é organizada por meio de bilhetes, mensagens, cartas, diários e ofícios, restos de textos que ou estão ligados à intimidade de alguém, ou parecem documentos oficiais aos quais não se poderia, oficialmente, ter acesso. Nesses textos fragmentados encontramos a história.

Apesar de Arrigucci falar sobre um tom alegórico no romance, “trata-se de uma obra em que a história não apenas é figurada como tema ou baliza no interior do romance, mas o romance interioriza o próprio processo histórico no qual ele se situa – a serialização da realidade social durante a modernização conservadora do Brasil” (RIDENTI, 2000, p.42)

Conta a história de um país em que velhas baronesas lutam para manter seu status ainda que suas roupas estejam amareladas e carcomidas pelo tempo.

Agoniza a velha baronesa, em meio à bulha e ao fragor da multidão e das máquinas, longe do seu cordial, do frasco de sais, coberta de rendas amareladas, que cheiram a patchuli e a fundo de baú, protegido o pescoço, resseco, por um derradeiro pugilo de esmeraldas, e os braços, descarnados, por escravas de ouro – assim morrem minha rua e meu mundo, pensava eu, subindo a São Clemente por entre os escombros (...) (CALLADO, 1977, p. 29).

Chiappini (2013) faz uma comparação interessante sobre os romances. Segundo ela, *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempre viva* “retomam as andanças do padre Nando tentando retratar os diferentes Brasis (das guerrilhas, dos sequestros, do submundo de torturadores e torturados)” (online). O que sempre se busca são alternativas para “o atoleiro em que o Brasil se meteu”, mesmo que, cada vez mais, de forma desesperançada, com a ironia minando a epopeia e desvelando machadianamente o quixotesco das utopias alencarianas”.

Quarup está inserido neste lugar entre *Assunção* de Salviano e *Reflexos do Baile*. Como já foi apontado aqui, esse romance é considerado um divisor de águas na produção de Antonio Callado e recebido pela crítica com muito entusiasmo.

Independentemente da forma como esses romances de Callado foram escritos, importa que o universo romanesco do autor 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.

O ficcionista “elabora um discurso possível do real, recriando-o artisticamente através da linguagem. Mergulha a matéria ficcional na experiência humana e na realidade social, mas não abdica do caráter simbólico e imaginário que confere especificidade e validade estética a sua produção romanesca”. Assim, constrói um mundo feito de linguagem “onde múltiplas falas e discursos representam a realidade enquanto plural e multifacetada, articulando em uma unidade viva, as contradições sociais, morais, políticas e psicológicas da época dos romances em pauta” (FANINI & SOUZA, p.20).

Callado tinha um compromisso com o Brasil, com o homem, e defendeu com sua arte a integridade humana. Via a arte como um meio concreto de atuar na realidade, acreditando no seu poder de transformação social. Arte e ação política, para ele, devem ser processos concomitantes e objetos 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. Como ele faz isso em *Quarup*, se de maneira empenhada, engajada ou literária, como discutiremos nos tópicos seguintes deste capítulo.

1.2 Engajamento, empenho e realismo

Se pudéssemos, questionaríamos o escritor sobre as seguintes questões: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? De acordo com Jean Paul Sartre em *Que é a literatura?*, o escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar e o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade (1948, p. 20).

Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. O homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus. E é também o ser que não pode sequer ver uma situação sem mudá-la, pois o seu olhar imobiliza, destrói, ou esculpe, ou, como faz a eternidade, transforma o objeto em si mesmo (SARTRE, 1948, p.21)

Sartre ainda afirma que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido.

E quanto ao questionamento, se o engajamento prejudica a forma de escrever, Sartre também discorre: “o escritor engajado pode ser medíocre, pode até mesmo ter consciência de sê-lo, mas como não seria possível escrever sem o propósito de fazê-lo do melhor modo. A modéstia com que ele encara a sua obra não deve desviá-lo da intenção de construí-la como se ela devesse atingir a máxima ressonância” (p.21).

Ora, se o objetivo do próprio Antonio Callado era desvendar, tencionando mudanças; desvendar os problemas sociais e políticos do momento histórico no qual ele escreve, ao ponto de provocar uma mudança, ou seja, a fim de que os homens assumam uma responsabilidade diante do real, então, *Quarup* é, também, um romance engajado?

Há muitos estudos que o classificam dessa forma. Em “A crise das utopias: a esquerda nos romances de Antonio Callado”, publicado em 1998, por Giselle Larizzatti Agazzi, a autora focaliza a questão da utopia no sentido da sua impossibilidade.

Segundo a autora,

os romances de Callado contam a crise das utopias de esquerda, que se dá tanto pelas situações cruéis e desumanas a que os revolucionários foram submetidos, estraçalhando com suas subjetividades, como pelo redemoinho de falsas imagens em que os homens se perderam por não encontrarem sentido em suas vidas pessoais, quanto mais na luta coletiva (p. 5).

Citando Antonio Callado (1998, p. 5), diz que “a obra revela uma literatura engajada na formação de uma consciência revolucionária capaz de compreender as imensas disparidades sociais existentes no país e as suas várias faces”.

A dimensão social, para Agazzi, seria um elemento estrutural na narrativa e, assim, “Callado não apenas resgataria em seus romances a admirável resistência das esquerdas contra a repressão, como tece os fios da história dos oprimidos, para garantir que da memória do Brasil não se subtraíam as vozes daqueles que, de alguma forma, contestaram o poder” (1998, p.15).

A autora da dissertação ainda afirma que, engendrando em sua obra as imagens de um país derrotado pela dor, provoca o leitor a sentir a realidade brasileira e a pensar nela. Nesse sentido, a literatura de Callado cumpriria a sua missão de humanizar o homem, convidando-o a agir no mundo.

Em “Criação literária a militância política: *Quarup* (1967) de Antônio Callado”, Cláudia Helena da Cruz (2003) afirma que *Quarup* é uma obra representativa da literatura engajada da década de 1960,

que estabelece constante comunicação entre “ficção” e “realidade”, trazendo no seu enredo temas candentes da sua contemporaneidade, como a luta do camponês pernambucano, concomitantemente com a criação das Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular – MCP -, o surgimento de Sindicatos Rurais, entre outros. Contudo, a narrativa de Callado também mostra a desintegração de todos estes movimentos a partir do Golpe Militar de 1964. (CRUZ, 2003, p.1)

De acordo com a autora, regressando ao espaço brasileiro e numa época de absoluta necessidade do envolvimento intelectual na luta contra a opressão, as noções de engajamento e de literatura engajada, ou mesmo “de resistência”, manifestaram-se no Brasil tendo como veículos as obras de autores engajados,

Tal foi o caso de Antonio Callado, cuja principal característica da vida e obra é o empenhamento social e político desenvolvido pela sua intensa atividade como jornalista e escritor, que o qualifica como intelectual

consciente do papel que lhe cabe na sociedade do seu tempo. Na verdade, comprometer-se era, para Callado, assumir uma posição no mundo, tomar partido e aceitar os riscos inerentes a essa atitude (CRUZ, 2003, p.152).

Outros renomados críticos literários incorporaram *Quarup* como referencial para a literatura brasileira, como Antônio Candido, já referenciado anteriormente.

No Brasil, principalmente nas décadas de 60 e 70 era necessário resistir e essa resistência se deu, muitas vezes, nas manifestações artísticas. Segundo Tânia Pellegrini, o realismo, no sentido de reproduzir fielmente a realidade, era o instrumento estético mais adequado para tal. Os escritores tinham uma missão a cumprir: construir o futuro. O momento histórico ensejava novas perspectivas à arte que deveria aproximar-se de leitores mais arredios e até não leitores, para informá-los, conscientizá-los.

Pellegrini ainda afirma que:

O desejo de veracidade, uma espécie de compromisso urgente com a referencialidade, característica do jornalismo, chegou até a criar o romance-reportagem, com seu teor documental, referencial, alegórico e político, de que o realismo veio a ser o suporte narrativo por excelência (2018, p.199).

A literatura das décadas de 60 e 70 guardam características marcantes, como a contestação e, por isso, os narradores conduzem a narrativa como se testemunhassem a história brasileira.

Com lastro forte no documento, os artistas utilizavam de técnicas jornalísticas ou de aproximação com o factual. Portanto, podemos inferir que *Quarup* também pode ser classificado como um romance-reportagem, cujas funções principais são resistência e denúncia.

De acordo com Arrigucci Jr. (1979), este romance reportagem aparece como uma espécie de neo-naturalismo, que está ligado às formas de representação do jornal. No caso dos romances de Antonio Callado, o crítico diz que são construídos em cima da imitação de técnicas do jornal para representar também a história brasileira dos últimos anos, mas, por serem muito abstratos, não compreendem a realidade concreta.

Alguns críticos chegam a dizer que as cenas em *Quarup* foram transplantadas quase que em estado bruto do texto jornalístico para o texto literário, como é o caso de Sérgio Alcides (2021):

grande parte da ficção elaborada em *Quarup* se ligava diretamente à anterior atividade jornalística do autor. Sobretudo à sua cobertura, em 1952, da expedição às cabeceiras do rio Xingu patrocinada pelos

Diários Associados e liderada pelo sertanista Orlando Villas Boas, à procura da ossada do explorador inglês Percy H. Fawcett, que desaparecera na região em 1925. Foi o primeiro contato direto do escritor com índios (de várias tribos) e com a região xinguana, o qual resultaria no livro-reportagem *O esqueleto na lagoa verde* (Callado, 1953). Pouco depois, em 1958, ele voltaria ao local do futuro parque indígena acompanhando o grupo integrado por Aldous Huxley e Elizabeth Bishop (Cf. Arruda Callado, 2012, p. 13). Também marcou a ficção de *Quarup* uma polêmica série de reportagens de Callado sobre a desapropriação do Engenho Galileia, em Pernambuco, publicada pelo *Correio da Manhã* em 1959 e em livro no ano seguinte (p. 261).

É inegável que em *Quarup* há muito do repórter Antonio Callado e muitos acontecimentos transplantados da reportagem, como, por exemplo, nos indica a citação acima; o índio Anta, personagem que aparece pela primeira vez em *Esqueleto da Lagoa Verde*; as cenas de tortura, que eram praticadas nos porões da ditadura, dentre outros acontecimentos.

Esse, em certa medida, é um dos problemas limitadores da obra: não conseguir, em muitos momentos, ultrapassar os limites do jornalismo. Outro fator que o limita também é a necessidade de escrever para transformar, para conscientizar. Essa necessidade de fazer da sua escrita um ato político faz com que, em muitas vezes, o romance não se aprofunde, pois tem uma missão a cumprir e, portanto, engessa-se.

Mas, como afirmou Ligia Chiappini Leite (2013), embora se alimente de episódios quase contemporâneos, muitos deles tratados em reportagens do autor,

a ficção de Antonio Callado transcende o fato para sondar a verdade, por uma interpretação ousada, irreverente e atual. E consegue tratar de forma nova um velho problema da literatura brasileira: sua “vocação empenhada”, para usar a expressão consagrada de Antonio Candido. Uma ficção que pretende servir ao conhecimento e à descoberta do país (online).

O empenho advém do Romantismo. Segundo Antonio Candido, no *Formação da Literatura Brasileira*, depois da nossa independência, a atividade literária tornou-se parte do esforço de construção do país livre. Prevalencia um forte sentimento de nação, o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Esse deveria ser o empenho do artista: nos exprimir, seja celebrando a pátria, buscando elementos no nativismo ou no indianismo.

Candido destaca desse período os romances *O Guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*, de José de Alencar, nos quais a representação literária do indígena e da natureza estava empenhada em construir a imagem do país.

O resgate dessa tradição do romance empenhado se realiza em *Quarup*, ainda segundo Chiappini (2013), “com um refinamento que não compromete a comunicação e com um caráter documental que não perde de vista a complexidade da vida e da literatura. Busca difícil, que termina dando numa obra desigual, mas, por isso mesmo, interessante e rica” (online).

No entanto, dizer que *Quarup* é engajado, empenhado ou classificá-lo como romance-reportagem, apenas, pressupõe uma leitura mais estática, estreita do romance. Ou seja, são visões de que o romance está ligado ao seu momento histórico imediato, o que era esperado na época, mas que, no entanto, não resiste à dinâmica da vida, mantendo-se na superfície da história. Ora, “se a fidelidade documental não faz mais do que expor aquilo que já se sabe da vida, qual seria a necessidade humana da arte?” (CORRÊA & HESS, 2019, p.86).

Antonio Candido, em “Crítica e Sociologia”, nos convida a olhar para a intimidade das obras literárias; “averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar”. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (2006, p.15).

Quarup é um romance que fala a diferentes gerações e nos parece atual, isso já se contrapõe às ideias defendidas pelos críticos que o interpretaram. A obra de arte, quando é realista, permanece no tempo justamente por não se deter ao momento histórico imediato.

Sendo *Quarup* considerado um romance engajado, romance de tese ou romance reportagem é importante incluir neste esforço de análise alguns estudos importantes sobre o romance e enfrentar a discussão: de que modo a escrita de Callado poderia ou não ser realista? Qual a viabilidade de tal categoria para uma narrativa da segunda metade do século XX?

Toda a narrativa se faz sob um chão histórico que não é identificado por datas, mas por alusão a fatos históricos que não deixam dúvidas sobre qual momento os personagens estão vivenciando. A aproximação com o documento é bem clara. No entanto, a narrativa literária se deixa fluir, fazendo com que a obra de arte avance, floresça e se torne viva.

Candido (2006, p.6) ainda complementa:

É claro que esse fato é requisito em qualquer obra; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema a ou b; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isso, porque, assim como os próprios escritores, verá cada vez mais que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar um mundo além do mundo.

Isso significa que os textos não necessitam manifestar ou corresponder a uma posição política determinada para ser realista e também não há necessidade de explicitar as ideologias. O esforço do escritor deve ser inverso.

Nossa concepção sobre *Quarup* é que ele interpreta a realidade de forma dialética e faz uma crítica ao capitalismo decadente e a uma realidade fecundada por contradições profundas do desenvolvimento social, desvendando-as. No romance há uma clara luta entre engajar-se e romper com essa rigidez para elaborar um mundo além do mundo. O eixo do romance “Ossuário-Mundo de Francisca” pode, também, indicar esse esforço do escritor para desprender-se do que era esperado na época em que escreveu a obra.

Se a leitura de *Quarup* ainda nos parece atual é porque, em uma certa medida, a forma literária falou mais alto. A atualidade no romance não ocorre fortuitamente. Interessa-nos a forma como a obra de arte mostra as contradições que não são claramente evidentes na realidade como, por exemplo, no caso de *Quarup*, como ele capta a lógica de funcionamento de uma sociedade regida pela dialética entre modernização e atraso.

Interessa-nos, também, nessa hipótese de que *Quarup* é um romance realista, entender como o autor apresenta a perspectiva do nosso desenvolvimento, afirmando que não há imposição e tampouco deformação das personagens para forçar uma ideologia, o que seria um falseamento da realidade objetiva.

Como veremos no capítulo seguinte, no romance, modernização e atraso não são termos opostos, assim como na sociedade brasileira. Mas essa temática está por trás da história narrada no romance, por trás, portanto, da escrita que se pretende engajada. Está ligada a um elemento aparentemente insignificante para o enredo, a Farmácia Castanho e a personagem secundária, Ramiro Castanho; está ligada ao peso de uma colonial e escravocrata presente na atmosfera de todo romance; está ligada à ossaria que Nando cultua e poetiza.

Quarup cria um mundo que mostra que é compreendendo o passado que se entende o presente e se modifica o futuro, mostrando que “nossos problemas atuais

decorrem de problemas (resolvidos ou não) do passado; e os resultados que hoje obtemos são os germes dos problemas que deveremos resolver amanhã (LUKÁCS, 2010, p. 292).

Além disso, a personagem Nando, como será analisada mais detidamente no terceiro capítulo desta tese, só se modifica e torna-se engajado na luta da esquerda após uma transformação muito lenta e profunda, após ter superado obstáculos, após ter dado longas voltas, assim como na realidade.

Em *Quarup* não há uma receita de como deve ser feita a revolução. Primeiro, porque a revolução não ocorre no romance, segundo porque a evolução do personagem, seu passo à frente, se dá de forma lenta e muito gradual, não como um camaleão que se transforma a cada necessidade imediata, embora o leitor se surpreenda quando, de forma abrupta, ele estabelece suas primeiras relações sexuais.

Retomando as palavras de Lukács (2010):

Se o mundo pudesse ser transformado através de uma colocação teórica correta, formulada numa situação favorável, se cada homem pudesse se tornar socialista por meio desta varinha mágica da teoria, então, camaradas, a revolução socialista não seria verdadeiramente a conclusão da pré-história da humanidade? (p. 290).

Outro aspecto relevante em *Quarup* e que nos faz afirmar que se trata de um romance realista é a questão da fisionomia intelectual das personagens. Citando Lukács,

quem não estiver impedido por preconceitos ligados à decadência burguesa ou à sociologia vulgar reconhecerá que a aptidão dos personagens artísticos para expressar a sua própria concepção do mundo constitui um elemento importante e necessário para a reprodução artística da realidade (LUKÁCS, 2010, p.189).

A concepção do mundo, portanto, é uma forma de consciência, de modo que, o escritor que a ignora suprime o aspecto mais importante de seu personagem. A concepção do mundo “é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época” (Idem, p. 189). Em *Quarup*, as personagens, de maneira mais ou menos aprofundada, têm sua fisionomia intelectual. Expressam-se de forma livre e expõe seus sentimentos, preconceitos, desejos, expectativas. São homens e mulheres de carne e osso. Esse aspecto não foi estudado por nenhum dos críticos citados aqui e é uma característica muito importante no romance.

É importante frisar, também, que essa característica não se esgota na pura personalidade, no indivíduo, mas possui validade universal. As personagens falam do mundo, isto é, a vida individual das personagens está ligada aos problemas sociais,

o personagem artístico só pode ser significativo quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, como algo que têm para ele uma importância vital (LUKÁCS, 2010, p. 192).

É nos diálogos de *Quarup* que conhecemos Ramiro, Nando, Fontoura, Lauro, Francisca, Levindo, entre as demais personagens, e nos são revelados traços individuais, em maior ou menor grau, obtendo uma fisionomia intelectual concreta. Isso não significa que a sua concepção de mundo, suas ideias, sejam necessariamente corretas e reflitam exatamente a realidade objetiva.

Ramiro, por exemplo, está sempre em contradição, seu pensamento é incoerente e apologético, no entanto, “o caráter peculiar que essas ideias assumem nele, em cada ocasião concreta, é sempre um modo pessoal de pensar e de viver a universalidade” (LUKÁCS, 2010, p. 189). Em outras palavras, é no seu pensamento e nas suas ações individuais que se revela o universal.

Por sua vez, os dogmas religiosos profundamente atrasados e arcaicos de Nando e sua utopia romântica nos são revelados nos diálogos entre as personagens, como estes que se seguem, logo no início da narrativa:

— Qual é o melhor caminho para se formar uma ideia deste gigante de país? — disse Leslie. — Eu por mim — disse Nando — acho que para se pegar o espírito do Brasil e as raízes de sua vocação no mundo o roteiro seria outro. Pouquíssimos brasileiros o fazem e daí a confusão em que vivemos. Eu considero a ida ao centro do Brasil, onde vivem os índios em estado selvagem, mais importante, muito mais importante do que conhecer o Rio ou São Paulo. E considero uma visita à zona das Missões, no Rio Grande do Sul, mais importante do que visitar Olinda, Bahia, Ouro Preto. Vejam bem — continuou Nando concentrado —, é só no Brasil que ainda existem, tão perto das grandes cidades, homens mais em contato com Deus do que com a história, isto é, com o mundo da razão e do tempo. Entre eles a aventura do homem na terra poderia começar de novo. Quanto às Missões, às ruínas dos Sete Povos, elas são os restos de uma experiência maior do que qualquer das utopias abstratas já escritas. Ali os jesuítas tentaram recomeçar o mundo com os índios guaranis. — O que é que eles fizeram? — disse Winifred. — Uma República cristã e comunista que durou século e meio, minha senhora. Incrível a displicência de historiadores diante da maior

experiência social que se fez sem dúvida na América e que possivelmente foi a maior do mundo desde o Império Romano — continuou Nando (CALLADO, 1984, p. 19).

O diálogo continua:

— Fantástico — disse Leslie, e Nando perguntou a si mesmo se o inglês achava fantástico o que ele narrava ou fantástico ele próprio, narrando tais coisas. — Fantástico o que acontece desde então — disse Nando. — Espanha e Portugal destroem a fulgurante República Guarani. A ideia comunista, fundamental no homem, é torcida e recriada no século seguinte pelo Manifesto Comunista. Para sempre a Igreja perde a primazia. E, no entanto, o que se sabe hoje desse instante crucial da história humana, dessa tragédia nos campos e florestas do sul da América do Sul? Nada. Umas vinte linhas em Toynbee, volumes oito e nove. Fantástico, literalmente fantástico. Isto, minha senhora, no historiador que reduziu as civilizações a mero adubo das religiões. Quando menciona em livro oceânico a grande experiência jesuíta de criar simultaneamente o adubo e a flor, o estrume e a espiga, despacha tudo em vinte linhas desgarradas (CALLADO, 1984, p.20).

não pense que eu imagino uma Roma conquistadora renascendo no Brasil. De mais a mais não me sinto com forças. Talvez nem haja mais os meios de organizar os índios numa outra República. Teríamos de encontrar outros métodos de cultivar esse último Adão. Mas no limiar do século dezessete, quando iniciaram sua obra, os jesuítas sentiram que Deus lhes entregava, em condições históricas, o homem em branco, o homem a ser escrito. O jardim do Éden se replantava aqui de acordo com todo o saber da Europa. O alemão Baucke chorou em plena lavoura no dia em que timidamente o primeiro índio começou a cavar a terra ao seu lado. O francês Berger convertia os índios tocando violino. O espanhol Mansilla espremia uvas para que os selvagens provassem o vinho. Quando perderam suas reduções confederadas em República, os guaranis construíram cidades, fabricaram foices e alaudes, martelos e órgãos. No campanário da igreja de São João Batista, doze apóstolos circulavam, dando as doze horas do dia, e a porta do Colégio de São Lourenço fagulhava ao sol com suas joias de cristal de rocha. A produção comum entrava para os armazéns comuns e se distribuía entre todos para el bien común. As mulheres recebiam o fio e entregavam os tecidos. Não havia nem salário, nem fome. Isto não é lenda, é história. O que os jesuítas chegaram a anunciar, e o mundo esqueceu, é que o homem não precisa de milênios para desbastar em si a imagem de Deus que está no fundo. Nando parou de andar. Sorriu diante do silêncio dos outros. Sentou-se. — Se amolo vocês com minhas histórias — disse Nando — prometo não voltar ao assunto. Mas palavra que eu gostaria de ver a República Comunista dos Guaranis estudada até pelos biólogos. Os jesuítas das Missões não aceleraram a história de um povo. Aceleraram a evolução da espécie.

Levindo, por sua vez, é responsável pelos discursos revolucionários. Quer transformar o país, fazer a revolução com as próprias mãos.

— Me ajude, padre Nando — disse Levindo. — O que eu quero dizer ao Leslie é que precisamos criar dentro do brasileiro a ajuda ao Brasil. Temos de fabricar os mitos. O pai de Francisca, por exemplo, quer que a gente vá passar a lua de mel à beira do Sena, do Tibre, do Danúbio, sei lá. Eu já disse a ele que eu e Francisca vamos passar a lua de mel à beira do Xingu. — Você se interessa pelos índios? — disse Nando. — Não — disse Levindo —, não me interessa pelo índio assim feito você, isto não. Nada de missões e parques indígenas. Só nos países onde os homens vivem direito é que jardins zoológicos podem funcionar. O índio por enquanto que se defenda. — Mas o que é que interessa a você no Xingu? — Os cafundós do Brasil — disse Levindo. — Eu estava lendo nos jornais que o Conselho Nacional de Geografia já assinalou matematicamente o Centro Geográfico do Brasil. É lá pelo Xingu. A Expedição que devia ir por terra a esse Centro foi adiada indefinidamente, como tudo no Brasil. Por falta de pessoal, de dinheiro, sei lá. Isto, por exemplo, eu gostava de fazer. Assinalar na terra o lugar do coração do país. E trazer terra do Centro para cá, para o Sindicato de Palmares, por exemplo. Para fincar a bandeira diante do Sindicato (CALLADO, 1984, p.33).

Este até se revela com um certo pedantismo:

— Eu também não acho que sou tirano não — disse Levindo —, muito ao contrário. Eu me considero o próprio arauto de todas as liberdades possíveis e imagináveis. (CALLADO, 1984, p. 61)

De acordo com Lígia Chiappini Morais Leite:

Se em quase todas as personagens podemos constatar uma ‘teoria’ do Brasil e identificar utopias, isso também acontece com Nando, a personagem central. Com uma diferença: ele é o único que evolui e que, portanto, transforma, aperfeiçoa e reinventa a cada momento o seu Brasil do passado, do presente e do futuro, aproveitando para isso, um pouco de cada uma das pessoas com quem convive, cujas ideias filtra à luz da sua experiência, da sua formação e dos seus conflitos pessoais (CHIAPPINI, 1982, p.155).

Esses traços individuais das personagens não podem ser ignorados em uma análise mais aprofundada do romance.

Não podemos desconsiderar o forte traço social do romance e a sua inevitável relação com o momento de sua produção, mas procuramos nesse trabalho tomar o caminho inverso ao da leitura que evidencia a conexão direta entre literatura e sociedade, para, assim, buscar o nó que ata a forma literária ao processo social exatamente pelo processo que impõe distância entre eles.

Defendemos que *Quarup* é fecundado por um paradoxo: através do engajamento ele supera o engajamento e torna-se um romance realista.

Portanto, nos interessa ler *Quarup* não pelo que ela apresenta de comum com a realidade imediata, mas sim pelas contradições da realidade que não estão evidentes, de tal forma que assim se configura o mundo estético de Nando e das demais personagens, como Ramiro Castanho e a forma como essas personagens são orquestradas pelo narrador.

1.3 Um narrador que se autoquestiona e liberta

Em *Quarup* temos um narrador heterodiegético, onisciente, que, em terceira pessoa, é contador da história, apesar de não participar ativamente dela.

Este narrador conhece os sentimentos mais internos das personagens, sentimentos esses que, muitas vezes, não poderiam ser expressos por elas. Ele sabe tudo, mas tem consciência de que não está envolvido em nada. Isso se percebe quando o narrador reflete:

Estranhas coisas surgiam como um rolo de cinema diante da gente, só que um cinema onde somos espectador e tela e somos ainda uma terceira pessoa que gostaria de intervir em tela e espectador e, às vezes, há, não inteiramente confundido, um sofrimento dos três, principalmente da tela (CALLADO, 1984, p.117).

Nesta citação, o narrador confessa que, apesar de querer intervir na narrativa, ele é somente o espectador assistindo a história na tela de cinema e sofre por essa falta de liberdade. Estaria ele confessando, nesta passagem, que é um narrador naturalista, capaz apenas de observar e fotografar a realidade?

No texto “A nova narrativa”, Antonio Candido afirma que o narrador em primeira pessoa deseja apagar as distâncias sociais, em uma tentativa de se identificar com a matéria social. Já na tradição naturalista, o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem através do discurso indireto livre.

No Brasil, segundo Candido, em “A nova narrativa”, isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu status, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e entre aspas utilizava a linguagem do povo no discurso direto (que definia o outro):

Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do

indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras). Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. (CANDIDO, 2017, p.257)

Candido diz que o realismo feroz se perfaz melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica à voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (CANDIDO, 2017, p. 259)

O narrador em terceira pessoa em *Quarup*, portanto, pode ser um limite que emperra o romance de se caracterizar como realista. Um aspecto que faz que com *Quarup* perca sua força. Mas, uma análise que se pretende literária, como esta que nos propusemos a fazer, necessita abarcar todos os elementos literários, sendo o narrador o principal deles. Veremos, então, em cada capítulo do romance, quem é esse narrador e como ele é trabalhado artisticamente. A forma com a qual ele tece o enredo de *Quarup*.

Se o narrador sabe tudo a respeito das personagens, ou pelo menos aparenta saber tudo, como é o caso de *Quarup*, elas parecem reais. Segundo Antonio Candido (et al., 2005, p.53-54) “enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação, dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito”.

O romancista de *Quarup* organiza esse jogo de causas na composição do romance e o narrador, fruto do trabalho artístico do romancista, é um elemento importante criado por ele para descer profundamente e revelar o que o personagem não é capaz de mostrar.

É por meio deste narrador onisciente que descemos às profundidades reveladoras do espírito das personagens. Tentaremos, a seguir, comprovar esta afirmação baseando-nos em trechos do romance em que a voz do narrador aparece, nos levando para dentro das personagens, principalmente de Nando. Nesse caso específico, o narrador explora a construção do protagonista, “ora expondo seus conflitos entre sua subjetividade e a realidade, ora levando o leitor a desconfiar desse padre que insiste em permanecer resolutivo diante de um universo tão complexo e diverso” (AGAZZI, 2013, p. 20).

No primeiro capítulo do romance, denominado “Ossuário”, conhecemos Nando e sua perspectiva engessada, dura, enclausurada no cemitério de ossos. O narrador que

inicia o capítulo afirmando que ali estão “vivos apenas Nando e Cristo na luz de sua glória”, vai, aos poucos, se questionando sobre esse estar vivo e em um determinado momento, descreve a seguinte cena:

Mal se sentara entre os esqueletos vestidos de burel, *como se um deles fosse*, Nando viu entrar pela porta que ficara aberta Francisca feito um arroio que se pusesse a correr num deserto de pedra. Se o arroio persistisse, pensou Nando com aflição, o deserto involuiria e acabaria dando flor. Não havia perigo de se cobrirem novamente de matéria os esqueletos rebeldes a carnes que não fossem as da Ressurreição? (CALLADO, 1984, p.33. grifos nossos.)

A princípio, o narrador assemelha Nando aos esqueletos e o leitor pode se perguntar: estaria Nando *mesmo* vivo na cripta ou tão enrijecido quanto os ossos dos frades que aguardam a ressurreição? Mas, a partir desta citação, já há uma vaga ideia de mudança na perspectiva da personagem: a entrada de Francisca confere um ar mais humano à cripta.

Esse percurso figurativo, explicitado pelo narrador,

mostra como a presença de Francisca era contrastante naquele espaço, que abrigava indícios de mortes, os esqueletos, e ainda tinha um ar já descrito como “viciado”, abafado. Com a chegada dela ocorre uma metamorfose espacial do ponto de vista da percepção de Nando. Foi a chegada dela que fez o protagonista pensar que milagres poderiam acontecer, que flores poderiam nascer no deserto e que até os esqueletos poderiam voltar a ter carne. Essas mudanças imaginadas por Nando são metafóricas e representam o que a presença da noiva de Levindo significava para ele: a transformação de seu humor, de seu estado de espírito e do próprio espaço que ocupava (BORGES, 2009, p.195).

Cabe também, a partir desta fala do narrador, um questionamento ainda mais profundo. Estaria ele nos dando uma pista sobre o próprio trabalho que o romancista fará com a composição do personagem Nando? O deserto evoluiria e acabaria dando flor e os esqueletos se cobririam de carne, ou seja, haverá mudança de perspectiva do personagem, seu desengessamento, seu florescer?

Nando conhece Francisca ainda nas primeiras páginas do romance e se apaixona. A jovem, que pertencia à elite pernambucana, era noiva de Levindo, um revolucionário trotskista que pretendia transformar a realidade social brasileira. Para Nando, “[...] Francisca era o carreiro de estrelas entre os mundos e ele só tinha encontrado uma paz séria e tranquila em Francisca. O mais era o desmoronamento, o mundo entrando em filetes de distração” (CALLADO, 1984, p.12).

O encantamento de Nando com Francisca e sua culpa por amar a mulher de um amigo só nos são explicitados por meio do narrador. Nando não confessa seus sentimentos, mas o narrador onisciente fala por ele:

No Mosteiro, aguardando visitantes, Nando repetia "a terra já deu flor quando chegar aqui" enquanto via em croquis de Francisca as mãos de Francisca alastradas de flores. E como num mistério medieval em que um pensamento perigoso se materializa de pronto em carne e osso, Francisca surgiu na sua frente, e uma Francisca de cabelo soprado de vento, alegórica, uma espécie de imagem da Doçura anunciando a Tragédia (CALLADO, 1984, p.63).

A tragédia anunciada por Francisca é o aborto que Maria do Egito, filha de um camponês que foi estuprada, realizou com a ajuda dos ingleses e de Francisca. No entanto, a menina está passando mal e Francisca chama Nando para tentar socorrê-la. No caminho, mais uma vez, ouvimos a interferência do narrador sobre as percepções de Nando:

No século quatorze o grande poeta não corria tal risco. Perto. As mãos feitas sabe Deus para que gestos de ternura conduzindo o veículo e orientando o padre temeroso da crueza da vida e mais temeroso ainda das suavidades da vida. Estagnado. Adiará, adiará e por fim nada dissera a D. Anselmo sobre a situação no Engenho Nossa Senhora do O onde não havia um único padre e onde os pais queriam matar as filhas sob o comando de estranhos deuses que imitavam a voz do Deus cristão (CALLADO, 1984, p.64).

Mas essa tragédia que Francisca anuncia pode ter relação também com a citação anterior. Essa tragédia tem a ver com a terra que dará flores e os esqueletos cobrindo-se de carnes, liga-se à entrada de Nando em mundo do qual ele não vai mais sair. Esse mundo é o contato que ele terá com a realidade concreta, em todas as suas contradições, feito de cruezas e suavidades.

Nando via a ambulância chegando, Maria do Egito agonizante, ele a dar-lhe a extrema-unção, Nequinho na Polícia, o caso nos jornais. Tudo isso depois do Suplemento do Túnel. Pela primeira vez se aproximava da casa de Leslie e Winifred com horror. D. Anselmo tinha sua parte de culpa. Por que empurrá-lo para relações leigas como Leslie e Winifred? Ainda mais esses nórdicos para quem tudo era ação, fazer, fazer, fazer? Por si mesmo ele jamais teria se afastado tanto do refúgio do Mosteiro. Só na hora de se afastar definitivamente. O incidente tinha pelo menos o valor purgativo de diminuí-lo aos olhos de Francisca. Mas aí de Nando, isto na realidade era mais uma dor, a dor maior, acrescentada às outras. Numa curva, quando seu joelho por acaso tocara a perna dela, Francisca a retirara vivamente. Como se ele tivesse buscado o contato,

de propósito. Como se o homem pusilânime que ela via não pudesse deixar de ser também tortuosamente frascário (CALLADO, 1984, p.65)

Francisca representa para a economia da narrativa a sensibilização de Nando diante das injustiças sociais e diante da vida. “No contato com ela, o outro é definitivamente descoberto pelo herói-protagonista. Nesse sentido, Francisca é uma espécie de elo da vida individual de Nando com a militância social, de caráter coletivo” (CHIAPPINI, 1982).

Essa ideia se comprova na citação acima, quando o narrador diz que “Francisca era o carreiro de estrelas entre os mundos”. Essa ponte que Francisca representa entre o mundo enclausurado do ossuário e o mundo mais amplo, do “Mundo de Francisca”, ficará mais clara ao longo da extensa narrativa. O narrador também exerce esse papel de ser ponte entre os dois mundos. É ele que com uma linguagem literária, por vezes até lírica, elabora um mundo além do mundo, ou seja, parte do ossuário para um florescimento, que não é só do personagem, mas é também dele, é também do próprio romance.

Talvez por conta desse narrador, *Quarup* não envelheceu. Entender como atua esse narrador é uma chave para se compreender a obra para além do que ela já foi analisada. Há nele uma tendência de se permitir uma mobilidade que talvez o próprio Antonio Callado não pudesse conscientemente exercer frente aos limites histórico de seu tempo presente. É ele quem faz a forma literária aparecer, permitindo uma mobilidade em meio à rigidez, permitindo um florescimento em meio aos ossos do ossuário.

Esse papel de narrador-ponte é resultado da composição do romancista e produz o efeito que pretendemos demonstrar aqui: cumprir o destino da personagem ficcional que é sair do ossuário para entrar no mundo de Francisca, um mundo feito de matéria orgânica, carne, vida. O destino de Nando é florescer: “a terra já deu flor quando chegar aqui”, ou seja, sair de uma atitude de mero observador para a uma perspectiva ativa, viva.

Se por ele “jamais teria saído do refúgio do mosteiro”, é Francisca a responsável por fazê-lo e o narrador o responsável por fazer essa ponte. Ao final deste primeiro capítulo, Francisca parte para a Europa e os personagens combinam um encontro no Xingu.

Assim o narrador descreve a cena que sucede após a viagem dela:

Nos poucos dias que o separavam do dia em que devia viajar para o Xingu, Nando viveu numa febre. Francisca, bruscamente retirada, era sinal da nova e severa aliança. Em matéria de vida mística Nando não tinha sequer entrado na fase humilde da purgação. Jamais chegaria à

iluminação e nunca, realmente nunca, à união, mas a si mesmo mostraria até onde podia ir sua humildade. Dos seus temores e covardias encheira de sobra os ouvidos do confessor, que no fim lhe aconselhava exercícios e penitências com ar de quem sabe que receita poções inúteis a um doente crônico. Leslie seria outra coisa. Teria sincera pena se soubesse por exemplo que ele jamais fundaria sua Prelazia no Xingu. Mas não poderia deixar de sentir duas coisas que iam cauterizar a vaidade e amor-próprio de Nando: repulsa pela ideia em si de um amigo ter a pieguice de se confessar a outro, e hilaridade quando conhecesse as razões por que Nando não partia para sua missão. Leslie tivesse paciência. Com ele é que Nando ia se abrir (CALLADO, 1984, p. 78)

A sentença do narrador quanto ao futuro de Nando é enfática: “Ele jamais fundaria sua Prelazia no Xingu”. Essa profecia pode passar despercebida para um leitor desatento, mas indica o futuro da personagem, que abandonou a batina e sua missão para atender seus interesses pessoais e viver o amor com Francisca e, mais tarde, abandonará seus sentimentos individuais para viver o coletivo.

Note-se que o narrador tem um papel extremamente importante no texto: dar pistas a respeito do futuro da personagem que está longe de ser o futuro premeditado por ela. O narrador mergulha e explicita a essência da personagem, o que não se mostra por fora:

Nando abriu os olhos e ia se levantar para fugir quando ouviu a porcelana do mundo se esfarelado e chiando nos ares feito areia que escorre de uma ampulheta quebrada. Desapareceu o céu de sempre. As estrelas fuzilaram nos confins sem fundo. Um feio mar encrespado ao contrário pelo vento cuspiu sal nos coqueiros que chupavam água pelas raízes para esporrar leite nos, cocos. O mar ferveu de peixe, a areia borbulhou de tatuí. Gaivotas riscaram o poente de branco, morcegos deram nós pretos no ar. Um cão saiu correndo e latindo. Uma jangada atrasada embicou na praia com jangadeiros, peixes e palavões. Um coco caiu e botou caranguejo para correr. Em vez de se levantar Nando ficou bebendo aquele mundão de troços e bichos pelos olhos e pelas orelhas. Em que buraco sumiu o caranguejo? Caminho de afinal se levantar Nando parou nos joelhos, juntou as mãos diante da cara molhada. - Louvado seja Deus! disse Nando. Ao chegar diante da porta de D. Anselmo, no Mosteiro, Nando bateu os pés com força no chão para desprender areia, mas sentia com prazer os sapatos ainda cheios dela. Alisou os cabelos, sacudiu a batina, bateu à porta e entrou. D. Anselmo olhou com um sobressalto a figura de Nando que pela primeira vez via assim descomposto e ao mesmo tempo alegre e agressivo. - Você está se sentindo bem, meu filho? disse o Superior. - D. Anselmo... Nando parecia à beira de começar um relato. Mas disse apenas, empertigando-se, retesando músculos que pela primeira vez lhe doíam de amor. -Venho dizer a Vossa Reverendíssima que estou pronto a partir para o Xingu (CALLADO, 1984, p.89-90).

Nesse momento, a bolha que dividia o mundo estático e frágil, pois que era feito de porcelana, do mundo real se rompeu. A linguagem poética que o narrador utiliza para descrever confere força à cena. As porcelanas quebram e rompem com a rigidez do mundo de Nando, ossificado, estático. Nando agora sente os músculos doerem de amor e, talvez por isso, bebe o mundo de troços e bichos pelos olhos e pelas orelhas. Ter olhos e ouvidos para ver e ouvir o mundo é tornar-se vivo, tornar-se humano.

O narrador questiona o próprio fazer artístico do romancista, que caminha em um limiar: engajar-se ou assumir uma perspectiva da experiência histórica de forma significativa, contribuindo para uma possível captação da totalidade?

Se, a princípio, a ideia do escritor era fazer um romance engajado, estava ele, também, petrificado, preso a essa ideia engessada, preso a um ossuário. Mas chega um momento em que a forma literária entra em disputa, rompendo, ou pelo menos tentando romper com essa rigidez. E o narrador nos dá a chave para essa interpretação com uma linguagem que vai se tornando mais lírica a partir de então, como se vê, por exemplo, nos trechos que destacamos a seguir, mas também não conseguindo fugir muito do documental:

Quando um claro cordão de lua ressurgiu livre da sombra os índios moribundos saudaram o milagre com mais algumas flechas ao menos para estabelecer que as primeiras haviam contribuído para restaurar a lua. Depois sentaram-se em torno do acampamento, moribundos e malcheirosos, como se o resto de vigor da tribo se houvesse concentrado na paulada que dera cabo do juruna Jubé enterrado no seu monte. Falavam pouco entre si e a todo instante buscavam o primeiro fiapo de mata para se dessorarem um pouco mais em fezes e depois iam de novo fuçar as latas à procura de algum farelo de biscoito ou as panelas na esperança de um último osso. Incapazes de caça ou pesca. Na total panemice. Quando a luz da lua voltou Lauro disse o que todos agora desejavam ouvir e fazer: — Pelo amor de Deus, vamos embora. Vamos sair daqui (CALLADO, 1984, p.357).

A linguagem com que o narrador inicia a descrição da cena dos cren-acarore é uma linguagem literária, poética, quase lírica que traz à baila o sofrimento daquela tribo que se desintegrava na desintéria por conta de uma epidemia de sarampo. Inicialmente, está longe de ser uma linguagem engajada ou jornalística. No entanto, ela vai se tornando uma descrição mais documental, no sentido de uma fotografia da realidade, e podemos inferir que é até mesmo uma descrição naturalista, pela comparação dos índios a animais que fuçam as latas à procura de algum osso.

O romance, portanto, se desdobra segundo uma dialética de poesia e documento. O documento tenta levar o autor a cumprir uma necessidade social e histórica, da década de 60, e a poesia arrasta-o "para um tratamento por assim dizer intemporal dos homens e das coisas" (CANDIDO, 1992, p.49).

Há outros trechos em que podemos identificar uma sensibilidade do narrador e no modo de narrar ao mesmo tempo em luta com a linguagem documental:

Em todo o Auxiliadora que mais uma vez Gonçalo percorreu em companhia de Nando havia um cheiro adocicado de cana e de gente que apodrece ao sol. Nando se via diante de uma experiência de hecatombe que fizessem a título de escarmento os países que temem o lento fim do mundo depois de uma guerra apocalíptica. Sentada sobre sua colina como uma sinhá irada que tivesse mandado envenenar os campos e as senzalas, a casa de moradia dos Barreto fechada, trancada, carrancuda. Cá embaixo, das palhoças, saíam os camponeses estrangulados pelo lock-out, pálidos, magros, com apenas de humano um vago ar idiota de comunidade exausta de trabalho que de repente descobre que pode morrer de inércia e que de qualquer forma tal espécie de morte é um meio de enganar o patrão. Os grandes tinham um ar obscuro e torvo de mortos que se recusassem a ficar debaixo da terra e diante de uma meninazinha de imensos olhos na cara escaveirada e com o ventre arredondado de hidropisia Nando teve a impressão de que estava grávida de um monstro ainda menor e mais lamentável. Brincava com outras crianças junto a uma poça d'água, se era brincar aquela fanática concentração em tentar fazer boiar como barcos os torrões de terra duros de sol e que se derretiam como açúcar mascavo nas águas de lama (CALLADO, 1984, p. 420).

Após esse capítulo, há uma mudança brusca de cenário e vemos Nando no Rio de Janeiro, em um apartamento luxuoso que, em breve saberemos ser o de Ramiro. Lá, enebriado de éter, Nando delira e o narrador descreve a cena:

AO UMEDECER de novo o lenço, para não interromper o bem-estar e a sensação de poder, Nando lançou um olhar aos companheiros e viu que todos ressonavam, Ramiro no sofá, lenço chapado na cara como um alegre morto, Vanda, Falua e Sônia cada um numa poltrona, lenço no colo e bisnaga abandonada no assento. Antes de aspirar o lenço gelado Nando viu na mesa do único abajur aceso ao seu lado, a bisnaga de vidro brilhando com um esplendor de diamante, palpitando como o revólver de Hosana (CALLADO, 1984, p. 93).

O padre jamais poderia confessar seu entorpecimento pelo éter, seu bem-estar e a sensação de poder, o que fica a cargo do narrador explicitar essa e todas as vezes que o mesmo acontece.

As sensações e as ideias da personagem principal também são explicitadas:

Entendia tudo e tinha nas mãos vida e morte. Não ia perder tempo fixando naquele instante ciência tão inesquecível. Cheirou guloso e a plenos pulmões a friagem perfumosa. Dzim-dzim-dzim nos ouvidos. Altos muros ruíram em silêncio e cores fulguraram em negrume de azul e pasta de escarlata. Aprendiz no estúdio de um pintor antigo, Nando tinha caracóis escuros que lhe caíam sobre a testa, borzeguins vermelhos de ponta revirada, pincel na mão e um sorriso de mofa nos lábios infantis. O menino ensinava um tema chocante, mas falava sem som e, na ânsia de entendê-lo, Nando o mirou com tal intensidade que mudou seu cabelo num cacho de parreira roxa contra o céu azul grosso pingando um melado de anil na terra fulva e o menino de cabelo de vinho era hebreu. As imagens da vida giravam como lanterna presa a um rodopiante bastão de bambu e cada imagem apagava com sua violência memória da precedente: toureiro de jaleco fagulhante, calção de rubis e rabicho de jacarandá polido, pajem, andrógino, moço enfermo de velho terno de linho branco sem gravata, moreno pálido no fulgor insolente da paisagem, mandarim enunciando o segredo com forte articulação de mandíbulas, mas sem som. E de repente a cessação completa de imagens. A sala. Ramiro no sofá. Vanda, Falua e Sônia nas poltronas. O abajur. O lança-perfume de vidro cintilando com a ciência de tudo. Não mais o delírio das imagens. Ao contrário. A realidade monumental e suspensa nos ares (CALLADO, 1984, p.94).

De padre introspectivo e espiritualizado, preso em um ossuário em Pernambuco, o narrador agora o coloca no Rio de Janeiro, em meio a uma elite decadente e entorpecida, pronto para a realidade monumental. Este mundo, sem muros, pois “os altos muros ruíram em silêncio”, segundo nos relata o narrador, será o novo mundo que Nando adentrará. Sem volta. Algo terá que morrer para que a flor viva desabroche.

A citação acima traz em si um duelo: uma linguagem literária descrevendo o delírio e a realidade monumental que de repente se impõe. O narrador vai nos colocando os pés novamente no chão e, de forma precisa, nos informa o local onde os personagens estão: “a sala; Ramiro no sofá; Vanda, Falua e Sônia nas poltronas. O abajur. O lança-perfume de vidro cintilando com a ciência de tudo”.

Em outros momentos o narrador que se confunde com o romancista, portanto, questionando-se quanto ao seu método de escrita. E conclui: não importa como, com quais técnicas, o importante é escrever:

Nando aspirou o lenço molhado, aquela primeira cheirada penetrante e áspera que faz a gente afastar de si o cálice ainda cheio. Relembrou a advertência: se vais entrar dentro de ti arma-te até os dentes. Mas não, não ia propriamente entrar dentro de si mesmo e sim dentro de um meio mental onde boiava Francisca, pois nada mais era que um francisco frasco. E Francisca boiava nas águas que exigia e purificava com a simples exigência. Exceto que. E na fase ainda puramente da

dramatização violenta de ideias o grande poeta atravessando a Ponte dos Suspiros perdido em meditação, mas andando sobre as mãos, pernas para o ar e dizendo em terza rima que a ele não fizessem o que haviam feito a Hegel. No roxo crepúsculo ao fundo pegou fogo um cipreste com chama verde. O importante seria escrever, disse Nando aborrecido consigo mesmo. Perda de tempo do contrário, mas não ia começar no escuro em rede tinha graça. Como não podia deixar de ser, lá estava ela, mas falando sem som a um outro e como ia ele interromper? (CALLADO, 1984, p. 329).

No capítulo que sucede, chamado “A maçã”, o símbolo é o pecado, que vem do fruto proibido e do encontro de Nando com as mulheres da expedição. É neste capítulo que são descritos o encontro de Nando com os índios, pela primeira vez, o sofrimento indígena e alguns acontecimentos históricos importantes, como a morte de Getúlio Vargas, por exemplo. A linguagem do narrador, neste capítulo, é mais seca, mais direta, é onde ele faz um questionamento importante sobre a sua função de narrar:

Nando se acercou da rede de Aicá sentindo-se mais desolado e mais perplexo do que jamais se sentira diante do sofrimento dos inocentes. Terrível o que Lídia acabava de dizer. Afastava qualquer consolo de tapeação que se pudesse derivar da ideia de que Aicá sofria como um cão ou um gato. Sofria um sofrimento de gente, complicado com o social (CALLADO, 1984, p.176).

No dilema entre uma descrição engajada, por vezes, naturalista, e uma linguagem mais realista, no sentido de figurar esteticamente a realidade, a primeira soa como uma tapeação, pois que é uma visão distorcida da realidade. Aicá sofre um sofrimento de gente, não há como naturalizar este sofrimento, não há como descrevê-lo de outra forma: “O índio levantou olhos mansos para Nando, que sabia não ter nada a dizer”.

O narrador também é profético em relação ao futuro dos índios que estão se preparando para o quarup: “Ensaçando o futuro que jamais teriam. Provando a libré que nunca seria cortada”. E fala de um mundo já enfraquecido, prestes a desaparecer:

Mas como explicar aquelas raças que se extinguiram quando mal quebravam a casca do ovo? Que queriam dizer? Ou eram de fato vários os começos do mundo? Nando lembrou no mapa do Mato Grosso o desenho do Parque e reconheceu uma possível Arca e pensou que talvez em nossa era apocalíptica a idéia fosse aquela. De novo. De volta. Não por fatalidade cíclica ou comando de Zoroastro. Pelas razões de Newman. Pela repetição dos pecados no peito de cada homem (CALLADO, 1984, p. 216)

De alguma forma o indianismo romântico está presente aqui, mas de uma maneira inovadora. Isso é possível, pois, parafraseando Candido, uma obra literária é uma

produção do trabalho intelectual humano e, portanto, está inserida no todo da história, entre seus avanços e recuos é que se vai gerando a possibilidade de superação dos limites anteriores. Uma obra de arte não surge do nada, mas a retomada do que já foi produzido é original, e essa originalidade resulta do próprio movimento da história, que, por ser contraditório e não linear, envolve rupturas e continuidades entre um momento da história e os demais, entre uma obra e outra.

Após “A maçã”, inicia-se o capítulo “A palavra”. Neste, o verbo principal é esculpir. Esse, agora, é o trabalho do narrador “repetindo por fora o trabalho de escultura que a palavra fazia por dentro” (CALLADO, 1984, p. 383).

Esculpir está ligado ao próprio fazer artístico, está ligado ao trabalho do escritor, que trabalha a história artisticamente. Por meio do reflexo estético, capta-se a história, compreende e constrói um mundo próprio. Portanto, em mais de um momento o narrador se questiona sobre a escrita do romance e sua perspectiva avança no sentido de que, para além de engessar-se em um mundo rígido, necessita esculpi-lo, transformá-lo.

É importante relatar aqui que a ideia desse capítulo é falar sobre a alfabetização dos camponeses e pescadores. Mesmo agora, já habituado a assistir e a ensinar ele próprio, Nando sentia os olhos cheios d’água, quando diante de um camponês uma coisa ou uma ação virava palavra. A criança tantas vezes vai fazer a coisa a comando da palavra. Para aqueles camponeses tudo já existia menos a palavra (CALLADO, 1984, p.384).

O narrador, assim como Nando, está mais consciente:

E se agora aqueles homens entrassem em si mesmos, pensou Nando, e vissem essas palavras na manjedoura? É verdade que em massa não seria possível e em meio a classes enormes. Mas um pequeno grupo que se eterizasse à medida que ia aprendendo e que ao mesmo tempo captasse as águas do saber e as águas da vida? Teriam sem dúvida de si mesmos uma inebriante consciência total (CALLADO, 1984, p. 386).

Era com um prazer de neófito que Nando se via agir, ao lado de Januário, de Otávio, de Gonçalo, do governador. Nesse momento da narrativa, as Ligas Camponesas estavam mais organizadas; campanhas de alfabetização dos camponeses por todo o nordeste e o governador “alterava as estruturas fósseis do Estado sem ainda dinamitá-las” (CALLADO, 1984, p.396):

Nando e Januário foram de jipe ao Auxiliadora. Um Gonçalo irreconhecível, cara enérgica e animada, comandava um grupo de médicos e seus assistentes no Engenho que antes de voltar a uma vida

normal de trabalho entrava numa temporada de cura e tratamento. Totonho, a mulher e os oito filhos empestados já tinham concordado, agora que a situação era outra, em partirem para o hospital. Todos os demais estavam sendo vacinados e a vacinação se estenderia ao Maguari e todos os Engenhos e propriedades da zona. E havia também fardos de roupa para os camponeses milagrosamente libertados do jugo do coronel Barreto (CALLADO, 1984, p.425)

E o escritor se questiona, mais uma vez, sobre seu fazer artístico: “como simbolizar toda aquela benéfica revolução?” (CALLADO, 1984, p.425). E o próprio narrador lhe dá a resposta através de uma imagem metafórica, portanto literária, simbolizando a libertação, a brusca mudança causada por raios de sol e rajadas de vento:

O Engenho Auxiliadora que se abria agora a todos os ventos como bruxa embuçada que despindo de repente seus véus pretos se transformasse numa princesa. Batido dos últimos raios de sol e varado de ventos o negro Engenho parecia um retábulo (CALLADO, 1984, p.425)

No capítulo “A praia”, o narrador está mais descritivo. A natureza parece figurar em primeiro plano. Logo no início do capítulo, nos informa que Nando tinha, agora, nas mãos um intervalo de vida para jogar fora. O protagonista quer o adiamento da ação e, por esse motivo, a narração também se faz mais descritiva e estática.

Chegamos, finalmente, ao último capítulo, “O mundo de Francisca”. É um capítulo curto onde o narrador informa que não há mais o que dizer. Agora, ele deve se calar e deixar que se alguém que “não tinha entendido, em breve entenda por si mesmo” (CALLADO, 1984, p.600).

Além de Nando, há outras personagens que são extremamente relevantes para o romance e que são atravessadas pelo narrador onisciente, de modo a nos dar um conhecimento mais completo do que um conhecimento fragmentário em relação às pessoas. É o caso de Ramiro Castanho. Esse personagem é muito importante para a narrativa e terá o capítulo 2 desta tese dedicado à sua análise.

O narrador em *Quarup* age de muitas maneiras, como mostramos até aqui. Como se pretendesse descrever, recomeçar de vários ângulos, ver o objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos. Ele é a ponte que liga o ossuário ao mundo; ele é a luta, o limite entre engajamento e forma literária.

Encarando em conjunto a obra, percebemos que ela se desdobra em uma dialética da poesia e do documento e esta é a ponte que o narrador exerce. A poesia, encarada na linguagem literária, está presente em *Quarup*, escondida atrás de uma fortaleza, atrás dos

muros do mosteiro, atrás de um romance engajado, empenhado e documental. E ela quem faz o romance florescer.

Em alguns momentos também, o narrador é o responsável por personalizar e/ou humanizar os espaços, que se tornam personagens importantes dentro do enredo, como a farmácia Castanho e o ossuário.

A farmácia é um espaço muito importante na narrativa, é um local onde, de forma literária, o autor consegue dar conta de uma contradição social: a modernização conservadora.

CAPÍTULO 2

ENTRE NOVIDADES ÚTEIS E GRACIOSAS VELHARIAS: NATURALISMO E REALISMO EM *QUARUP*.

Neste capítulo, analisaremos a Farmácia Castanho e a personagem Ramiro Castanho, elementos extremamente significativos em *Quarup* e que aparecem no segundo e terceiro capítulos da obra.

Tentar-se-á demonstrar como a constituição do ambiente e da personagem dão forma literária a um problema histórico: a “modernidade conservadora”, ou “modernidade reflexa”, conceito mobilizado aqui a partir das abordagens de Darcy Ribeiro, Renato Ortiz, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Hermenegildo Bastos, entre outros autores que serão evocados em nossa análise acerca da ligação entre literatura e história no romance.

Analisaremos, também, outros elementos que aparecem na obra e indicam, por exemplo, o peso do atraso brasileiro, que contrasta com a imagem otimista causada pelas transformações vividas pelo país, à época, sob o signo de “moderno”, ou seja, elementos que expressam literariamente o desaparecimento lento das formas tradicionais no processo de modernização ou mesmo a permanência destas formas tradicionais, sempre com ênfase no Brasil.

Essa temática foi abordada em obras anteriores de nossa literatura, que serão apontadas neste capítulo, mas não como uma repetição desses elementos, e sim, como reinterpretação e reconfiguração, “dando a ver uma dialética entre repetição e diferenciação que demonstra problematizações diferentes para problemas semelhantes, bem como problematizações semelhantes para problemas diferentes” (FLORES, 2012, p.10). A importância desses romances, que dão forma estética à história brasileira, é a possível inteligibilidade de problemas estruturais e sistêmicos do país, que nem sempre são cognoscíveis na vida cotidiana e imediata.

A persistência do antigo em contraste com o novo, de acordo com Schwarz (1978, p. 77), é um fato geral em todas as sociedades capitalistas. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, como o Brasil, “ele é central e tem força de emblema”. Isto se explica, pois estes países “foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores

de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através do atraso social” (SCHWARZ, 1978, p. 77).

De acordo com Neves (2006, p.24), o mito do progresso, acompanhado de distorções ideológicas relativas (de um lado, o positivismo, e de outro um evolucionismo baseado em Spencer e Darwin), “mascara e obstrui a percepção de que a reprodução da riqueza, da hegemonia e do lugar ocupado pelos chamados países civilizados e progressistas no concerto das nações dependia da manutenção da condição periférica, subordinada e colonial brasileira”.

Esta última visão, que abarca a dialética centro/periferia em sua evidente mediação capitalista e econômica já está em Machado de Assis, e encontra seu signo em sua desconfiança do progresso: como diz em tom sarcástico, em crônica de 1 de janeiro de 1894, “aos homens da ciência ficam as razões sólidas com que afirmam a marcha ascendente para a perfeição. Os poetas variam; ora creem no paraíso, ora no inferno, com esta particularidade que adotam o pior para expô-lo em versos bonitos” (MACHADO, 1962d, p. 7).

Para compor este capítulo, torna-se importante explicitar uma das reflexões de Machado de Assis em suas crônicas. Trata-se de uma reflexão precisa sobre as recorrências históricas no Brasil e no mundo, e retomam as reflexões acima, como veremos:

Ninguém ignora que os sucessos deste mundo, domésticos ou estranhos, uma vez que se liguem de algum modo aos nossos primeiros anos, ficam-nos perpetuados na memória. Porque é que, entre tantas coisas infantis e locais, nunca me esqueceu a notícia do golpe de Estado de Luís Napoleão? Pelo espanto com que a ouvi ler. As famosas palavras: Saí da legalidade para entrar no direito ficaram-me na lembrança, posto não soubesse o que era direito nem legalidade. Mais tarde, tendo reconhecido que este mundo era uma infância perpétua, concluí que a proclamação de Napoleão III acabava como as histórias de minha meninice: “Entrou por uma porta, saiu por outra, manda el-rei nosso senhor que nos conte outra”. Por exemplo, o dia de hoje, 12 de novembro, é o aniversário do golpe de Estado de Pedro I, que também saiu da legalidade para entrar no direito (MACHADO, 1893, online).

Ao afirmar que o mundo é uma “infância perpétua”, Machado evidencia a constatação e afirmação irônica (mas não cética) de que o mundo, afinal, não avança. De acordo com Flores (2012), a ideia de uma infância que não acaba remete a um mundo que não apreende com seus erros, não supera paradigmas e que, portanto, parece não possuir história.

Se a ideia de infância pressupõe amadurecimento e se ele não acontece, não é porque o escritor se apresenta como cético, mas sim, irônico. Como no romance que iremos analisar, a constatação da continuidade de alguns problemas aparece muito mais como exposição da urgência de reação, do que como conformismo ou ceticismo.

A constatação de Machado fala do mundo, mas também vem carregada de consciência sobre a história brasileira:

Machado fala de uma “infância perpétua” pensando em Napoleão III, mas também em d. Pedro I, na referência a dois golpes de Estado que resultaram em períodos de enrijecimento das negociações políticas, em nome da “necessidade”. Sai-se da “legalidade” para entrar no “direito”. Evidentemente, o próprio momento histórico dessa crônica de Machado, em meio aos conflitos armados de 1893 (eles mesmos uma “repetição” da Primeira Revolta da Armada), aparecem nessa passagem como pano de fundo para as considerações, colocando em relevo outras tentativas de golpe de Estado: Floriano Peixoto se recusa a abdicar do poder e convocar novas eleições em 1892, fechando o congresso e repetindo alguns dos erros de Deodoro da Fonseca, após a proclamação da República em 1889 (FLORES, 2012, p.36).

Anos mais tarde, em 1964, o Brasil sofreu mais um golpe de Estado. Não é difícil, portanto, retomar essa ideia de Machado da “infância perpétua” como uma expressão que se ajusta adequadamente às contingências do desenvolvimento periférico brasileiro. Os romances das décadas de 60 e 70 procurariam, portanto, um modo de amadurecer a visão que o país tem de sua própria história, na configuração de um passado ainda presente?

Defendemos que *Quarup* também capta essas contradições desse país que mantém suas raízes presas a um passado ao mesmo tempo em que tenta progredir e, estando preso ao passado, avança pouco e lentamente, isto é, mantém as velharias, mas as ornamenta com novidades aparentemente úteis.

O romance de Antonio Callado retoma a ideia de “infância perpétua”, colocando em evidência problemas nacionais, mostrando erros comuns e continuidades a problemas que já estavam previstos por escritores posteriores.

Ao superar o caráter documental e se realizar de forma estética, *Quarup* capta a lógica de funcionamento de uma sociedade regida pela dialética entre modernização e atraso. No romance, um termo não é oposto ao outro, assim como na sociedade brasileira.

O moderno não vem exclusivamente da superação do atraso, mas é também o próprio atraso que impulsiona a modernização. O arcaico, nesse sentido, é que teria sido responsável por alavancar o processo de acumulação e expansão do capitalismo moderno brasileiro.

Como se transfigurou esse processo na narrativa de Antonio Callado, na tentativa de traçar esse eixo que liga forma literária e mundo, é necessário comentar, brevemente, sobre o processo de modernização do Brasil.

Apesar de todos os avanços que ocorreram no país entre os séculos XIX e XX, houve (e ainda há) a manutenção de realidades conservadoras em prol das elites, isto é, que impedem que o progresso se generalize à população de um modo geral.

As décadas de 50 a 70, que marcam o início e o desenvolvimento da narrativa em *Quarup*, foram uma época em que a palavra desenvolvimento tornou-se central e a euforia modernizadora marcou o narrar da história.

Principalmente de 1960 a 1970, houve um notável processo de constituição e consolidação do mercado de bens culturais e simbólicos no Brasil. No entanto, veremos que esse desenvolvimento não contemplou a sociedade como um todo, pois:

Representando as classes dominantes e setores das classes médias, os governo civil-militares promoveram a modernização conservadora da sociedade brasileira, o desenvolvimento econômico desigual e combinado, compondo indissolivelmente aspectos modernos e arcaicos. Houve crescimento rápido das forças produtivas, o chamado milagre brasileiro, acompanhado da concentração de riquezas, do aumento das distâncias entre os mais ricos e os mais pobres, bem como do cerceamento às liberdades democráticas (RIDENTI, 2000, p.42).

O Brasil narrado em *Quarup* transfigura esse processo modernizador que se dá por meio de arrancadas de progresso e estagnações de atraso, como se verá a seguir, na análise dos elementos do texto que traduzem essa questão.

Optamos por dividir este capítulo em 3 tópicos. No primeiro tópico, focaremos a farmácia Castanho e a personagem Ramiro Castanho, na tentativa de interpretar como nesses dois elementos estão figurados muito do país e do processo modernizador.

No segundo tópico, a análise recai sobre a moradia dos Barreto e de que forma ela pode representar toda a mudança social e econômica que o país enfrentava no início da década de 1960 e também remeter às contradições que impediam o avanço.

Por fim, no último tópico, focalizaremos a Igreja e o peso da religião na história do Brasil, de modo a verificar como o romance interpreta esses elementos.

2.1 Biografia de uma farmácia

Quarup traz à tona essas questões sobre a modernização conservadora enfatizadas aqui. O personagem Ramiro, pequeno-burguês capitalista, é dono da farmácia Castanho. Na composição da personagem e de sua farmácia, o romance internaliza em suas estruturas e temática o atraso brasileiro como estrutural e sistêmico, algo necessário para o desenvolvimento, de acordo com a lógica das classes dominantes.

A forma como Ramiro se expressa, seus pensamentos e suas teses sobre o país, suas ações, suas crenças, sua ligação com o conservadorismo e suas ambiguidades, tudo nele demonstra que o Brasil, apesar de seus avanços, ainda está longe de uma transformação profunda, pois resiste, fortemente, à superação de seu passado e desempenha um papel reacionário nesse processo.

Segundo Santos (1999, p.160), a visão deste personagem “coincide com o ponto de vista da elite que dirige o Estado nacional, sem conhecimento prático da vida do povo e dos grupos étnicos do país”, e está voltada para seus interesses individuais. As grandes contradições do mundo burguês, por meio de situações típicas, perpassam o personagem, como se essas contradições fossem seus próprios problemas, vividos de uma forma individual.

Ramiro herdou do pai a Farmácia Castanho que, por sua vez, também a herdou da família. É importante ressaltar que a única personagem do romance que tem sobrenome é Ramiro, assim como a farmácia herdada também: Castanho. Conserva-se o sobrenome de uma família também conservadora e este sobrenome os faz sobreviver no tempo.

Como observa Lukács (1978), “a contraditoriedade inerente às relações sociais entre o velho e o novo. A vida reproduz sempre o velho, produz incessantemente o novo, a luta entre o velho e o novo penetra em todas as manifestações da vida” (p.219).

A farmácia é um espaço que aparece somente no segundo capítulo de *Quarup*, denominado “éter”. Trata-se do capítulo mais curto do romance, apesar de sua intensidade. Ela fica localizada no Rio de Janeiro e é o segundo espaço que Nando percorre antes de chegar no Xingu e depois completar sua trajetória.

Neste capítulo o narrador personifica a farmácia. Ela ganha um status importante e seus detalhes e particularidades, revelados pelo narrador, falam muito sobre uma contradição da história do Brasil que, neste caso, é a modernização conservadora.

Se no Ossuário Nando estava protegido pelos muros do mosteiro, é neste capítulo, necessariamente dentro da farmácia, que esses muros vão ruir: Altos muros ruíram em

silêncio e cores fulguraram em negrume de azul e pasta de escarlate. Aprendiz no estúdio de um pintor antigo, Nando tinha caracóis escuros que lhe caíam sobre a testa (...)

Na farmácia, Ramiro guarda remédios antigos do século XIX e toda sua estrutura conserva propositalmente “graciosas velharias”, apesar de ter se modernizado com “novidades úteis”, segundo afirma o próprio personagem.

Essa fidelidade ao passado soa mais como cautela do que ideologia, pois esta parece ser a única saída possível para Ramiro. Percebe-se que o novo e o velho, o arcaico e o moderno, o passado e o presente se fundem em uma mesma estrutura: “esplêndida a ideia de conservar a Farmácia antiquada – disse Nando. – Eu pretendo conservá-la assim eternamente – respondeu Ramiro. Mesmo depois da minha morte” (CALLADO, 1984, p. 131).

A recuperação dessas formas arcaicas, antiquadas, testemunha o conflito do processo modernizador no Brasil. São elementos que insistem em resistir apesar das “novidades úteis”. O adjetivo “útil” também é importante para essa interpretação. Se é útil, subentende-se que o é para alguém, mas essa utilidade não é generalizável. Quem determina o que é ou não utilitário é o próprio Ramiro, sem intervenções de fora, sem tampouco mexer na estrutura, já tão antiquada quanto uma família de Castanhos.

Ramiro mantém os pés presos ao passado, ao mesmo tempo em que avança, comedidamente, com o progresso dos medicamentos e as novidades que ele mesmo utiliza na farmácia. Porém, essas inovações que ele traz para seu estabelecimento não se sobrepõem a sua coleção de antiguidades médicas, “fórmulas tão boas ou melhores que as de hoje.” (CALLADO, 1984, p.131). Saudosista e burocrata, este personagem demonstra que “entre o passado e o presente não houve transformação radical”.

A personagem, herdeiro e guardião da farmácia, a descreve como “a belle époque moderna”. A expressão “belle époque” foi criada na França, em uma época marcada por profundas transformações sociais e culturais, além de inovações culturais, científicas e tecnológicas no país.

No Brasil, nos primeiros anos do século XX:

o espírito da modernidade atracava definitivamente nos portos cariocas e em pouco tempo imprimia novas feições ao Rio, física e culturalmente ainda imperial. De uma só vez, a Capital era invadida pela crítica dos valores tradicionais empreendida por Nietzsche, pelo fonógrafo, o automóvel, o cinema e a luz elétrica, sedutores inventos que corroboravam o otimismo positivista já em voga por aqui desde 1872, pelo Decadentismo na literatura e, em suma, pelo gosto a tudo que

emblematicamente aludisse à "civilização". A partir dessas ideias, comportamentos e descobertas tecnológicas, representadas no Brasil sobretudo pelo recém adotado regime republicano e pelo processo de industrialização, então em franca expansão, o "1900" criava um novo modo de vida em sociedade na Capital Federal. De um lado, a República oferecia um verniz democrático às decisões políticas, comprometia o indivíduo, transformava-o, num passe de mágica, de súdito em "cidadão"; de outro, a industrialização alterava o ritmo da vida, acelerava os gestos e os cálculos, emprestava velocidade ao cotidiano, reorganizava a cidade em termos de produção e cifras. O carioca repentinamente via-se entre uma "autonomia" política que valorizava a sua individualidade e a diluição desta mesma individualidade no fluxo contínuo e desenfreado da multidão maquinalmente ávida por movimento. A modernidade chegava ao Brasil com tudo que tinha direito, inclusive como grande produtora de contradições (ALVES, 1996, p.97).

Portanto, no Brasil, a "belle époque" poderia significar um potencial de mudanças no novo período, o que ocorreu, mas às custas de muitas contradições e de muitos conservantismos também, e isso é evidenciado pela farmácia.

Ramiro vive no Rio de Janeiro, em um apartamento luxuoso, onde promove festas regadas à lança perfume e jantares elegantes servidos por seus criados. Cheira a remédios, o que faz parecer, para Nando, "o odor de uma família de médicos e farmacêuticos" (CALLADO, 1984, p.105). Mais uma vez, uma clara referência a um passado que permanece, como relíquia, no presente.

Este passado está presente no aroma, no cheiro vivo e novo de um perfume antigo, como também está no sobrenome que a família carrega como tradição.

Em suas festas, a embriaguez e o entorpecimento são frequentes. Isso afirma a condição do rico entediado e ocioso.

Ramiro também tem plena consciência de sua condição privilegiada e não quer abrir mão dela: "Então não exagera, [Otávio]. Não mete o povo no porre dos grã-finos e da classe média" (CALLADO, 1984, p. 123).

Representa uma classe social conservadora, que vive de renda, não trabalha e também não abre mão de seus privilégios. Habitado ao seu posto sabe "quem precisa chaleirar, quem é que se pode dominar diretamente, quem é que não vai nem a gancho". E reflete: "Por que passar a vida inteira em luta contra esses movimentos naturais?" (CALLADO, 1984, p. 103).

Vemos nele a caricatura do pequeno-burguês capitalista que por trás de um discurso ameno, cordial e amigável, revela-se, como também aponta Lukács (2010, p.60), "a viscosidade, ao mesmo tempo covarde, desse pequeno burguês":

– Tio Ramiro tem dinheiro. Tem apartamentos e até hoje conserva a Farmácia Castanho, que era do pai dele. Mas nunca ajudou os pobretões da família. Agora, que o Ministro Gouveia caiu nas boas graças do governo, tio Ramiro empregou todo mundo, a família inteira. Eu sou funcionária do Ministério por concurso, sabe? Tio Ramiro arranjou todas as respostas às perguntas da prova que eu prestei. Depois me requisitou para secretária dele.

– Um bom tio, disse Nando sem saber que outra coisa dizer.

– Bom com o dinheiro do governo, disse Vanda (CALLADO, 1984, p. 100).

Ramiro tem dinheiro, apesar de nunca ter trabalhado, mas nunca ajudou os pobretões da família. Só é bom com o dinheiro do governo, como pondera a sobrinha, que é funcionária pública graças às respostas das perguntas que Ramiro “arranjou”.

A própria expressão “criado”, que ele usa para tratar dos seus empregados, também demonstra essa inconformidade com o momento da narrativa. “Criado” remete a uma ideia de servidão, utilizada entre senhores e escravos. Estamos no início da década de 1950, muito além do período colonial. No entanto, a áurea do período ainda paira sobre o país, principalmente na consciência da classe burguesa.

Assim afirma Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 177), corroborando esta ideia: “o Estado brasileiro preserva como relíquias respeitáveis algumas das formas exteriores do sistema tradicional e a imagem do nosso país não pode, até hoje, desligar-se muito do espírito imperial”.

Esse “espírito imperial”, apesar da ideia fantasmagórica que ele sugere, não está extinto de todo, pois, como se viu anteriormente, a tradição conservadora no Brasil se sustenta por meio do equilíbrio entre realidades tradicionais e profundas, como a de senhores e escravos; Ramiros e seus criados, velharias e novidades úteis.

Ramiro Castanho mantém a sua farmácia antiquada e pretende conservá-la assim eternamente para depois de sua morte “metê-la num livro: biografia de uma farmácia” (CALLADO, 1984, p. 125). É lá, em seu museu, como costuma descrevê-la, que Ramiro guarda antigos aparelhos e medicamentos que curavam doenças do passado.

Olhar para a farmácia como um museu também traz à tona a ideia de olhar para a própria história como um museu, sem relações entre passado e presente, agarrando-se às bandeiras do reacionarismo para frear as mudanças.

A personagem não supera os paradigmas e é limitado ao seu contexto histórico. Avançar, portanto, seria superar esses paradigmas que vão se tornando envelhecidos, fora de contexto. Se Ramiro não os supera, isso denota seu conteúdo reacionário, apesar de

demonstrar certo apressamento pelo progresso técnico: “Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, torna ambígua a noção de progresso” (SCHWARZ, 1978, p.43).

Além deles, o narrador descreve que há na farmácia produtos de laboratórios franceses, “remédios velhos e já sem aroma ou corpo, como vinhos descobertos por arqueólogos em escavações” (CALLADO, 1984, p.132), “prateleiras de madeira que subiam até o teto e velhos anúncios pitorescos colocados em moldura e protegidos por vidros: do elixir de inhame, do xarope São João da Barra, de Bromil” (CALLADO, 1984, p. 106). “No apartamento de Ramiro, herdadas sem dúvida do pai, gravuras de Cristo curando uma criança, de Charcot dando aula na Salpêtrière, de Pinel tirando os grilhões que acorrentavam os loucos” (CALLADO, 1984, p. 107). A presença desse sentimento e objetos saudosistas o impede de avançar e conserva a drogaria no seu estado primitivo.

Desligado dos problemas nacionais, Ramiro personifica a tese da superioridade da cultura francesa:

- Você sabe, disse Ramiro, por que é que esta joça brasileira, ainda que mergulhe o nariz num oceano de éter, jamais se deçoará?
- Eu acho que desjoça, disse Nando. Mas diga lá.
- Porque nós deixamos de seguir a França. Eis a tese central do meu livro. Para a raça latina, foi a França que resolveu a parada. É claro que um país como o Brasil, se um dia se deschildrizesse, faria a sua contribuição marcante à civilização afrancesada aqui vigente. Buscar outro caminho é que foi a loucura. Aí pelas alturas do rag-time, do charleston e do black-bottom deu-se a melodia. Pegamos andando o bonde do American Way of Life. Viramos uma civilização pingente. Paramos de crescer em nosso corpo latino, pequeno, mas elétrico e musculoso, para nos fundirmos até fisicamente com o homem ideal americano, Tarzan (...) (CALLADO, 1984, p. 123)

A referência à França, portanto, se pronuncia na Farmácia, bem como nas falas do personagem, e não é fortuitamente que ela esteja localizada no Rio de Janeiro, ainda sede do poder.

O Rio de Janeiro, capital do país à época, sofreu muitas mudanças a partir do século XIX, entre as principais, as consequências da abolição, como o êxodo rural e o acúmulo de pessoas “desempregadas, ociosas ou vadias”, como eram conhecidas.

Entre 1950 e 1970, a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana e uma transformação tão acelerada exigia providências. Havia a necessidade de modernizar a cidade e acabar com o estigma colonial que ainda permanecia. Surgiu, então, a ideologia higienista, apropriada do pensamento europeu:

O engenheiro e o médico, em especial, o médico-sanitarista, aparecem como personagens de uma elite que propiciará as intervenções necessárias ao estabelecimento da nova ordem higienista; ações sanitárias foram desenvolvidas com vistas a combater epidemias; um ideal de limpeza e, ao mesmo tempo, desejo utópico de progresso (SOBRINHO, 2013, p.215).

Assim, a Farmácia Castanho ganha forma, status, poder, pois ela guarda os símbolos, de acordo com Ramiro, da “longa luta da humanidade sofredora que estão por trás dos rótulos, das caixas, dos vidros” (CALLADO, 1984, p.124). Ela aparece como uma solução para as ações sanitárias. Os ideais de limpeza, de cura, de desenvolvimento são representados pela farmácia Castanho.

Conforme o texto avança, o narrador vai soltando as amarras do personagem e o deixa livre para esboçar suas ideias. Sua fisionomia intelectual começa a ganhar forma. Para Ramiro, a salvação do país é a drogaria e a venda de remédios, um negócio de primeira ordem. Ele atua como a indústria farmacêutica que:

Visando à modernização arcaica, transforma a doença em fonte de bons negócios, como a guerra. E, portanto, não seria interessante evitá-la. Torna-se conveniente manter um grau de doença que dinamize a produção e o comércio de remédios, remunere os investimentos em fábricas de equipamentos hospitalares e os próprios hospitais (SANTOS, 1999, p. 164).

A concepção de mundo da personagem é que o Brasil é “um grande hospital e o brasileiro tem vocação para a doença” (CALLADO, 1984, p. 128). Essa afirmação, somada à ideia de que a salvação do país é a drogaria, são afirmações fatalistas, deterministas, típicas da perspectiva burguesa decadente, que aponta para uma impossibilidade de futuro. São ideias deterministas da vida, da nação, do mundo, próprias da classe dominante brasileira.

— Pois deixe que eu confidencie também uma coisa que acho consequência dessa descoberta em massa que os brasileiros fizeram do éter e, portanto, da droga. A coisa é a seguinte. Há no Brasil uma vocação para a doença. O Brasil é um grande hospital! A tal frase do Miguel Pereira ficou. Foi aceita como uma espécie de melhor verso da língua portuguesa. Não passa de pura conversa a indignação de quem repete contrito que o Brasil é um grande hospital. O novissílabo no máximo pode soar com o tom levemente culposos de quem confessa um pecado que não deixaria de cometer por coisa nenhuma deste mundo. Nas profundas de quem diz que o Brasil-é-um-grande-hospital o que vibra mesmo é o sentido nostálgico, quietista, e a apresentação da imagem incomparável: cinquenta milhões de homens, mulheres e crianças entre lençóis, olhando para o teto, em cinquenta milhões de

leitos de ferro branco. — Que ideia desagradável — disse Nando com um arrepio. — Brrr, tio Ramiro. Onde é que está o uísque? Ramiro sem parar de falar abriu a porta de comunicação com a peça contígua. Vanda entrou. — A ideia só é desagradável na aparência — disse Ramiro. — Saúde, saúde perfeita não é nada, não leva a nada. A gente só sabe que tem aquilo que dói. O brasileiro quer que doa tudo, naturalmente. Daí ser a venda de remédios um negócio de primeira ordem. Qualquer remédio. Você tanto vê uma lavadeira de morro que pede na farmácia injeções de nome complicado, como vê gente da sociedade procurando herbanários para tomar poção receita em macumba e sessão espírita. O importante é o remédio, é ter o recibo da doença. O velho encarregado da nossa Farmácia, Martiniano, conhece vários casos de gente sã que ficou doente tomando remédio (CALLADO, 1984, p 128).

É um impulso dessa classe dominante falsificar a realidade de acordo com as necessidades econômicas e políticas dela própria. Ramiro aproxima-se da realidade de forma unilateral e, por isso, não tem uma visão em profundidade. Seu pensamento, apologeta, não é fecundado pelas contradições da vida concreta.

Considerar que não há nada para além da drogaria, neste caso, é colocar-se ao lado dos reacionários que impedem os avanços e as mudanças. São afirmações que reforçam a impossibilidade das ações humanas no mundo.

A força humana, segundo Rosa (2015) “está apagada, adormecida, inutilizada por uma força que determina a vida”. Se, para que haja progresso, são necessárias mudanças históricas significativas e estas são realizadas pelas ações humanas, estando essas ações paralisadas, com “cinquenta milhões de homens, mulheres e crianças entre lençóis, olhando para o teto, em cinquenta milhões de leitos de ferro branco” (CALLADO, 1984, p. 131), então, também não há possibilidade de mudanças concretas.

Ramiro não se interessa pelas mudanças, mas pela paralisia. Ao invés de se aplicar as técnicas modernas para conservar a saúde e prevenir a doença, ele atua na direção contrária, adoecendo a população e tornando-a inerte, imóvel, estagnada.

Essa visão estanque da realidade, mais do que repetir a realidade imediata, pode, inclusive, deformá-la. A função da classe dominante é ter a história sob seu controle, isto significa que pode (e deve) haver progresso material, desde que não ameace a história e não a transforme.

Essa ideia exprime a inércia política e cultural do país, uma vez que esse estado de imobilismo do brasileiro não contribui para elevação do seu nível de consciência, segundo afirma Santos (1999).

Manter esses homens e mulheres estanques, deitados, doentes, olhando para o teto de um hospital, ou “manter o Brasil em discreto banho-maria”, é reconduzi-los ao

“estábulo do capitalismo”. Impedidos de olhar a vida em profundidade, aceitarão o mundo como “morto e acabado”, não haverá questionamentos, tampouco mudanças.

Em alguns momentos da narrativa, Ramiro também lembra Brás Cubas, personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Esta personagem de Machado cria o Emplasto que leva seu nome, que nada mais é do que um plano para obter fama.

O emplasto é apresentado como “ideia grandiosa e útil”; “panacéia anti-hipocondríaca”; “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.” Assim o emplasto é descrito no romance machadiano:

Chamei a atenção do governo para esse resultado verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplastro Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do ruído, do cartaz do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra pra mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: amor da glória. (ASSIS, 2018, p. 11)

Nada mais semelhante a Ramiro, que “adora remédios” e os considera “símbolos da grande humanidade sofredora que está por trás das caixas, dos rótulos, dos vidros”. Se, para a personagem de *Quarup* a salvação do país é a drogaria, seus remédios imprimem intenções semelhantes às do emplasto: “aliviar as dores da melancólica humanidade”, então, percebemos um ponto comum entre as personagens.

Ramiro, no entanto, não é um defunto autor, como é o caso de Brás Cubas e, por isso, não confessa tudo. Não confessa as duas faces de sua ideia, mas o narrador em *Quarup*, utilizando-se do discurso indireto livre, explicita a paixão de Ramiro pelo ruído, pelo poder, pelo holofote. Escrever uma biografia da farmácia, que também seria “um pouco da minha própria história e da minha família, como uma tese central sobre o Brasil” (CALLADO, 1984, p. 125) indica essa sede de nomeada, tão cara a Brás Cubas, tão cara a Ramiro.

A esperança de lucro ou mesmo a generosidade dos bons cristãos com o emplasto e a drogaria são apenas aparências, que ocultam a verdadeira intenção, como já

mencionado. O emplasto, segundo Schwarz (1987, p. 116) no livro *Um mestre na periferia do capitalismo* significa

o ideário liberal-burguês; a filosofia do inconsciente (em transposição cômica); o contraste entre a cura antiga e a medicina moderna; o patrocínio governamental; a finalidade cristã; a finalidade capitalista; e a síntese, na mania do anúncio, entre a velha vaidade e o novo espírito comercial.

Afirmamos aqui que a farmácia e os remédios conservados nela (tanto antigos quanto modernos) também têm esse significado de “ideário liberal-burguês, de contraste entre a cura antiga e a medicina moderna” e seus respectivos representantes têm uma intenção em comum: obter dinheiro e fama (a velha vaidade e o novo espírito comercial).

No entanto, “economia e cristianismo são frivolidades para ostentar, enquanto a sede de atenção e cartaz, que se diria frivolidade pura, é posta como a instância última da realidade” (SCHWARZ, 1987, p. 118). No museu de Ramiro permanecem também o contraste entre a cura antiga e a medicina moderna, a velha vaidade e a necessidade de progredir, de superar a infância perpétua. Prevalecerá a velha vaidade.

Esses interesses, tanto de Brás Cubas quanto os de Ramiro, aparentemente se mostram como universais, mas na verdade são singulares. Estão relacionados a uma ideia puramente individual de poder, de status e apresentam muitas semelhanças com o clima ideológico do país.

A ordem individual, criada pelo capitalismo, está explícita nos romances. As vidas de ambos se desenvolvem à parte da sociedade, como se fosse possível, e é nesta vida privada que os personagens revelam seus instintos sádicos, cínicos e egoístas.

Ramiro é um personagem composto com características naturalistas, como veremos a seguir. O naturalismo fora utilizado na composição desta personagem no sentido crítico, de modo que a visão que Ramiro tem sobre a realidade é reificada, deformada e alegórica.

2.1.1 Um personagem naturalista

A forma como Ramiro encara a realidade nos dá pistas de que ele é um personagem composto a partir de elementos do naturalismo literário e há muitos motivos, alguns já demonstrados até aqui, para se concluir isso.

O modo como ele é descrito pelo narrador é próximo ao caricatural, com exageros nas expressões: “Ramiro era gordo, pálido, bigodinho negro cuidadosamente aparado e

mãos manicuradas. Vestia ternos de tropical reluzente e camisa de palha de seda e tinha sempre um ar entediado, tendendo ao triste” (CALLADO, 1984, p. 320).

Sua concepção cientificista, que condena a vida humana ao fatalismo e que substitui a história por conhecimentos pseudocientíficos; a sua aceitação dos movimentos naturais que predeterminam o seu comportamento e os destinos humanos; sua ideia fixa em escrever uma biografia, sua tendência em ser excessivamente descritivo, como um médico legista; a máquina fotográfica que traz pendurada ao pescoço para tudo registrar e a forma de enxergar a realidade, com desdém, retratada como se fosse composta por fragmentos:

Eu sei vários nomes de orquídeas, disse Ramiro – lindíssimos. Não sei é fazê-los coincidir com as flores. *Catasetum Pileatum*, *Galeandra Devonian*. Que beleza! *Catleia Luteola*. Lindo!

Ramiro estava loquaz.

- Eu sei o nome de todas as flores que podemos encontrar por aqui.

- Não são tantas assim – disse Francisca.

- Não são? E os nenúfares, as liliáceas que florescem dentro do rio, à sombra das cachoeiras? E as sobrálias, quase orquídeas tão densas às vezes que Shomburgk teve de abrir caminho entre elas à machadinha, seus olhos europeus cheios de lágrimas pelo sacrilégio? (...)

- Pura conversa – disse Fontoura – é que a gente só aprende o nome das coisas, o nome isolado das coisas. É o caso do Ramiro. (CALLADO, 1984, p. 320).

Estes trechos revelam muito sobre Ramiro: saber os vários nomes das orquídeas, mas não os fazer coincidir com as flores revela uma visão estanque, fotográfica ou documental da realidade, nada realista. A hostilidade do capitalismo ao desenvolvimento da sensibilidade humana mutila uma perspectiva mais ampla da realidade e impele a uma visão destorcida e simplista da ciência, como a de Ramiro, nesse momento da narrativa:

- Sobre todas as podridões – disse Ramiro – o diáfano véu rubrissandálico de alfazema, almíscar, bergamota, alecrim e noroli. É ou não é um frisson usa o fenato de Declat, o láudano e o tamar indiano e perfumar moléstias feitas com rosas rubras, patchuli, pau de Rodes, camomila, cascarilha, frangipani? Misture e filtre (CALLADO, 1984, p. 134).

Repare como os nomes são mais nossos, mais íntimos: pílulas de Blancard, xarope de ergotina, glicerina creosotada de Catillon. Moléstias nervosas? Cloral bromuré Dubois. Moléstias do peito? Elixir alimentício Ducro. Asma? Coatar saponine le beuf. Enxaqueca? Nevralgias? Cerebrina de Eugene Fournier. Tumores, impigens? Sabão anti-séptico de J. Lieutaud, Ainé, Marselha (CALLADO, 1984, p. 133).

Segundo Antonio Candido, no artigo “De cortiço a cortiço”,

para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto (CANDIDO, 2011, p.7).

Esta afirmação sobre o Naturalismo corrobora com Ramiro, nos seus registros dos nomes isolados das coisas, na sua posição de observador.

No Naturalismo, as personagens e enredo, segundo afirma Bosi (1994, p.), “se submetem ao destino cego das leis naturais que a ciência da época julgava ter codificado, sob a moral cinza do fatalismo”.

Antonio Candido em *Literatura e Subdesenvolvimento* (2017) afirma que o naturalismo foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas.

Segundo o crítico Antonio Candido, o Naturalismo no romance chegou tardiamente ao Brasil e se prolongou, devido ao fato de sermos países “que na maior parte têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial”.

Nesses casos, Candido apregoa, o peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador. Enquanto que “na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingredientes de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940”.

Qual é, portanto, a necessidade desta composição naturalista do personagem, em um romance escrito na década de 60? Por que o Naturalismo ainda é ingrediente de fórmulas literárias legítimas? Lukács em *Narrar ou Descrever*, afirma que a ciência burguesa do século XIX, investida de uma função apologética e fatalista, enxergava a realidade de uma maneira bastante diversa, de modo que toda revolução, ou todo passo à frente, lhe aparecia como algo catastrófico e anormal.

A literatura naturalista, baseada na descrição e na observação, primeira manifestação literária da decadência burguesa, limitada à descrição do mundo convencional e vazio, eliminava, portanto, “o intercâmbio entre a práxis e vida interior”, deformando a realidade:

O método descritivo é inumano. O fato de que ele se manifeste, como vimos, na transformação do homem em natureza-morta é só um sintoma artístico de tal inumanidade. A inumanidade se revela plenamente nas

tentativas de formulação ideológica-estética dos principais representantes dessa orientação. (LUKÁCS, 1965, p. 177).

Ramiro pode, então, ter sido construído para questionar a própria literatura. Em um momento histórico tão significativo e repleto de contradições, quanto ao que fora escrito o romance de Callado, ao nos defrontar com Ramiro, tem-se o questionamento: qual é o papel do escritor?

Caberia ao escritor, naquele momento, optar pela observação dos fatos ou tomar uma posição diante deles, engajar-se? Qual é o caminho para essa perspectiva apologética e fatalista que Ramiro transfigura?

De forma diferente à que ocorre na narração, na qual são descritos aspectos e coisas que tenham função concreta em acontecimentos humanos, a descrição como método central da composição descreve situações estáticas, isoladas, natureza morta. Segundo Lukács, essa descrição morta, “acarreta a monotonia compositiva, enquanto a arte da narração não só permite como estimula uma infinita variedade de formas de composição” (LUKÁCS, 2010, p. 81).

Se, de acordo com a citação do *Candido*, o naturalismo seria parte do passado “tão logo fossem superados nossos “problemas de ajustamento”, sendo ele o ingrediente da composição da personagem, então, leva-se a crer que há uma relação entre naturalismo e subdesenvolvimento: a permanência do primeiro explica-se pela persistência do segundo ou, em outras palavras, não superamos nossos problemas de ajustamento.

Se para a personagem, todo passo à frente lhe parece como algo catastrófico e anormal, sua composição fala muito da realidade brasileira, fala muito da história do país, da sua formação e suas contradições e fala muito também da classe que ele representa. E não reflete estas questões de maneira direta, como pretendiam os naturalistas, pois atuam em Ramiro duas forças opostas: a primeira, que vem do método de composição dos traços psicológicos que caracterizam a personagem e a segunda força, que vem da própria composição desta personagem, mas que, por ser composta de forma muito crítica, faz com que o romance dê um passo à frente.

Esta segunda força seria a forma de o romance, por meio da composição de um personagem como Ramiro, naturalista, cientificista, estático, determinista, descritivista, poder falar de uma realidade contraditória e viva. Há aí uma tendência literária de superação, de superar a imediatez da vida. Entende-se que a personagem é naturalista, não o romance.

Outra característica muito própria de Ramiro é a sede por grandes discursos. Seu amor pela denominação, pelo adjetivo, por frases feitas tornam-no uma espécie de medalhão. Ainda que ninguém lhe dê atenção, ele continua falando, falando com a intenção de impressionar:

Ramiro Castanho estava sério e grave, expondo a Nando seus planos à frente do Serviço. Os demais eram quase todos empregados seus, por isso não riram nem estranharam a preleção, destinada a impressionar Nando. É bem verdade que Vanda, quando Ramiro começou a exposição, piscou o olho para Nando e Otávio, que estavam diante dela. Lídia não prestava nenhuma atenção. Fumava, bebia e estudava Nando. Sônia só fumava e bebia. A chegada do Falua é que acabou com a penosa hora do aperitivo, um severo martíni adocicado de que ninguém parecia gostar (CALLADO, 1984, p.118).

Resgatando outro personagem da literatura brasileira, ao ouvir Ramiro falar, lembramos de Janjão, personagem do conto “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis, originalmente publicado na Gazeta de Notícias, no ano de 1881, e posteriormente integrado ao livro *Papéis Avulsos*.

No referido conto, pai e filho conversam sobre “coisas importantes”. O pai aconselha Janjão sobre o ofício que irá escolher e assevera que nenhum lhe parece mais útil e cabido do que o de medalhão. Para sê-lo, há uma receita que deve ser seguida:

- Entendamo-nos. Condeno a aplicação, louvo a denominação. O mesmo direi de toda a recente terminologia científica; deves decorá-la. Conquanto o rasgo peculiar do medalhão seja uma certa atitude de deus Término, e as ciências sejam obra do movimento humano, como tens de ser medalhão mais tarde, convém tomar as armas do teu tempo. E de duas uma: - ou elas estarão usadas e divulgadas daqui a trinta anos, ou conservar-se-ão novas; no primeiro caso, pertencem-te de foro próprio; no segundo, podes ter a coquetice de as trazer, para mostrar que também és pintor. De outiva, com o tempo, irás sabendo a que leis, casos e fenômenos responde toda essa terminologia; porque o método de interrogar os próprios mestres e oficiais da ciência, nos seus livros, estudos e memórias, além de tedioso e cansativo, traz o perigo de inocular idéias novas, e é radicalmente falso. Acresce que no dia em que viesses a assenhorear-te do espírito daquelas leis e fórmulas, serias provavelmente levado a empregá-las com um tal ou qual comedimento, como a costureira esperta e afreguesada, - que, segundo um poeta clássico, Quanto mais pano tem, mais poupa o corte, Menos monte alardeia de retalhos; e este fenômeno, tratando-se de um medalhão, é que não seria científico.

- Digo-lhe que o que vosmecê me ensina não é nada fácil.

- Nem eu te digo outra coisa. É difícil, come tempo, muito tempo, leva anos, paciência, trabalho, e felizes os que chegam a entrar na terra prometida! Os que lá não penetram, engole-os a obscuridade. Mas os

que triunfam! E tu triunfarás, crê-me. Verás cair as muralhas de Jericó ao som das trompas sagradas. Só então poderás dizer que estás fixado. Começa nesse dia a tua fase de ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo. Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo, com o seu ar pesado e cru de substantivos desadjetivados, e tu serás o adjetivo dessas orações opacas, o odorífero das flores, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e suculento dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário.

(...) (ASSIS, 1882, p. 41)

Se o conto machadiano se encerra sem a conclusão sobre o futuro de Janjão, ao menos sabemos que a teoria do pai foi ouvida em algum momento. Ramiro, de fato, decora a terminologia científica e a expõe sempre que pode, ainda que haja um grande pedantismo nessa atitude.

O personagem calladiano utiliza-se também de figuras expressivas, sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, máximas, ideias científicas, vocabulário médico, pois, assim como afirma o pai de Janjão, “é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento”:

- Que ternura – disse Ramiro – esses remédios de ontem, de uma arrogância admirável. Veja o Arsycodile de Le Prince, que em clister, injeção ou pastilha curava tuberculose, impaludismo, anemia, neurastenia, bócio e moléstias da pele em geral. Remédios da nossa infância, quando crescíamos para valer. Quando o afrancesamento chegava ao apogeu de gáliqueira adquirida em fêmea gálica saíamos para a Poção de Chopart, para o xarope de copaíba de Puche, para a injeção de sândalo e resorcina de Bretonneau. Líamos Thérèse Raquin e curávamos gonorreia com cápsulas e injeções de copaibato de soda do Docteur Raquin: copaíba, alcatrão da Noruega, magnésia calcinada (...). (CALLADO, 1984, p. 136)

- Esses índios realmente exageram na desinteria – disse Ramiro. – E não se limpam com gravetos, como fazem os índios agrupados no Posto Capitão Vasconcelos. Aqueles, pelo menos, dariam um capítulo original *De Modo Cacandi*, de Tartareto.

- Os cren lá tem tempo pra graveto ou folha? – disse Olavo.

- Isso é verdade – disse Ramiro. Talvez por isso lhes falte o traço cultural do graveto. E dariam uma ilustração dramática ao famoso emético do Dr. Corvisart, feito à base do cremos do tártaro solúvel. Inimitável Corsivart! Soltava a grande Armée nos intestinos do doente (CALLADO, 1984, p. 362).

- Estive meditando, Otávio, sobre aquele suposto erro de Paulo Prado. Cheguei à conclusão de que Paulo Prado talvez tivesse tido razão, ou melhor, que informantes como Gabriel Soares de Souza não houvessem mentido.

- Do que é que você está falando, Ramiro? – disse Otávio – Que moxinifada é essa?

- O que me ocorre como possível – disse Ramiro – é que os brancos tenham encolhido de pênis desde os tempos do descobrimento. Bem possível mesmo. Parte do geral desconcerto do mundo civilizado. Um capítulo que Spengler não escreveu na *Decadência do Ocidente*. (CALLADO, 1984, p. 242).

O personagem é leitor de Oswald Spengler, filósofo alemão cuja obra *O Declínio do Ocidente* (1918) foi uma referência nos debates historiográficos, filosóficos e políticos entre os intelectuais conservadores europeus, ao longo do século XX.

Onde antes predominava a ideia otimista de um desenvolvimento linear a se realizar necessariamente na história – que animou a civilização Oitocentista a acreditar na natureza providencial do progresso –, Spengler contrapunha a imagem da história universal como imutável e profundamente trágica (FARRENKOPF, 1993, p. 409).

Para o filósofo, a civilização ocidental estava condenada ao fracasso histórico: havia completado o seu ciclo vital e caminhava irreversivelmente para o aniquilamento. “Quem não compreender que tal desenlace é absolutamente inalterável; que nos cabe desejar isso ou nada; (...) deverá desistir do propósito de entender a História, de viver a História, de criar a História” (SPENGLER, 1964, p. 52-53).

De forma irônica, Ramiro se apropria das ideias de Spengler, mas acrescenta que um dos motivos para esse fracasso da história e “parte do geral desconcerto do mundo civilizado” é o fato de “os brancos terem encolhido de pênis desde os tempos do descobrimento”, algo que deixou de ser dito no *Declínio do Ocidente* (CALLADO, 1984, p.242). Podemos ver um lampejo do ridículo por trás de “verdades sérias”.

A teoria do medalhão é, portanto, “o exemplo acabado de um desejo de reconhecimento pessoal claramente identificado à frivolidade pura, à mera forma esvaziada de conteúdo, a uma aparência pomposa que se pretende divorciada da essência verdadeira” (CORRÊA, 2015, p. 32).

Nesse desejo de reconhecimento, tão caro a Brás Cubas, tão caro a Janjão e tão caro a Ramiro, identifica-se a decadência ideológica burguesa, pois,

fundamentados em abstrações arbitrárias, deformam a realidade submetendo-a a seu bel-prazer, escondem na retórica suntuosa e no prazer do arruído a verdade de sua vida vazia de sentido, elevam a método científico seus preconceitos subjetivos, abraçam uma concepção de mundo superficial, fatalista e desumana, cujos fenômenos se apresentam em uma forma fetichizada, como um destino imutável imposto à humanidade, sem vinculação aparente com a história que se realiza pela ação concreta dos seres humanos (CORRÊA, 2015, p. 41).

Nesta fala do pai de Janjão, apresentada a seguir, percebe-se claramente essa deformação da realidade de acordo com caprichos e necessidades pessoais, escondido sob uma máscara de palavras suntuosas.

A decadência ideológica impõe uma tendência determinista sobre a vida que, seria, então, segundo o pai:

uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecisar, mas aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante. (ASSIS, 2007, p. 83)

Deste trecho supracitado, Ramiro poderia concluir: “para que lutar contra esses movimentos naturais?”

Ramiro também é diretor do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e aceita “esse abacaxi”, como ele mesmo diz, por amizade ao ministro Gouveia, mas nunca sequer visitou o Xingu. “- Aqui entre nós dois, que ninguém nos ouça, titio acha esse negócio de índio o fim” (CALLADO, 1984, p. 100).

Ser diretor do SPI não indica uma causa a qual ele se dedica, mas, ao contrário, representa seus interesses em manter as ligações com o fazendeiro Gonçalo e com as companhias de terras, que avançam nas terras dos indígenas.

Sente asco e desdém pela floresta, conforme nos indica o narrador:

Era asco que o diretor do SPI sentia pela floresta. Gordo, balofo, de pés pequenos e mãos delicadas podia-se esperar que tivesse medo. Mas era puro desdém. Andando ao lado de Nando, metia-se em touceiras de brenha grossa afastando galhos com a mão, mas sem se curvar, sem se humilhar. Tudo com nojo e soberba. Para não dar confiança ao mato. Tratava a floresta brasileira como uma criada (CALLADO, 1984, p. 190).

Esse desdém, a soberba, os gestos austeros, o nojo, nada é confessado por ele, mas pelo narrador, que capta esse sentimento de superioridade. Ramiro não se curva, não se humilha, mas afasta os galhos com as mãos, apesar das mãos delicadas de quem nunca se esforçou em trabalho algum. Essa relação entre senhor e criada que Ramiro tem com a floresta, assim como também ele e sua classe têm para a realidade. Olham a realidade com desprezo, arrogância, “para não dar confiança ao mato”.

Outro personagem de Antonio Callado, Rufino Mascarenhas, composto para o romance *Reflexos do Baile*, publicado em 1977, tem semelhanças estreitas com Ramiro Castanho.

Rufino, que tem um cargo importante de embaixador brasileiro, pensa que “o país, quer dizer, este, o meu, deve ser mantido em discreto banho-maria, sem entrar em contato direto com o fogo” (CALLADO, 1976, p. 77). Inclusive, Rufino é um homem obcecado pela aristocracia, alheio à realidade, passadista, descendente de uma família colonial portuguesa e, também, reacionário.

A casa onde reside tem muitas referências ao século XIX que, no entanto, liga-se muito ao presente da personagem. O interior da casa de Rufino é a imagem de um roubo centenário, de uma riqueza imobilizada, estanque, que se auto justifica de modo ornamental e aristocrático.

Rufino acaba louco, após a morte de sua filha Juliana. É muito significativo que o fim da personagem seja a loucura, pois é a saída extrema e catastrófica de um lugar onde não há um horizonte de superação. Essa falta de horizonte também é comum a Ramiro, como mencionamos, e demonstra uma visão limitada da realidade.

Após este capítulo em que Ramiro nos é apresentado junto a sua farmácia, o romance dá um salto de alguns anos e o veremos no Xingu. Não é por vontade que aceita ir ao Xingu, pela primeira vez, mas, para tratar da ida do presidente da república, Getúlio Vargas, que promete inaugurar o Parque Nacional.

Esse momento do texto é significativo, como veremos na descrição a seguir:

Na madrugada do Tuatuari, pálido, nu, à beira do rio fervente de selvagens, Ramiro parecia o próprio desalento brotando como um cogumelo na era paleolítica:

De uma eminência, Ramiro olhou a região em torno, o Tuatuari coleando pela planura, uma ponta distante da lagoa Ipavu, a barreira verde da Amazônia. Balançou a cabeça como quem vistoria um descalabro. Parecia prestes a brandir um vassourão, um rodo, um balde e começar a enxaguar, limpar e arrumar a gigante bagunça do Planalto Central brasileiro (CALLADO, 1984, p.191).

“Ramiro era o próprio desalento brotando como um cogumelo na era paleolítica”. Essa descrição corrobora com o clima ideológico do país, com o sentimento desolador trazido pela ditadura militar, com o retrocesso que o Brasil caminhava. O narrador utiliza uma metáfora persuasiva para mostrar a inadequação de Ramiro naquele local onde ele não gostaria de estar e que ele gostaria de transformar com vassoura, rodo e balde, limpando, arrumando, adequando conforme a sua vontade.

Em quase todos os momentos que aparece na narrativa, exceto quando embriagado, a personagem tem um ar tendendo ao triste, ao tédio, ligado a sentimentos saudosistas e pessimistas.

Para suportar o tédio, procura encontrar melhoramentos para aquela região e fica “extremamente desgostoso” com o setor de socorros médicos:

- A apresentação é péssima! Essas prateleiras de caixotes, vidros e caixinhas jogados aí de qualquer jeito. Os índios deviam entrar aqui como se entrassem em uma igreja. Com unção e respeito. Pelo que poderíamos fazer por eles no plano da doença, eles poderiam nos adorar.

Para que aceitem nossa civilização e nosso Deus, têm de se aproximar de nós como se fossemos seres superiores, capazes de indicar a eles caminhos novos. E não há momento melhor para isto do que aquele em que os índios estejam vivificados pela doença. Este é o instante de impressioná-los (CALLADO, 1984, p.194).

Esta fala denota, mais uma vez, sua inadequação às ideias da época em que vive. Soa como o colonizador europeu que chegou ao território brasileiro impondo suas crenças, seus valores e seus costumes aos indígenas, sentindo-se superior a eles. Mostra também, mais uma vez, seu desejo de glória. Ser adorado, glorificado pelos remédios é sua intenção mais profunda.

Sua ideia, no entanto, é ainda maior: fazer no posto do SPI e nos demais postos, réplicas da Farmácia Castanho ou, nas palavras do próprio personagem, construir: “no mar de brenha burra e saudável, portos de progresso” (CALLADO, 1984, p.196).

Seria, segundo ele, “a evolução do cigarro misterioso do Pajé à teologia estruturada numa Farmácia Castanho”:

- Me diga, Nando, que espécie de medicina têm os bugres?
- Dependem do pajé pra tudo e o pajé depende do fumo para curar tudo. Fica soprando a fumaça dos cigarros compridos em cima do baço inchado de malária ou de qualquer outro órgão afetado de qualquer outra forma.

- Mas aí está um elemento importante...

Ramiro se deteve, perdido em meditação.

- E há ervas – começou Nando – que...

- Minha ideia – disse Ramiro – é fazer aqui neste posto e nos demais réplicas da Farmácia Castanho. Você sabe que todos nós temos uma certa aspiração à imortalidade. Tola, se você quiser, mas aí está. E ataca em geral quando o amor nos põe a serviço de uma mulher, não acha? Não, claro, não é o meu ramo. Mas acredite que é assim. O amor exige que realizemos todas as nossas potencialidades. Truques da natureza. Por interesse em fascinar alguém, damos tudo o que temos dentro de nós a todos, à humanidade, à coletividade. Abrimos as plumas ao sol,

como pavão, a garganta à lua, como o rouxinol. A mim, meu amor me põe a serviço da doença fecundante e quero que os índios compreendam que só serão homens no dia em que perderem essa cara de bobos que riem de tudo. E é preciso que entendam a reverência com que tratamos os estados mórbidos, dos quais o amor não correspondido é o primeiro, naturalmente. Isto, porém, só entenderão quando bem mais sofridos. O que desde já quero que aprendam é o conceito sagrado da enfermidade em geral.

Ramiro se deteve, pela primeira vez, abrindo uma trégua com a selva. Fez um gesto largo com a mão:

- Imagine isto cheio de Farmácias Castanho. No mar de brenha burra e saudável, portos de progresso. A primeira Farmácia Castanho vou inaugurar aqui, com um vestíbulo dedicado ao pajé, seus cigarros, suas ervas, suas rezas. Depois, a Castanho propriamente dita, uma imitação, em madeiras locais, da matriz do Catete. Eles precisam entender a majestade da doença. Mas podem desde já sentir a evolução do cigarro misterioso do pajé à teologia estruturada numa farmácia Castanho. (CALLADO, 1984, p.197)

O poder da farmácia aparece novamente e sua potencialidade de modernizar, com novidades úteis, mas “sem tocar nas graciosas velharias”. Há uma tentativa de modernizar as áreas onde não havia chegado a modernização, mas há também um conteúdo reacionário, que torna ambígua essa intenção.

Ramiro não quer simplesmente ajudar os indígenas e aumentar o suprimento de remédios que eles dispõem. Seu desejo é mais individual do que coletivo. Estão em jogo os seus interesses, interesses de sua classe.

A intenção é aumentar seu poder, é estender seus domínios, é tornar-se superior em um local que ele tanto despreza e sentir-se “picoso, pluvial”, adjetivos utilizados por ele próprio para falar de si, é “abrir as plumas ao sol e a garganta à lua” (CALLADO, 1984, p.210). Esse individualismo da personagem faz parte da ideologia burguesa mais antiga e obsoleta, “centrada no indivíduo, na unidade familiar e suas tradições” (SCHWARZ, 1978, p.73).

E é esse mesmo sentimento individualista que o fará seguir com a expedição composta por Nando, Francisca, Fontoura e Lauro, ao centro do país. O intuito desta expedição é pacificar as tribos indígenas ainda desconhecidas e chegar ao Centro Geográfico, mas, para Ramiro, a intenção é encontrar Sônia, a mulher que ele dizia amar, e que, não cedendo aos seus domínios, fugiu com o índio Anta e nunca mais fora vista.

A partir de então, a missão de Ramiro é encontrar Sônia. Torna-se obsessivo nesta empreitada. Desse amor não correspondido, nem mesmo os remédios da sua farmácia conseguem curar a sua insatisfação, suas angústias, a sua dor singular, que é, também, universal. Mais uma vez, seu discurso recorda o passado e o atualiza:

Nada tem importância diante de algum amor não correspondido. O mundo inteiro ri quando se diz essa verdade. Ri de medo dela. É uma humilhação que ninguém quer confessar. Todo mundo tende a achar que é uma velharia, uma coisa do passado da espécie. No entanto, não há dor maior (CALLADO, 1984, p. 228).

Se os remédios de Ramiro não curam essa dor, tampouco o emplastro foi suficiente para livrar Brás Cubas da morte, causada por uma pneumonia: “divino emplastro, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos” (ASSIS, 2018, p. 178).

Na expedição, Ramiro não pensará em outra coisa e andará para frente, acompanhando a expedição, mas com a cabeça voltada ao passado. Na ânsia de esquecer Sônia, “atira-se a velhos cadernos de endereço, em busca de amores que julgava enterrados” (CALLADO, 1984, p.280), o que não causará efeitos. Uma angústia arcaica o ameaçará em todo o percurso, na esperança vã de, em cada tribo, encontrar seu objeto de desejo, o que não se realizará, frustrando a personagem.

A figura de Ramiro em si é contraditória e nela convivem os inconciliáveis: o moderno e o apego à tradição conservadora. Vive uma vida imutável ou, em outros termos, “do mundo moderno vem a convicção de que só conta o que faz e do antigo vem o privilégio, o emprego, no qual mover-se muito seria falta de naturalidade” (SCHWARZ, 1978, p. 19).

A personagem, evocando saudosamente o que já passou, escreve poemas em versos alexandrinos em homenagem às suas memórias:

Aproximou-se, interessado, e cheirou a flor.

- Esta eu conheço mesmo, é uma aristolóquia. Tive uma trepadeira dessas em casa. Mamãe mandou derrubá-la por causa do mau cheiro. Todos aspiraram a flor linda e fétida.

- Na tristeza em que caí quando não encontrei mais minha trepadeira – disse Ramiro – escrevi in memoriam um soneto em alexandrinos. O fecho de ouro celebrava “a graça fedorenta das aristolóquias”.

- É isto – disse Fontoura – no Brasil a gente só consegue identificar as coisas que fedem muito (CALLADO, 1984, p. 322).

Outra característica de Ramiro: sua recusa à luz clara: “- é a luz, Fontoura! É a luz! Se você quiser caminhar à noite eu te sigo. Sem heroísmo. Mas esta luz crua, incivil!” (CALLADO, 1984, p. 323).

Está aí mais um par de ações inconciliáveis: o impulso confessional de tudo querer revelar, incluindo seus preconceitos, (e talvez por esse motivo a ideia de escrever uma biografia) e, ao mesmo tempo, o temor à luz clara, de forma que público e privado também se tornam inconciliáveis.

A preferência pelos versos alexandrinos é algo a ser considerado na narrativa também. Esse tipo de verso fora utilizado na transição entre a terceira geração romântica e o naturalismo.

Antonio Candido afirma que essa poesia de transição surge “da fusão dos condoreiros com a divulgação positivista”, que,

pretendendo-se anti-romântica e revolucionadora, exprime as tendências desenvolvidas na terceira fase romântica. Nota-se a construção da ideia, expressa por um movimento amplo, estaqueada na imagem retumbante; a embriagada confiança no progresso; a busca deliberada do estado de transe oratório; a predominância soberana do alexandrino (CANDIDO, 2009, p. 605).

O verso de doze sílabas, ainda de acordo com Candido, foi usado a partir de 1860, pela necessidade de “distender o arremesso verbal”. Percebemos, portanto, uma outra característica naturalista em Ramiro, e esta opção não é fortuita.

Carrega consigo em toda a expedição uma mala de remédios, parte da coleção que guarda em sua farmácia (sinal de sua hipocondria, que já é algo transparente) e um vestido cor-de-rosa com florões brancos, que Sônia vestia antes de desaparecer (um “vestido histórico”, como ele mesmo afirma). Com isso, ele mostra suas posses e, em muitos momentos, faz gestos de proprietário na floresta, que contrastam com sua aparência já decadente, fraca e amarela:

Ramiro tinha o olhar esgazeado, os gestos inseguros, o rosto lívido, feições repuxadas, os bigodes crescidos. Estava mais gordo, amarelo, e dava a impressão de que, se fosse tocado por um dedo, ia ganir de dor (CALLADO, 1984, p.323).

Ao fim da expedição, após chegarem ao centro do país, a única certeza que temos sobre Ramiro é que ele não encontrou Sônia, mas deixou o vestido pendurado em um mastro de bandeira, tremulando ao vento, no lugar da bandeira do Brasil que os personagens esqueceram de levar.

No último capítulo o leitor se inteira, ainda que superficialmente, do destino da personagem, que foi procurar por Sônia em Paris, às margens do Rio Sena. Quanto à farmácia Castanho, não há mais nenhum relato ou vestígio.

O método que Ramiro utiliza para amar não é realista. Os passos que levam o amor à pessoa amada são desconectados e a figura de Sônia corresponde a mais um capricho, é apenas um detalhe, um prêmio, uma posse. Torna-se conveniente amá-la. Tanto, que Ramiro vai viver na França, local que sempre valorizou, com o pretexto de encontrar seu objeto de desejo, mesmo sabendo da impossibilidade de encontrá-lo por lá.

Permanecerá desconectado das questões sociais do seu país, isolado do mundo. Ramiro é o mesmo do início da narrativa: os traços não variaram, nada produziu e mais uma vez, entre o passado e o presente, não houve transformação radical.

Ele pode ser considerado um personagem de costume que, de acordo com Antonio Candido (1955), seria aquele apresentado por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados. Esses traços são geralmente utilizados na caracterização de personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada.

O final da personagem, bem como sua força, está nas não-realizações: Ramiro não encontra o amor; não consegue expandir a farmácia; não obtém fama; não tem filhos, ou seja, nada constrói e seus caprichos também não se realizam.

Ele tem apenas a ilusão de uma existência humana. Essa “falha” pode ser entendida, segundo Schwarz (1990, p. 31) (tratando sobre Brás Cubas), “em sentido metafísico (a precariedade do espírito humano em geral); e em termos da história contemporânea (como peculiaridade e sinal de atraso da sociedade brasileira)”.

Ramiro aproxima-se mais uma vez do personagem Brás Cubas nas suas não-realizações:

Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais, não padeci a morte de dona Plácida, nem a semidemência de Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra e que não saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria (ASSIS, 2018, p. 178).

A diferença entre Brás Cubas e Ramiro está na confissão do primeiro, que não ocorre com a personagem de *Quarup*. Ramiro nada confessa e talvez nem se dê conta das suas não-realizações, o que compete ao narrador explicitar. Já Brás Cubas tem a consciência de que sua vida terminou em desolamento, em nada e confessa, em primeira pessoa, sobre essas faltas.

Como já mencionado, assim como no romance de Machado de Assis, esse efeito desolador apresenta semelhança com o clima ideológico do país que, entre avanços e retrocessos; movimentos pendulares, refletia o diagrama ideológico da classe dirigente brasileira, como um movimento de vaivém, segundo Roberto Schwarz (2005) no artigo “Complexo, Moderno, Nacional e Negativo”.

E esse final desolado de Ramiro é inteligível ao contexto social e econômico do país à época, mas que ressoa na contemporaneidade.

Ao se conectar com a história viva e contraditória, o fazer artístico capta a historicidade e revela uma realidade mais profunda e verdadeira, mas isso não significa que o romance necessite ser engajado para permitir momentos de percepção sobre a realidade. Não são os discursos grandiloquentes de Ramiro que nos dizem sobre esse mundo, mas as suas ações, o que está por trás da fachada.

Os traços individuais de Ramiro, ligados aos problemas gerais do país, estão também ligados a uma classe e alçam voo, ligando-se à realidade social e seus grandes e (ainda) insuperáveis problemas.

Outros elementos do romance também são cruciais para esta compreensão do país que se quer defender neste capítulo. Entre eles, a casa de engenho dos Barreto e os coronéis, como se verá a seguir.

2.2 Os coronéis em *Quarup*

Em todo o engenho Auxiliadora havia um cheiro adocicado de gente que apodrece ao sol. Nando se via diante de uma experiência de hecatombe que fizessem a título de escarmento os países que temem o lento fim do mundo depois de uma guerra apocalíptica. Sentada sob sua colina, como uma *sinhá* irada que tivesse mandado envenenar os campos e as *senzalas*, a casa dos Barreto fechada, trancada, carrancuda. Cá embaixo, das palhoças, saíam os camponeses estrangulados, pálidos, magros, com apenas de humano um vago ar idiota de comunidade exausta de trabalho que de repente descobre que pode morrer de inércia e que de que qualquer forma tal espécie de morte é um meio de enganar o patrão. Os grandes tinham um ar obscuro e torvo de mortos que se recusassem a ficar debaixo da terra e diante de uma meninazinha de imensos olhos na cara escaveirada e com o ventre arredondado de

hidropisia Nando teve a impressão de que estava grávida de um monstro ainda menor e mais lamentável. Brincava com outras crianças junto a uma poça d'água, se era brincar aquela fanática concentração em tentar fazer boiar como barcos os torrões de terra duros de sol e que se derretiam como açúcar mascavo nas águas de lama. (CALLADO, 1984, p. 420, grifos nossos).

A citação acima se refere à casa dos Barreto, localizada no Engenho de Nossa Senhora do Ó, em Pernambuco. Ali figurava imponente um importante engenho de cana-de-açúcar, que agora, já na década de 50, estava sendo substituído pela indústria moderna.

O dono do engenho, o coronel Barreto, já impotente e sem prestígio, não pagou aos camponeses seus salários e deixa a propriedade com os trabalhadores morrendo de fome e doenças. A vida no engenho é normatizada pelo coronel que, apesar de nunca ter sido visto, tem autoridade sobre tudo e todos ali.

A referência à escravidão neste trecho anterior é clara. Os termos “sinhá” e “senzalas” não foram escolhidos de modo aleatório. O senhor de engenho, segundo Darcy Ribeiro (2006), surgiu como:

Proprietário de um negócio que incluía as terras, as instalações e as gentes do seu domínio, exercendo seu comando para conduzi-las a uma atividade econômica exógena. Assumia, assim, uma atitude mercantil face às pessoas, sobretudo à escravaria. A função da população, portanto, era produzir lucros para um senhor, proprietário de terras, como uma fábrica moderna e integrar-se na condição de vida que lhe era imposta como camada subalterna de uma sociedade colonial (RIBEIRO, 2006, p. 263).

O sistema escravista evoluiu para formas capitalistas de contingenciamento de forças de trabalho, mas sem tocar na distribuição de terra como questão crucial e tampouco no desenvolvimento humano, ou seja, o sistema escravista apenas mudou de nome, mantendo intactas as suas velhas características fundamentais. E, por isso, a presença de senhores, sinhás e senzalas ainda soam naturais.

Num engenho da zona da mata pernambucana, o qual é representado no episódio da tragédia do Auxiliadora, em meados do século XX, ainda encontramos traços da “cultura senhorial”: relações de “mando-obediência”, gestadas no Brasil Colonial, que se mantêm vivas. Destaquemos alguns deles: “o cheiro adocicado de cana e de gente que apodrece ao sol” (desamparados pelo Estado e explorados pelo senhor de engenho, os camponeses estão entregues à sua própria sorte); “Sentada sobre sua colina como uma sinhá irada que tivesse mandado envenenar os campos e as senzalas, a casa de moradia dos Barreto fechada, trancada, carrancuda” (a crueza característica do senhor de engenho,

que produz, para manter seus privilégios, sofrimento à base da pirâmide social); na concepção do camponês, a “morte é um meio de enganar o patrão” (durante o período colonial, muitos cativos utilizavam o suicídio coletivo como forma de resistência à escravidão).

A descrição continua:

Nando já avistara com o horror que sentira da primeira vez os meninos empestados, com seus calombos e suas úlceras. Dois deles faziam bolinhos de terra molhada e não havia compaixão por aquela inocência que afastasse a ideia de que preparavam algum abominável quitute de varíola para distribuir ao mundo inteiro. Gonçalo foi tirando de uma sacola pães que distribuía com lágrimas de raiva mas com um sorriso para as crianças. (CALLADO, 1984, p. 420)

Para que o Brasil se firmasse como país capitalista industrial foram necessários mais de dois séculos (XIX e XX). Na segunda metade do século XX, na condição de país “em vias de industrialização”, a política econômica e social do “milagroso modelo brasileiro”, como refere Prado Junior (1987), não foi suficiente para superar o tradicional modelo colonial.

Como ainda afirma Prado Junior (1987, p.356),

seus velhos padrões mantiveram-se praticamente intactos. Encerrado o ciclo dessa situação excepcional [o milagre brasileiro], e invertida a conjuntura, como não poderia deixar de mais dia menos dia acontecer, o Brasil retorna à sua medíocre normalidade amarrada ao passado.

O que nos interessa aqui é a forma como o romance capta essa realidade e ele o faz comparando a casa com uma sinhá que, irada, manda envenenar os campos e os que nele trabalham, fazendo com que os trabalhadores apodreçam ao sol, aguardando o pagamento do salário.

Ao personificar a casa de engenho, o narrador nos convida a refletir sobre esses donos de terra que, apesar de não estarem presentes, continuam estabelecendo sua força, seus domínios. O poder político do sertão encontra-se nas mãos de famílias tradicionais que se fincam à terra e dela não saem mais. Estamos em um ambiente onde impera o tradicionalismo.

Na cena descrita, mesmo que os trabalhadores se recusem a morrer, apesar dos campos envenenados, eles já estão mortos: “estrangulados, pálidos, magros, com apenas de humano um vago ar idiota de comunidade exausta de trabalho”.

Os homens ali não têm terra, trabalho, voz e aguardam por algo que talvez nunca venha: sua humanidade, que foi expropriada e consumida no trabalho que enriquece o patrão. Esperam quedos pela morte que se aproxima.

Esses camponeses que apodrecem ao sol representam um número infinito de homens que, como eles, não têm acesso aos seus mínimos direitos. Trata-se de vidas singulares, experiências individuais, mas que “quando alçadas à obra de arte, assumem uma concretude que possibilita a transfiguração desse singular em universal” (ROSA, 2016, p.45).

O coronel Barreto, por sua vez, representa o poder centralizador dos latifundiários no Brasil que ainda permanecem fincados à terra, mas “experimentaram uma sensível modernização, se ajustando às exigências dos novos papéis que passaram a desempenhar” (RIBEIRO, 1983, p. 112).

É importante evidenciar aqui que Barreto não é o nome do dono das terras e do engenho, mas de sua família. Indica sua descendência e, portanto, a perpetuação da casta. Provém de uma família que, antes, fora dona de escravos e, agora, mantém os trabalhadores “livres” cuja função ainda é produzir lucros para seu senhor e temer a sinhá irada.

Sérgio Buarque de Holanda diz que:

o desaparecimento do velho engenho, engolido pela usina moderna, a queda de prestígio do antigo sistema agrário e a ascensão de um novo tipo de senhores de empresas concebidos à maneira de estabelecimentos industriais urbanos indicam bem claramente em que rumo se faz nossa evolução (1995, p.176).

Diante do sofrimento das crianças e dos homens do Engenho Nossa Senhora Auxiliadora, Nando compreende a agonia dos camponeses da zona da mata pernambucana. Note-se que, no episódio da tragédia do Engenho Auxiliadora, “o narrador faz questão de descrever, de modo detalhado, a aflição dos camponeses: empestados de úlceras e calombos, os filhos de Totonho Viegas brincam com bolinhos de terra. Isto acontece, porque é somente por meio do choque com a violência que o herói de Quarup assimila a complexidade do mundo que o cerca. Nesse momento, inserido numa nítida situação limite, o protagonista passa a entender a urgência da questão social (p.95).

O coronelismo, por sua vez, é um tema bastante revisitado por estudiosos e por escritores brasileiros, devido ao seu poder de dominação generalizado:

Lastrado nas origens patrimonialistas do Estado Nacional gestado nos tempos coloniais, presente na discriminatória democracia censitária do Império, o mandonismo atingiu o seu apogeu durante a República Velha num regime federativo que requeria pretensa base representativa”. Ameaçado pela Revolução de 1930, que tentou concretizar a centralização do poder em mãos do Estado em detrimento dos potentados locais, ele sobreviveu e se projetou para diante travestido de formas peculiares, porém, conservando aqueles elementos característicos de sua manifestação original, quais sejam: chefes políticos municipais que exerciam o clientelismo, a falsificação dos votos e gozavam de enorme prestígio na sua esfera de atuação política. (FALCÓN, 2010, p. 3)

O coronel, agora modernizado, reaparece com novas e curiosas roupagens:

O sistema coronelista cooptou novos e importantes adeptos. Por vezes, extrapolou a esfera municipal e regional, a que sempre esteve circunscrito, galgando pontos mais elevados, chegando a inspirar e nutrir o exercício político de inúmeros ocupantes do executivo do período pós-64 nos Estados nordestinos, principalmente (FALCON, 1983, p. 6).

O fenômeno do coronelismo fora retratado por inúmeras obras brasileiras, em períodos históricos diferentes, podendo destacar Graciliano Ramos, com o romance *São Bernardo* (1934), Jorge Amado também destaca a influência dos coronéis do ciclo do cacau nas obras *Gabriela: Cravo e Canela* (1958), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Cacau* (1933); de Guimarães Rosa, *Grande Sertões Veredas* (1956); *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1984, entre outros inúmeros exemplos.

Nossa proposta não é apresentar todos esses romances nesta pesquisa, mas citá-los é fundamental para se ter um claro exemplo de que essa temática é bastante cara para a literatura brasileira, e não aparece isoladamente. Esses romances retomam esse tema, não de forma meramente coincidente, mas como uma necessidade histórica, isto é, como uma matéria social (erros recorrentes e não superados ao longo do tempo) que pode alcançar inteligibilidade quando ganha forma na literatura.

Dialogando com o coronel Barreto, podemos lembrar Paulo Honório, personagem do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, publicado em 1934. Segundo Hermenegildo Bastos (2015), *S. Bernardo* traz uma severa crítica da modernização brasileira. A consciência do caráter conservador da modernização à brasileira é o forte dessa obra, de acordo com o crítico.

Paulo Honório no início da narrativa quer apossar-se de *S. Bernardo*,

modernizar a fazenda e a vida econômica local, ser o fundador de uma nova geração, fabricar o seu filho e herdeiro, preservando, porém, as mesmas formas arcaicas de exploração do trabalhador do campo e de relações humanas e amorosas. Para tanto põe em ação um verdadeiro exército de colaboradores e cúmplices - professora, padres, juizes, advogados, jornalistas etc. Os conflitos que surgem entre eles não desfazem a cumplicidade, devem ser entendidos como partes "naturais" dela (BASTOS, 2015, p.23).

Metaforicamente, no processo de apresentação do protagonista, ocorre a materialização de imagens de um sistema latifundiário do Nordeste brasileiro, no qual os sujeitos sociais estavam expostos à lei do mais forte – imposta através da violência. Todavia, não podiam recorrer aos valores morais inerentes à justiça ou à religião: “– Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho.” (RAMOS, 2014, p.160)

Paulo Honório é uma forte expressão literária do caráter autocrático e conservador da classe dominante brasileira que, ao longo da história, para se manter nessa posição, negocia e abre concessões entre suas diversas frações, mas solapa qualquer tentativa de reivindicação dos de baixo (FERNANDES, 2006, p. 244).

Paulo Honório se contrasta com o personagem Ribeiro: “se o primeiro consegue, por algum tempo, pilotar o automóvel que atropelou seu Ribeiro, ao final termina também atropelado pelo mesmo "automóvel”.” (BASTOS, 2015, p.25). Seu Ribeiro é apresentado no capítulo 7, como símbolo do atraso, ao que Paulo Honório sentencia: "Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo". (...)

Este Paulo Honório não desaparecerá de todo, como um passado jamais superado, e se recupera, em parte, no coronel Barreto, como um símbolo de atraso, relíquia, permanência.

Essa ordem, que coloca em polos opostos uma minoria fazendeira e privilegiada e enormes massas de homens que não têm privilégio algum, não surge de forma espontânea e tampouco se mantém de forma natural. Essa ordem, segundo Darcy Ribeiro (1983, p. 114), é fruto do modo como as sociedades latino-americanas foram implantadas, isto é, como feitorias coloniais.

As máquinas no Auxiliadora estão enferrujadas e as pessoas agonizantes, mas a casa ainda insiste em se manter de pé, impondo sua ira, sua força, seu poder. Ela representa a obsolescência de uma cultura tradicional conservadora que se tornou arcaica,

mas que impera e governa, imune às mudanças do tempo e que garantem a perpetuação de uma ordem desigual, como afirmou Darcy Ribeiro.

As famílias que apodrecem ao sol, cujos membros, mesmo não sendo escravos declarados, o coronel os vê como tal, uma vez que julga como sua propriedade tudo aquilo que habita suas terras, incluindo os homens.

Percebe-se, nessa passagem do romance, um entrechoque entre a modernidade defendida pelas forças progressistas e o tradicionalismo apoiado pelas forças conservadoras. Se, por um lado, para as forças progressivas, as políticas do governador significavam avanços sociais e isonomia jurídica, por outro, para as forças conservadoras, as determinações da administração do estado representavam o fim dos privilégios de classe e do protecionismo jurídico. Enquanto as forças progressistas militam pela transformação democrática da sociedade (a modernidade nos remete ao futuro), os conservadores queriam a manutenção da desigualdade social (o tradicionalismo, por sua vez, liga-se ao passado).

A figura do coronel, chefe poderoso de regiões do nordeste arcaico, encontra registro também em outras obras literárias, tais como o coronel Horácio Silveira, em *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado, publicado em 1943:

Tinha cerca de cinquenta anos e seu rosto, picado de bexiga, era fechado e soturno. As grandes mãos calosas seguravam o fumo de corda e o canivete com que faziam o cigarro de palha. Aquelas mãos, que muito tempo manejaram o chicote quando o coronel era apenas um tropeiro de burros, empregado de uma roça no Rio do Braço, aquelas mãos manejaram depois a repetição quando o coronel se fez conquistador da terra. Corriam lendas sobre ele, nem mesmo o coronel Horácio sabia de tudo que em Ilhéus e em Tabocas, em Palestina e em Ferradas, em Água Branca e em Água Preta, se contava sobre ele e sua vida. As velhas beatas que rezavam a São Jorge na igreja de Ilhéus costumavam dizer que o coronel Horácio, de Ferradas, tinha, debaixo da sua cama, o diabo preso numa garrafa. Como o prendera era uma história longa, que envolvia a venda da alma do coronel num dia de temporal. E o diabo, feito servo obediente, atendia a todos os desejos de Horácio, aumentava-lhe a fortuna, ajudava-o contra os seus inimigos. Mas um dia — e as velhas se persignavam ao dizê-lo — Horácio morreria sem confissão e o diabo saindo da garrafa levaria a sua alma para as profundas dos infernos. Dessa história o coronel Horácio sabia e ria dela, uma daquelas suas risadas curtas e secas, que amedrontavam mais que mesmo os seus gritos nas manhãs de raiva (AMADO, 2008, p.41)

Outras histórias se contavam e essas estavam mais próximas da realidade. O dr. Rui, quando bebia demasiado, gostava de lembrar a defesa que certa vez fizera do coronel num processo de há muitos anos passados. Acusavam Horácio de três mortes e de três mortes bárbaras. Dizia o

processo que não contente de ter matado um dos homens, cortara-lhe as orelhas, a língua, o nariz, e os ovos. O promotor estava comprado, estava ali para impronunciar o coronel. Ainda assim o dr. Rui pudera brilhar, escrever uma defesa linda onde falara em “clamorosa injustiça”, em “calúnias forjadas por inimigos anônimos sem honra e sem dignidade”. Um triunfo, uma daquelas defesas que o consagraram como um grande advogado. Fizera o elogio do coronel, um dos fazendeiros mais prósperos da zona, homem que fizera levantar não só a capela de Ferradas, como ainda agora começava a levantar a igreja de Tabocas, respeitador das leis, por duas vezes já vereador em Ilhéus, grão-mestre de maçonaria. Um homem destes poderia por acaso praticar tão hediondo crime? (IDEM, p.42)

Nessas passagens do romance, nota-se o prestígio que o coronel mantém na região, assim como a dominação pelo medo. De tropeiro de burros a dono de terras, vereador de Ilhéus e grão-mestre de maçonaria, seu poder fora capaz de manter até o diabo sob seus mandos, como contam as beatas.

Como Barreto, coronel Horácio também julga que tudo é propriedade sua, até mesmo os homens:

— O coronel Horácio fez um caxixe mais doutor Rui, tomaram a roça que nós havia plantado. Que a terra era dele, que Joaquim não era dono. Veio com os jagunços mais uma certidão do cartório. Botou a gente pra fora, ficaram até com o cacau que já tava secando, prontinho pra vender. Joaquim era bom no trabalho, não tinha mesmo medo do pesado. Ficou acabado com a tomada da roça, deu de beber. E uma vez, já bebido, disse que ia se vingar, ia liquidar com o coronel. Tava um cabra do coronel por perto, ouviu, foi contar. Mandaram tocaiar Joaquim, mata-ram ele na outra noite, quando vinha pra Ferradas... (AMADO, 2008, p. 24).

Ele é um entrave na vida de todos que tentam progredir e enriquecer com a plantação de cacau:

— Mas é dinheiro desgraçado, um dinheiro que parece que tem maldição. Não dura na mão de ninguém, a gente faz uma roça...
 — Já ouviram falar em caxixe?
 — Diz que é um negócio de doutor que toma a terra dos outros...
 — Vem um advogado com um coronel, faz caxixe, a gente nem sabe onde vai parar os pés de cacau que a gente plantou... (AMADO, 2008, p.23)

Outros romances importantes da nossa literatura também problematizaram a questão da modernização brasileira. Entre eles, destaca-se *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1984. A narrativa percorre quatro séculos de História do Brasil.

O trecho, a seguir, refere-se ao ano de 1827. Há um longo diálogo entre o cônego e o Barão de Pirapuama, Perílio Ambrósio, que discutem sobre o futuro do Brasil:

- **Cabe-nos preservar, conservar, manter.** E preservar não é somente trazer viva a memória de quem somos, mas dotarmo-nos das condições a que temos direito e sem as quais feneceremos. (...). Senhores, é o que vos digo e o que bem sabeis: ou nos conservamos em moldes aristocráticos e organizados da forma que já tive oportunidade de descrever, ou fatalmente seremos os governantes de um povo fraco, nós mesmos contaminados por tudo aquilo que devemos abominar. (...). Não podemos deixar de esvurmar as feridas, por mais que nos seja doloroso. **Tenho, apesar de tudo, fé e confiança no futuro, pois que, louvado seja Deus, homens como o Senhor Barão ainda adornam a nossa vida pública, nosso comércio, nossa indústria e nosso governo,** e eles não permitirão, não deixarão, não consentirão, não admitirão que o sol da verdade seja obumbrado pela nuvem atra da ignorância e da inconsciência (RIBEIRO, 1984, p.126)

Paulo Honório, coronel Barreto, ou Barão de Pirapuama, coronel Horácio, serão substituídos por outro tipo de senhor, mas continuarão a adornar nossa vida pública, como sentenciava o personagem ou, em outras palavras, sua profissão de “donos de terra, não ia variar tão depressa”, como alerta a personagem de *Quarup*, Manuel Tropeiro:

Eu acho mesmo que profissão de gente não acaba nunca. Às vezes fica tão diferente que sem botar tento a gente matina que desapareceu. Profissão de dono de terra vai ter sempre, só acaba com o mundo. (...) Por debaixo das coisas o homem não tinha mudado nem um tiquinho de profissão. (CALLADO, 1984, p.401)

Assim como para a mulher do coronel Horácio prevê:

Para Ester, Horácio era imortal, era o dono, o patrão, o coronel... Tinha certeza que morreria antes dele... Ele dispunha da terra, do dinheiro e dos homens. Era feito de ferro, nunca adoecera, parecia que as balas o conheciam e temiam. Por isso ela nem se embalou naquele sonho tão ruim e tão maravilhoso... Para ela não tinha mesmo jeito, nem esperança. Sua vida era aquela, aquele era seu destino (AMADO, 2008, p.53)

Esta sentença que inicia o trecho destacado diz muito sobre o país: “Horácio era imortal”. De fato, Ester não estava equivocada, uma vez que os coronéis continuam exercendo seus poderes e podemos afirmar que o Brasil ainda mantém a herança econômica e cultural coronelista, hoje passadas aos grandes empresários rurais. São ainda conservadores e apoiadores do *status quo*, e adotam a tese de que é preciso mudar sem que nada mude, ou que mude com novidades úteis à classe.

A vida dos trabalhadores, escravos ou livres, também não teve variações e, “apodrecer ao sol” ou mesmo a existência de grandes massas de desocupados, despossuídos e vagabundos seria inevitável, segundo o personagem de *Viva o Povo Brasileiro*.

Mas, por meio desta fala de Manuel Tropeiro, que também é um trabalhador rural, se referindo ao coronel: “sua profissão de donos de terra, não ia variar tão depressa”, vamos percebendo uma nova consciência do mundo e uma nova consciência de si. Isso se dá, pois, à época, final da década de 50 e início de 60, as ligas camponesas estavam se organizando, os movimentos de cultura popular e campanhas de alfabetização no Nordeste iniciavam-se, configurando um novo cenário ao Nordeste brasileiro.

Um intenso movimento social no campo marcou esse período, ligado a um projeto desenvolvimentista. As ligas camponesas, representando uma categoria diversificada de trabalhadores do campo “alcançaram a unidade necessária para converter as demandas individuais do trabalhador rural em uma luta coletiva pela reforma agrária e contra um inimigo em inimigo comum: o latifúndio decadente, arcaico e improdutivo” (CORRÊA & COSTA, 2018).

A educação nesse momento se destacava por sua criatividade e ideia de libertação do homem, mais do que ensiná-lo e torná-lo doméstico, segundo Carlos Rodrigues Brandão (1990). Assim é que, em meio às tensões representadas pela casa dos Barreto, também nos deparamos com essa pluralidade de movimentos sociais que fizeram parte do início da década de 60 no Brasil.

Com os projetos de alfabetização, “esperava-se fazer do voto livre a grande arma da revolução brasileira, capaz de permitir a legitimidade de governantes comprometidos com as classes populares” (SANTOS, 1999, p. 254). E *Quarup* evidencia muito bem esse período de grandes mudanças.

Francisca e Nando são as personagens responsáveis pela alfabetização dos trabalhadores e dirigem círculos de leitura nos sindicatos rurais e nos engenhos. Uma atmosfera dinâmica vai se formando no Auxiliadora. As ações são narradas com maior velocidade e a ênfase aos movimentos, às lutas e às forças humanas e tudo se faz importante para se compreender os rumos que o Brasil se preparava para seguir.

Destaca-se, também, uma passagem da obra em que Francisca, comparando-se a uma artista, expõe o que para ela seria a função da arte: “transformar essa gente em gente” (CALLADO, 1984, p. 415). Aqui, revela-se o caráter antropomorfizador da arte, defendido por Marx.

Esse caráter antropomorfizador protesta contra a adoração deslumbrada da natureza. O homem, como ser ativo, lança-se sobre ela de modo a modificá-la e trazê-la para o mundo dos significados humanos. Com isso, inicia-se um processo de humanização da espécie, ou, em outras palavras, dá-se a transformação de “gente em gente”.

Esse questionamento sobre o fazer literário é algo importante e recorrente no romance. Viu-se no tópico anterior o questionamento do narrador sobre a questão de observar os fatos e refleti-los mecanicamente e seu sofrimento diante dessa possibilidade. Agora, o romance se questiona novamente, mas com um grande avanço no pensamento. Essa fala da personagem pode revelar o caráter realista da obra de arte.

E é nessa tentativa de transformação, ou seja, nessa perspectiva da desalienação, que a consciência dos trabalhadores vai se modificando, impulsionando-os a terem voz e a marcharem para frente.

Mas é também essa atmosfera de transformação profunda que irá perturbar “os reacionários do Brasil inteiro” (SCHWARZ, 1978, p.435) e, em 1964, o golpe militar promoverá, de forma muito violenta, a paralisação das forças e fará com que o país mude o sentido da marcha. O narrador passa a protagonizar os acontecimentos históricos:

Januário brandiu no ar um papel. — ... agora a coisa é outra. Eu estava de cara feia para o governador e o governador estava de cara feia para o presidente da República, que tinha ciúme do prestígio do governador. Mas agora eu estou com o governador e o governador está com o presidente porque os reacionários do Brasil inteiro querem derrubar o presidente e o governador, porque os dois são amigos do povo. Este papel é uma cópia de uma carta do governador a todos os outros governadores do Nordeste denunciando a eles que as coisas ficaram pretas e que se nós todos não nos unirmos amanhã estamos com o país debaixo de uma ditadura de milico e gringo. — Nunca jamais, seu Januário — disse Libânio. — Nem na pura imaginação. — Ou vem a luta de verdade e o Jango tem a maioria das Forças Armadas a favor, ou derrubam ele e nós estamos fritos — disse Januário. — Porque pela carta do governador a gente vê que a coisa já está com os canhões. Saiu da conversa. — Ah — disse o Torgo —, brigar a gente briga, seu Januário. Ainda mais que é para brigar a favor das Ligas e do governador (CALLADO, 1984, p. 434-436).

— Você sabe que a situação política anda de mal a pior? O que de menos ruim se pode esperar é que de fato se trave a luta e que Jango tenha tropa para resistir. O melhor que se pode esperar, como você vê, é guerra civil. — Eu sinto, Nando, sinto em mim que nada pode destruir o que começamos a criar aqui em Pernambuco. Ninguém vai querer interromper o trabalho que fizemos. — Por favor, Francisca, não se deixe levar demais pelo que você acha justo e certo. E pelo que você deseja que aconteça. Nando só desejava realmente tomar Francisca nos braços, cobrir Francisca de beijos, mas ficou

imóvel, cauteloso como quando deixava numa orla de bosque um machado para índio.

— Você deseja a mesma coisa, não? — disse Francisca. — Claro que desejo — disse Nando. — E você não sente que esse mundo que desejamos está firme em suas raízes? — Está, meu bem, mas é um mundo ainda tão pequeno dentro do mundo inteiro em volta dele! Eu não quero nem por um segundo tirar o teu ânimo e esta certeza, que eu também tenho, de que este mundo será criado. Mas pode demorar mais do que a gente pensa, é só isto. Por outras palavras, Francisca, eu só peço a Deus que você não perca a esperança se houver algum revés.

— Não perco, Nando. São essas coisas que a gente sente, sabe? Eu sinto outra vez minha alegria de outros tempos, uma alegria boa, tranquila. Nando tomou as mãos de Francisca, olhou bem de perto o doce rosto. Ele veria no dia seguinte o que é que os acontecimentos reservavam ao Brasil. Puxou-a para si de leve, experimentalmente, quase de forma imperceptível. Sentiu que pelos dedos de Francisca escorria para seus próprios dedos aquela meiguice espontânea e natural ao corpo dela como o calor ao corpo de qualquer outro animal. Mas Francisca não se deixou ir. Sorriu à moda antiga, mas ficou no mesmo lugar, dizendo levemente que não com a cabeça (CALLADO, 1984, p. 438-439).

Mal sabiam eles que esse seria seu último encontro. O destino de Nando não é a realização no amor, no individualismo, como veremos a seguir:

Nando e Januário foram presos separadamente, em dois carros do Exército. Do seu carro, encostado bem perto, Nando quase viu o silêncio mortal que desceu sobre o grupo de camponeses agora sentados na rua, nas calçadas, encostados nos muros. Abandonados. Um deles, distraído, com o indicador fez girar o pequeno disco do transistor. A vozinha entrou no ar:

- O último comunicado do comando do IV Exército diz que reina a mais completa ordem em todo o país (CALLADO, 1984, p.442).

Sintetizando o que significou este período, a direita conseguiu ativar politicamente os sentidos arcaicos da pequena burguesia e “tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua, na forma das “Marchas da família, com Deus e pela Liberdade; movimentaram petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero, ou ficaram em casa mesmo, rezando o terço, espécie de rosário bélico para encorajar os generais” Schwarz (1978, p. 70)

Como afirma Marcelo Mari, no livro *Ditadura, Modernização conservadora e Universidade*: “nossa modernização foi interrompida pelo golpe, pelo menos no que nela havia de realização de um horizonte utópico que rompesse com os constrangimentos do mundo capitalista”.

O golpe militar rompeu com esse horizonte de expectativas da experiência social de Pernambuco e começou a perseguir e a prender os líderes envolvidos, e os que colaboravam com as Ligas e os Sindicatos.

O romance dá a ver esse movimento pendular que o país experimenta, de avanços e retrocessos, movimento este que emperra o progresso e o impede de avançar, como afirmará a personagem da obra: “o país não vai mesmo adiante, Nando. Só arrancando ele da terra pelas raízes. Só deixando as raízes esturricarem no sol. Só nascendo de novo” (CALLADO, 1984, p. 424).

Surgirá no romance a figura de um outro coronel, o coronel Ibatinga, que será o responsável por torturar Nando e seus demais companheiros. Ele representa o papel dos defensores da moral e do *status quo*, com seu discurso moralista e profundamente conservador, e por que não dizer, profundamente arcaico. Modernizado, o coronel ressurgue novamente, como um entrave às mudanças sociais e econômicas que o país ensaiava.

O coronel Ibatinga representa para a economia da narrativa parte dos ideais das Forças Armadas - no contexto do golpe civil - militar de 1964. Para o torturador, o Brasil tinha acabado no ano de 1961, com a publicação da encíclica *Mater et Magistra*. Em determinado momento do texto, Ibaratinga é enfático: “A igreja acabou em 1961. O que existe no mundo de santo e de grave passou do Vaticano para nós, para o Exército. O Brasil começa conosco. Começa agora” (CALLADO, 1984, p. 474).

O coronel acredita que a igreja está se tornando progressista e, de uma certa forma, Callado saúda em Nando esse caráter progressista da igreja. De acordo com o coronel Ibatinga, o erro do país foi não ter queimado hereges e infiéis. A ditadura militar seria, portanto, uma tentativa de reaver este erro e adubar a terra com “a cinza da virtude”.

Segundo Schwarz (1978, p. 70) “curiosidades antigas vieram à luz, estimuladas pelo inquérito policial-militar que esquadrihava a subversão”, é o caso do coronel Ibatinga, que faz o papel de inquisidor e torturador por acreditar que as “confissões forçadas resultam em excelentes médias de informação”.

Nas palavras de Schwarz (1978, p. 71), depois de 64 “ressurgem as velhas formas rituais, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições são cristãs” (...). O que percebemos é essa combinação do moderno e do antigo, que se repete nas idas e vindas da história.

O projeto conservador se instaurou juntamente com a ditadura, a partir do golpe de estado em 1964, e permanece, pois, segundo Tales Ab'Sáber (2010, p. 193),

poderíamos dizer que o que restou da ditadura militar foi simplesmente tudo. Tudo, menos a própria ditadura: O Brasil continua sendo um país extremamente excludente e fortemente autoritário, com controles particulares do espaço público, confirmando a sua incapacidade profunda de reparar a clivagem social radical de sua origem. Tudo isso, o velho Brasil arcaico de uma ordem de senhores absolutos e de cidadãos que são objetos absolutos, hoje em dia falsos cidadãos disponíveis para tudo, em nossa origem histórica escravos, não foi, para o meu gosto, suficientemente alterado por nossa república democrática danificada, embora tenha sido recoberto por uma textura fetichista e nova, advinda do mercado internacionalizado, muito pouco estudada criticamente, o segredo geral de nosso tempo, única universalidade falsificada que se conhece: a de uma ordem de espetáculo rebaixada, que parece dar destino definitivo para o déficit de constituição de um sujeito moderno entre nós, imbuído de direitos e de práticas políticas positivas.

Ao sair da prisão, Nando se depara com ruínas de um local que, em pouco menos de um ano, era cenário de mudanças profundas, que nunca aconteceram.

Se a arte, até pouco tempo, era capaz de transformar “gente em gente”, qual seria agora, neste cenário desolador, a função da arte? Novamente e não por acaso o romance retoma essa questão, se questionando sobre seu fazer literário e seu papel na sociedade.

Segundo Hermenegildo Bastos, toda obra literária sempre fala de si mesma e, “ao fazê-lo, oferece pistas, indica caminhos, para sua própria interpretação. Por isso mesmo que ela atravessa os tempos e continua sendo fonte de provocação para cada novo leitor” (2011, p.12).

Salas vazias, soldados mortos de tédio, tudo fora ruído silenciosamente (“não tiveram tempo de construir nada de prata ou de bronze” – justifica o narrador) e no quadro negro, frases ainda mais vazias que os bancos da escola, sem nenhuma identificação com a realidade.

O narrador de *Quarup* narra a cena que se segue: “Nando teve a impressão de ter dormido cem anos e acordado no mesmo mundo em que tinha vivido outrora” (CALLADO, 1984, p.473). É assim que “de obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como, aliás, a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão” (SCHWARZ, 1978, p. 74).

Nossa sociedade não verificará muitas transformações viáveis, uma vez que buscará manter o máximo possível de privilégios e vantagens das camadas dominantes.

Contribuindo para a paz e a tranquilidade social estavam o governo, o exército, a polícia, a imprensa, as associações patronais e as igrejas, como bem ironiza Darcy Ribeiro.

A igreja representou, e ainda representa, uma grande força repressora e este fator também aparece no romance, como um entrave, um obstáculo, algo a ser superado, como será demonstrado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

DO OSSUÁRIO PARA O MUNDO: O FLORESCIMENTO DO PROTAGONISTA EM *QUARUP*

Força é mudares de vida

(R. M. Rilke)

Neste capítulo, analisaremos o personagem Nando procurando focalizar o seu florescimento ao longo da extensa narrativa. O verbo florescer aqui para essa análise foi resgatado de uma passagem do próprio romance e o interpretamos nesse sentido do crescimento do protagonista, que parte de um cemitério/ossuário para um mundo mais vivo, mais completo, mais humano, feito de carne e osso.

A visão de Nando, que a princípio ignora a realidade que existe para além da sua consciência imediata, se transforma ao longo do romance e se amplia (Ossuário – Mundo) sugerindo a possibilidade de mudança, de ampliação da consciência. Há um descentramento do individualismo de Nando, que é idealista, na medida em que ele incorpora fragmentos do espaço e da história, responsáveis pela sua nova interpretação de mundo.

Somente no caminho é possível a utopia da plenitude, somente no caminho é possível a busca da identidade coletiva. A busca articula a narrativa em torno do deslocamento espaço-temporal do protagonista que, deslocando-se, desloca os eventos narrativos, mobilizando-os sempre na direção do projeto ficcional (Farias, 2007, p. 149).

Neste capítulo, portanto, vamos caminhar com Nando na busca de sua identidade e na busca do seu florescimento. Cabe ressaltar, como já foi dito anteriormente, que este caminhar do personagem é também um caminho trilhado pelo narrador do romance que tem uma função importante de romper com a rigidez para elaborar um mundo para além dos muros do mosteiro.

3.1 Ossuário

D. Anselmo começou a andar pela sala, nervoso.

- Nossa técnica, como diz você, mas pelo avesso. Nós (os membros da Igreja) somos mais realistas. Nós prometemos o dinheiro do espírito, o Reino dos Céus, que dá para todos. Aliás, o Major fala da Igreja em tom respeitoso, mas duro: “é preciso que a Igreja não perca o seu caráter sagrado. Ela não deve dar explicações, bater boca com o comunismo.

São Jorge não discutia com o dragão. Comunismo se extermina, como se exterminaram os espanhóis.” E o Major ainda disse com um suspiro: “Mas os espanhóis tiveram a inquisição!” Quando me recusei terminantemente ao que propunha o Major, ele ainda me disse: “Cuidado, D. Anselmo, o Partido Comunista está tentando se apresentar ao povo como a Igreja sem o outro mundo”. Você acha que os comunistas são perigosos assim, Nando?

- Eu confesso, D. Anselmo, que não tenho dedicado maior atenção ao problema social do nosso Estado e do Brasil em geral. Daí minha inapetência à discussão com os marxistas. Eles têm mania de explicar tudo pelo econômico, o que é parcial e muito tedioso. Refugam a luta verdadeira, compreendeu? A gente diz que a repetição dos pecados humanos é que retarda a construção, na Terra, de uma Jerusalém que reflita a outra e eles viram para a gente e dizem: “Sabe qual foi a produção de açúcar este ano? Sabe quanto rendeu? E sabe que parte do total foi paga aos camponeses que produziram o açúcar? (...) existiria mesmo aí, D. Anselmo, um fascinante debate a estabelecer com os comunistas, se eles debatessem alguma coisa fora do econômico. Seria de se perguntar se não desejam, eventualmente, restituir o pecado ao seu esplendor.

- Esplendor do pecado, Padre Nando?

- *Na seguinte acepção: imaginemos como possível um mundo socialmente tão justo, tão perfeito, que nada de fundamental falte a ninguém. O pecado não retomaria então com terrível fragor sobre o sujeito? Não ganharia, na sua gratuidade, uma espécie de negra aureola?* (CALLADO, 1984, p. 54-55, grifos nossos.)

Retomando a última fala de Nando, no trecho supracitado, nos remetemos ao seguinte questionamento, feito por Graciliano Ramos a Candido Portinari, em 1946:

Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? ((*Carta do acervo graciliano.com.br*)

O escritor reflete sobre a escrita que “sendo um procedimento que contém um método de conhecimento da realidade, no qual se investigam as formas da sociedade e os problemas humanos” (HESS, 2011, p.11), passa por um autoquestionamento quando é colocada em dúvida de qual é o seu papel.

Ramos fazia um paralelo entre *Vidas Secas* e o quadro *Os Retirantes* e, como afirma Hess (2011), Graciliano passa a compreender a sua responsabilidade e a sua condição de culpa – de quem, em seus livros, “representa um mundo repleto de

incapacidades humanas ao mesmo tempo em que se alimenta delas”, isto é, as incapacidades humanas, de uma certa forma, são necessárias para o ofício do artista.

Assim, Nando, na citação apresentada, delinea que essas incapacidades humanas, assim como a falta do que é fundamental ao ser humano são necessários para que o pecado não ecoe com estrondo sobre os homens, e para que minimize sua fúria dadas as condições econômicas e sociais de um país capitalista, atrasado e periférico. No entanto, não há sentimento de culpa, tampouco responsabilidade sobre essas condições econômicas e sociais, há, sim, um sentimento de conformismo e tranquilidade, como o de quem dissesse, lembrando Ramiro, do alto de uma torre ou dentro de um mosteiro: “são os movimentos naturais, que se há de fazer? Ao prometer o reino dos céus a esses homens, como uma forma de redenção ao sofrimento na terra, isenta-se de toda e qualquer responsabilidade sobre eles. A “técnica” utilizada pela Igreja é mais realista, segundo Padre Anselmo o que para ele significa “envolver o vale de lágrimas numa auréola de santidade”. No entanto, ser realista pressupõe o contrário. É necessário abandonar essas ilusões, essas auréolas, e enxergar a essência daquilo que nos circunda, procurando uma verdade social mais profunda do que aquela que se apresenta na aparência da vida cotidiana. Em outras palavras, ser realista pressupõe retirar a auréola de santidade, mergulhar fundo na história, “abarcando todos os estratos sociais, destruir a concepção oficial da história e da sociedade e se acolher – no vivo processo criador – as camadas e as correntes sociais que operam a verdadeira transformação da sociedade” (LUKÁCS, 2010, p.45). Imergindo nessas profundidades e trazendo-as, através da sua obra, à luz do dia, o grande realista cumpre a missão verdadeiramente original e criadora da literatura (Idem).

Podemos afirmar, portanto, que a religião é ou pode se tornar um instrumento de legitimação de poder e dominação no sentido em que atua para inibir toda postura politicamente crítica e revolucionária da ordem social, e por ocultar (de forma consciente ou inconsciente) as verdadeiras causas da dinâmica social e seus conflitos, ou seja, ela é antirrealista.

Para o padre, a opressão e a exploração do homem são vontade divina e não consequências de um processo histórico-social.

Essa influência da religião católica sempre significou um entrave ao desenvolvimento nacional e *Quarup* problematiza, de forma muito crítica, essa questão. Não é à toa que o protagonista do romance é um sacerdote e vive trancafiado em um Mosteiro e, tão rígido quanto aos ossos da cripta, nesta passagem a seguir, em uma

conversa com a personagem Lídia, descreve o papel da Igreja: “atrasar a marcha”, pois ela é “inimiga de toda forma de pressa”:

Estava tão dourada e fresca a tarde de julho que Nando e Lídia não foram diretamente ao SPI. A Cinelândia recebia do Largo da Carioca rajadas de pardais que desciam no chão de mosaico palpitante de pombos. Chegaram à amurada da praia e Nando com o encanto de sempre olhou a igreja de Nossa Senhora da Glória. Há pouco tempo ela lhe parecia dura e fria como um brilhante engastado no anel antiquado do outeiro. Agora a via leve e plantada ali como uma prece esperando a mão de Deus para ser colhida.

- Linda, disse Nando.

- Mas eu estou com remorso de ter tirado você dos seus estudos – disse Lídia – você tinha uma boa meia hora para terminar a pesquisa.

- Qual! – disse Nando – eu ainda estava em Adão e Eva. Ia ser difícil acabar em meia hora.

- Em Adão e Eva? Estava mesmo? Não é possível.

- Para quem vai ao Xingu pela primeira vez não é tão estranho assim – disse Nando - Você sabe que a religião é a memória da espécie? Nós não esquecemos nada. Carregamos tudo conosco através dos tempos.

- Hum, isso atrasa muito a marcha – disse Lídia.

- Nós somos os inimigos de todas as formas de pressa. (CALLADO, 1984, p. 147).

Antes de entrar na análise deste trecho, é importante destacar a linguagem literária com a qual o narrador descreve o local onde Nando está. Como já analisamos nos capítulos anteriores, essa linguagem perfaz todo o romance e ela surge como uma tendência de permitir a mobilidade, de permitir também que a forma literária tire o peso do romance engajado. Nessa fala do narrador, note-se, também, que ele mostra o movimento entre o engessamento do olhar de Nando (a igreja parecia dura e fria como um brilhante engastado no anel antiquado do outeiro) e a fluidez (mas agora ele a via leve).

Mas esse é um caminho que ainda não foi completado. Nando diz “ser inimigo de toda pressa”, possivelmente afirmando a condição do atraso brasileiro com o qual a religião muito contribuiu, retirando as rodas do carro, freando o andamento da história e colocando as ações nas mãos da igreja e de bases espirituais.

Padre Nando, ainda no primeiro capítulo do romance, denominado “Ossuário”, se apresenta como um homem alheio à realidade em que vive. Ele poetisa mortos (esqueletos de frades que esperam o julgamento) dentro de um mosteiro fechado e não tem perspectiva histórica ou qualquer expectativa ligada à mudança de vida e tampouco mudança histórica e social.

Entende-se expectativa como uma categoria que entrelaça o passado com o futuro. Ligada ao interpessoal, “a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente voltado para o ainda-não, para o não-experimentado, para o que apenas pode ser previsto (Koselleck, 2006, p.310).

Enterrado neste cemitério de ossos, a mudança de vida não existe para esta personagem, que leva uma vida fantasmagórica.

O romance se inicia da seguinte forma:

Vivos ali só Nando com a lamparina de querosene e Cristo na luz da sua glória. Diante do Cristo a temível balança onde os menores pecados da omissão e de intenção rompiam a linha de fé, deslocando com extravagância o fiel. Murmúrios de maledicência retiniam feito moedas no metal e velhos gestos de descaso e orgulho eram refeitos e imobilizados no ar para que deles se extraísse o peso exato, que afundava o prato. Momentos de amor próprio e de respeito humano congelavam em bolas de chumbo, uma em cada prato, retratando vidas que haviam passado por virtuosas quando eram apenas um hirto equilíbrio de abominações. É que Cristo em glória só julgava ali homens de Deus, que haviam escolhido viver crucificados no travessão daquela balança. Para os homens em geral a misericórdia aligeirava os pesos e até invertia a operação. (...) eram esqueletos os frades em julgamento. Em toda a imensa cripta, prolongada num corredor que morria em trevas, havia ossos empilhados e prontos a se reorganizarem em esqueletos vestidos de burel mal soasse a trombeta de chamada. (CALLADO, 1984, p.9).

A primeira sentença do romance, proferida pelo narrador, e a descrição que se segue estão carregadas de sentidos. Há na cena a presença de elementos barrocos: a caveira, trombetas, o corredor que morre em trevas, os vestidos de burel, ou seja, tudo indica um ambiente conservador. Nando está ali, vivo e dogmático, compondo esse ambiente diante de um Cristo severo e impiedoso.

A doutrina dogmática da Igreja de Nando é muito semelhante à teologia jesuítica dos primeiros séculos de colonização. Logo, neste episódio aqui apresentado, todos os personagens e/ou objetos estão estrategicamente dispostos em sentido vertical: a rígida hierarquia católica deve ser respeitada. Se permanecesse assim em todo o enredo da obra, *Quarup* seria, hoje, um romance envelhecido.

O que determina se um romance envelhecerá ou não? De acordo com Lukács (2010) em *Marxismo e teoria da literatura*, mais especificamente, em seu capítulo em que trata sobre o problema da perspectiva:

Pensamos nos enormes cemitérios onde repousam milhões de obras envelhecidas. E por que envelheceram? Porque a perspectiva efetiva dos escritores – não me refiro apenas ao realismo socialista – envelhece, e homens que foram figurados de uma maneira equivocada em sua perspectiva humana levam uma vida fantasmagórica. Porque a realidade segue seus caminhos independentemente dos pensamentos, independentemente dos escritores; e, se o escritor não logrou representar corretamente um único passo real, se deu cinco passos errados enquanto a realidade dava cinco passos justos, então o homem que foi representado desta maneira continua a viver apenas como um fantasma. A obra assim criada envelhece totalmente (p. 291).

Como defendemos no capítulo anterior, *Quarup* resiste ao tempo, isto é, não envelheceu. E essa resistência tem a ver, também, com a perspectiva, com a superação deste cemitério onde repousam milhões de obras envelhecidas, ou caveiras à espera do julgamento final, como tentaremos demonstrar a seguir. A superação está relacionada a colocar em movimento toda a realidade imobilizada.

A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso deles (LUKÁCS, 2010 p.160).

Essa citação, que está no texto “Narrar ou descrever”, é base para iniciarmos a análise do romance, procurando entender a evolução do personagem principal, que se enriquece ao longo da narrativa e torna-se um personagem típico, e como esse crescimento dá à obra um caráter realista.

É importante ressaltar que o personagem não nasce típico, ele pode tornar-se e a tipicidade não deve se confundir com evolucionismo. O típico

expressa o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado. É, portanto, uma síntese que une o singular e o universal, tanto do ponto de vista dos caracteres como da situação histórico-social (FREDERICO, 2013, p. 108).

Quando um personagem se torna típico, ele atinge uma validade universal, mas que em nada diminui a sua concreção individual e

mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais

possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (CANDIDO et al, 2009, p.36).

Inicialmente, para o padre, o mundo “era uma distração feita de um milhão de ideias passageiras. Uma incessante fita de cinema diante do altar de Deus” (CALLADO, 1984, p. 10). Nando, então, crê que Deus, e não o homem, faz a história. É um ser abstrato que age e rege a vida dos homens.

Desse modo de ver a vida, como se o mundo e a história já estivessem previamente escritos, resta apenas a conformidade de assisti-la passivamente e aceitar as condições que são impostas:

- É preciso estudar os meios, Nando, de efetivamente informar o Estado e o país do que acontece nesses engenhos.
 - Sem dúvida – disse Nando – e tenho certeza de que as reportagens que você e Winifred vão fazer terão a maior repercussão.
 - Mas vocês, brasileiros, é que precisam fazer alguma coisa a respeito – disse Leslie – que é que vocês vão fazer?
 Que chatos, Senhor, esses estrangeiros com sua eterna pergunta! Fazer o quê? Primeiro as bases espirituais, a correção dos erros históricos. Fazer, fazer! Quanta objetividade! (CALLADO, 1984, p. 39).

Este trecho remete a uma imobilidade do padre. Ao ser questionado sobre “o que fazer” para resolver o problema do engenho que, segundo a personagem Leslie, “está bichado”, com os camponeses “massacrados e temerosos”, não encontrando uma resposta concreta, ele se impacienta, “que chatos esses estrangeiros com essa eterna pergunta”, dando a entender que ações humanas não são possíveis, é necessário primeiro resolver as bases espirituais para se corrigir erros históricos. É necessário adiar, afinal, são inimigos de toda forma de pressa.

Nando, desprezando os fatos históricos e as reais forças motrizes da história, se refugia na fraseologia religiosa, no misticismo. Traçando um paralelo entre Padre Nando e Ramiro, percebe-se que ambos compactuam com uma lógica decadente da vida. Estão, ambos, engessados

A visão do padre nesse início da narrativa é de extremo conservadorismo católico, como se pode perceber pelos seus pensamentos, explicitados pelo narrador por meio do discurso indireto livre, quando da entrada de Levindo ferido à bala no Ossuário, manchando o sacrossanto lugar com seu sangue.

Levindo ferira-se em um combate entre camponeses e Zé Quincas, dono de terras, em Pernambuco. Ele narra a Nando como se deu o combate, fala também das condições de trabalho escravo que Quincas impunha aos seus lavradores e da necessidade de uma reforma agrária, mas Nando ainda está atento à mancha de sangue que contrastava ao marfim ilustre da caveira. O narrador explicita seus pensamentos: “uma profanação, o sangue de um jovem desmiolado a manchar quem só aguardava o sangue da Ressurreição” (CALLADO, 1984, p.12).

A Igreja também está alheia aqueles lavradores e voltada para si mesma não vê a sua volta o sofrimento dos camponeses:

- É indispensável, disse Leslie, que você venha visitar conosco o Engenho Nossa Senhora do Ó. É uma coisa que você não conhece. Vocês, aliás, aí no Mosteiro. Não sei como D. Anselmo pode despender tanta e tão boa energia desobstruindo túneis quando nos campos em torno nasce um mundo inteiro sem qualquer intervenção da Santa Madre Igreja” (CALLADO, 1984, p. 36).

Segundo Chagas (2017), é significativo que, em *Quarup*, o herói seja um padre católico: a Igreja representava uma das instituições que ainda formavam os seus integrantes sob modos tradicionais de interpretação e orientação para a ação.

Chagas (2017) ainda afirma que a condição de religioso permitiria tratar a trajetória da personagem principal como a “mitigação progressiva da sua confiança no seu aprendizado tradicional, que seria eventualmente substituída por formas de interpretação constituídas a partir da experiência do mundo, sob a mediação dos discursos a seu respeito” (p. 10). Ele embarca em uma espécie de formação: de um herói ingênuo, inicialmente ignorante do estado atual do mundo e passivo diante do seu processo de transformação, mas aberto à sensibilização pelo ambiente. No início,

Nando tinha um projeto: catequizar os índios do Xingu, revivendo o ideal jesuíta. O seu processo de formação começa quando esse projeto se revela inadequado diante da realidade política e civilizacional que lá ele encontra, que o levam a abdicar de tentar impor à alteridade cultural a coerência da doutrina religiosa. A partir daí, a sua passividade seria a sua força: ele deixa de querer se impor ao mundo para aprender com o mundo, processo lento que faria com que o volume de *Quarup* – as suas mais de quinhentas páginas – afinal parecesse necessário (CHAGAS, 2017, p.16).

A Igreja, configurada plasticamente ao sistema espacial do mosteiro, local onde Nando vive, com seu claustro e seu subterrâneo, apresenta-se como uma entidade fechada,

voltada sobre si mesma, carrancuda, desligada do homem que povoa aquela terra de engenhos, despreparada para o trato dos problemas existentes no mundo que os muros do mosteiro segregam e distanciam. Por si mesmo, “Nando jamais teria se afastado tanto do refúgio do Mosteiro” (CALLADO, 1984, p.65).

A citação a seguir desmascara cenas de violência que acontecem no mundo fechado do engenho, das quais Nando nunca ouvira, e ao mesmo tempo, a forma como a personagem encara essa realidade sendo desnudada à sua frente, com passividade e sem ações concretas para resolvê-las.

Esperar que algo sobrenatural aja sobre aquele povo parece ser a única ação possível:

Leslie acenou para um camponês.

- Lázaro, venha cá.

- Sim, seu Lelo – disse Lázaro.

- Conta aqui ao padre Nando, lá do Mosteiro, como é que te trataram na polícia.

- Ah, eu guardei a cara do sargento que me cuspiu em cima. Os que me bateram ainda vai. Mas foi por nada, seu Padre. Eu sou homem temente a Deus e nunca tinha tido conhecimento de polícia. Mas o sargento me cuspiu. Feito se eu fosse uma poça d'água na rua que a gente cospe assim de desafogo, pra ver se acerta. Eu corto ele, seu Padre!

- Você não deve lutar com as mesmas armas – disse Nando. Lute pelos seus direitos mas perdoe quem lhe ofendeu pessoalmente.

Impaciente, vermelho, pronunciando os nomes de qualquer jeito, Leslie demonstrava conhecimento íntimo da situação.

- Conta aqui ao Padre Nando, Nequinho, a história da desonra da tua filha pelo capataz.

- Eu conto, mas Jesus Cristo já me falou. Já me esclareceu pra corrigir os malfeitos. Bença, Padre.

- Deus te abençoe – disse Nando – desgraçaram tua menina?

- Quase na cara da gente. Aquele porco houve até quem escutou um grito da menina antes dele tapar a boca dela. Grito pertinho.

Nando fez o sinal da cruz, num momento de genuíno horror.

- Que Deus perdoe esse monstro. Você deu parte dele, Nequinho?

- Deu – disse Leslie – mas ainda não aconteceu coisa nenhuma. O capataz é o braço direito do senhor de engenho, que deve ter achado a história compreensível, até corriqueira (CALLADO, 1984, p.56).

A religião também ameniza a consciência dos homens quanto aos problemas sociais, isentando-os de toda e qualquer responsabilidade, tornando o homem refém do seu próprio destino: “fora da Igreja não há salvação”. Essa frase do padre Nando é fatalista. Aqui, o personagem sinaliza uma total ausência de perspectiva da vida, ignorando a realidade histórica.

Nando nega as verdadeiras forças motrizes da história. De acordo com Santos (1999), a personagem quer excluir a História (“o mundo da razão e do tempo”) e estabelecer um governo religioso. Santos (1999, p. 140) ainda afirma que “o personagem não questiona a estrutura econômica real nem o desenvolvimento das comunidades, pois, a república fundada e dirigida pelos jesuítas é apresentada como exemplo de utopia concreta”.

A história, para Nando, é “uma peça assistida pelo Senhor lá das nuvens.” Ainda é possível afirmar que:

Armado de concepções parecidas com as da cultura barroca, o personagem principal desenvolve uma argumentação que defende uma ordenação teocrática da vida e da sociedade, em nome da vinda do Cristo idealizado pelo catolicismo. Reforça, ainda, a inclusão de elementos tradicionais em sua proposta de governo ao lembrar que o poeta medieval Dante “defendeu o aspecto temporal do império”. Prossegue suas reflexões político-religiosas, afirmando que o Messias teria vindo para fecundar a Roma eterna, no momento histórico em que o império entrara em decomposição. As analogias traçadas entre o Império Romano e a república guarani desenvolvem-se no sentido de provar que a sociedade se organiza de acordo com os desígnios de uma entidade superior, além de revelarem um desejo restauracionista da época barroca (SANTOS, 1999, p. 145).

Nando idealiza restabelecer o latim, com proibição de qualquer outra língua e recriar o Império Romano, “a partir de um império de bugres”, com sede no Brasil.

Ele ignora os valores e costumes dos indígenas e considera, apenas, que a missão dos jesuítas era motivada pela necessidade dos índios de conversão ao cristianismo e afirma que “Os jesuítas das Missões não aceleram a história de um povo. Aceleram a evolução da espécie”, pois, segundo ele,

no limiar do século dezessete, quando iniciaram sua obra, os jesuítas sentiram que Deus lhes entregava, em condições históricas, o homem em branco, o homem a ser escrito. O jardim do Éden se replantava aqui de acordo com todo o saber da Europa. O alemão Baucke chorou em plena lavoura no dia em que timidamente o primeiro índio começou a cavar a terra ao seu lado (...) (CALLADO. 1984, p. 29).

No entanto, aos poucos, e não de forma abrupta, os valores do padre começam a oscilar e lutar contra os desejos do homem. Assim, ele cede à vontade e quebra a castidade com a inglesa Winifred:

Winifred aproximou-se dele, sorrindo, braços abertos. Como se fosse me abraçar, ia pensando Nando. Não pensou até o fim porque era. Abraçou-o. Depois de homem, fora de pai e mãe, Nando jamais vira outro rosto tão perto do seu. Winifred primeiro passou as mãos pelos cabelos de Nando. Depois beijou-o na boca. E boca contra boca ficou até sentir os braços de Nando que a envolviam também. Num relance, **diante do abismo que se abria** Nando protelou todas as objeções. **De alguma coisa lhe valia agora o hábito de adiar, pensou vagamente**, enquanto enterrava o rosto no pescoço de Winifred. Winifred o empurrou para a cama e começou a despir-se como se estivesse só, como se fosse tomar um banho (...) (CALLADO, 1984, p. 86-87).

A partir de então, estará pronto a embarcar para o Xingu. “Recomeçaria ali a lição das coisas inefáveis”, nos alerta o narrador, e Nando chega ao Rio de Janeiro enquanto espera o avião para ser levado ao seu destino. Nessa passagem pelo Rio ele conhece Ramiro Castanho e Fontoura, personagens muito importantes no romance, como já analisado no capítulo anterior.

O capítulo que se segue, “O éter”, inicia-se com Nando e Ramiro cheirando lança perfume. Não sabemos como se deu esse encontro, tampouco como se conheceram, mas os vemos ali, sentados na sala, íntimos e testemunhas do entorpecimento.

Assim nos conta o narrador a respeito dessa experiência do padre Nando:

cheirou guloso e a plenos pulmões a friagem perfumosa. Altos muros ruíram em silêncio. Aprendiz no estúdio de um pintor antigo. As imagens da vida giravam como lanterna presa a um rodopiante bastão de bambu e cada imagem apagava com violência a memória precedente. E de repente a cessação completa de imagens. O lança perfume de vidro cintilando com a ciência de tudo. Não mais o delírio das imagens. Ao contrário. A realidade monumental e suspensa nos ares (CALLADO, 1984, p. 94).

Mais uma vez Nando entra em contato com a realidade monumental, o que fazer agora, diante dela?

Uma vez entabulado o contato com Ramiro, Nando saiu a dar longos passeios pelo Rio. Via sua missão em frente, os caminhos limpos. Mas quase sufocava com uma alegria desapoderada diante de si. Separado do mundo do seu tempo. Só gemendo é que se chega à grandeza da condição humana. Nega-se a possibilidade de milagres quando o que mudou foi a sede deles. A esfera dos milagres mais embutidas nas pessoas (CALLADO, 1984, p. 106).

Sua estadia no Rio de Janeiro contribui muito para mudanças concretas na personagem: “Como Ramiro ainda levasse uma boa semana a marcar sua viagem, Nando

passava as manhãs na Biblioteca. Tudo aquilo que evitara um dia, por medo, buscava agora por necessidade de ir à raiz” (...) (CALLADO, 1984, p. 145).

Encontrando a raiz dos problemas, encontra-se, também, a solução para superá-los. O contato com Ramiro e com o éter o faz sair da gaiola, mas mantém as portas abertas para quando precisar voltar. Nando ainda mistura alucinação com realidade e, diante dessa “realidade monumental” com a qual ele se depara, é mais confortável escapar de si mesmo e se entorpecer.

Chega o dia da grande viagem ao Xingu. “Nando estava ansioso para mudar de roupa. Tinha pedido licença a D. Anselmo para andar no mato como todo mundo. Sem a batina. Na mala tinha calças e camisas. E botas. Trouxera até um chapéu de explorador” (CALLADO, 1984, p. 157).

Nando falava entusiasmado:

o que se pode fazer é educá-los (os índios) de modo a que contribuam para o seu sustento com a pesca, a caça, a lavoura, as artes plumárias, continuando a se desenvolver como índios. Poderíamos montar aqui peixarias, serrarias...

– Você acha que adianta - Fontoura disse a Nando – pegar os últimos dez ou quinze trumai e ensinar a eles o b, a, ba, e a ave-maria? (CALLADO, 1984, p. 163).

É assim que, neste capítulo, intitulado “A Maçã”, a personagem perceberá como seus projetos para os índios se demonstram esvaziados de sentido diante da realidade devastadora em que os indígenas se encontram, em face ao contato com o homem branco, como analisaremos a seguir.

3.2 O Xingu

Em “A maçã”, terceiro capítulo do romance, o narrador apresenta uma passagem que demonstra que o medo que padre Fernando tinha de ver as índias nuas e, por isso, não aguentar o desejo, era improcedente, pois

Daquelas pobres mulheres tivera medo fundo. Já lhe haviam dito e ele lera em tantos relatos, como é raro uma índia verdadeiramente bela depois da adolescência. Principalmente agora, apaziguado na carne e no espírito, podia olhá-las todas como homem de Deus e do espírito. (CALLADO, 1984, p.155-156).

Este é o capítulo em que Nando chega ao Xingu, preparado para viver uma nova vida e iniciar sua prelazia, que já sabemos que não ocorrerá. Na cena a seguir, há uma alusão

a um fato bíblico, do qual Nando encarnará a rendição ao pecado, saboreando o fruto proibido:

O campinho se comunicava com a aldeia por um belo estradão de uns oitocentos metros de comprimento, ladeado de grandes árvores de frondes manchadas de ipê roxo. Nando, mala na mão, meteu o pé no caminho, ansioso por ver os primeiros curumins correndo ao seu encontro, atirando-se aos seus braços. Queria apertá-los contra o peito para sentir o cheirinho que sabia que tinham, de terra, de água do rio, de jenipapo e de urucum. Enquanto aguardava ia engolindo pelos olhos e pelo nariz as várzeas, as manchas de mato. E aquilo? Jatobá de índio fazer canoa? E adiante? Os buritis de índio fazer tudo? Monstro de pau linheiro. A hiléia crescendo medonha para o equador. Agora, quebrando à esquerda rumo à casa do Posto, as malocas, abauladas, acoradas no chão, com sua porta móvel, de varas e de palha. A um canto, na sua gaiola de varas, a grande harpia melancólica que dá plumas à tribo. Mas ninguém. Ninguém no terreiro. Ninguém à beira do rio. Ninguém diante de qualquer maloca que fosse. Ninguém em parte nenhuma. Nando foi andando para a 'construção do Posto com o coração batendo fundo, a longos intervalos. Que castigo seria aquele, Senhor? Que poderia ter acontecido? Que esconderia a porta do telheiro, por trás da sua varanda onde havia redes? Redes, mas vazias. Todas vazias. Estava Nando a uns vinte metros quando de dentro da casa saiu um casal de índios. Um belo casal de índios. Seu primeiro casal de índios. Nus. Ela apenas com seu uluri, ele apenas com um fio de miçangas na cintura. Deram dois passos para fora da casa. Voltaram-se um para o outro. Nando, que estacara, viu então que a mulher tinha na mão direita uma maçã, que oferecia ao companheiro. O índio fez que não com a cabeça. Ela mordeu a maçã. E então, virando-se para Nando, foi lentamente andando em sua direção, a maçã na mão estendida em oferta. Nando, confuso, pôs a mala no chão, estirou a mão.

O narrador retrata um certo olhar inocente e até mesmo romântico que Nando tinha sobre aquele povo: “Esperar os primeiros curumins correndo ao seu encontro, atirando-se aos seus braços. Queria apertá-los contra o peito para sentir o cheirinho que sabia que tinham, de terra, de água do rio, de jenipapo e de urucum”.

Essa visão romântica vem de uma tradição literária. Callado parece buscar essa idealização do indígena nos escritores românticos, como Alencar, por exemplo, cuja busca pelo específico brasileiro encontrou no índio e na natureza seus principais representantes. A natureza também é algo que sobressai da citação acima e ganha destaque importante em outros momentos do romance.

No entanto, essa idealização é quebrada logo ao desembarcar, pois os índios encenam uma peça onde os personagens principais são Adão e Eva, duas figuras bíblicas que são expulsas do paraíso por comerem o fruto do pecado. Portanto, podemos inferir:

não há mais paraíso nesse mundo em que Nando ingressa; não há mais pureza e o cenário que ele vai encontrar não é bucólico.

Ao longo de todo capítulo, Nando descobrirá que os índios também pecam, sofrem, morrem e estão desaparecendo. Não há lugar para idealizações. A personagem principal conviverá com a dor e sua desilusão virá da certeza de que não há consolo bíblico e tampouco possibilidade de construir um reino místico entre os selvagens (ou “a construção, na terra, de uma Jerusalém que reflita a outra”.)

Após esse episódio teatralizado, nos é relatado que: “Nando saiu para a noite fria. Sentiu logo uma insidiosa paz. O Tuatuari que deslizava manso, lavava sua cabeça por dentro” (CALLADO, 1984, p. 163). Aos poucos, essa imagem do rio vai se aprofundando e se tornará uma metáfora muito importante para a compreensão do romance.

O rio que lava a cabeça de Nando por dentro nos mostra fluidez, ao contrário da permanência. No entanto, essa mudança é muito lenta e atravessa toda a obra.

E o padre que, como um pastor, viajou ao Xingu buscando uma prelazia, verá a inutilidade daquele serviço que, em toda a história, contribuiu para o desaparecimento de milhares de indígenas.

O narrador, diferentemente do que fazia Alencar, de uma forma sutil reconta o resultado do contato entre brancos e índios em mais de 500 anos de história e provoca uma reflexão. Note-se, também, a linguagem literária com que essa cena é descrita:

Nando atravessou a pequena aldeia camaiurá evitando o terreiro onde se desenvolviam os estágios da embaixatura uialapiti e foi andando na direção oposta à que viera, no rumo de Ipavu. Há muito abandonara as botas e chapéu de cortiça dos primeiros dias e se ainda não podia andar descalço como os índios e como Fontoura, preferia simples sapatos de couro, setevidas, vulcabrás. Formosa lagoa azul. Parou na beira com vontade física de tomar banho, mas muito cansaço. De vez em quando o vento que franzia Ipavu azul trazia sozinha e assustada pelo espaço uma nota da melopéia dos dançarinos vermelhos. Um instante perdido de música e a indiferente extensão ipavuica. *Não tomou banho. Não podia aderir à lagoa. Nem podia voltar ao historiador Tamapu.* Nando regressou sozinho, andando rápido pela mata, pensando em como avisar Francisca de que devia vir, de que em pouco não estariam mais ali os índios de reboco de tabatinga com bolas pretas (CALLADO, 1984, p. 216).

Ao conhecer o índio Aicá, por exemplo, que sofre com uma doença incurável denominada fogo selvagem:

Nando sente-se mais desolado e mais perplexo do que jamais se sentira diante do sofrimento dos inocentes. Aicá sofria um sofrimento de gente, complicado com o social (...) *Ah, Senhor, e a era dos milagres rudes? Como entender no paraíso refeito o fogo selvagem?* Por que tanta fúria contra Aicá? (CALLADO, 1984, p. 176).

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

- Icatu, disse Aicá.

- Rapadura também – disse Nando.

- Icatu – disse Aicá.

Com gestos mecânicos Nando retirou do fundo da sua mala a caixa de facões que comprara para dar de presente aos selvagens que *devia conduzir da felicidade silvestre em que viviam para o trabalho na vinha do Senhor*. Apanhou igualmente um tijolo de rapadura. Acrescentou uma camisa. E voltou à maloca de Aicá *como quem voltasse com a mão cheia de pedras para perto de uma criança chorando de fome* (CALLADO, p. 177, grifos nosso).

Os trechos destacados poderiam sugerir uma metáfora do anacronismo de Nando e de suas ideias e projetos. Tudo o que ele pretendia dar àquele povo, incluindo sua fé e seus ideais religiosos, corresponderia a dar pedras a uma criança faminta e as perguntas ainda continuariam sem respostas.

“Como entender, no paraíso refeito, o fogo selvagem?” Essa frase sugere o primeiro momento de percepção realista do padre, a partir daí os muros que o cercam vão começar a ruir:

A cena de Aicá, das mais perfeitas no romance brasileiro contemporâneo, é decisiva na revolução interior do padre, minando a raiz de sua formação ocidental e revelando todo o seu aprendizado como falso. Mesmo procurando identificar um sentido divino na doença de Aicá, Nando tem consciência dos próprios limites ao reconhecer-se impotente para milagres, sacrifícios, abnegação total ou compaixão autenticamente cristã pelo sofrimento alheio. Isso lhe abala, interiormente, a autoimagem de autoridade eclesiástica ou encaminhadora de destinos. Seu raio de atuação é cada vez menor no plano religioso (GOUVEIA, 2006, p. 81).

No capítulo que se segue, “A orquídea”, Nando já sofrera algumas modificações pontuais em suas vestimentas e aparência, mas continuava com o propósito inicial de conduzir indígenas à civilização. É ainda um catequizador, cuja missão no Xingu é pacificar índios e levar-lhes a palavra de Deus: “Ir em busca dos índios ferozes e trazê-los ao contato da civilização por meio de Cristo” (CALLADO, 1984, p.57). “Um missionário apodrecido, mas um missionário”, como ele mesmo se descreve.

Os objetivos de Nando, que na verdade representam os objetivos da Igreja católica brasileira da década de 1960, estão diretamente ligados aos objetivos da igreja católica

dos séculos anteriores. Nando é um jesuíta moderno, promovendo, mais uma vez, um devastador movimento de aculturação.

Mas é também nesse capítulo que Nando tem a notícia da morte de D. Anselmo, o que vai lhe desobrigar de sua missão catequizadora, porém, ainda não abandonará sua fé e suas crenças religiosas, como se vê no trecho a seguir:

- Eu não sou mais padre. Não sou mais nada.
 - Agora é um desempregado honesto – disse o Fontoura.
 - Posso ficar aqui, Fontoura? Eu te ajudo a pacificar as tribos novas.
 - Eu gostaria que você gostasse de me guardar aqui — disse Nando.
 Fontoura virou para o outro lado na rede e Nando começou, aos poucos, a sair pela floresta, ir para longe do Posto. Tinha aprendido a usar arco e flecha, levava presentes para índio bravo. O embornal cheio de carne seca de veado ou capivara entrava na brenha, longe dos cursos d'água, colhendo pequi nas árvores, chupando coquinho. Via gostosamente a comida acabar no embornal para depender do acaso de ave, cobra, macaco, formiga.
 Durante meses e anos só se detivera de quando em quando no Posto e no convívio do Fontoura para justificar o emprego que Ramiro afinal lhe arranjava ao passar por ali e pedir seu auxílio numa das buscas de Sônia. Mas eram visitas a uma clareira na selva bruta em que vivia. Pacificou os gorotire que andavam de briga com vizinhos e trouxe os txikão para paz e relações amistosas com o Fontoura. Andou meses atrás deles que fugiam sem sequer olhar os presentes que depositava nos lugares por onde iam passar. Escapavam, sumiam, esquivos, fronte baixa de bicho de marrar. Acabou localizando a aldeia txikão e durante dias e dias perseguiu-os de perto com seus presentes. E chegou o dia em que viu o rastro deles ainda fresco e eles ocultos adiante, sem ânimo de mais resistir. Seu coração bateu alvoroçado. Estava numa corcova de morrinho e via bulir o mato no fim da rampa. *Como lebréu do Senhor foi se aproximando da vítima cansada.* Desceu alguns passos carregando os presentes: três facões, um tijolo de rapadura, duas machadinhas. Chegou bem perto de onde vira o mato bulir. Tranquilo como quem bota a mesa, dispôs no capim o primeiro facão, o segundo, o terceiro, uma, duas machadinhas, o doce. *Fez o sinal da cruz sobre os objetos e voltou ao cabeça de morro absorto, testa alta, como se virasse um instante as costas aos fiéis.*
Dias depois três txikão chegaram ao Posto Capitão Vasconcelos atrás de Nando como ovelhas seguindo o pastor. Cristo vencera.
 (CALLADO, 1984, p. 273).

Apesar das referências bíblicas e dos gestos automáticos do sinal da cruz, nessa mesma passagem do texto, Nando, ainda diante dos Txikão, tem a seguinte percepção, de acordo com o narrador: “Só então veio a Nando não exatamente o medo, mas a estranheza de quem representasse no teatro a própria vida e fosse de súbito assaltado pela suspeita de que podia morrer por pura representação de uma morte que não ocorreria” (CALLADO, 1984, p. 274).

“Estranheza de quem representasse no teatro a própria vida”, essa afirmação nos faz crer que Nando encena a própria vida, portanto, seus gestos não são mais naturais, representam gestos antigos de colonizadores, pacificadores indígenas, padres missionários do período colonial, como Anchieta ou Vieira.

Esse estranho sentimento que desperta em Nando,

o de desdobrar-se em imagem forjada de si mesmo, não coincide com a ideia de um sujeito íntegro, ciente e certo de suas escolhas. Além do mais, logo desembarcaria no Posto Francisca, acenando com uma motivação afetiva para que ele, enfim, empreendesse a viagem rumo ao centro do país (ROCHA, 2012, p.122).

No início do capítulo quatro, intitulado de “A orquídea”, encontramos Nando já desvinculado da vida religiosa depois de um lapso temporal difícil de calcular,

mas que comportou a sua ida ao Mosteiro e o reencontro com Hosana, preso por assassinar Dom Anselmo. Não há explicações a respeito dos motivos que teriam levado o personagem a deixar de ser padre, mas infere-se que todos os acontecimentos que brutalmente atingiram a aldeia – e todo o país – e que foram narrados no estilo vertiginoso que acima se descreveu, acometeram Nando de uma consciência a respeito do seu “estar no mundo”. A missão religiosa fora uma espécie de substituta do ossuário em que Nando se resguardava da vida exterior e que não tinha mais razão de ser diante dos fatos – individuais e coletivos – ocorridos (ROCHA, 2012, p. 123).

Ao longo do caminho entre o Xingu e o centro do país, Nando vai cedendo lugar ao ex-padre, capaz de integrar-se à luta e às causas sociais. É um momento importante na narrativa, em que o paraíso, o mundo idealizado por Nando, começa a perder as cores e desmoronar.

No lugar do paraíso, a personagem entra em contato com o sofrimento, o abandono e o extermínio. Vai se revelando um mundo que não permite o consolo das explicações bíblicas e a visão de Nando começa a se tornar mais realista, sem enfeites, livre de disfarces e ilusões.

O episódio dos cren-acárore é um outro exemplo desse desencanto do paraíso:

E os cren-acárore apareceram reduzidos a couro esticados nas varas do esqueleto. Enfiavam na boca a comida que encontravam e outros vieram. Em pouco tempo a comida havia sumido. Outros chegavam, arcs arriados, e os que haviam comido se afastavam rápido para a mata em sombra total e do acampamento se ouviam os ruídos intestinais de um concerto comum de desinteria. (...) quando um claro clarão de lua ressurgiu livre da sombra, os índios moribundos saudaram o milagre

com flechas. Depois, sentaram-se em torno do acampamento, moribundos e mal cheirosos, como se o resto do vigor da tribo tivesse acabado. Falavam pouco entre si e a todo instante buscavam o primeiro fiapo de mata para se dessorarem um pouco mais em fezes e depois iam de novo fuçar as latas à procura de algum farelo de biscoito, ou nas panelas na esperança de um último osso. Incapazes de caça ou pesca, na total panemice. (...) pareciam esqueletos emergindo das covas imemoriais para ocupar o mundo dos vivos (CALLADO. 1984, p.356-357).

Nesta passagem de *Quarup*, é possível lembrar de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, publicado em 1956, em um momento que a personagem Riobaldo descreve a miséria, o sofrimento do povo oprimido por um sistema agrário, educacional e sociocultural ultrapassado. Mas, através do homem do sertão, há o desmascaramento dos problemas universais:

Porque, num estalo de tempo, já tinham surgido vindo milhares desses, para pedir cura, os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, ferimentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos, de tudo: criaturas que fediam. Senhor enxergasse aquilo, o senhor desanimava. E aquela gente gritava, exigiam saúde expedita, rezavam alto, discutiam uns com outros, desesperavam de fé sem virtude – requeriam era sarar, não desejavam Céu nenhum. Vendo assaz, se espantava da seriedade do mundo para caber o que não se quer. Será acerto que os aleijões e feiezas estejam bem convenientemente repartidos, nos recantos dos lugares. Se não, se perdia qualquer coragem. O sertão está cheio desses (ROSA, 2006, p.43).

Em ambos os trechos há a presença de restos de corpos humanos em decadência para os quais a morte já chegou, ainda que não em sentido literal, mas pela decrepitude física descrita. São restos humanos famintos, malcheirosos, moribundos, implorando por salvação: “não desejavam céu nenhum”, diz o narrador.

Aqui, a religião, o consolo bíblico e o misticismo também aparecem como pedras a uma criança morrendo de fome. Não há céu, não há salvação e tampouco milagre. Nesse momento, a descrição não é natureza morta, é algo que mexe com a percepção do leitor, que aprofunda e chega à raiz. Não há nada mais vivo nessa descrição da condição humana, perturba os sentidos de Nando, como perturba os sentidos de quem lê.

Diante dessa hecatombe, o que padre Nando poderia oferecer? Passa a vigorar a ação. O fator social torna-se o centro da representação na narrativa e o destino do personagem muda a partir desse momento.

Até o final desse capítulo, Nando já terá se despido do título de padre, abandonado totalmente a batina e se entregado ao amor por Francisca. Essa entrega ocorre em uma

vereda de orquídeas, no meio da floresta. Local descoberto por Francisca e revelado a Nando.

O seu posicionamento diante do espetáculo das flores é de deslumbramento, de encanto, como se desembruteassem os seus sentidos. E um olhar mais humano começa a despertar em Nando.

Na vida de Nando e Francisca a zona do Jarina e da Cachoeira de Von Martius se transformou em mero divisor de águas. [...] Nando tomou a pequena ubá que vinha no barco da carga e saiu remando, ali onde o Jarina entra no Xingu. A foz, abaixo da Cachoeira de Von Martius, fica meio oculta por uma ilha. Dando a volta à ilha para melhor pensar em Francisca, Nando a viu pela primeira vez transferida para o mundo. Desde os tempos de Olinda que certas paisagens eram para Nando a própria Francisca transposta para outro meio de expressão: oitão de igreja batido de sol com cajueiro, coqueiro perto de rede de pescar estendida na areia. Às vezes Nando sentia mesmo um certo temor de perder Francisca fragmentada em demasiadas paisagens. Vinha-lhe uma avareza, uma necessidade de limitar tamanho esbanjamento de Francisca, de disciplinar sua invocação involuntária. Mas aquele dia na foz do Jarina foi diferente. Remava Nando perdido em sonho de Francisca, a capacidade de visão tomada pela imagem muito viva daquela com quem acabava de estar, quando a viu realmente transferida para o mundo. É que por trás da ilha entrara quase insensivelmente por um furo estreito e alastrado de orquídeas dos dois lados. Mata fendida pelo fio d'água, fio d'água tornado lilás pela contemplação de tantas orquídeas. Nando remou de volta ao acampamento, encostou a ubá para chamar Francisca: — Venha, venha comigo, Francisca. — Aonde? Você parece que viu assombração. — Foi quase isto. Se lembra que outro dia você se queixava de nunca ver flores na floresta? — Lembro. — Pois eu acho que a floresta te ouviu e meteu-se em brios. Nando falava em tom ligeiro em parte para esconder a agitação da descoberta, para guardar a naturalidade, para que Francisca não perdesse tempo e entrasse na ubá que voltou célere ao fio de vivas águas lilases. Francisca ia silenciosa ao seu lado (CALLADO, 1984, p. 318-319).

Há um contraste significativo entre esse olhar de Nando e o olhar de Ramiro sobre a mesma cena.

Eu sei vários nomes de orquídeas, disse Ramiro – lindíssimos. Não sei é fazê-los coincidir com as flores. *Catasetum Pileatum*, *Galeandra Devonian*. Que beleza! *Catleia Luteola*. Lindo!

Ramiro estava loquaz.

- Eu sei o nome de todas as flores que podemos encontrar por aqui.

- Não são tantas assim – disse Francisca.

- Não são? E os nenúfares, as liliáceas que florescem dentro do rio, à sombra das cachoeiras? E as sobrálias, quase orquídeas tão densas às vezes que Shomburgk teve de abrir caminho entre elas à machadinha, seus olhos europeus cheios de lágrimas pelo sacrilégio? (...)

- Pura conversa – disse Fontoura – é que a gente só aprende o nome das coisas, o nome isolado das coisas. É o caso do Ramiro. (CALLADO, 1984, p. 320).

A visão cientificista, técnica e, portanto, naturalista, deste último contrasta com a visão poética, sensível e humana do protagonista, que começa a se formar. Nando vê de uma forma mais realista e isso reforça a ideia da evolução, do florescimento do personagem.

Importante ressaltar que é em um capítulo denominado “A Orquídea”, em meio a uma vereda de flores, que conseguimos enxergar melhor este florescer. Talvez seja uma pista que o romance nos dá.

No entanto, após a expedição, ocorrerão outros eventos, históricos e literários, importantes, que levarão Nando a uma nova reclusão.

3.3 A praia

É por causa de Francisca que veremos Nando em Pernambuco, no capítulo que se sucede, já na década de 1960, alfabetizando os camponeses. Como já citado anteriormente, esse capítulo, intitulado “A palavra”, problematiza a forma como a direita conseguira ativar politicamente os sentidos arcaicos da pequena burguesia. E revela, também, como a Igreja contribuiu fortemente para isso.

O Brasil, neste período, se caracterizava por ser um país arcaico e cheio de preconceitos, de tradicionalismos, mas que, no final da década de 50 e início de 60, por meio de um projeto desenvolvimentista, de uma organização das ligas camponesas, dos movimentos de cultura popular e das campanhas de alfabetização no Nordeste configurava-se um novo cenário ao Nordeste brasileiro.

Um intenso movimento social no campo marcou esse período. O trecho a seguir reflete bem esses movimentos:

Na sua própria casa, à noite, Nando recebia os camponeses que quisessem repetir as lições e, principalmente, conversar. Na parede da cozinha os únicos quadros eram os que diziam em letras garrafais: ENXADA, PEIXEIRA, JANGADA, CANA, CAMBÃO. Sempre que estava na cidade Manuel Tropeiro era presença infalível. E havia os estudantes, principalmente os da Assessoria Sindical do governo do estado, que acompanhavam a polícia quando os engenhos e usinas requisitavam força, para fazerem seu relatório depois. A Força Pública era do povo. Não estava mais à disposição dos proprietários. A presença

dos camponeses obrigava os estudantes sofisticados e Januário, padre Gonçalo ou Otávio a apresentarem suas ideias em termos simples.
(...) (CALLADO, 1984, P. 397).

O coronel Ibatanga, por exemplo, o mais severo dos defensores da religião tradicional, diz que tortura homens nos porões para “defender a herança cristã do país” e revela que comunga, todos os dias, após torturar alguém e vai à missa toda semana:

- E Deus vira a cara quando o senhor congela Bonifácio Torgo ou André ou quando dá choques em Libânio para que ele invente histórias que o livrem da boca do jacaré?
(...) escroto, disse Nando. É o que eu deveria ter dito. O importante é saber como é que o senhor papa hóstias e manda torturar seus semelhantes. Como é que arroga o direito de atormentar as criaturas?
- Arrogo! Assumo e abraço os deveres inquisitoriais. Nós somos ungidos e sagrados agora. A Igreja transformou-se nisto que o senhor está vendo: o senhor mesmo. A Igreja acabou em 1961. O que existe no mundo de santo e de grave passou do Vaticano para nós, para o Exército. O Brasil começa conosco. Começa agora (CALLADO, 1984, p. 472).

Assumir e abraçar os deveres inquisitoriais para salvar a Igreja é sua missão, que ele e seus comparsas desempenharão com maestria, herança do Vaticano para os militares.

Nando será preso e torturado, assim como Januário e o diálogo a seguir se faz mais atual do que nunca:

Nando ficou em prudente silêncio enquanto o coronel andava pela sala.
- Até certo ponto – disse o coronel – não faz tanta diferença o fato de que só agora entro nos inquéritos policiais militares. O malogro da nossa ação atual levará os comunistas e demais subversivos a tentarem de novo, e com maior ímpeto. Meu inquérito é outro, distinto do que instaurou o Major Clemente, por exemplo. O meu não terá nenhuma publicidade e não resultará em qualquer punição.
- É sobre o que o seu inquérito, coronel?
Ibiratinga parou de andar para acabar de tomar o café e retomou:
- As gerações passam – disse o coronel – A nossa passará também. O senhor e eu passaremos. Mas o Brasil continua e precisamos delegá-lo grande, poderoso e austero às gerações vindouras. Não está de acordo?
- Claro, coronel.
- Constituindo-se em Governo e criando com os IPMS seus instrumentos de governo, o Exército se preparou para a tarefa que é sua há muito e muito tempo, mas que passou a ser sua por obrigação desde o ano de 1961.
- Renúncia de Jânio Quadros.
- Não! *Mater et magistra*. Mas alguém diria que tem sabido usar seus poderes a revolução vitoriosa? Diga

- Eu não sei nem ao certo se o movimento a que o senhor chama de revolução ficou inteiramente vitorioso. Não há mais nenhuma luta. Focos de resistência ou de guerrilha?

- Não houve nenhuma luta. Pelo menos nada digno desse nome. Entre eles houve uns gritos coléricos (...) Deviam estar todos aqui, entregues a mim e ao meu inquérito.

- E o seu inquérito? – disse Nando.

- Meu inquérito é sobre a alma do Brasil. A alma doente do Brasil tinha chegado a março de 1964 ao fundo da sua própria corrupção. O senhor sabe de onde vem a tristeza dos profetas, não sabe?

Nando se limitou a uma expressão de dúvida.

- Vem de saberem que suas profecias serão preenchidas. Há mais de dez anos, na Escola Superior de Guerra, eu apresentei minha tese sobre os verdadeiros entraves ao desenvolvimento do Brasil. Caiu até hoje em ouvidos moucos. Todos os ouvidos eram moucos.

— Então — disse o coronel Ibiratinga— o que eu quis dizer é que me cansei de alertar D. Anselmo contra o demônio. Porque eu tenho uma tese sobre o Brasil, a mais séria que já se propôs sobre o Brasil. E a estou agora desenvolvendo em livro, depois de havê-la exposto aos pedaços — mas pedaços vivos e sangrentos — à Escola Superior de Guerra, ao próprio D. Anselmo, a todos que me pareciam dignos de ouvi-la.

— Será o Jabuti? pensou Nando, enquanto o Coronel Ibiratinga prosseguia.

— Falta uma cinza de virtude em nossos campos, é o título do capítulo inicial do meu tratado. Nunca tivemos esse adubo. Nunca queimamos hereges e infiéis, nunca matamos aqueles que insultam as coisas sagradas. No fim do primeiro século tivemos a grande oportunidade de criar na alma do Brasil o arcabouço de ferro da alma dos grandes países. O senhor deve conhecer bastante bem a história das duas visitas que fez o Santo Ofício ao Brasil, entre 1591 e 1595 (CALLADO, 1984, p.452).

Após torturas e inquéritos, Nando sai da cadeia e recebe uma carta de Francisca com o convite de fugir para a Europa, onde ela já estava exilada:

O tempo que fiquei no Manicômio da Tamarineira e as horas que passei de interrogatórios embrutecedores me convenceram de que é mesmo preciso adiar o Brasil, Nando. Ficar aí é adiar a vida da gente. Principalmente a minha. A nossa... eles estão facilitando o asilamento e fuga de todos os que estiveram presos. Foge para mim, Nando, eu sei que para você eu valho uma pátria, não valho? Valia, valia todas as pátrias, valia o risco de uma vida duvidosa na Europa, da procura de sabe Deus que emprego. Tudo era preferível a saber Francisca longe e a chamá-lo com insistência e ignorar esse chamamento. Nando planejou embarcar de navio, mas a polícia recusou-lhe o passaporte. Estava amarrado ao IPM do PC e da Liga. Não podia deixar o país. (CALLADO, 1984, p.476)

Com a impossibilidade de sair do país, chegamos ao penúltimo capítulo da obra, “A Praia”, marcado por uma nova reclusão do ex-padre. Agora, não está preso mais a um mosteiro, mas recolhe-se para dentro de si mesmo, em seu centro. Mais uma vez isolado

e protegido do mundo, “voltando às origens dos erros”. Enquanto Januário e outros tentam reorganizar o movimento das massas, Nando atira-se à arte de amar, torna-se professor do sexo.

Inicia-se, novamente, a vida privada de Nando: “Sentia-se feito um rio no desnível, já na curvinha do barranco, mas sem querer virar cachoeira” (CALLADO, 1984, p. 545).

Uma noite chegou Jandira acompanhada de Jorge e Djamil.

- Eu ainda não tinha procurado você – disse Jorge – porque achava inútil, prematuro. Agora creio que já podemos reorganizar alguma coisa.

- Não conte comigo não – disse Nando. – Não vejo nada de reorganizável do ponto de vista político.

- Calma, disse Jorge – calma. Eu sinto, como você parece sentir, que a mesma luta não seria possível ainda, com os sindicatos sob intervenção, com os poucos camponeses que tinham aprendido a pensar e a falar presos e acovardados, quando não mortos como o Hermógenes ou sem língua na boca, mas...

- Não conte comigo – disse Nando. Eu acho a tua disposição de lutar a qualquer preço profundamente louvável. Mas no momento temos maiores chances de fazer o mais difícil, que é mudar a vida em vez de mudar o mundo.

- Não entendi – disse Jorge.

- Entendeu, sim – disse Nando. – Todo homem tem uma vida no mundo que pode ser histórica se ele quiser: altera o mundo, as condições do mundo, adapta o mundo e suas ideias. E tem a vida-vida, vida privada de todos os homens. Em relação ao mundo, ela é um pouco como a vida das plantas, feita de água, de sol, de ar. E de amor, principalmente, no caso dos homens. Eu ando concentrado nessa vida, que tem pouca ligação com a outra.

- Você se recolheu definitivamente à privada.

- É uma descrição aceitável – disse Nando.

- Se entendo certo, disse Djamil- Nando não quer que o mundo fique como está, mas quer alterá-lo de forma diversa, mais lenta.

As palavras, as palavras, pensou Nando. A luz só nasce dos monólogos. Firma-se em diálogos de monólogos ou em debates de monólogos. De palavras em debates, não. Só areando todas as palavras de novo. Esfregando. Até reluzirem outra vez (CALLADO, 1984, p. 504).

Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, movimentos de avanços e retrocessos. Ele dá um passo à frente, mas também recua, quando lhe convém. Esse capítulo “A praia” mostra muito bem esse recuo:

– Todo homem tem uma vida no mundo que pode ser histórica se ele quiser: altera o mundo, as condições do mundo, adapta o mundo e suas ideias. E tem a vida-vida, vida privada de todos os homens. Em relação ao mundo, ela é um pouco como a vida das plantas, feita de água, de

sol, de ar. E de amor, principalmente, no caso dos homens. Eu ando concentrado nessa vida, que tem pouca ligação com a outra.

Esse movimento dialético tem a ver com a realidade: o personagem avança, mas a realidade retrocede.

Enclausurado novamente, mas agora em um ambiente mais arejado, Nando recebia muitas visitas que o atualizavam sobre a situação política no país, notícias de companheiros presos ou mortos, mas a ideia do protagonista continuava a ser de adiamento. No entanto, recebe a visita inesperada de Manuel Tropeiro, que lhe informa que aquele ano estava completando dez anos da morte de Levindo, o jovem revolucionário que morreu furado a balas. Esse é um dos raros momentos da narrativa em que algo é datado.

Nando, então, decide fazer um jantar em homenagem a Levindo, “para que lançasse o nome de Levindo na História que um dia se escreveria” (CALLADO, 1984, p. 525). E assim foi feito:

No dia do jantar, havia uma multidão reunida na casa de Nando.
 - Estamos aqui reunidos em espírito de festa para lembrar o único brasileiro morto em luta por uma ideia. Brasilidade é o encontro marcado com o câncer. Brasilidade é a espera paciente de tuberculoso. Brasilidade é morrer na cama. À frente de um grupo de camponeses, morrendo pelo salário do camponês, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos hoje aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu rico sangue de brasileiro novo. Quando todos se serviam e subiam o rumor de vozes e se afinavam as violas dos violeiros, Djamil veio dar a Nando a notícia que no centro da cidade já havia se formado a Marcha, com círios, velas, tochas de resina, federações e confederações, patronatos, governo, clero, nobreza e até o povo.

De repente, misturando-se ao som das violas, ouve-se a cantoria fúnebre e os dobrados militares. Era a *Marcha da família com Deus pela liberdade* se aproximando. Os integrantes da Marcha invadem a festa, inclusive muitos soldados à paisana, e inicia-se um grande conflito. Nando é ferido e torturado pelo sargento Xiquexique, que participava do movimento.

Nando se fere muito e é jogado na praia. Xiquexique, com a cara satisfeita: “desabotoou a braguilha e começou a mijar em cima de Nando. Na cara, na barriga, nas pernas...”. Muito machucado, deitado na areia, quase morto, foi resgatado pelos amigos, Manuel Tropeiro e Raimunda.

Sua recuperação foi muito lenta e gradual. Estava ferido, perdera a visão de um dos olhos, teve as pernas e costela quebradas e ficou desacordado durante um longo período.

Há um novo renascimento da personagem. Agora, ele nascerá para a luta armada.

Este capítulo, “O mundo de Francisca”, que é o que encerra o romance, inicia-se assim: “Nando abriu os olhos para um mundo de flores e cabelos, folhas, dentes, mãos” (CALLADO, 1984, p. 573). Ao abrir os olhos, depara-se ainda com um mundo em fragmentos, ainda sem muita nitidez, mas que, aos poucos, irá se recompondo novamente:

- Tem alguma coisa que te doa no corpo? Ou alguma preocupação que não quer nos contar? Diga, Nando, tem alguma coisa te atormentando? Nando fez que não com a cabeça. Se ele ao menos pudesse explicar. Aquela sangria de trevas tinha aberto nele um vazadouro. A solução era só uma, começar a voltar, a recolher as águas, engolindo os riachos que tinham entrado pelos lados, restituindo às nuvens as chuvas caídas, me espremendo, me afinando com jeito as margens onde eu cabia menino, alargando as beiradas um pouquinho só. O esforço de tornar arroio infante um rião imenso, de destrançar os fios d’água a distribuir por grotas e grotões, de se espremer ao ponto de vomitar do leito jacarés e pirararas até virar lagoa com beiras de Colômbia e Venezuela. A lagoa estendida como espelho negro na cara do céu. (CALLADO, 1984, p.576).

Algo interessante ocorre nesta citação: o narrador confunde-se com Nando. As águas o espremem, o afinam, parece que lapidam, esculpem o personagem. O narrador revela sua intenção, “seu esforço de tornar o arroio infante um rião imenso, destrançar os fios d’água, espremer, ao ponto de vomitar (...)!”. Parece revelar seu desejo de domar, conter, tomar para si o esforço literário de esculpir a realidade.

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

— Estou bom, minha gente, estou com fome, estou com sede. (CALLADO, 1984, p. 577)

Sentir fome e sede confere a Nando um caráter mais humano. Esta cena é solar, há luz do sol e flores do maracujá, bem diferente da cena inicial do romance, com Nando dentro da cripta.

Após esse episódio, será possível vê-lo seguindo ao encontro da vida, disposto a contribuir para a criação do “mundo a vir” (CALLADO, 1984, p. 574), após vencer a hesitação que o retinha e imobilizava:

Sua deseducação estava completa. Nando lembrava coisas da vida inteira, mas sem sentir nenhuma ligação com os pensamentos e sentimentos que tivera: como um homem feito que encontra um dia em uma gaveta cadernos de colégio. Estava descontínuo, leve, vivendo de minuto a minuto (CALLADO, 1984, p. 600).

Essa deseducação leva-o a sua última descoberta, “de que contra a violência apenas a violência ajuda e de que, no lugar de seu amor individual por Francisca, entra a sua identificação com o povo, com o povo concreto do interior do Brasil” (NITSCHACK, 2019, p.30).

Podemos inferir que Nando terminou de compor o mosaico, encontrando as peças que faltavam para completar a imagem do quadro, recompondo os fragmentos. Rilke sabia que investigar o torso arcaico de Apolo é um convite a mudar nossa existência: os fragmentos da estátua de mármore, aos olhos do poeta, dão significado ao todo: “e nem já resplandecera mais como pele de fera” (RILKE, 1926).

Despido da batina e de suas convicções religiosas, Nando agora é um homem pronto para enfrentar a vida sem os véus que antes lhe encobriam os olhos. Está, finalmente, vivo.

Diferente de Ramiro, ele sofreu transformações radicais, seus traços variaram, mas, somente após ter se desprendido das ideias arcaicas que defendia. O destino individual do sujeito se cruza com as tendências históricas e o herói se modifica.

Disposto a olhar com profundidade, sentia que “para entender uma coisa é preciso deixar que ela flua na gente e não passe como um rio passa pela frente da gente” (CALLADO, 1984, p. 574). Fluir remete à ideia de participar e não apenas observar o fluxo do rio, como faz Ramiro. Nando tem livre-arbítrio e, portanto, não é um personagem títere.

Se inicialmente, preso a um ossuário, Nando está tão morto quanto os frades esqueletos que ali repousam, ele se comporta como um títere, repetindo palavras de

adoração e rezas automáticas, agora ele está pronto para o mergulho profundo na vida, superando um cemitério de ossos petrificados. Podemos afirmar que a terra deu flores:

Andou até o poço, olhou o fundo, mas só viu pedras. Poços da sua infância e de outras convalescenças surgiram dos tempos, mas com cintilação de água. E sentiu em si o que sentira apenas em pensamento externo, antes: o temor de se deixar devorar pelo rio barrento. Agora, é minha responsabilidade não diluir ou descobrir o rio de mel (CALLADO, 1984, p. 574).

Ao elevar-se a um mundo simbólico e subjetivo, Nando afasta-se da realidade objetiva, mas, ao voltar à realidade, apreende-a de uma forma mais profunda, pois foi à raiz, mergulhou e deixou-se devorar pelo rio.

Essa citação acima traz uma metáfora importante de se compreender nesse momento da análise: se, antes, o rio era barrento e não se via o fundo, agora ele cintila e se veem as pedras, é possível agir.

A partir do destino individual de homens em sua singularidade, como Nando, vemos a perspectiva de uma história que ainda não se escreveu, mas está nas mãos dos homens fazê-lo.

Nando torna-se um agente do possível, mas não como uma utopia do escritor e, sim, como consequência necessária de seu desenvolvimento dentro da narrativa, consequência de sua evolução:

Se a primeira festa do Quarup está permeada pela sombra da morte de Getúlio Vargas, o segundo Quarup, realizado anos mais tarde numa fazenda nordestina, é o ritual da ressurreição de Nando investido de Levindo, companheiro que encarna no personagem como forma de integridade identitária, como possibilidade de realização do seu desejo. Nando agora está pronto para a redenção. Tornando-se guerrilheiro, pode mudar os rumos da história, afinal a narrativa acaba em 1964. A história, porém, encarregou-se de mostrar que, desvencilhando-se do ficcional, podia trucidar a utopia. E a ficção reafirmou a possibilidade de, enredando-se na história, ser testemunha de um tempo em que a utopia estava no horizonte próximo (FARIAS, 2007, p. 87).

A evolução desta personagem ocorre no momento em que ela se sente apta a olhar para a vida sem os véus que antes lhe serviam de escudo, sem o entorpecimento do éter e sem preconceitos.

Não é possível avançar sem que haja, antes, uma amplificação da consciência. O contrário seria forjar uma mudança.

Infere-se, portanto, fazendo uma comparação entre as duas personagens estudadas aqui, Ramiro e Nando, que o primeiro não se afasta do Ossuário, ou da Farmácia. Preso a ela, sua consciência permanece estanque e limitada, ao passo que Nando, se afastando do mosteiro, torna sua consciência muito mais ventilada e aberta às possíveis mudanças.

Houve, portanto, um florescimento da personagem. Essa mudança de perspectiva se contrapõe à leitura mais direta da obra, que a concebe somente como um romance de tese ou engajado, como se partisse de uma história linear, em que os fatos se estabelecem imediatamente um em função do outro, mecanicamente. As perspectivas em *Quarup* não estão mortas. A vida exige mudanças:

Nando sentiu sua alegria querendo voltar. Foi andando para o centro da cidade, rumo ao distante rumor carnavalesco sem apertar o passo, pois queria chegar ao carnaval em plenitude, *como vivo no vivo*. Biroscas nos manguezais com máscaras penduradas na porta e foliões dançando na frente (...) era isto talvez o que faltava à sua alegria: a certeza de que aquilo era gente boa e forte (...) o triste urubu cochilante na cerca apesar do Zé Pereira estrondoso era o próprio coronel Ibatinga esperando que o Brasil apodrecesse para se alimentar. Vai morrer de fome. (CALLADO, p. 1984, p.593).

A partir dessa percepção sobre a personagem, passamos, então, a enxergar o romance por meio da perspectiva histórica dialética, isto é, a obra de arte não deve ser condicionada pelos fatores sociais, mas sim, pela junção dialética entre aspectos formais da literatura e o processo social.

As últimas linhas de *Quarup* mostram Nando e Manuel Tropeiro se unindo à luta armada, rumo ao sertão:

- Manuel, disse Nando, eu vou pra ficar.
 - Assim tenho pedido a Deus que seja a sua resolução.
 Já em plena estrada, os cavalos marchadores deixando muito chão pra trás, Manuel voltou a falar:
 - Tinha carta de dona Francisca?
 - Tinha, Manuel. Mas não é mais preciso. Sabe o que é que eu descobri?
 - Diga, seu Nando.
 - Que Francisca é apenas o centro de Francisca.
 Nando ia dizer mais alguma coisa, mas se calou.

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

trama do mundo a vir. Não vinha propriamente do passado. Bateu alegre no peito com a mão direita, sustentando as rédeas na esquerda (CALLADO, 1984, p.600).

Nando sai em busca de uma perspectiva, um mundo que, para ele, estava no horizonte: “- Será possível, Francisca. Vem vindo, vem vindo – disse Nando. Este mundo vem vindo.” (CALLADO, 1984, p. 431).

Este final da personagem revela, de uma certa forma, o romantismo revolucionário, ligado a uma atitude do período, das lutas políticas e culturais dos anos 60 e 70 em que valorizava, acima de tudo, a transformação, “a ação dos seres humanos para mudar a história, como os grupos que pegaram em armas contra a ditadura, enfatizando a necessidade de ação revolucionária imediata” (RIDENTI, 2000, p.24).

A sensação de liberdade que essa cena final traz para o leitor contrasta com a cena inicial do romance, quando Nando está dentro do ossuário e o narrador afirma que ali, vivo, só havia ele. Essa afirmação é facilmente contestada, como vimos.

Nesta cena final, é possível ao leitor sentir a leveza do personagem que, finalmente, respira. As rédeas nas mãos. Um homem feito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese desenvolvemos uma análise crítico-literária do romance *Quarup*. Procuramos ouvir o que o rio, que ecoa por baixo da terra, tem a nos dizer além do que já estava dito.

Partimos do pressuposto de que o eixo central do romance é a superação de uma perspectiva engessada de um padre que vive preso dentro de um ossuário, em um mosteiro em Pernambuco, ignorando a realidade que existe para além dos ossos dos frades que ele se ocupa em lustrar, mas que, ao longo da narrativa, se transforma em uma consciência mais aberta, sugerindo a possibilidade de mudança, de ampliação da consciência, de um mundo em movimento.

Ao longo da extensa narrativa, vimos esse florescer da personagem principal que na última cena do romance relembra cenas da vida inteira, mas sentindo uma descontinuidade, um rompimento com o passado. Mais leve, mais vivo, mais aberto para o mundo, buscando uma mudança, não apenas individual, mas social também.

Analisamos alguns elementos compositivos da obra – os dispositivos naturalistas presentes na construção de Ramiro e, ainda, certa perspectiva documental do romance, e a atuação do narrador, que apontamos como uma tensão entre forma estética e engajamento.

Nosso objetivo era identificar o que pode fazer de *Quarup* um romance realista.

Para esta análise crítica, mergulhamos na obra procurando elementos responsáveis pelo seu significado e, neste mergulho, verificamos que, após ler *Quarup*, temos uma outra dimensão sobre o país, temos condições de perceber as contradições inerentes à modernidade e percebemos o porquê de o Brasil não caminhar, de fato, rumo a um progresso efetivo.

Afirmamos que há em *Quarup* uma clara conexão entre História e obra literária, de modo que Ramiro, a farmácia Castanho, a casa dos Barreto, o coronel Ibatinga e Padre Nando, apoiado em seus valores cristãos, conseguem problematizar a vida social, política e histórica do país. Eles evidenciam, a seu modo, a consciência do caráter conservador da modernização brasileira.

Esses elementos aqui selecionados atuam no sentido de revelar o desenvolvimento emperrado do país e representam em si as crises e os impedimentos de um povo, de uma nação. Ou, representam o equilíbrio entre as realidades tradicionais e profundas.

Diante do que foi analisado, afirmamos, também, que essa objetividade retratada pela arte, mesmo em um romance que abraça um caráter também engajado como *Quarup*, não se confunde com a imediatez da realidade objetiva, ou seja, não há uma associação direta entre os fatos narrados e a realidade histórica. Esses personagens aqui analisados não falam diretamente sobre a realidade, como uma obra naturalista, mas “põe em evidência a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano” (FREDERICO, 2013, p. 91).

Ao iluminar as contradições que são difíceis de ser encaradas na realidade concreta, *Quarup* caminha entre “as minúcias e o todo, o fundo e a superfície”, conforme percebeu João Guimarães Rosa ao ler o romance. *Quarup* é ficção muito próxima da história, mas ao contrário desta, não precisa retroagir nos séculos para interrogar o presente.

Quarup é atual porque os fatos não mudaram muito, e o universo retratado por Callado ainda não foi superado.

E mais: *Quarup* é atual porque Ramiros e coronéis Barreto ainda são possivelmente reconhecíveis na realidade, porque o país avançou e avança pouco e comedidamente, de acordo com a lógica da modernização arcaica, porque se fundamenta no embate entre dominantes e dominados; exploradores e explorados; os que mandam e os que obedecem; os que se beneficiam da modernização e os que são excluídos do processo modernizador:

É um romance atual porque as velhas características fundamentais do sistema escravista ainda vigoram no país, apesar da crença de país livre, porque entre as novidades úteis há preciosas velharias que precisam ser preservadas.

Quarup é realista porque não reflete apenas a aparência da vida apologética do pequeno-burguês, como Ramiro, mas, “ao representar como caricatura os homens que estão em estado de caricatura na imediatez decadente, o realismo supera a imediatez, sem, contudo, excluí-la” (CORRÊA, 2015, p. 45).

De acordo com Cruz (2017, p.173),

Callado trouxe em sua ficção o questionamento sobre o sentido do Brasil, mostrando que em suas bases havia uma tradição conservadora e autoritária e, enquanto a esquerda não conseguia se articular e organizar um projeto coeso, a direita estava sempre um passo à frente, pois nossos sucessivos erros, nosso excesso de confiança, nossa “cordialidade” contribuíram para manter no poder os mesmos grupos e indivíduos. Callado chegou a afirmar que o Brasil era um país “sem vergonha na cara”, ao presenciar antigos colaboradores do regime

militar estarem no poder em “plena democracia”, ou seja, a história estava mostrando que os conservadores sempre venceram.

A composição caricatural de Ramiro desfetichiza a aparência triunfante do projeto determinista de vida, mundo e nação da classe dominante brasileira (articulada ao processo histórico global) e traz à superfície a sua essência real: o quanto é vazio, irracional e engaiolado o projeto falido, mas dominante, das elites (CORRÊA, 2020, p. 88).

Antonio Callado disse ainda:

Mas sinto que realmente fiquei mais pessimista em relação ao Brasil. Não vivemos mais um Brasil novo, como se dizia antigamente... O país já é muito antigo, tão velho quanto os Estados Unidos, o Canadá e a Austrália. E é um país que tem recursos extraordinários, há muito tempo que os tem, e, no entanto, não sai de um ritmo ridículo de país pequeno, corrompido, país que não consegue andar para a frente porque todo mundo rouba as rodas do carro. (CALLADO, 1993, p.86)

Ao dizer que o Brasil não vai para a frente porque todo mundo rouba as rodas do carro, Callado afirma o caráter contraditório da modernização brasileira, o que corrobora a interpretação do seu romance proposta nesta tese.

Pessimista, ele vê este problema como algo perpétuo, sem solução, de um país que “não tem vergonha na cara” e andarás eternamente com as pernas embaixo de um automóvel. No entanto, em sua obra, o autor não encara este impasse como morto e acabado, ao contrário, *Quarup* aponta para uma perspectiva, autêntica e concreta, que surge das ações dos próprios indivíduos da obra, mais especificamente, do personagem Nando, como vimos no último capítulo.

Se há no horizonte, ainda que distante, o desejo de mudança, o desejo de transformação, significa que o romance não aponta para um esvaziamento do sentido da luta, mas para a possibilidade dela.

Outro elemento muito importante que estudamos nesta tese é o narrador. Um narrador que exerce o papel de ponte entre mundos – o mundo do Ossuário e o Mundo de Francisca, mas não só. Ele é também a ponte ou o limite entre engajamento e forma literária. Com uma linguagem literária, quase lírica, ele caminha para a poesia. Em outros momentos, a linguagem é mais seca, direta e beira o naturalismo, o que traz o texto novamente para o documental. Portanto, essa é a chave de interpretação de *Quarup*.

O engajamento, proposto pelo autor e esperado pelo público naquele momento da publicação de *Quarup*, ameaça petrificar o romance, mas essa linguagem literária do narrador permite romper com essa rigidez.

Isso significa que a questão do caminhar entre o ossuário e o mundo, no sentido de florescer, que é a trajetória do personagem Nando, é também a grande questão do romance. Ele também está caminhando nesse sentido de se libertar. Ora ele avança, ora ele retrocede, assim como Nando, que também não segue em linha reta, mas avança e recua.

O narrador de *Quarup* busca uma liberdade criativa maior, busca libertar-se das amarras, busca fazer com que o romance floresça. Defendemos aqui que essa luta é o que faz de *Quarup* um romance grandioso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SABER, Tales. Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação). In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

AGAZZI, Giselle Larizzatti. *A crise das utopias: A esquerda nos romances de Antonio Callado*. Dissertação de Mestrado. 1998.

ALCIDES, Sérgio. 'QUARUP': A 'DESEDUCAÇÃO' DO PÚBLICO. KRITERION, Belo Horizonte, Edição Especial, jan./2021, p. 257-272.

ALVES, Marcelo. A Belle Epoque do Brasil orgulhosamente apresenta: As aventuras do Homus Cinematographicus estrelando João Do Rio. Anuário de Literatura, 1996, pp.97-117.

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Homero Vizeu & KLAFHKE, Mariana Figueiró. *Contestação, revolta e sacrifício em 1967: comentário a partir de Roberto Schwarz*. São Paulo: Intermeios, 2019.

ARRIGUCCI, Davi. *Achados e perdidos. Ensaio de crítica*. São Paulo: Editora Polis Ltda, 1979.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. [s.l.]: Ciranda Cultural, 2018.

ASSIS, Machado de. Teoria do Medalhão. In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882.

BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

_____. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

_____. Dialética – Por quê? Para quê? In: BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011b.

_____. Os coronéis - de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº60. São Paulo, Jan./Abr. 2015.

BORGES, Maryson José Siqueira. *As configurações intensivas do tempo e a concepção crítica de história e memória em Quarup*, de Antônio Callado. Tese apresentada ao

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP-FCLAr como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Teoria e Crítica Literária, 2009.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CANDIDO, A. Os brasileiros e a literatura latino-americana. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n.1, v. 1, p. 58-68, Dez. 1981. O título original deste artigo foi: “O Papel do Brasil na Nova Narrativa” em ocasião de um Simpósio internacional realizado em Washington em outubro de 1979. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/antonio-candido-os-brasileiros-e-a-literatura-latino-americana.pdf>.

_____. Radicalismos. In: *Estudos avançados*. vol.4 no.8 São Paulo Jan./Apr. 1990.

_____. De cortiço a cortiço. In: *Novos estudos*. Nº 30, 1991.

_____. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2006.

_____. GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Interpretação nacional e forma literária em *Quarup*, de Antônio Callado. Vol. 01 | Núm. 18, 2017.

CHIAPPINI, Ligia. Callado e a vocação empenhada do romance brasileiro. 2013. Disponível em: <http://www.blogletras.com/2010/02/callado-e-vocacao-empenhada-do-romance.html>.

_____. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COELHO, João Marcos. Em nome da consciência: entrevista com Antônio Callado. *Veja*, São Paulo, (410): 4-6, 14 jul. 1976.

CORRÊA, A. L.; COSTA, D. M. F. C. Literatura, trabalho e reificação em *A enxada*, de Bernardo Élis. In: *COLÓQUIO CENA MARX*, 5, 2013, Campinas. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao2/Ana_Laura.pdf.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do medalhão” e “O emplasto”. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, 2015.

_____. “No meio daquele cemitério brincava um raio de sol”: sátira e malandragem em um conto de Machado de Assis. *Cerrados*, Brasília, n. 52, p. 78-115, maio, 2020.

CRUZ, Cláudia Helena da. CRIAÇÃO LITERÁRIA A MILITÂNCIA POLÍTICA: QUARUP (1967) DE ANTÔNIO CALLADO. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.

DOMINGUES, José Maurício. *A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil*. vol.45 no.3. Rio de Janeiro, 2002.

FARRENKOPF, J. Spengler’s Historical Pessimism and Tragedy or our age, *Theory and Society*, vol. 22, n. 3, p. 391-412, Jun, 1993.

FARIAS, Vera Elizabeth Prola. *Representação da história e registro de identidade em Quarup, de Antonio Callado, e a geração da utopia, de Pepetela: Nos impasses da modernidade*. Texto apresentado ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). 2007.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

FLORES, Eiliko L. P. *Os Dedos do Tecelão. Formação, Representação e o Romance Brasileiro do Século XX*. Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literatura. Doutorado em Literatura e Práticas Sociais. 2012.

FRANCO, Renato. 1999. “Imagens da revolução no romance pós-64.” José Anto José Antonio Segatto & Ude Baldan, orgs. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP. 143 – 166.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GOUVEIA, A. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. João Pessoa: Ideia, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1967.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAIMOTI, ANA PAULA MACEDO CARTAPATTI. OSSOS E ESPELHOS MORTOS Uma leitura de Reflexos do Baile e Esqueleto na lagoa verde, de Antonio Callado. Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura), 2007.

- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Novais, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SPENGLER, O. *A Decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: *O Brasil Republicano I: O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- NITSCHACK, Horst Rolf. *Quarup: uma educação sentimental pelo povo*. *Literatura e sociedade* | Nº 29 | P. 13-32 | JAN/JUN 2019.
- OCHIUSI, Glener Cruz. *Tradicionalismo e modernidade no Brasil de Antonio Callado: uma leitura de Quarup*. Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2018.
- PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura. Um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- PRADO JUNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. [s.l.]: Record, 2014
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- RILKE, Rainer Maria. *Archaïscher Torso Apollos*. Tradução de Manuel Bandeira em “Poemas traduzidos” na *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- ROCHA, Rejane C. Antonio Callado e a rasura da identidade nacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.21, 2012
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. [s.l.]: Lelivros, 2006.
- SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Callado no lugar das ideias: Quarup: um romance de tese*. Rio de Janeiro: Caetés, 1999.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004. Título original: *Qu'est-ce que la littérature? Paris, 1948*

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOBRINHO, Afonso Soares de. São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 15, no 32, jan./abr. 2013.

TORRES, Humberto. Os índios no país do futuro: uma leitura da representação do indígena em *Quarup*, de Antônio Callado. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522176826.pdf