
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

LITERATURA E UTOPIA REVOLUCIONÁRIA NO CENÁRIO BRASILEIRO PÓS-64: BAR DON JUAN E SEMPREVIVA

Giselia Rodrigues Dias da Silva (UFG)
giselia_07@hotmail.com

RESUMO: O conturbado contexto sócio-histórico brasileiro que se estendeu de meados da década de 60 e perdurou até meados da década de 80, deixou marcas indeléveis na produção artístico-cultural desse período. Tais marcas são profundamente refletidas e reelaboradas pela literatura, sob os mais variados aspectos. Dentre elas, a abordagem estética da temática utopia/revolução que, no decorrer desse decurso, pode ser apreendida com maior ou menor intensidade nas obras ficcionais. Nesse sentido, esse estudo se propõe a analisar o modo pelo qual os romances *Bar don Juan* (1971) e *Sempreviva* (1981), de Antonio Callado, reelaboram esteticamente em suas economias narrativas a questão do esfacelamento dos projetos utópicos.

PALAVRAS-CHAVE: projeto utópico; esfacelamento; introjeção.

Um traço que deve caracterizar o ser humano ainda não embrutecido pela própria fraqueza ou pela realidade tremenda, é a liberdade de opor ao evento defeituoso, à situação decepcionante, uma força contraditória.
(COELHO 1995: 7)

Imaginação utópica é o que podemos chamar à força de contradição inerente ao comportamento humano, capaz de conduzi-lo à transposição de quaisquer barreiras do presente, a fim de projetar no mundo das possibilidades aquilo que na realidade inexiste ou necessita ser modificado. Imaginação essa essencial à concretização de um poder vir a ser fundamentalmente melhor do que aquilo que realmente é, já que, ao direcionar o olhar do homem para o futuro, para aquilo que se precisa transformar e/ou tornar realidade, propicia reflexões sobre as incongruências do presente e esclarece, assim, atitudes a serem tomadas e ações necessárias a serem empreendidas.

É consenso entre a crítica especializada afirmar que uma significativa parte da literatura brasileira produzida durante o convulso contexto sócio-histórico, político e cultural que se estendeu de meados da década de 60 a meados da década de 80 – a

denominada ficção pós-64 – não apenas tematizou, mas questionou e problematizou, sob diferentes prismas, uma multiplicidade de aspectos relacionados à instauração do regime militar no Brasil. Dentre os quais, a formulação, incorporação e a reversão de projetos político/utópicos delineados em compasso com a própria (des)crença dos sujeitos depositada na possibilidade de superação das incongruências de uma realidade marcada pela opressão e pelas mais cruas formas de tolhimento das liberdades individuais e constitucionais.

Embora, de acordo com Dalcastagné (1996: 15), muito do que se escreveu nos anos 1960 e 1970 no Brasil não permaneça “como obra verdadeiramente artística”, em contrapartida, a atitude de negação do caos aliada à credibilidade no poder transformador da palavra também resultou em obras de indiscutível valor literário. Por tocarem na essência de qualquer situação essencialmente degenerada e sondarem, de forma profunda, as zonas obscuras da alma humana, permanecem “como o espaço da dor, visíveis marcas de um tempo que não admite ser esquecido” (Dalcastagné 1996: 141). Mesmo porque,

Em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores. . . . É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país. (Dalcastagné 1996: 15)

A radicalização da censura e da repressão, que se instaurou com o golpe militar de 1964 e sobremaneira se acentuou com a institucionalização do AI-5, de 1968, deixou marcas indeléveis na produção artístico-cultural brasileira desse período. No que diz respeito à produção literária, os efeitos da censura e das inúmeras formas de cerceamento das liberdades dos indivíduos se fizeram sentir desde as elaborações temáticas que transfiguram, com maior ou menor intensidade mimética, facetas obscuras dessa caótica realidade, até as mais diversas opções formais adotadas para abordá-las.

Uma significativa parte da produção literária de Antonio Callado (1907-1997) soma-se às obras que tematizam, questionam e problematizam, por meio de uma multiplicidade de vieses, as contradições inerentes a esse convulso contexto sócio-histórico, político e cultural. A ficção calladiana é dotada de uma profunda sensibilidade para lidar com as questões sócio-históricas, políticas e culturais inerentes ao contexto em que estão inseridas. Todavia, as relações entre as mesmas e a realidade extra-literária não acontecem como simples reprodução ou espelhamento, uma vez que “a arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a” (Freitas 1989: 113).

Como afirma Pellegrini: “toda realidade gera a sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios” (1996: 21). Nesse sentido, a partir de um olhar comparativo, buscaremos averiguar o modo

como os romances calladianos *Bar don Juan* (1971) e *Sempreviva* (1981), ao dialogar com a referida contingência histórico-social, reelaboram artisticamente, a partir de procedimentos estéticos distintos, a problemática da (des)construção de um projeto utópico delineado para a nação.

BAR DON JUAN

Bar Don Juan pode ser considerado um “relato em tom menor, mas nem por isso menos eficaz, de uma experiência revolucionária” (Bastos 2000: 27). Isso porque seu enredo, diferentemente do que acontece com *Quarup* (1967), aponta para uma desilusão em relação à viabilidade do empreendimento de transformações profundas no quadro político-social do Brasil, que esteve assinalado, sobretudo, pelas incongruências advindas do autoritarismo do regime militar.

O insucesso de uma tentativa de oposição ao regime ditatorial pós-64, bem como o fracasso dos próprios sujeitos que se mobilizaram em torno de tal oposição, ao serem lingüisticamente reconstruídos, fazem emanar da narrativa um tom pessimista, um entrelaçamento de sentimentos negativos ligados à sensação de derrota. Assim, “em *Bar Don Juan* a tônica é o desencanto” (Bastos 2000: 26). Nele,

Callado não se propõe a dar continuidade às questões envolvidas pela trama de *Quarup*: ele pretende traçar um vasto painel daquele processo histórico marcado pela aventura guerrilheira no país. . . . a ambição do romance é mostrar a origem, o desenvolvimento e o fracasso da guerrilha, não só entre nós, mas em toda a América Latina, então iluminada pelas chamas do heroísmo emanadas da experiência política de Che Guevara. (Franco 1999: 159)

Desse modo, o que salta aos nossos olhos nesse romance são problematizações e interrogações a respeito da própria utopia revolucionária, bem como das atitudes comportamentais assumidas pelos sujeitos que se empenharam por tornar-se um “protótipo heróico” de brasileiro. Talvez por tal motivo, ou ainda, no que diz respeito à elaboração formal, pela proximidade do romance com “com o universo jornalístico”, que “se manifesta, sobretudo na escolha do material histórico” (Franco 1999: 159), *Bar Don Juan* quando de sua publicação não teve grande repercussão junto à crítica literária e ao público leitor :

Em 1971, Antonio Callado, que poucos anos antes havia escrito um dos livros mais significativos após o golpe militar de 64, publicou *Bar Don Juan* que, contudo, não, alcançou, junto ao público leitor ou à crítica especializada, aceitação positiva. Ao contrário, foi bastante criticado: afinal, a maioria de seus leitores ou esperava encontrar nele uma espécie qualquer de continuidade da matéria narrada em *Quarup* ou 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: 158)

No entanto, em relação a essa ficção “produzida por uma sociedade amordaçada” que, por conseguinte, não deixa de “integrar os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e dinâmica” (Pellegrini 1996: 24), é necessário efetuar um outro tipo de crítica, afinal:

Uma crítica que não considere esses elementos e que não perceba a existência da necessidade de articular coerentemente as questões propriamente científicas da crítica, já inquietantes por si, com uma realidade social que não admite neutralidade de nenhuma atividade humana, não pode dar conta do significado real da produção literária brasileira dos anos 70. (Pellegrini 1996: 25)

Daí o indiscutível valor literário de *Bar Don Juan*. Daí nos debruçarmos sobre o mesmo, a fim de averiguarmos o modo como o esmaecimento de um projeto utópico se delineia em sua economia narrativa. Estruturalmente organizado em 12 capítulos, distribuídos em três partes temporalmente seqüenciadas, o enredo de *Bar Don Juan* expõe, a partir da voz de um narrador heterodiegético com focalização predominantemente onisciente, desde as discussões informais em torno da organização de uma resistência armada ao regime militar, a ser empreendida por um grupo de “guerrilheiros” inexperientes, até a derrota da implementação de tais ideais.

Em consonância com o título do romance, a epígrafe que precede sua parte inicial, já aponta para uma construção espacial muito específica – um bar: lugar que servirá de palco às discussões relativas à Revolução desenvolvidas pelos personagens - temática que perpassará todo o desenrolar da narrativa. Movidos pela insatisfação com a realidade nacional, marcada pelas coerções e contradições advindas do regime ditatorial, tais “revolucionários” que protagonizam os fatos narrados - um grupo de intelectuais esquerdistas, como Mansinho (jornalista), Murta (cineasta do cinema novo), Gil (escritor), Geraldino (ex-padre), também designados “esquerda festiva” naquele contexto sócio-histórico ficcionalizado – início dos anos 70), reuniam-se com frequência nos bares da Zona Sul carioca, mais especificamente, no bar cujo nome intitula a narrativa, “Don Juan”, a fim de desafogar-se dos problemas individuais e, ao mesmo tempo, discutirem a situação nacional e arquitetar um projeto utópico/revolucionário que acarretasse na reversão da mesma: uma guerrilha rural.

De acordo com Bastos, “se o intuito fosse de sátira, os ‘combates’ em que se envolvem os ‘revolucionários’ não ultrapassariam as portas do bar” (2000: 28) e os mesmos não levariam a cabo a tentativa de empreendimento de tal revolução. No entanto, a (des)organização das ações de um grupo guerrilheiro isolado e sem preparação já de início aponta para a sua derrota no final:

A idéia básica não é tocar para o Mato Grosso e nos hospedássemos com Gil?
– perguntou Mansinho.

Sim, mas antes disso precisamos nos entender – disse João.

Para quê? Disse Mansinho. – Gil não procurou Mariana?

...

Procurou – disse Mariana. – me escreveu várias cartas.

Pois então – disse Mansinho – é só pedir a Mariana, que pedirá a Gil, que emprestará o sítio à revolução. Temos a isca infalível. (Callado 2001: 41)

Ao passo que são expostos os procedimentos de (des)organização das operações guerrilheiras pela “pequena coletividade” (Bastos 2000: 27), o olhar narrativo volta-se, paralelamente, a uma investigação do universo dos torturados. E, nessa tentativa de captar e reconstituir os estilhaços da consciência dos sujeitos, transfigurada na dimensão interna dos personagens João e Laurinha, evidenciam-se as marcas profundas da violência imprimida pelas abusivas formas de repressão e censura, sobretudo, pela tortura, constantemente exercida durante o regime ditatorial:

João e Laurinha só tinham falado uma vez no assunto. E nunca mais. Mas tinham falado durante longo tempo. Já muito batido e meio abobado ele não retivera as feições do policial que ao soltar Laurinha do pau-de-arara a possuía no chão. Não retivera as feições de nenhum deles mas precisava da cara daquele. Embora não gostasse de lembrar, João tinha um medo pânico de esquecer. Os próprios torturados, ao cabo de certo tempo tendem a achar que estão exagerando. Ou colocam-se num plano superior, silencioso e desdenhoso pois o que não é possível é ter vivido tamanho horror e esbarrar, ao contá-lo, na polida incredulidade de alguém. . . .

A ligação entre torturador e torturado é ao mesmo tempo totalmente violenta e totalmente impessoal, pensou João, mas no caso de Laurinha, não, não foi. O sujeito tinha ido além das suas ordens. Passado para o pessoal. (Callado 2001: 9-10)

Num âmbito individual, o desejo de “superação” dessa caótica situação liga-se às tentativas de vingança dos abusos de que tais personagens se tornaram vítimas, que, por sua vez, os impulsionam à busca do extermínio do outro (o torturador), como meio de afirmação de um dado equilíbrio, ainda que situado na esfera do emocional. A essa mesma postura crítica correlaciona-se, num âmbito coletivo, o impulso de resistência aos desmedidos cerceamentos das liberdades individuais e constitucionais. Logo, o ideal revolucionário concebido por uma reduzida parte dessas vítimas, de se aliarem ao “Comandante” Che Guevara, então estabelecido na Bolívia, para difundirem focos de resistência e empreenderem, de fato, uma revolução político-social tanto no Brasil, quanto na América Latina, é levada a cabo na ficção:

“Vamos nos organizar assim” disse Mena. “Como sua jogada, meio na sorte e muito na paixão de acertar. Continue jogando, e guarde o seguinte, para a sua memória e seu uso. A partir de Corumbá, vocês, brasileiros, podem estabelecer contato com a gente do Che do outro lado da fronteira, em Puerto Suarez. No café de los Bueyes. Procure Ponce. Se lhe informarem algum dia que Blanco está

doente, você saberá que as coisas estão malparadas com o Che, que é preciso auxílio urgente”. (Callado 2001: 64)

Todavia, como afirma Franco, o desenrolar dos fatos narrados “parece mostrar que tal projeto revolucionário não passaria de uma tresloucada aventura uns poucos jovens rebeldes, românticos e idealistas, incapazes de avaliar, concretamente, a situação política da conjuntura em que viviam” (1999: 161). Podemos ressaltar, por exemplo, além da ausência de uma mobilização popular, o fato de os mesmos sequer possuírem recursos financeiros necessários à execução das operações guerrilheiras e, para tanto, recorrerem aos assaltos a bancos:

Mariana descobriu uma maleta que não conhecia, preta, compacta, e abriu o fecho. A mala continha pacotes, pacotes e mais pacotes de cédulas de dez cruzeiros, solidariamente comprimidas. Jacinto, como se de repente se lembrasse de algo que Mariana não devia descobrir no canto em se achava. Chegou ao pé lá. Mariana olhava para ele, espantada.

Chiu! – exclamou Jacinto. – Fecha isto de novo e esconde, Mariana.

De onde é que vem essa dinheirama toda?

Essa – disse Jacinto com ar triunfal – vem de Andrade Arnaud. Ainda não foi encaminhada.

Mariana sentiu uma fraqueza nas pernas. Então, quando falava em assaltos Mansinho estava realmente assaltando!

Jacinto, você não está metido nisto, está?

Ainda não, mas para o ano Mansinho promete que me leva. A gente tem de preparar a revolução, não tem. Papo só não resolve. (Callado 2001: 96)

Numa semelhante tentativa de aquisição de “fundos” para darem início à revolução, já se faz sentir o fracasso da mesma, quando um dos personagens – Mansinho – é morto pelo caixa e os demais que o acompanhavam, perseguidos pela polícia:

- Atenção! Atenção! Chama-se Amâncio Pereira – cognominado Mansinho na sua quadrilha terrorista – o assaltante embuçado do Banco Mercantil e Industrial que foi morto a tiro pelo valoroso caixa Altamiro Varzim. Lamentamos informar que o outro assaltante, que confessa estar ligado a terroristas do Rio, é filho do conceituado comerciante desta praça, Marcolino de Andrade. E atenção novamente. Amâncio Pereira encerrou diante de um bravo corumbaense sua carreira criminosa, mas agora procura-se Juvenal Murta, que estacionava um carro diante do banco e que desapareceu da cidade, depois de abandonar o automóvel na via pública. (Callado 2001: 176)

Assim, antes mesmo que a guerrilha fosse empreendida, aos poucos vai sendo desmantelada, até chegar ao esfacelamento total pela ação dos militares. Joelson, sem estabelecer contato com os “guerrilheiros” e cansado de esperar, desiste da revolução:

Durante quatorze meses estive sem notícia de lugar, nem de Montividéu, nem de São Paulo, nem de vocês no Rio. Nada, nada.

...

Caíram os guerrilheiros na serra do Caparão, João, caíram de armas na mão, caíram apodrecidos de esperar, como eu esperava. (Callado 2001: 118-119)

A partir daí, sucedem-se os malogros que desencadearão o fracasso efetivo do processo revolucionário: Che, o grande “Comandante”, é capturado e fuzilado. João e Geraldino são mortos pela polícia. Murta, que consegue escapar da perseguição, enlouquece. Resta aos egressos do grupo, já totalmente desintegrado, reavivar, pela memória, o fracasso e a derrota, ou como fazem Mariana, Laurinha e Aniceto, resolvem se engajar novamente contra o regime militar, desta vez, seqüestrando um avião e fugindo para Cuba.

Como os fatos narrados são suspensos no início desse trajeto, o leitor não sabe, pela voz/olhar narrativos, qual o desfecho dessa nova atitude engajada. Sabe-se que tais personagens ainda aguardam alguma libertação, ainda que “aquela liberdade que ninguém escolhe, que ninguém prefere, que chega para alguns como chega para todos, a noite” (Callado 2001: 254).

A despeito da tonalidade pessimista que emana do final da narrativa, fruto do quase total esmaecimento dos projetos utópicos/revolucionários, ainda resvala – a partir da crítica construída em torno da ausência de organização dos personagens ao se mobilizarem contra o regime militar – algum resquício de esperança e credibilidade numa possível superação dessa conturbada realidade. Isso caso haja, numa nova tentativa de superá-la, organização e plena conciliação dos ideais revolucionários, em parte concebidos pela própria “esquerda festiva”, a uma prática essencialmente eficaz. O que já não ocorrerá, por exemplo, em *Sempreviva*, como veremos a seguir.

SEMPREVIVA

Diferentemente *Bar Don Juan*, *Sempreviva* (1981) já não incorpora em sua economia narrativa o ideal utópico/revolucionário de empreendimento de vastas e profundas transformações no quadro sócio-político brasileiro, no contexto pós-64. Nem mesmo para submeter tal ideal a um julgamento crítico e/ou a um olhar avaliador, como por exemplo, acontece em *Bar Don Juan*. Mesmo porque a temporalidade histórica ficcionalizada – fins da década de 70 – coincide com as aragens de abertura política no Brasil; momento em que as esperanças depositadas na possibilidade de superação das contradições da realidade, via revolução, já estão praticamente esmaecidas.

Nesse sentido, “não há dúvida de que *Sempreviva* corresponde a um esvaziamento da representação da realidade política brasileira baseada na matéria de extração histórica”, uma vez que “o protagonista tem já a amarga experiência de saber no que deram tanto o impulso heróico de Nando quanto o visionarismo dos guerrilheiros de *Bar Don Juan*” (Bastos 2000: 34).

Estruturalmente organizada em 52 capítulos, distribuídos em três partes – “Retorno à chácara materna”, “O dia da caça” e “A deusa arrumadeira” – a narrativa de *Sempreviva*

trabalha a conversão do histórico em íntimo por meio da inserção de um olhar múltiplo que, focalizando de diferentes perspectivas as ações e os personagens, relativiza a objetividade do narrador heterodiegético. Além disso, as freqüentes ocasiões em que a voz do narrador fragiliza-se diante da exposição íntima da personagem – por meio do discurso indireto-livre, na maior arte das vezes, e do fluxo de consciência, em momentos mais tensos do romance – faz com que se tenha acesso aos desdobramentos afetivos do que, um dia, foi apenas político. (Rocha 2007: 3)

Desse modo, ao passo que em *Bar Don Juan* evidencia-se a mobilização dos protagonistas em torno de um projeto coletivo/revolucionário, em *Sempreviva*, o que temos é o empreendimento de um “projeto individual” (Bastos 2000: 33): Quinho – personagem protagonista – após dez anos de exílio em Londres, retorna clandestinamente ao Brasil pela fronteira boliviana, com o intuito de localizar e expor “ao mundo, em toda sua feiúra” (Callado 1981: 25), os torturadores e assassinos de sua amante Lucinda – a “sempreviva” em sua memória. No entanto, como explicita Rocha:

O protagonista persegue os assassinos de Lucinda não mais porque tenha qualquer firmeza ideológica que motive ações políticas, mas porque precisa remover, de seu íntimo, a lembrança da companheira. Sequer pode-se identificar a atitude de Quinho com a tentativa de vingá-la. O que ele deseja, outrossim, é um novo começo, é o exorcismo da lembrança onipresente de Lucinda por meio da execração pública de seus carrascos. A morte deles - física ou moral – significaria o desaparecimento da sempreviva e a possibilidade de reencontrar o fio de sua vida, que a morte de Lucinda suspendera. (2007: 3)

Assim, enquanto os personagens de *Bar Don Juan* agem contra as contradições de uma realidade marcada pela opressão, repressão e censura, na qual estão sendo vítimas no presente dos fatos narrados, em *Sempreviva* tais contradições já foram incorporadas subjetivamente pelos sujeitos que as vivenciaram. Na medida que Quinho age, sobretudo, consigo mesmo, numa tentativa de reconstituir os fragmentos do seu eu, estilhaçado pelas violências de que se tornou vítima no passado, os próprios fragmentos de uma realidade essencialmente degenerada vão sendo delineados.

Quando Quinho retorna ao Brasil, “os homens que mataram Lucinda já não são os mesmos” (Bastos 2000: 34): Ari Knut, o principal mentor, encontra-se disfarçado sob a falsa identidade de Juvenal Palhano, sujeito erudito, ocupado em investigar o canto dos pássaros e cultivar plantas carnívoras; Claudemiro Antero, vulgo Antero Varjão, também já não exerce a mesma atividade de torturar e exterminar humanos, e agora caça animais. Situado numa fazenda em Corumbá (Onça sem Roupa – no Brasil e *La Pantanera* – na Bolívia), o personagem, em companhia de outros onceiros, dedica-se à perseguição e ao aprisionamento de animais, principalmente onças, à venda de peles e ainda ao tráfico de cocaína. Para investigá-los, o próprio Quinho assume a máscara de um escritor enviado pela *Wildlife Fundation*, a fim de escrever sobre o Pantanal:

Bom disse Antero, como quem já investigou as possibilidades de interesse do interlocutor e não se entusiasmou demais. Quer dizer que você está escrevendo um livro... sobre o que mesmo?

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

...

- Pode fazer o que quiser, disse o Onceiro, se levantando de repente, a casa é sua. Deve ter umas onças na jaula aí e jaguatiricas, uns gatos maracajá da última caçada. E olha, volta quando quiser, não precisa falar com ninguém não, vai entrando. (Callado 1981: 36-37)

Os personagens de *Sempreviva*, como afirma Rocha:

compõem-se de traços do passado: o ex-delegado, o ex-torturador, o ex-militante de esquerda, a ex-guerrilheira. Tais personagens, lançados num *hoje* em que aqueles traços já não podem mais, sozinhos, os explicar, os preencher, surgem vagando num *entre* ambíguo representado pela fronteira, mas também pelo momento histórico de uma abertura política que ainda não é, efetivamente. O ex-delegado é, agora, onceiro; o ex-torturador, admirador de plantas raras e de música clássica; o ex-militante político agora é ativista ambiental. Todos, porém, na medida em que agregam traços de dois momentos distintos, o passado e o presente, não se reconhecem como totalidade nem no que eram antes, nem no que são agora. O único personagem não fragmentado é Lucinda que, capturada pela morte, suspensa no tempo pela memória de Quinho, cristalizou-se em sua integridade de militante de esquerda e de amante. (2007: 4, grifo da autora)

Assim, na medida em que Quinho busca reconstituir os próprios estilhaços numa tentativa de compreender a si mesmo, o outro e a própria realidade que o circunda, sem que haja, no entanto, o impulso utópico de querer modificá-la, paralelamente, os fragmentos do universo do ex-torturador, também responsável pela morte de duas argentinas – Corina Hernández e Violeta Linares – vai sendo desvendado com toda a sua crueza e violência, o que se faz sentir na própria caoticidade da linguagem:

a porra do caralho de ter gente no mundo é que se ele tivesse um putinho dum filho de pele mosqueada e já parido com bigode de gato – ai que aí mesmo é que não parava mais de aparecer na fazenda viados do jornal e da tevê, e iam querer saber de novo, eternamente, se o frei tinha sido enforcado de tanto que enrabavam ele ou se ele Claudemiro, tinha mesmo testado com o cabo da vassoura a virgindade da babaca, um tanto engelhada, diga-se passagem, da madre. . . . o caralho, a porra da situação, é que se a corja descobrisse ia ter sempre e sempre aqueles viados querendo entrevista pra saber do cabaço da madre – tinha, porra – e do cu do frei, ou mesmo porra mais recente e mais fodida sobre a tal da Corina . . . de tanto não querer abrir a boca nem a cona teve que abrir a cova lá dela, o que afinal é feito fazer a própria cama, porra, o que é que tem, qual é o pó, só que fazer a cama pra dormir um sono da pesada – ai, até que rir demais é uma porra de viadagem mas só a gente se desbuceteando de novo de pensar na Corina cavando lá a cama dela e chorando, nua em pêlo, bem ainda apesar da gente ter tosquiado o cabelo dela nem sei mais por que, sacanagem. (Callado 1981: 104-105)

Quinho consegue ter êxito em seu projeto particular: causa a morte de Palhano/Knut e de Claudemiro/Antero, torturadores e assassinos de Lucinda. No entanto, a realidade brasileira ainda não se encontrava preparada para ver expostas suas facetas obscuras e absurdas. Logo, o que resta ao sujeito que intenta não mais modificá-la, mas expô-la e tentar compreendê-la, é ser reduzido à desintegração total, tal como Lucinda foi:

Isto – a bulha que dele próprio vinha – o impediu de ouvir o tema, o motivo musical, o rangido de couros de Dianuel que se aproximava, que levantava pelo cano a coroa do 45, e, exagerando muito na força do braço, lhe fendia a cabeça . . . Quinho ainda teve tempo de ver o copo que afinal se estilhaçava no chão. E desta vez ele guardou para sempre, na sua, sem soltá-la, a mão de Lucinda, e guardou ela própria, toda ela, Lucinda perene, perpétua, imortal, sempre viva. (Callado 1981: 289)

É nesse momento, portanto, que ocorre com Quinho “a conquista de uma integridade impossível de alcançar em vida. A mesma integridade de Lucinda, suspensa no tempo e cristalizada pela memória” (Rocha 2007: 4). Resta, assim, ao leitor, além da certeza de um efetivo esmaecimento dos projetos utópicos delineados para a nação, a estupefação diante da persistente brutalidade transfigurada na ausência de receptividade aos próprios filhos expelidos da pátria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões acima arroladas, podemos afirmar que *Bar don Juan* é um dos romances emblemáticos da fase mais truculenta da ditadura militar, inícios dos

anos 70. Isso porque revela e expõe não apenas a introjeção do sentimento de fracasso mas as fragilidades de sua própria construção estética. Tais fragilidades se justificam, segundo a crítica, pela própria tentativa de revelar, questionar e contestar inúmeros impasses não adurecidos esteticamente.

Em *Bar Don Juan*, a partir da exposição do fracasso de uma resistência ao regime militar, o que emerge da narrativa é, além de uma tonalidade pessimista e desiludida, um tom documental que segundo a crítica, não aproxima-se de um relato jornalístico. No entanto, “a ficção do momento não pode ser julgada a partir de critérios que se relacionem exclusivamente com a presença/ausência de inovações formais” (Rocha 2006: 65). Há que se considerar, por exemplo, os elementos tolhedores, tanto do processo de elaboração artística – a auto-censura – quanto da divulgação de conteúdos, a censura institucionalizada. A economia narrativa de *Bar Don Juan* expõe a reversão dos projetos utópico/revolucionários de um futuro promissor. Não só os anseios, mas também os próprios procedimentos utilizados para alcançá-los, são questionados e/ou inviabilizados. Assim, a derrota dos “guerrilheiros” que se mobilizaram em prol de uma revolução político-social é, por extensão, a transfiguração de um sentimento de derrota da própria nação.

Em relação à ficção produzida no início da década de 70, algo diferente ocorre com aquela produzida a partir de meados da mesma década, momento que coincide com o gradual e lento processo de abertura. Nela, os questionamentos e tensões resultantes do quadro político instaurado com a ditadura militar começam a se distanciar do tom documental e se desdobram em questionamentos estéticos. Além disso, nessa ficção já não há mobilização coletiva em prol de uma causa social ou de um projeto utópico para a nação, como é o caso de *Sempreviva*. Nesse romance, o que podemos notar são as próprias marcas da opressão e da repressão incorporadas subjetivamente pelos indivíduos que as vivenciaram. Daí a consciência dos mesmos, e a própria construção estética do texto se nos apresentarem de forma desconexa, estilhaçada e toldada por um significativo tom de ceticismo. Nele, definham-se de fato os já esmaecidos projetos utópicos.

Assim, é possível afirmar que ambos os romances, a partir de estratégias ficcionais distintas, reelaboraram, questionam e problematizam o dado histórico crítico. E, ao fazê-lo, os mesmos transcendem as questões atadas a uma época e a uma temporalidade específicas, a própria contingência sócio-histórica com a qual dialogam, e atingem a essência de qualquer realidade socialmente degradada que desestabiliza a própria sensibilidade humana.

OBRAS CITADAS

BASTOS, Alcmeno. 2000. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés.

CALLADO, Antonio. 1981. *Sempreviva*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

———. 2001. *Bar don Juan*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

COELHO, Teixeira. 1995. *O que é utopia*. São Paulo: Brasiliense.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: UNB, 1996.

FRANCO, Renato. 1999. “Imagens da revolução no romance pós-64.” José Antonio Segatto & Ude Baldan, orgs. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP. 143 – 166.

FREITAS, Maria Teresa de. 1989. “Romance e história.” *Uniletras* (Ponta Grossa) 11 (dez.): 113-118.

PELLEGRINI, Tânia. 1996. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Paulo: EDUFSCar.

ROCHA, Rejane Cristina. 2007. “Imagens estilhaçadas e fragmentos de uma utopia em *Reflexos do Baile e Sempreviva*.” Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC. São Paulo. São Paulo: USP. Disponível em http://www.abralic.org/anais/enc2007/Anais_ABRALIC2007.zip. Acesso em 20 de março de 2010.

———. 2006. *Utopia e projeto utópico. Da Utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Tese do PPG em Estudos Literários, Unesp-Araraquara. 60-78.

LITERATURE AND REVOLUTIONARY UTOPIA IN THE BRAZILIAN SCENE OF AFTER-1964: DON JUAN AND SEMPREVIVA

ABSTRACT: The turbulent Brazilian socio-historical context which lasted from the mid-60's until the mid 80's, left indelible marks on the artistic and cultural production of that period. Such marks are deeply reflected by and further elaborated in many aspects in literature. Among them the aesthetic approach to thematic utopia/revolution that during this timeframe may be perceived with greater or lesser intensity in fictional works. Accordingly, I intend to analyze the way which Antonio Callado's novels *Bar don Juan* (1971) and *Sempreviva* (1981) aesthetically rethink the question of the disintegration of the utopian projects in their narrative economies.

KEYWORDS: Utopian project; disintegration; introjection..

Recebido em 1 de julho de 2010; aprovado em 30 de novembro de 2010.