

LETÍCIA MALARD

**Análise contrastiva de O QUE É ISSO,  
COMPANHEIRO?, de Fernando Gabeira,  
e REFLEXOS DO BAILE, de Antônio  
Callado**

Este texto é parte de pesquisa sobre a narrativa brasileira política da década de 70, tendo sido apresentado e discutido em seminário do curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG — em 1981.

## I — INTRODUÇÃO

Depois que diversos setores da população brasileira conseguiram organizar-se e conquistar a duras penas uma relativa abertura política, houve, em consequência, importante alteração no que se poderia chamar, em sentido amplo, de produção literária. O afrouxamento da censura fez surgir narrativas de ficção cuja temática gira em torno dos acontecimentos políticos pós-64. A volta dos exilados e banidos, bem como a libertação dos presos políticos, vão, num primeiro momento, saturar a imprensa de entrevistas, artigos e análises relativos às experiências de muitos desses revolucionários e, paralelamente, levar às vitrinas um número razoável de livros — cartas, depoimentos, impressões e memórias — de autoria desses ex-marginalizados pelo regime, tendo também alguns deles enveredado para o conto e o romance.

Estamos, portanto, diante de uma produção de textos cujos autores se colocam num denominador comum, ou seja, são contestadores ativos do regime instalado no País na década de sessenta e que agora saem da clandestinidade, da prisão, ou chegam do exterior e nos escrevem sobre suas vidas de revolucionários, contribuindo dessa maneira não só com a História do Brasil dos últimos vinte anos, que ainda está para ser escrita, como também com a criação de um novo gênero de narrativa que aí está para ser lido, e analisado pelos pesquisadores literários.<sup>1</sup>

O campo de pesquisa é amplo e complexo: de um lado, tem-se determinada realidade histórica; de outro, o trabalho de apropriação dessa realidade, em dois tipos de discurso: o que se pretende literário, ficcional, sob a forma poema, romance e conto; o que se afasta de pretensões literárias e dá prio-

---

1. Quase um gênero novo, a literatura do exílio e da prisão revela algumas características surpreendentes. Heloisa Buarque de Holanda, *Um eu encoberto*. in *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio, 17/01/80.

ridade à reprodução fidedigna do real, do historicamente vivido, sob a forma depoimento e similares, narrado em primeira pessoa, ausentes as necessárias mediações na constituição do literário *strictu sensu*.

Em meio a essa complexidade, encontra-se a perplexidade de uma série de perguntas, ainda sem respostas. Hoje se lêem romances cujas personagens são pessoas que estão também escrevendo o seu "romance" pessoal, que saltaram da vida para a literatura e que, por sua própria conta e risco — transpõem caminho inverso. O seqüestrador de diplomatas — personagem do discurso ficcional — vem depor sobre o seqüestro, num processo inconsciente de retificação / ratificação do que sobre ele escreveu o romancista. O torturado — pessoa do discurso não ficcional — lá se encontra no romance, às vezes com o mesmo codinome, narrando as torturas que sofreu do lado de cá da ficção.

Romance e depoimento relativos a um só período histórico, reproduzindo no nível da linguagem análogas situações, ações, sentimentos, etc. Tipos diferentes de discurso: pela forma de apropriação do real? pela maior ou menor dose de realismo ou imaginação? pelo grau de verossimilhança? pela dicotomia verdadeiro (o comprovadamente acontecido) / falso (o comprovadamente inventado)? pelo modo de trabalhar a linguagem, nos termos em que a trabalha a literatura contemporânea? pela predominância absoluta da conotação ou da denotação? pelo mecanismo dos procedimentos narrativos, inclusive coordenadas espaço-temporais? por uma combinação desses elementos?

Na tentativa de encontrar respostas para tais questões, optamos por analisar comparativamente esses dois tipos de discurso, tomando como ponto de partida o depoimento *O que é isso, companheiro?* (1979) <sup>2</sup> e a ficção *Reflexos do baile*

---

2. GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio, Codecri, 1980.

(1976) <sup>3</sup>. A primeira vista, a empresa pode parecer fácil: trata-se de duas narrativas que se aproximam por semelhança temática (seqüestro de embaladores) e se distanciam pelo modo como a temática é trabalhada na linguagem, para ficarmos na aproximação e no distanciamento mais evidentes. Pretendemos detectar possíveis diferenças entre um texto ficcional e um não ficcional, partindo de um pressuposto (talvez falso) de que essas diferenças não são externas à narrativa, não se põem no nível do referente extratextual. Acreditamos ingênua e reducionista a idéia de que o texto de Gabeira não seja literário porque reproduz fatos realmente acontecidos e passíveis de comprovação, ao passo que o de Callado é literário dado seu caráter imaginário, simbólico ou alegórico.

## II — DISCURSOS LITERÁRIOS?

A análise que aqui se propõe levar a cabo estará menos preocupada com apresentar uma leitura dos dois textos, com todos os problemas intersubjetivos que implica qualquer leitura (inclusive a escolha de método e apoio teórico) do que selecionar dados objetivos e analisá-los com o intuito de estabelecer diferenças que possam extrapolar para outras narrativas do gênero. Com isso não se intenta, de forma alguma, uma coleta de dados para elaboração de qualquer tipologia de tais escrituras. Para fugir da sedução tipológica formalista, centraremos a análise no nível do trabalho com a linguagem, numa e noutra narrativa, pois cremos que somente o processo desse trabalho poderá caracterizá-las, em última instância, como literatura ou não.

A propósito, convém lembrar a observação de Franz Koppe (1978), cit. por Costa Lima, sobre os critérios de definição do objeto poético: (...) com efeito, os métodos que se apresentam por todas as partes (...) não oferecem resposta

---

3. CALLADO, Antônio. Reflexos do baile. Rio, Paz e Terra, 1976.

suficiente a questões básicas e elementares. Especialmente, à pergunta sobre o que diferencia o discurso literário (...) das outras formas discursivas (p. ex., do campo da prática cotidiana ou das ciências), e, pois, qual a tarefa específica correspondente à ciência que dele se ocupa. <sup>4</sup>

É também Costa Lima (1980) <sup>5</sup> que, tentando caracterizar a função estética, diz que a principal característica está em sua oposição à função pragmática, onde a linguagem vive a serviço da comunicação, da transmissão de uma mensagem. Esse uso pragmático procura atuar diretamente sobre a realidade, ao passo que a função estética atua indiretamente, mas, em alguns casos, pode ser mais eficaz. Sendo a mimesis a categoria central do poético, ela se distingue de outras formas de representação social por essa relação indireta com o real.

Exemplifiquemos com os próprios textos com que vamos trabalhar: ao ler um depoimento sobre determinado período histórico, escrito por uma pessoa que dele participou ativamente, tenho de acreditar que os fatos são verdadeiros e que esse depoimento me dá a conhecer os acontecimentos reais. Entretanto, se leio um romance inspirado nos mesmos acontecimentos, os fatos que ele narra podem ou não ser reais, e a sua marca simbólica (ou alegórica) é o que permanece na minha experiência de leitor, em confronto com possíveis experiências de outros leitores cuja invariante, segundo Marghescou (1974) <sup>6</sup> é a recusa de uma leitura referencial, única viável para o discurso da não ficcionalidade.

Ora, aqui emerge sério problema. Se, por um lado, os textos desses narradores, a que provisoriamente chamaremos

---

4. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade — Formas das sombras*. Rio, Graal, 1980, p. 75.

5. *Op. cit.* ps. 76-77.

6. MARGHESCOU, Mircea. *El concepto de literariedad — Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*. Versión de Laura Cobos. Madrid, Taurus, 1979.

de políticos, têm a finalidade de transmitir informações, de narrar o acontecido, por outro lado se percebe com clareza a preocupação de seus produtores com o fato de lhes emprestar certo caráter literário (mesmo recusando-o conscientemente) no nível do trabalho com a linguagem ou, pelo menos, na expressão de um bom estilo. De qualquer maneira, os narradores buscam imitar procedimentos típicos das narrativas de ficção e, porque em princípio não se pretendem ficcionistas, acabam por elaborar, em muitos momentos narrativos, excelentes imitações de romances, tendo em vista e a seu favor a condição romanesca dos episódios sucedidos no real, o absurdo de determinadas situações que faria inveja ao próprio Kafka.

Por essas razões, tem-se de admitir que o discurso político em questão possui as suas mediações, apesar de seu atestado de veracidade, colocando-se numa fronteira entre a literatura e a não literatura, exigindo do leitor uma revisão de seus critérios de legibilidade. Os textos não constituem, portanto, uma escritura assepticamente desliterarizada, pois o que perde de imaginário, simbólico e alegórico acaba por ser compensado na “imitação da mimesis” em pelo menos uma de suas componentes, ou seja, certo trabalho, ainda que incipiente, com o código verbal. A garantia de sua leitura enquanto documento reside na impossibilidade de o leitor investir nela códigos semânticos aleatórios — condição primeira da leitura ficcional para construir o sentido do texto. O texto-documentário já traz, de forma imanente, o sentido construído, e qualquer nova construção em cima desse sentido (o que pode ser perfeitamente possível, pois, ante um código lingüístico posso investir uma infinidade de códigos semânticos) transforma a informação em des-informação, e o sistema de representação social em representação poética (de baixa qualidade).

Exemplificando: A Parte I do depoimento de Gabeira se intitula *Homem correndo da polícia*, e é exatamente sobre isso que fala o narrador, em suas situações subversivas no

Brasil e no Chile. Só se pode receber essa comunicação no campo do denotativo, sob o risco de desacreditar no narrador. Mas esse denotativo não é de natureza pura, aparecendo já metaforizado na língua cotidiana. Correr da polícia tanto pode remeter a sair correndo com um policial atrás de si visando à captura (situação aliás bastante freqüente no texto em questão), como também a usar de vários expedientes para não ser capturado, sabendo que a polícia está no encalço. O título remente a esta segunda acepção.

A segunda parte de *Sombras de reis barbudos* (1972)<sup>7</sup>, intitula-se *Um homem correndo*. No primeiro nível de compreensão do texto, vários homens correm: Baltazar, em suas viagens, às vezes para longe, às vezes para perto; gente de fora em romaria, a negócios, reis acostumados com o bom e o melhor; o filho do Dr. Marcondes, levando o narrador a passear em seu Chevrolet; os homens mandados pelo Dr. Marcondes e, no final da parte: *Meu pai vivia correndo naqueles dias: se ele soubesse para onde estava correndo teria moderado o passo.*

Dependendo dos dados selecionados para a análise e dos investimentos semânticos que o leitor necessariamente terá de fazer, a correria das persogans, além de não admitir sequer uma leitura de referente interno ao texto (singular indefinido ou numeral) pode remeter a uma pluralidade de conotações, que colaboram na construção do sentido textual, o qual se instaura nessa parte abrindo ramificações para o que vem a seguir, indiciado na última frase da parte. Assim, e com toda a certeza (embora não seja intenção analisar o romance aqui) esses indivíduos corredores são congruentes com os voadores da última parte, que um dia voltariam para a festa dos reis barbudos. Os homens correndo para a instalação da Companhia que vai paulatinamente oprimindo os habitantes da cidade até chegar a ponto de proibir-lhes olhar para cima,

---

7. VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. Rio, Civilização Brasileira, 1972.

são associados ao fantástico dos homens voando — única saída (im) possível da opressão instalada.

Ora, o texto de Gabeira não permite tal tipo de leitura. Apesar de toda a luta do narrador justificar-se para acabar com a opressão, nada autoriza o entendimento de homem correndo da polícia como congruente a homem voando para a Argélia, sem volta, no fim do livro, a menos que a congruência se estabeleça pela consequência lógica (não literária, simbólico-fantástica) dos fatos: a única saída possível da perseguição policial / opressão para o criminoso político daquela época era voar, na condição de banido, em direção a um país que oferecesse segurança.

Disso podemos tirar, com L. Costa Lima, uma conclusão: o documento me diz o que passou; o romance a eminência do que pode voltar a passar.<sup>8</sup>

É claro que este o que passou documental tem de ser visto como resultante da intencionalidade de quem escreve. A tudo que se narra subjazem a ideologia, a interpretação pessoal, a seleção consciente ou inconsciente de dados, as distorções da memória. Ainda assim, se o narrado se apresenta com a intenção de estar dizendo a verdade, não se tem o direito de duvidar dela para, arbitrariamente, classificá-la de ficção.

A categoria da individualidade impede que duas pessoas contem um mesmo fato de maneira igual. Isso explica e justifica os comentários que certos companheiros de Gabeira tecem a seu primeiro livro, apresentando variantes para episódios vividos juntamente com o autor.

Em contrapartida, se o narrado é apresentado como ficção, não se lhe pode tirar a condição de romance ou conto, por exemplo, mesmo que haja formas de testemunhar a realidade dos acontecimentos. As narrativas de Jorge Amado o

---

8. Op. cit., p. 77.

comprovam, e nem por isso deixam a categoria de romances ou novelas e passam à de memórias ou depoimento. A criação da ilusão não remete a um universo historicamente fechado e acabado, mas a um mundo que se abre em potencialidades de mil aberturas, de superposições temporais, de deslocamentos espaciais — potencialidades inadmissíveis na escrita documental.

Mas a questão do real / ficcional não é assim tão fácil de ser resolvida. Como já se disse aqui, os documentários não são assépticos à condição do literário, por consciência ou não dos narradores. Não é raro encontrarem-se momentos neles com algum índice de literalidade. Para demonstrar a afirmação, escolhemos dois fragmentos, de *O que é isso, companheiro?* e da ficção *Nas profundas do inferno* (1975)<sup>9</sup>, positivamente esta, por ser menos trabalhada do que *Reflexos do baile*, que falam das relações entre o prisioneiro e o mosquito. Vamos reproduzi-los:

Gabeira está na geladeira, isto é, confinado em um aparelho depois do seqüestro. Os dias passam monotonamente, todas as minúcias do apartamento são diariamente observadas num clima ritualístico, inclusive a presença do inseto:

Todas as manhãs pousava um mosquito na mesa do café, depois da partida de Ana. Chamava-se Eduardo. Pensei várias vezes em matá-lo, mas não matá-lo a tapas, como se fosse um menino. Pensei em matá-lo com a razão, estudando pacientemente seus hábitos, registrando sua autonomia de vôo, seus reflexos diante de súbitos barulhos de faca e garfo, diante de repentinos focos de luz. Pensei em preparar uma armadilha açucarada para Eduardo e ele seria o primeiro mosquito do mundo morto por uma sábia manipulação de dados a respeito de sua vida pessoal. Não me tomem a sério:

---

9. POERNER, Artur J. *Nas profundas do inferno*. Rio, Codecri, 1979.

jamais mataria Eduardo. Sei muito bem a falta que nos faz um inimigo numa situação como aquela. (ps. 135/6)

O fragmento de Poerner é mais longo. A personagem está na prisão, numa cela em que o mau cheiro é natural:

Tão natural como ficar ali deitado eternamente, a servir de berço esplêndido para as moscas que também iniciavam o seu expediente. Como eu não lhes desse tréguas, espantando-as como podia, elas logo perceberam que o meu corpo não era o pouso ideal, nem, muito menos, o cenário tranquilo para os seus encontros amorosos. Menos uma que, devido à experiência ou in experiência da idade, sei lá — pois não entendo de experiência ou idade de moscas —, insistia em efetuar vôos rasantes sobre o meu nariz. Cansado de enxotá-la com mãos e pés, incapaz de convencê-la com a escassa gesticulação que me era permitida, tentei esquecê-la, fingir que não era comigo. Mas, é particularmente difícil, sobretudo naquelas circunstâncias, ignorar a presença de uma mosca que sabe o que quer. Por mais que a gente se musque ou proteja, ela encontra sempre um jeito de voltar, porque outro não é o seu objetivo na vida, o seu projeto de mosca.

Chega um momento, afinal, em que os projetos vivenciais — o da mosca e o da gente colidem de tal forma, que o mundo se torna demasiado pequeno para abrigar ambas as existências. Ou a gente ou ela. Até então tido por “incapaz de matar uma mosca”, você se vê subitamente acometido do primeiro ímpeto homicida, que vai crescendo a cada reincidência do inseto, a ponto de também ascender, daí a pouco, ao status de “objetivo”. A curto prazo, naturalmente, como a mijada que se está adiando ou o iogurte que se quer apanhar na geladeira. Daí é apenas um passo para se surpreender, de repente, a arquitetar um plano de eliminação da mosca, não raro envolvendo a utilização de objetos normalmente empregados para fins mais pacíficos, tais como revistas, chinelos e algumas peças de roupa.

Lógico, você não está aí para tingir as mãos com o sangue de inocentes, mas também não pode ficar comendo moscas ante aquele intuito ostensivo e deliberado de perturbá-lo. Como seria bom se ela ganhasse o mundo pela janela que se deixou propositadamente aberta ou, no meu caso, pelo vão das grades. . . Não é isso, contudo, o que ela quer.

Ao duodécimo vôo rasante, esgotada toda a minha argumentação, resolvi tirar uma de objeto inanimado. Deixei que ela pousasse na perna, se familiarizasse com os países baixos e viesse pela barriga — o nariz, como sempre, objetivo final, o Olímpo da mosca. Foi à altura do peito que a surpreendi, de um só golpe certo. Assustado, o guarda deu um pulo p'ra trás, já engatilhando a metralhadora:

— Você gosta de matar, hem?

Gosto sim, não faço outra coisa. Parece até que há inúmeros cadáveres na minha bagagem. De todos aqueles pelos quais não me mobilizei a tempo, anteriores à minha tomada de consciência. Insepultos como eu, aqui neste chão de azulejos, exalando o mesmo fedor e atraindo as mesmas moscas. Menos uma — a que tinha um projeto de vida. (ps. 72-73).

Numa análise que não se pretende aprofundada, podem-se encontrar elementos comuns aos dois fragmentos:

#### 1. Quanto às articulações sintagmáticas:

— a solidão do narrador, confinado do convívio social, é rompida pela presença de um único ser vivo — o inseto doméstico mais comum. A solidão é indiciada por sintagmas que revelam sua disponibilidade temporal para observar detalhes irrelevantes do espaço em que se confina e para elaborar fantasias sobre um inseto insignificante, única vida no seu limite espacial;

— a presença do inseto incomoda o narrador, e por isso é visto como inimigo, incitando-o a eliminá-lo. A presença incômoda é indiciada por sintagmas que revelam seu comportamento biológico frente ao homem e aos objetos que o cercam;

— o narrador planeja a eliminação do inseto. O PLANO perpassa toda a cadeia sintagmática e se transforma em leitmotif do fragmento.

## 2. Quanto às articulações paradigmáticas:

— a condição de “prisioneiro” do narrador impede que ele continue lutando contra o inimigo, substituindo-o metonimicamente pelo inseto, com quem vai lutar;

— o prisioneiro é infinitamente mais fraco do que o inimigo (donde sua condição de prisioneiro) no nível do referente, e infinitamente mais forte, no nível da metonímia. Então, substituir “inimigo imbatível” por “inseto batível”, implica em satisfazer, no plano da imaginação, o desejo de vitória sobre o inimigo, reduzindo suas proporções, por um lado, e ampliando sua significação, por outro: faz-se necessária toda uma estratégia de luta contra o mosquito ou a mosca.

Analisemos, a seguir, as diferenças:

Em Gabeira, o inseto se coloca na ordem do masculino, age dentro do código alimentar limpo (mesa do café), distanciado do corpo do narrador. É nomeado (Eduardo) e toma o lugar da mulher Ana (vem pousar depois de sua saída). O plano para a eliminação é artiloso, incomum e racional — sábia manipulação de dados a respeito de sua vida pessoal — aproximando-se do plano do seqüestro. Mas não passa de plano, pois é importante manter o inimigo vivo numa situação solitária.

A linguagem é racional, sintética e neutra, com a metáfora em grau zero. O contacto homem x inseto é frio, o

homem o observa como um cientista-político: dá-lhe um pro-saico registro civil, não pensa matá-lo como um menino, registra seu vô e seus reflexos, saberia manipular dados para matá-lo.

Em Poerner, a linguagem apresenta tensões e significativo trabalho com a metáfora. O contacto de homem x inseto é quente, experimentado com o corpo inteiro, num código sexual marcado pela sujeira. Seus projetos existenciais colidem e eles, portanto, não podem sobreviver no mesmo espaço. O texto se literatiza graças ao conflito existencial que se instala entre o homem e a mosca, pelo jogo ativado visando à eliminação dela num processo de caça e escape, do qual participam sintagmas-clichês que contêm o vocábulo mosca: moscar-se, ser incapaz de matar uma mosca, comer moscas.

No campo metafórico, predomina o código bélico: hino nacional, dar tréguas, pouso ideal, vô rasante, ímpeto homicida, arquitetar plano de eliminação, fins mais pacíficos, tingir as mãos com sangue de inocentes, países baixos, engatilhar a metralhadora, mobilizar-se a tempo.

Embora o texto de Poerner não apresente uma linguagem altamente elaborada, depreende-se, de uma análise ainda que superficial, seu caráter literário pelas tensões apontadas, pouco perceptíveis no texto de Gabeira. De qualquer modo, e em última instância, a primeira marca diferenciadora entre eles reside na historicidade versus invenção. Na qualidade de leitor não posso recusar que Gabeira esteve às voltas com um mosquito, o qual personificou em sua solidão no apartamento onde ficou escondido logo após o seqüestro. Sua expressão escrita é desmetaforizada. A mensagem informativa que ele transmite exige uma única decodificação possível da parte de quem a recebe, a menos que o receptor assuma o papel de psicanalista e abandone sua condição de receptor de mensagem, passando à de intérprete e/ou revelador do discurso inconsciente do cidadão Gabeira.

### III — O CONFRONTO DAS NARRATIVAS

#### 1. OS TÍTULOS E AS EPÍGRAFES

O título *O que é isso, companheiro?* remete a idêntica pergunta que se faz claramente em duas situações do corpus narrativo. É uma interrogação reprovadora de atitudes consideradas anti-revolucionárias: o narrador, impressionado com a tenra idade de Dominginho, pergunta-lhe porque não coleciona figurinhas e não arraja uma namorada para acariciá-la num banco de jardim, e recebe como resposta aquela pergunta. (p. 52) O secundarista trazia sempre uma sacola com um revólver ou documentos sobre o foco guerrilheiro. Na segunda situação o narrador, distribuindo com amigos o jornal clandestino, sente-se atraído por uma transeunte, e lhes propõe convidá-la para uma volta de carro. Ouve de um deles e pergunta. (p. 94) Não resta dúvida de que o código sexual é transparente em ambas as cenas. Há um impulso do narrador de afirmar sua heterossexualidade e ele mesmo nos fornece a chave do impulso, já no fim do depoimento, ao reconhecer sua ambivalência sexual (p. 178), hoje famosa no País inteiro.

O título *Reflexos do baile* é por excelência metafórico. O sintagma aparece desmembrado em vários momentos do corpus, num jogo de luz e sombra, água e espelho. Baile é ora metáfora ora metonímia na língua codificada dos revolucionários, incorporando o significado do dicionário na dos diplomatas: festa em homenagem à rainha inglesa. Indicia, portanto, uma imensa rede de significados, cujas malhas acabam por aprisionar os pilares da construção do sentido textual.

Análise correlata caberia às denominações das partes. No depoimento, elas são clichês da língua cotidiana — *Um dia vão entender, O buraco é mais embaixo, Engolindo sapos, etc.* — ou paródias de frases/títulos de personalidades/obras amplamente divulgadas: *Desamando uns aos outros (Amái-*

vos uns aos outros, J. Cristo); Somos todos cosmônavas? (Eram os deuses astronautas? livro de Erick Danikén). Sangue, gases e lágrimas (Por ora, só posso oferecer-vos sangue, trabalho, suor e lágrimas, W. Churchill); As histórias da O. (Histoire d'O., filme erótico francês). Visita, só aos domingos (Nunca aos domingos, filme de Jules Dassin), Ser mãe (Soneto de Olavo Bilac). No interior do capítulo, elas aparecem reiteradas claramente uma vez.

Na narrativa ficcional, os três subtítulos — A véspera, A noite sem trevas, O dia da ressaca — se comportam como o título: metaforicamente.

Em relação às epígrafes, observa-se um dado aparentemente contraditório: são literárias no depoimento e não literárias no romance.<sup>10</sup> Acontece que as literárias são aplicadas denotativamente ao projeto textual: busca da verdade (Rolland) e narrativa como resistência (Rosa). Ora, o referente dominante (passeatas, organizações partidárias, seqüestro) é a resistência à ditadura, e o narrador, herói resistente que se apresenta para narrar o seu heroísmo, sua história verdadeira. A aplicabilidade da epígrafe roseana ressalta logo a p. 20: E se formos recolhendo os casos aqui e ali, você verá que houve mesmo uma resistência. O jornal do grupo se chamava Resistência.

As epígrafes não literárias podem sintetizar-se em espetáculo incomum (Vasari) e sofrimento (Buffon) e sua aplicabilidade é intensamente literarizada. O referente interno é o seqüestro, e podem ser lidas em pelo menos dois planos:

a) narrativa como espetáculo incomum (colagem de fragmentos, algumas vezes de impossível identificação quanto

---

10. Convém observar que esta é a única obra de Callado em que não vem especificado na folha de rosto o gênero ou espécie literária. Entretanto, na orelha da primeira edição, Houaiss denomina-a romance. Para este trabalho, o rótulo é irrelevante.

à autoria), sem presença de narrador, portanto magicamente construída, em que

narrador: Leonardo :: narrativa: leão com penca de lírios = produção de espetáculo incomum, mágico, encomendado.

Leonardo, encarregado de divertir a corte, é solicitado para produzir um espetáculo incomum. O narrador, encarregado de divertir o leitor, ajunta fragmentos, traduz alguns e os monta em romance. Sendo a narrativa congruente com leão cujo peito se abre e daí sai uma penca de lírios, a congruência remete a engenhosidade, originalidade, oposições violentas: força + pureza; ferocidade + ternura; selvageria + bom coração. Como narrativa, o romance é engenhoso, original, artificialmente montado, suas personagens se opõem violentamente, em três categorias:

embaixadores	×	revolucionários
governo	×	revolucionários
governo × embaixadores	×	revolucionários

Callado também trabalha com a idéia de resistência se aprofundarmos a análise desta epígrafe:

Leonardo, grande artista e grande sábio, representa o mais perfeito tipo humano do mundo moderno. Deixou cinco mil páginas de anotações, sobre quase todos os campos do conhecimento. A Mona Lisa e a Última Ceia são indiscutivelmente as mais famosas obras de arte da humanidade. A estátua de Sforza era tida como a oitava maravilha do mundo, Entretanto, seus méritos não foram devidamente reconhecidos. No fim da vida fazia espelhos e construía cavalariças, mas resistindo a tudo e a todos com espírito elevado, vendo seus sonhos arruinados. <sup>11</sup>

---

11. Os elementos biográficos aqui utilizados estão em THOMAS, M. e THOMAS, D. L. — Vida de grandes pintores, trad. Maria Eugênia Franco. Porto Alegre, Globo, 1958, ps. 41-53.

No mundo mítico, Leonardo encontra um correspondente: Prometeu, o herói civilizador por excelência, a quem, na versão de Ésquilo, os mortais devem todas as artes e inventos. Castigado por Zeus, torna-se o símbolo da resistência.<sup>12</sup> Ora, uma das primeiras peças políticas pós-64 termina com esta frase de Paulo (Autran):

E a última palavra de Prometeu: "Resisto!"<sup>13</sup>

Assim, os líderes revolucionários, em que pese a resistência até o fim de suas vidas, são derrotados, com a prisão ou a morte. Vêem arruinados os sonhos da construção de uma nova ordem social, castigados como novos Leonardos e Prometeus — grandes benfeitores da humanidade.

b) narrativa como História Natural, não da natureza, mas da naturalidade: a maioria dos homens sofre desde o nascimento, donde alguns bichos serem criados para sofrer. Tanto revolucionários quanto embaixadores sofrem a tortura, a loucura, a morte. Os bichos remetem a pássaros — criados para o sofrimento na medida em que perdem a liberdade no viveiro (morte simbólica) e no viveiro perdem a vida (morte real). Como são empalhados, a morte real passa pela transformação em vida simbólica, a ser apreciada em outra terra, como raridade: Melanie fica extasiada ao ver um beija-flor na fazenda americana de Brazil. O autor trabalha com o signo ave (especialmente colibri e doudo), em toda a narrativa.

Esta epígrafe também se relaciona à anterior: Vasari conta que Da Vinci ia ao mercado, comprava os pássaros engaiolados e soltava-os imediatamente, devolvendo-lhes a liberdade.<sup>14</sup>

---

12. ESQUILO, Prometeu acorrentado, In Teatro grego, trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1964, ps. 15-42.

13. RANGEL, F. e FERNANDES, M. — Liberdade, Liberdade. Rio, Civilização Brasileira, 1965, p. 156.

14. Apud THOMAS E THOMAS, op. cit., p. 51.

Podemos, então, afirmar que as epígrafes de Gabeira são transparentes ao texto, ao passo que as de Callado primam pela opacidade, só iluminadas na reconstrução do sentido que elabora o analista.

## 2. O PAPEL DO NARRADOR

Como não poderia deixar de ser, a presença do narrador no depoimento é uma das condições do estatuto depoimento: narrador, personagem principal e autor são inseparáveis, — três faces de uma única entidade convivendo simultaneamente no processo narrativo.<sup>15</sup> Em *O que é isso companheiro?* o narrador se presentifica em grau cem, declara-se como um homem correndo da polícia que conta sua história por ter sobrevivido à caçada policial. Em *Reflexos do baile* encontra-se um narrador em grau um, des(ordenador) de fragmentos, ignorando situações espaço-temporais na (des) ordenação, introduzindo um elevado número de decibéis na comunicação com o leitor através do processo de omissão explícita dos narradores-personagens, emissores de cartas, bilhetes, etc. Sua função narrativa limita-se a comentários de rodapé à correspondência em inglês, única pista reveladora da existência concreta de um narrador, que é o tradutor da correspondência, além de ser uma espécie de editor dos fragmentos que vão parar em suas mãos, não se sabe como.

Orá, a técnica do narrador "editor" é antiga na literatura, bem como a do diário.<sup>16</sup> Onde estaria, então, a engenhosidade?

15. Cf. LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique* in *Poétique* 13, Paris, Seuil, 1973, p. 138.

16. Comumente, em prefácios e mesmo em falas de personagens, o narrador explica a origem da matéria romanesca, como lhe tendo sido passada por outrem. O romance epistolar, por exemplo, é moda no Séc. XVIII. Em 1761 Rousseau publica *Julie ou la nouvelle Héloïse* (*Lettres de deux amants, habitants d'une ville au pied des Alpes, recueillies ou publiées par Jean-Jacques Rousseau*. (Cita-se o texto da Éditions Mellottée, Paris, 1950). Em 1782 aparece *Les*

sidade de que se falou, condizente com a epígrafe? No trabalho de Callado em cima dos textos que o antecedem, para criar o seu próprio texto: neste, ele recusa explicações sobre a procedência do material e a forma como o trabalhou, esconde os emissores de tal modo que vários deles não são achados e, o que nos parece mais significativo: dissemina por toda a matéria narrada os elementos identificadores das fontes de emissão das mensagens, exigindo do leitor atenção, boa memória e argúcia na captação das informações. Jogo da memória, quebra-cabeça, partida de xadrez — jogo de reflexos com que não contam as narrativas anteriores.

Vejamos agora, por comparação, como se comporta o narrador nas narrativas. Os elementos da primeira narrativa vêm declarados pelo próprio narrador, ao passo que os da segunda são produzidos, por efeito da leitura:

1. G — preocupação com efeitos técnicos, sobretudo nos momentos de emoção (p. 107)  
C — preocupação com efeitos de literariedade em todos os momentos.
2. G — não controlar o livro (p. 107)  
C — controlar sofisticadamente o livro, inclusive pela disseminação das peças do quebra-cabeça, que vai montando-se no ato de sucessivas leituras.

---

*liaisons dangereuses*, de Laclos, romance em cartas trocadas entre várias personagens, com prefácio onde o redator explicita sua função narrativa: ordenar cartas, cronologicamente, que lhe foram passadas, relegar as inúteis e escrever notas explicativas. (Cita-se a ed. Gallimard, Paris, 1952).

Davi Arriguelli Jr. faz referência a Laclos e lembra o Memorial machadiano, refletido nesta obra de Callado. (O baile das trevas e das águas, in *Achados e perdidos — ensaios de crítica*, São Paulo, Pólis, 1979, p. 67).

3. G — narrar com simplicidade (p. 107)  
 C — narrar com complicação. As mensagens têm destinatário e não têm remetente: a temporalidade é caótica; as personagens são tratadas pelo nome, sobrenome e codinomes; existem vários focos narrativos
4. G — não entrar em detalhes sobre a natureza (p. 107)  
 C — detalhar a natureza. Mascarenhas, por exemplo, tenciona reconstruir o passado a partir de frutas, plantas e riacho que compuseram a paisagem do tempo perdido
5. G — lembrar-se apenas do prosaico, ao invés de coisas realmente importantes. Assim, a informação do seqüestro é dada pelo telegrama da AP e pela frase de Nixon: Rogers, que merda é essa? (p. 107)  
 C — lembrar-se e fazer o leitor lembrar-se de tudo. O menor detalhe é evocado e tem importância na construção e compreensão da narrativa
6. G — cortar coisas inúteis (ps. 33 e 79)  
 C — acrescentar coisas inúteis na aparência e úteis na essência. É o caso da correspondência entre o embaixador e a embaixatriz americanos, em inglês e em tradução fiel para o português (a tradução é o único índice de presença do narrador, pelos comentários de rodapé que lhe são feitos) e dos erros de datilografia da carta 29 da segunda parte, que permitem mais de uma leitura, ainda no plano sintagmático<sup>17</sup>

---

17. o estado que se pode chamar de jazz, digo paz;  
 de serpente, de repente;  
 escrotidão de ontem, digo escuridão;  
 objetivo especial, digo espacial;  
 Turismo, digo truismo; (p. 81)

Observe-se que os erros são improváveis, dada a posição das letras trocadas, no teclado, lembrando ainda o fato de que o datilógrafo escrevera só com a mão direita.

7. G — lembrar-se de certas coisas práticas (p. 134)  
C — convivência equivalente, na memória, entre coisas teóricas e práticas.
8. G — desejo de ser bem entendido (p. 25)  
C — desejo de não ser bem entendido. O romance possui episódios ininteligíveis, no foco referencial interno, como por exemplo: o emissor do bilhete a Zulmira, o cachorro da senhora Olsen/Elsone, o que faz Dirceu, o envolvimento em espionagem e/ou contraespionagem do embaixador de Portugal e de Father Collins, para citar alguns
9. G — marcar a primeira pessoa com o uso de lembro-me e a segunda com o de você, como lugares-comuns da narrativa.  
C — marcar a pessoa que “narra” com (N. do T.) e, uma única vez, com a frase acho que é isso (p. 116) e a pessoa que lê com Cf. e, uma única vez, com O leitor procure achar a graça (p. 72). As referências estão, evidentemente, em rodapé
10. G — desconsiderar o livro como uma sucessão de histórias. Isso explica as inversões temporais, no entanto facilmente perceptíveis (ps. 17, 46)  
C — compor uma narrativa caótica, a várias vozes, sem identificações temporais explicitadas e com marca acronológica
11. G — concepção de que escrever sobre o não experimentado é escrever como artista: Pode-se falar da tortura enquanto artista? (p. 55)  
C — não “experimentação” do escrito (dado extra-textual). Das informações que se têm sobre o Autor, pode-se afirmar que ele não participou diretamente da luta armada

12. G — considerar literário o inusitado ou o novo, pelo critério do mais ou do menos verdadeiro quanto à designação da coisa: Talvez fosse mais literário dizer que aquilo era o soro da verdade. Mas creio que a reação era causada pelos soporíferos normais que os médicos prescreviam. (p. 153)

C — demonstrar que qualquer elemento lingüístico pode literarizar-se, inclusive erros datilográficos e sua retificação, conforme o mencionado em 6. Veja-se por exemplo, em que contexto de expressões de gíria maliciosa aparece a expressão soro da verdade: Mais babaca que esse troço de detetor só mesmo o soro da verdade, um baratão só que de graça que a gente injeta no cara para ele dizer besteira e ele só corre mesmo o risco de viciar e pedir bis, o filho duma égua. (p. 131)

13. G — ter consciência do que seria ou não retoque num depoimento (p. 11)

C — no romance, o verdadeiro não é posto em questão.

As atitudes do narrador Gabeira revelam, por um lado, a consciência de como deve ser construído um texto-depoimento, mas, por outro lado, o desconhecimento daquilo que dá a um texto o status de literário, tomando por literariedade o que não o é. Consideremos dois exemplos significativos: à p. 33, saindo da embaixada do Chile no Rio, após visitar amigos de partida para o exílio, sente a tristeza deles e diz: Sai pelo Flamengo e creio que se estivesse num romance chutaria uma pedra e atravessaria a rua de mão no bolso. Mas aquilo era o Brasil, eu não era um personagem e havia muito o que fazer para estar à altura dos amigos que partiam. Ai o literário é tido como detalhamento descrito de atos da personagem — componente usual ao realismo e ao naturalismo do século XIX, onde a linguagem deveria reproduzir a ação real: chutar uma pedra e atravessar a rua de mão no bolso são ações denotadas tanto da personagem como da pessoa.

As ps. 113-115 reproduz-se em **negrito** o manifesto dos seqüestradores, cuja publicação na imprensa era uma das condições para a libertação de Elbrick. Comparando-se o texto com o publicado no **Correio da Manhã**, evidencia-se a falsa literariedade emprestada à versão do livro: — Grupos revolucionários detiveram hoje o Senhor Elbrick, conduzindo-o a algum lugar dentro do País, onde se encontra. Não se trata de uma ação isolada. É mais uma das inúmeras ações revolucionárias já realizadas: assaltos a bancos, em que se recolhem fundos para a revolução, recuperando o que os banqueiros tiram do povo e aos seus empregados: incursões contra quartéis e postos policiais, onde obtemos armas e munições para desenvolver a ação destinada à derrubada da ditadura; assaltos a cárceres, onde se encontram presos elementos revolucionários, a fim de libertá-los; colocação de bombas em edifícios que têm relação com a opressão; execução de carascos e torturadores. Na realidade, o seqüestro do Embaixador é mais um ato de guerra revolucionária que cada dia avança e que começou, este ano, sua etapa de guerrilha rural. (ps. 113-114)

e mais:

Quando ligamos o rádio à noite, ouvimos o texto ser lido por locutores oficiais. Faltava um pouco de saliva, às vezes embatucavam numa e noutra frase mais agressiva. Foram até o final. (p. 115)

O **Correio da Manhã** informa que o Governo brasileiro havia resolvido liberar o manifesto apresentado pelos seqüestradores, cujo teor é o seguinte: “**AO POVO BRASILEIRO**” — Grupos revolucionários detiveram, hoje, o senhor Bruke Elbrick, Embaixador dos Estados Unidos, levando-o para algum ponto do País, onde o mantêm preso. Este ato não é um episódio isolado. Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo: assaltos a bancos, onde se arrecadam fundos para a revolução, tomando de volta o que os banqueiros tomam do povo e de seus empregados; tomadas de quar-

téis e delegacias, onde se conseguem armas e munições para a luta pela derrubada da ditadura; invasões de presídios, quando se libertam revolucionários, para devolvê-los à luta do povo; as explosões de prédios que simbolizam a opressão; e o justicamento de carrascos e torturadores. Na verdade, o rapto do embaixador é apenas mais um ato de guerra revolucionária que avança a cada dia e que este ano ainda iniciará a sua etapa da guerrilha rural.<sup>18</sup>

Arrolemos as diferenças, colocando primeiro o texto de Ga-beira e em segundo lugar o oficial:

**o senhor Elbrick  
o senhor Bruke Elbrick, Embaixador dos Estados Unidos**

**conduzindo-o a algum lugar dentro do País  
levando-o para algum ponto do País**

**onde se encontra  
onde o mantêm preso**

**Não se trata de uma ação isolada  
Este ato não é um episódio isolado**

**É mais uma das inúmeras ações revolucionárias já realizadas:  
Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo**

**em que se recolhem fundos  
onde se arrecadam fundos**

**recuperando  
tomando de volta**

**tiram  
tomam**

**incursões contra quartéis e postos policiais  
tomadas de quartéis e delegacias**

---

18. Rio, 5 de setembro de 1969, p. 12.

**onde obtemos  
onde se conseguem**

**para desenvolver a ação destinada a  
para a luta pela**

**assaltos a cárceres  
invasões de presídios**

**onde se encontram presos elementos revolucionários  
quando se libertam revolucionários**

**a fim de libertá-los  
para devolvê-los à luta do povo**

**colocação de bombas em edifícios que têm relação com a  
opressão;  
as explosões de prédios que simbolizam a opressão;**

**execução  
justiçamento**

**Na realidade  
na verdade**

**o seqüestro  
o rapto**

**é mais um ato  
é apenas mais um ato**

**que cada dia avança  
e que este ano ainda iniciará a**

**de guerrilha  
da guerrilha**

**Entre as diferenças, sobressaltam-se:**

1. substituição de vocábulos sinônimos, visando a evitar o mais corrente e repetições de palavras de idênticos semas: levando / conduzindo; atos / ações; levados a cabo / realizadas; arrecadam / recolhem; tomando de volta / recuperando;

tomam do / tiram do-ao; tomadas de / incursões contra; conseguir / obter; presídios / cárceres; prédios / edifícios; verdade / realidade; começar / iniciar;

2. substituição de vocábulos por outros mais precisos: ponto / lugar (no código dos revolucionários, ponto é um lugar previamente marcado para encontros e, por extensão semântica, o próprio encontro. O não comparecimento implica em queda, isto é, captura do indivíduo pela polícia); episódio / ação (o primeiro se liga melhor ao histórico-artístico; o segundo ao bélico); delegacias / postos policiais (o último é mais abrangente); invasões / assaltos (o segundo é um ato repentino, inesperado); explosões / colocação de bombas (a segunda ação não implica a primeira, e foi largamente praticada); justicamento / execução (o justicamento é uma punição com a morte ou o suplício. O narrador parece querer afastar a idéia de que seus inimigos foram punidos não só com a morte mas também com a tortura. Até hoje não há notícia de que os grupos armados a praticavam); rapto / seqüestro (o segundo é o termo jurídico correspondente ao primeiro);

3. substituição de palavras e expressões em decorrência de outras substituições, mudanças de lugar de palavras, alterações de pontuação.

Essas modificações tornam o manifesto mais "técnico" e, conseqüentemente, menos ambíguo, menos informativo. Tudo indica que Gabeira decidiu reescrevê-lo acreditando que estava dando-lhe uma forma mais adequada para publicação em livro, mais próxima do discurso meio-irmão do literário. O efeito foi inverso, pois o texto da imprensa permite uma leitura (referencial, é claro) muito mais aberta do que o reescrito, e o narrador não tinha o direito de falseá-lo pelo retoque, sob pena de colocar em risco o caráter verídico de seu depoimento, onde o manifesto, insistimos, vem em itálico, e no jornal vem entre aspas.

### 3. PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DE DE CAPTAÇÃO DO REAL

Em Gabeira, o real é o vivido, o testemunhado. Sua preocupação com a veracidade dos fatos narrados chega a ser obsessiva. Informações do tipo Não posso dizer se era corrupção grossa. Posso apenas dizer que era corrupção e confessar minha participação nela (p. 161) são freqüentes. Preocupa-se ainda com o fato de não ser a pessoa mais indicada para falar sobre determinado assunto. Assim, a propósito das lutas internas do PCB e das especulações sobre a tentativa de suicídio de Frei Tito. Localizações geográficas minuciosas contribuem para confirmar o veraz: nas onze primeiras linhas do livro encontram-se sete topônimos.

Um índice sutil de literariedade está na comparação entre situações reais e o teatro — arte que imita as ações humanas, que as representa da maneira mais próxima do real:

Um golpe de estado, pelo menos foi o que senti nos dois que me atingiram, é um pouco como uma grande e emocionante peça de teatro. Quando termina, você sente um grande impulso para estar junto das pessoas de quem gosta, ou mesmo telefonar para saber se estão bem. (p. 11)

(Dona Luísa) se comportava como um ator que intuiria a mudança geral na marcação do espetáculo e reajustara, suavemente, seu papel, sem reclamar do esforço, sem olhar o diretor em busca de um gesto gratificante. (p. 112)

Em Callado, é claro que só se pode falar de real em relação ao vivido pelas personagens e, nesse sentido, ele passa por várias formas de mediação. A que nos chama maior atenção é a que remete à literatura e à música, isto é, a personagem, já de si uma construção artística, vive e experimenta um real através de outras realidades artísticas. Graças a esse recurso literário o ficcionista cria em seu discurso uma rede tecida com outros discursos, fazendo com que suas personagens deles se apropriem e vivam, dentro do romance, outros romances ou formas artísticas.

Logo na primeira carta, Carvalhaes informa ao filho que os charutos havana que os embaixadores fumam após o jantar são mais viajados e atribulados que Ulisses, querendo dizer com isso do complicado sistema comercial da compra e venda de produtos cubanos em países que não mantêm intercâmbio com Cuba. O jantar evoca a peça de Júlio Dantas, e dela são citados versos. Aí estão os diplomatas a consumir iguarias e a falar de amor, tal qual os cardeais dessa nova Igreja, ameaçados pelos novos infiéis em seus levantes subversivos. E quando um deles rememora a anamita que deixara na Indochina, os outros pensam ne Albertina de Proust. Assim, a vida do embaixador português vai tecendo-se de fios puxados de tecidos artísticos, e a sua paixão pelo teatro é observada pelo colega Rufino.

Este Rufino fez encarnar-se em si o Aires machadiano, começando por comparar a própria filha com Fidélia, comparação bastante estranha no nível do código sexual, se se lembrar que Fidélia é a mulher com quem o Conselheiro queria casar-se. Carvalhaes, seduzido pelos encantos de Juliana, compara-a à borboleta sertaneja, alusão (inconsciente?) à *Inocência*, romance romântico do Visconde de Taunay: o naturalista Mayer descobre um novo tipo de borboleta e designa-a de *Papilio Innocentia* em homenagem à beleza da heroína do romance passado no sertão brasileiro.<sup>19</sup>

O Psicólogo e Estratega chama os revolucionários de Quasímodos: indivíduos disformes, repelentes, que perseguem a beleza, a encarnação do mal infiltrada na Igreja — leitura aceitável do corcunda de Norte Dame.

Fabrcia fala em rimas e deve ser respondida também em versos, ao passo que o tio Marins do Val argumentava em sonetos. O cenário das tramas de Carvalhaes e Collins é o

---

19. TAUNAY, V. — *Inocência*. Melhoramentos, 26.<sup>a</sup> Edição, s/d, ps. 175/178.

cemitério em que se ergue o jazigo de Casimiro de Abreu, aonde vão em romaria. Até mesmo a correspondência dos policiais trabalha com o texto de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Poderíamos multiplicar os exemplos, mas, como não é nosso propósito analisar em profundidade o código intertextual do romance, paramos por aqui concluindo que, em *Reflexos do baile*, a construção da literariedade se dá não apenas no trabalho do lingüístico, mas também e sobretudo na (re)elaboração de fragmentos, situações e personagens de outros textos artísticos.<sup>20</sup>

Em *O que é isso, companheiro?* esses textos estão praticamente ausentes. Apenas o teatro em geral e alguns filmes são referenciados poucas vezes, e situações literárias pouquíssimas vezes dentro do texto, denotativamente. Vale citar:

Lembro-me de um romance, onde o herói subia numa colina para ver as luzes da cidade que amava. Creio que o romance era Judas, o obscuro. Uma vez, vivemos algo semelhante pois fomos a Petrópolis com a promessa de subirmos ao ponto mais alto da estrada para ver as luzes do Rio. (p. 165).

---

20. Luís Felipe Ribeiro, comentando o fato de os embaixadores se aventurarem no campo da literatura, afirma que trabalham com um sistema discursivo capaz de desdobrar-se sobre quaisquer tipo de acontecimento sem um envolvimento que não seja o da distância e do descompromisso. (RIBEIRO, Luís Felipe — *Literatura e ideologia nos anos 70: Leitura de quatro romances brasileiros* — tese de mestrado, Rio, PUC, 1979, p. 252). Embora nos pareça bem posta a afirmativa, convém insistir em que quase toda a correspondência dos personagens lança mão do código literário, mesmo a daqueles comprometidos com a revolução. Há personagens que têm nomes e codinomes literários (Dirceu, Mejía, Penélope). O fragmento 42, da 2.<sup>a</sup> parte, por exemplo (carta de Vitor a Mejía), é uma reapropriação do poema de Lorca, *Llanto por Ignacio Sanches Mejías*.

Outro ponto de proximidade entre o depoimento e o romance é o caráter memorialístico: o diário de Rufino pretende ser uma reconstituição da infância e uma recuperação de seus antepassados. Mais uma vez machadiano, o diplomata deseja que o seu jardim, aos cuidados de Walter, copie a paisagem frutífera do menino antigo. Agora, à moda de Proust, esforça-se na recuperação do tempo perdido com palavras e com cambucás, abricós, ingás e jambos. E na infância retornam figuras como o cachorro Visconde e a ama de leite Luísa, revividas a partir de outras do tempo presente, especialmente arranjadas no intuito de reconstituição. Além de Aires, Rufino se incarna num Dom Casmurro que não consegue atar as duas pontas da vida, depois que a filha-mulher, misto de Fidélia e Capitu, vai traí-lo. Profundamente machadiano, o fim de seus dias, louco a visitar com frequência o cemitério em companhia do cachorro que lhe arranjava Zulmira, lembra Rubião a percorrer desatinado as ruas de Barbacena junto do Quincas Borba.

As "memórias" de Gabeira pretendem reconstituir friamente o seu passado político, criticando-o e ironizando-o naquilo que, aos olhos de hoje, lhe parece errôneo. É uma narrativa não só retrospectiva mas também prospectiva. A frieza se evidencia no final da parte XV, em que conta o seqüestro:

**Alguns foram presos e libertados, depois de cumprirem a pena; outros foram libertados por seqüestro, e vivem em lugares diferentes, no exílio. Alguns fugiram e, finalmente, um de nós enlouqueceu e perambula pelas ruas de Paris, de barba e cabelo grande. Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história. (p. 130)**

A marca irônica perpassa toda essa história: Gostávamos de ironizar a revolução e a nós também. (p. 147) Caparaó é visto como a guerrilha que caiu sem disparar um único tiro e sem realizar uma só ação. Seu casamento com a viúva de um companheiro é criticado pelos demais por não terem

cumprido o tempo regulamentar do luto. Avaliando o quebra-quebra que uma meia dúzia de revoltosos realizou a propósito da visita de Rockefeller ao Rio, afirma que o povo não aceitava a visita: o povo, no caso, era o narrador e mais dois amigos. As bases operárias se constituíam de outra meia-dúzia de proletários que mantinham contacto com os intelectuais. Se, por um lado, a visão irônica de muitos episódios parece negar a validade da luta revolucionária naqueles anos, por outro lado é contrabalançada com a revisão de suas incorreções. A maior delas, insiste o narrador, foi o seu distanciamento das massas, a falta de um trabalho de organização das bases. Essa acaba sendo sua grande lição, aprendida por inúmeros partidos, tendências e organizações que hoje atuam no País.

#### 4. O ENFOQUE DE ACONTECIMENTOS IDÊNTICOS

As duas narrativas se aproximam tematicamente pelo seqüestro de diplomatas e suas conseqüências — prisão, tortura, morte. No depoimento esses fatos ocupam apenas as duas últimas partes, que correspondem, grosso modo, à metade do livro.

Vamos comparar as duas narrativas, analisando as características de cada uma, pela literariedade-não literariedade. Os fragmentos analisados vêm transcritos em nota para facilitar o confronto do leitor.<sup>21</sup>

---

##### 21. 1. A idéia do seqüestro.

GABEIRA.

OK, fariamos a ação, íamos seqüestrar o Embaixador americano, no 8 de outubro ou no 7 de setembro. Mas como? Inicialmente, era preciso recolher o maior número possível de dados. Onde é que morava exatamnte, que tipo de segurança trazia ao se deslocar, se tinha ou não conexão direta com a Embaixada, por rádio especial. (ps. 108-109).

A ação pretendia globalizar todas aquelas ações armadas que tinham sido feitas. Tudo seria justificado e, dentro dos limites, apresentaríamos uma espécie de avant-première da história contemporânea brasileira. (p. 113).

---

**CALLADO.**

De Beto a Dirceu:

O jeito é darmos aquele baile de que te falei, projetado há um século. (p. 18)

A mera idéia do baile — a revolução com música e dança — tem um lado chocante que me afeta também (...) mas constitui a única oportunidade que tenho de erigir minha coluna. (p. 21).

de Vitor ou de Bernardo a Dirceu:

(...) nada melhor do que essa idéia de Beto, duca, linda. Colher o Brasil em plena dança. Valsar com a pátria. (p. 36).

de Vitor a Dirceu:

(...) os bandidos republicanos colheriam então no baile seu ramo de flores régias: o imperador, camélia heráldica de barbas brancas, Isabel, broto de Redentora, o Conde Dado e os ministros, o Conde Gobina e os embaixadores. (...) (p. 59).

## 2. A questão da data.

**GABEIRA.**

O 8 de outubro era muito longe para a nossa pressa. (p. 111)

**CALLADO.**

De Vitor a Dirceu:

Pompílio resolvido a executar seu plano de cem anos atrás. Outro século não espero. (p. 19)

## 3. Rejeição de violência física.

**GABEIRA.**

Ele (o embaixador) tentou se mexer e um dos companheiros que o mantinham pensou que queria fugir e golpeou sua cabeça. Foi horrível para todos nós, sobretudo para o companheiro que o golpeou. (...) Tudo aconteceu porque estavam nervosos. (p. 118)

**CALLADO.**

De Beto a Dirceu:

Já que brasileiros somos todos não hão de obrigar a gente ao descabro de ensangüentar camisas engomadas e furar a bala vestidos de festa como se fôssemos bárbaros, como se não passássemos de franceses ou russos. (p. 18)

---

#### 4. O plano da ação.

GABEIRA.

Na divisão geral, foram formados três grupos de três pessoas. Um interceptaria o carro do embaixador e faria o seqüestro. Os dois outros fariam a cobertura na São Clemente e na Voluntários da Pátria. Além disto, alguém ficaria com a Kombi para o que se chamava transbordo e um dos participantes iria a pé, para funcionar como olheiro. (p. 111)

CALLADO.

De Beto a Dirceu:

O Imperador e o Ganinete vão simplesmente para a copa. Eu entro, modesto, com as trevas. Pergunte às andorinhas do Rio se não conheço cada um dos fios, pergunte aos cães carlocas se não conheço todos os postes. (p. 18)

de Vitor a Dirceu:

(Beto) organizou do Ribeirão das Lajes aos Macacos, no Jardim Botânico, um arripio matemático que medita até sobre os geradores que cretam a grama e cegam os cavalos do Jôquei-Clube. (p. 19)

de Beto a Dirceu:

(eu não vou ao baile, fico nas alavancas). (p. 12)

#### 5. A tática da ação.

GABEIRA.

Para realizar uma ação daquele tipo, era preciso condensar num simples grupo o máximo de experiência militar possível. (Contactos em São Paulo com a ALN).

(...) marcar a data que de São Paulo viria equipe com tudo em cima — revólveres, rifles e metralhadoras, enfim todos los hierros, como dizem os cubanos. (p. 111)

CALLADO.

De Beto a Dirceu:

Para que o inimigo jamais consiga (escalar a fronteira) e para tranqüillidade do chefe, armamos o Módulo e graças ao Módulo saltaremos nós a fronteira. (...) É o desligamento de circuitos por bairros, é o racionamento de 1967. (p. 21)

#### 6. Risco de Insucesso.

GABEIRA.

---

Antes passou um outro carro negro do corpo diplomático. O olheiro esteve a pique de fazer o sinal e desfechar a ação. Uma vez feito o sinal, nada mais interromperia o curso das coisas (...) O olheiro se intrigou e decidiu esperar um segundo mais. Foi o bastante para perceber que o carro era do Embaixador de Portugal. (p. 117)

**CALLADO.**

De Beto a Dirceu:

Cloroformizo em plena noite um bairro só, que escolheremos de antemão, à guisa de aviso aos companheiros que irão ou não dançar, por entenderem a mensagem. (p. 22)

de Amália a Dirceu:

Se houver algum revertere e a gente levar um choque ou não der para desligar a tomada na hora do pega pra capar eu fico com o Miguel (...) (p. 42).

de Juliana a Dirceu:

Bebi a noite inteira (...) cheia de medo que a luz subitamente se apagasse dando recado de desastre. (p. 79)

7. Conhecimento do terreno da ação e o entusiasmo dos chefes.

**GABEIRA.**

Enquanto Vera examinava a casa do Embaixador em Botafogo, buscávamos em Santa Teresa a casa onde ele ficaria, quando seqüestrado. (p. 110)

O encontro foi feito com o próprio Marighela que aceitou a proposta com entusiasmo (p. 111)

**CALLADO.**

De Vitor a Amália:

Não custa conhecer bem a casa, por si acaso, como diz o Mejia. Pessoalmente prefiro uma rua pacata do Silvestre à barafunda de Conde de Baependi. (p. 24)

De Beto a Dirceu:

Sinto o impacto do apolo total que você dá ao Plano de Desligamento. Mas gostaria de sentir teu entusiasmo também. (p. 24)

De Amália a Dirceu:

Miguel Mejia é vidrado em baile (...) O que ele não sabe é se o baile viaja bem, se não estraga a bordo. (p. 42)

## 8. O papel da empregada doméstica.

GABEIRA.

(Vera) resolveu compor um tipo de empregada doméstica em busca de emprego. Saiu-se muito bem. (...) O primeiro contacto que ela fez foi com o chefe da segurança pessoal do Embaixador. Ele se chama Antônio Jamir e se interessou especialmente por aquela candidata a empregada doméstica.

— Mãos tão finas. Ah, só arrumadeira? Bem talvez precisam, não sei. Você não gostaria de conhecer a casa?

Vera sentiu no ar que havia sexo e conduziu imediatamente para este lado. Chegou a marcar um encontro com o chefe da segurança mas antes disso fez inúmeras perguntas. Ela dizia por exemplo: — Que lindo automóvel! Antônio respondia: Lindo mas há outros. Muito mais bonitos ainda. (ps. 109-110)

CALLADO:

De Amália a Dirceu:

Hoje passei meu teste de atriz da Embaixada e quase passo o de puta na garagem quando um tal de Claudionor sem aviso prévio me levanta a saia pelo lado (...) Eu parei no portão, carregando umas pecinhas de roupa na sacola da Casa da Banha, representando a empregada desempregadinha, falando o mais saquara que podia com o cara da guarita, (...) vaga mesmo, não tinha, só se o Claudionor, que é o chefe da guarda, resolvesse que tinha. (Claudionor) me mostrou o jardim, me mostrou os carros (um Rolls Royce preto e um tal de Rover), a garagem (manjei a bichinha) me mostrou até a cozinha e só não me mostrou o caralho porque eu não deixei mas dei esperança. (ps. 62-63)

## 9. A apresentação do seqüestrado.

GABEIRA.

Lembro-me de (...) ver ali, meio embrulhado num saco, o homem e a cara larga do homem. (p. 108)

CALLADO.

De Vítor a Dirceu:

Não foi por nenhuma paúra que ela, (Juliana) com jeito de quem traz do mato uma paca e bota na mesa da cozinha, nos entregou a caça, o cara pálido, de casaca e gardênia na lapela (...) (p. 100)

## 10. O aparecimento de suspeitos no aparelho.

### GABEIRA.

(...) tocaram a campainha da casa (...) alguém tomou meu lugar com a arma apontando diretamente a cabeça de Burke (...) No pé da escada, cuidadosamente escondidos para não serem vistos de relance, estavam três companheiros com as armas voltadas para a porta, em ponto de bala. Abri a porta e vi dois homens. (...) De cara, pareceram-me oficiais do Exército ou oficiais de alguma coisa (...) de cabelos curtos, com a camisa social desabotoada (...) (p. 120)

### CALLADO.

De Filipe ou de Bernardo a Dirceu:

(...) a gente viu pela bandeira da porta um cara que batia, pinta de cara insuspeito, vendedor de enceradeira ou enciclopédia, gravata e colarinho, pasta debaixo do braço. Num quarto o Valter guardava o Clay, pistola em punho, na sala vizinha o Vítor de olho no Rufino (...) Mandamos a Joselina à porta, para dizer que o patrão não estava. (p. 104)

## 11. A identificação policial.

### CALLADO.

O Cenimar (...) sabia exatamente, ou quase exatamente, quem eram realmente os autores escondidos por baixo dos nomes de guerra. (p. 135)

### CALLADO.

Do Capitão ao Chefe:

um troca-tintas que deve ser da máfia da finada amásia do finado Roberto, vulgo Beto, vulgo Pompílio, vulgo Das Águas. (p. 104)

## 12. A tortura.

### GABEIRA.

(...) era possível, no dia a dia das cadeias comuns, examinar a eficácia das técnicas e instrumentos inteiramente nacionais, tais como o pau-de-arara. (p. 174)

### CALLADO.

De um policial ao Secretário de Segurança:

(...) um dia chegamos a esquecer ele no pau-de-arara, feito frango assado de porta de churrascaria que ninguém compra e que passa a noite no espeto. (p. 140)

## 1. A idéia do seqüestro

G — A mensagem é denotada, reduntante, iniciando-se pela expressão confirmatória em inglês, referente a uma frase de Zé Roberto que sugere o seqüestro: Hoje passei por Botafogo e vi que o carro do embaixador americano cruzava a Rua Marques. Pode ser que passe por ali todo o dia, pois a casa fica perto. (p. 109) Entretanto, fazia-se necessário um levantamento de dados para a viabilização do plano, dados esses citados sintética e objetivamente pelo narrador.

A ação seria o coroamento de todas as ações armadas antes executadas, teria justificativas e funcionaria como uma espécie de avant-premiere da história contemporânea brasileira. (p. 113)

C — A idéia é de um dos revolucionários, transmitida ao Chefe por ele e por outros companheiros. Ela é metonimizada em baile — revolução com música e dança — colheita do Brasil em plena dança — valsa com a pátria.

A metonímia remete, pelo menos, a:

— gíria mais antiga e mais recente, do domínio popular em geral:

Dar um baile(em) = dar um show, mexer com (o governo), chamar a atenção (da população)

Dançar = ser mal sucedido, fracassar. Fazer o Brasil dançar = enfraquecer, ridicularizar o governo ditatorial.

No momento em que a embaixada inglesa ofereceria um baile à sua rainha, os revolucionários dariam o seu próprio baile e fariam o governo dançar (apagando as luzes da cidade e seqüestrando os embaixadores).

O baile à rainha é articulado por Beto e Vítor ao baile da Ilha Fiscal, último a que compareceu D. Pedro II, às vésperas da proclamação da República. Esse aproveitamento do

discurso histórico passado, na história do presente, aparece invertido no texto gabeiriano, onde não é o passado que se reflete no presente, mas o presente refletindo-se no futuro. É interessante observar que *avant-prémière* é congruente com baile (denotativo): no Brasil, este francesismo já foi aplicado para designar o lançamento de filmes e espetáculos teatrais, com a presença de seus atores, convite especial com exigência de traje a rigor e oferecimento de cocktail.

Tanto o revolucionário quanto o romancista associam o seqüestro a festa (burguesa). Por tratar-se de uma ação desligada das massas? Talvez por isso é que Beto fala do lado chocante do baile, mas única oportunidade de erguer sua coluna — referência à possibilidade de arrematar adeptos para “percorrerem” o País, como fez a Coluna Prestes.<sup>22</sup>

## 2. A questão da data

G — 8 de outubro é parte do nome da organização idealizadora do seqüestro (MR-8); 7 de setembro, data da independência política.

C — O projeto de um século tanto remete ao centenário da independência (que em sentido amplo jamais existiu) como também ao derradeiro baile do Brasil-Império. Não esperar outro século corresponde em Gabeira a 8 de outubro ser muito longe para a nossa pressa. Metáfora em um e literalidade no outro.

## 3. Rejeição de violência física

Tanto no depoimento como no romance há intenção de se evitar derramamento de sangue nas ações armadas, deixando-

---

22. Luís Felipe Ribeiro critica as posições individualistas e suicidas de Beto e analisa este trecho relacionando coluna a mais uma coluna brasileira que nada sustenta, troféu de uma festa de conquências trágicas. (op. cit., p. 249)

se claro que os lutadores só agridem quando a facção contrária possui ou dá a impressão de possuir alguma reação frente aos acontecimentos. Em Gabeira, todos os seqüestradores lamentam o ferimento que causaram no embaixador, atribuindo-o ao nervosismo. Em Callado, ser capaz de ensanguentar camisas engomadas e furar a bala vestidos de festa equivale a ser bárbaro, francês ou russo — ironia na perspectiva do Poder (de classe minoritária) que considera bárbaras a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Russa (1917), cuja importância histórica está sobretudo no fato de terem apeado do governo a classe minoritária opressora.

#### 4. O plano da ação

Gabeira informa sinteticamente sobre quantos grupos seriam formados e a tarefa de cada um, além da do motorista e do olheiro. Já os seqüestradores literários expõem metonímica-metaforicamente o plano: os diplomatas e as figuras imperiais se sobrepõem, não há divisão de trabalho entre os executores. O que conta é a figura de Beto, com quem estaria a atividade de maior peso — desligar as luzes da cidade — ação indispensável à ação principal. E mais: as personagens se mostram absolutamente seguras quanto a seu conhecimento para a execução da tarefa, o qual, no texto literário, se articulã com o conhecimento de animais em seus hábitos de vida: Beto conhece todos os fios, como as andorinhas; todos os postes, como os cães; faz cálculos capazes de apagar até os geradores que cegam os cavalos do Jóquei. Além do mais, ele goza de um privilégio que os heróis de Gabeira não possuem: é herói infiltrado no Poder, ocupa nele posto de destaque, onde permanecerá e será mais útil durante o baile. O alto grau de sofisticação do seqüestro, o plano mirabolante testado com antecedência, ajudam a marcar as linhas fronteiriças entre realidade e imaginação, colocando a narrativa mais no terreno do possível do que no do provável.

## 5. A tática da ação

Para Gabeira, a tática consiste num máximo de experiência militar e posse de armas, isto é, los hierros dos cubanos. A de Beto e seus companheiros não é informada com clareza: armam um Módulo, vago, fazem o desligamento de circuitos por bairros, treinam alguns desses desligamentos. Somente mais tarde, quando a polícia descobre todo o plano, é que se fica sabendo como eram feitos tais desligamentos.

Ora, essa falta de clarividência e de linearidade temporal praticamente inexistente no depoimento. É verdade que nele se encontram algumas inversões temporais, como já se disse aqui. No capítulo sobre o seqüestro, por exemplo, a ordem cronológica dos primeiros episódios é a seguinte: notícia do seqüestro, chegada do embaixador ao aparelho, revista de seus objetos, idéia de seqüestrá-lo, levantamentos prévios para a ação, procura de uma casa, plano da ação, texto do manifesto e sua discussão, primeiro bilhete do diplomata a sua mulher, descrição do seqüestro propriamente dito, primeiros contactos entre seqüestradores e seqüestrado. Daí em diante se obedece à ordem cronológica. Essas inversões temporais se limitam a quatorze páginas e o leitor percebe-as naturalmente. Sua função, parece, é emprestar certo suspense à narração, parodiando a novela policial. Já no romance, o leitor só sabe da tática cerca de sessenta e seis páginas após sua primeira menção, e, entre a informação do guerrilheiro e a da polícia medelam dezenas de episódios aos quais o leitor precisa de ficar atento, caso tenha interesse em captar o enredo pelos fios (de luz) que o autor vai amarrando em postes espalhados aqui e acolá. Assim, a tática da ação é tão imprecisa como a tática da narrativa em seus múltiplos fios que a todo momento estão dando choque no leitor.

## 6. Risco de insucesso

Em Gabeira, o grande responsável pelo sucesso inicial do plano é o olheiro, encarregado de dar o sinal para o desenca-

deamento da ação. Se ele comete o menor erro, tudo se perde, e as conseqüências são imprevisíveis. No caso, por pouco o olheiro não deu o sinal para seqüestram o embaixador português.

No romance, a figura do olheiro cede lugar a um fenómeno mecânico — desligamento da luz de um bairro só — coisa que, se fosse feita de antemão, significaria fracasso do plano. Essa mensagem é comentada com Dirceu por Beto, Amália e Juliana. O primeiro — autor da ação — emprega metaforicamente o verbo cloroformizar por desligar e dançar / não dançar por seqüestram / ser mal ou bem sucedido. Um verbo científico (falta de luz = anestesia) em primeira pessoa; um popular, em terceira. Beto — o chefe individualista, o cérebro da ação; os outros — seus subordinados, simples tarefeiros. Já Amália e Juliana demonstram medo, parecem não ter confiança suficiente no chefe. Amália, em sua linguagem desabusada, planeja buscar socorro junto de Mejia; Juliana, em sua paixão, refugia-se na bebida. Seus protetores representam o estrangeiro, símbolo do exílio — única possibilidade de sobrevivência na hipótese de um fracasso: Mejia é portenho e a bebida (que lhe aparece numa festa da diplomacia) é com toda a certeza alienígena.

Quanto ao episódio de um quase erro do olheiro, o romance literariza-o via esta mediação: o embaixador de Portugal escreve ao filho contando-lhe que o governo informara que um grupo tentou simplesmente roubar-lhe o carro, e não seqüestrá-lo. Trata-se de uma minimização do Poder em relação a atos que o contestam e/ou eufemização, visando a tranquilizar setores nacionais e internacionais quanto à estabilidade política do País.

#### 7. Conhecimento do terreno da ação e entusiasmo de chefes

Esses aspectos são focalizados de maneira análoga nos dois textos, denotativamente. O substantivo entusiasmo é

aplicado tanto a Marighela quanto a Dirceu. Da denotação escapa apenas a avaliação que Amália faz do entusiasmo de Mejía, pois seu discurso prima pela negação do bom vernáculo, é sempre eivado de gíria e palavrões: Mejía é vidrado em baile — escreve Amália.

#### 8. O papel da empregada doméstica

O levantamento dos hábitos do embaixador é feito por uma mulher, disfarçada de empregada doméstica para qualquer serviço, exceto de cozinha. Vera e Amália procuram o chefe da segurança como candidatas ao emprego. O chefe — indivíduo vaidoso e bem informado — interessa-se sexualmente pela candidata e, com ingenuidade, passa-lhe preciosas informações, mostrando-lhe a casa e os automóveis do morador.

O romance trabalha literariamente com o código sexual, ao passo que o depoimento apenas o indicia: Vera sentiu no ar que havia sexo e conduziu imediatamente para este lado. (p. 109) Amália escreve a Dirceu narrando como passou no teste de atriz na embaixada, num discurso tipicamente seu, porno-irônico, discurso esse que serve para distanciar-la de Juliana, cuja paixão por Beto a torna possuidora de um discurso erótico-sentimental, que contribui com a inserção de um ingrediente indispensável à intriga romanesca — o Amor. E mais: é pelo registro desses discursos que o leitor percebe as diferenças de classe dessas personagens: Juliana, filha do embaixador, a rainha; Amália, a de linguagem baixa, a súdita, enciumada da Outra, a quem não pretende abrir a porta, de avental e bonezinho de renda branca. Ambas funcionam como mediadoras entre a opressão e a revolução, tentando um intercâmbio de espaços na ordem do feminino, pois, na do masculino, o mediador por excelência é Beto que, unido a Juliana, formam o par mediador no mais livre trânsito entre as duas categorias.

## 9. A apresentação do seqüestrado

Curioso observar que, nos dois textos, dá-se um tratamento literário à primeira aparição do seqüestrado. Em Gabeira — embrulhado num saco. Em Callado, de casaca e gardênia na lapela. Nas palavras de Vitor, a entrega do americano por Juliana é um ato resultante de caçada, aparecendo mais uma vez o campo semântico animal: Juliana / Diana a caçadora, traz Clay à sala como se traz do mato uma paca. Clay — o cara larga no depoimento, o cara pálido na ficção.

## 10. O aparecimento de suspeitos no aparelho

Outra cena bastante semelhante em ambas as narrativas: descreve-se o susto causado por um toque inesperado de campainha, a disposição geográfica dos seqüestradores armados em posição de defesa, o atendimento ao estranho, sua descrição e identificação. O tonus quase trágico da "visita" em Gabeira (os visitantes eram policiais em sondagem) se opõe ao cômico em Callado (o visitante parece vendedor de enceradeira ou enciclopédia, mas é oficial de justiça em notificação de despejo a Mascarenhas). Os ocupantes do palacete momentaneamente transformado em aparelho corriam o risco de ser despejados pela polícia, no sentido mais literal da expressão. Confronte-se com o real, onde se manifesta a preocupação de pagar aluguel meses adiantado, por questão de segurança da operação.

## 11. A identificação policial

Gabeira transmite a informação telegraficamente: o Ceminar sabia quem era quem, todos os nomes de guerra. No romance, usou-se o recurso de, em cartas trocadas entre policiais, escrever-se o nome do indivíduo e em seguida seus codinomes, separados por vulgo.

## 12. A tortura

Há um trecho em *O que é isso, companheiro?* onde o autor declara estar falando da tortura como artista, e sua leitura o confirma. Convém citá-lo, dado seu valor estético:

Os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura, pois eles diziam muito mais do que dizem apenas relógios tapados com esparadrapos. A noção de tempo era roubada ao torturado. Ele não poderia jamais saber que horas eram, pois agüentaria mais alguns minutos e, em muitos casos, poderia salvar uma vida. A noção de tempo não se conta apenas com ponteiros pequenos. A noção de tempo tapado era também o exercício da onipotência fantástica do torturador. Sua fantasia de suprema dominação sobre o outro só é possível se articulada com outra fantasia: a da ausência do tempo. A tortura só é perfeita se o tempo não passa. O tempo é sua morte. (p. 155)

Perfeita articulação entre o tempo e a tortura, entre as relações de dominação entre torturador e torturado, entre o não-tempo / tortura e o tempo / morte.

No romance, a visão da tortura é dada apenas do lado dos torturadores, visão fria, desumanizada, sado-cômico-masoquista. Assim, enquanto que para Gabeira o pau-de-arara é um instrumento nacional eficaz, para o policial de *Reflexos do baile* é um espeto de porta de churrascaria, onde frango assado passa a noite inteira e ninguém compra, em nova articulação homem x bicho.

Dessas comparações, pode-se concluir que:

a) os fragmentos confrontados, embora tratem de mesmo assunto, têm um estatuto diverso não só quanto à funcionalidade (informativo-analítica/estética) mas também quanto à elaboração do código lingüístico;

b) tomados isoladamente, não possuem condições de dar conta da literariedade ou da não literariedade do corpus textual. Para isso, têm de ser relacionados a outros aspectos ou a outros conjuntos de aspectos aqui estudados (e não estudados), para que se compreenda cada uma das obras em um conjunto maior, globalizante, por sua vez articuladas com referenciais externos e internos, bem como os processos de decodificação possíveis que suscitam, transitando do unívoco ao extremamente ambíguo;

c) a análise que apresentamos de cada fragmento parece ter revelado que somente o texto ficcional está construído de forma a permitir uma detecção, com grande margem de segurança, do que faz a literariedade de uma obra, de acordo com os padrões da escritura contemporânea;

d) a análise deixa, propositadamente, de explicitar uma série de associações entre fragmentos comparados, quer dentro quer fora de seu universo. Acredita-se que essa tarefa caberá a cada leitor e que, com toda a certeza, os novos elementos com que ele enriquecerá a análise servirão para ratificar o caráter literário/não literário dos dois discursos, nas articulações entre trabalho com o código lingüístico e imaginação.

## **BALANÇO**

Este trabalho partiu de uma premissa óbvia: O que distingue a literatura da não literatura é, em última instância, o processo de utilização do código lingüístico. Tomando duas narrativas dadas previamente como não literária / literária, tentou-se comparar seus códigos lingüísticos, verificando-se a possibilidade de neles se investirem ou não se investirem códigos semânticos — desde os títulos até a expressões perdidas no labirinto sintagmático. Demonstrou-se que o alto grau de denotação da escrita de Gabeira a transforma em escrita desliterarizada, apesar de nela se encontrarem pontos de literarização, de imitação e de paródia do que é dado como lite-

rário. Paralelamente, evidenciou-se, na medida do possível e dentro dos limites da pesquisa em seu estado atual, que o alto índice de literariedade do texto de Callado é inconteste e que, por isso, os dois textos não cabem num mesmo espaço.

Entretanto, muitas questões permanecem irrespondíveis, como por exemplo: qualquer narrativa ficcional contemporânea apresenta índices de literalidade comparáveis aos de *Reflexos do baile*? As memórias, depoimentos, reportagens etc., são desliterarizados no mesmo grau de *O que é isso, companheiro*? Os dados aqui selecionados para a análise confrontual o foram adequadamente ou foram abandonados elementos essenciais que poderiam conduzir o estudo por caminhos menos sinuosos?

E, finalmente, uma última pergunta: Não haveria em *O que é isso, companheiro*? (e em outras narrativas do gênero) uma concepção inatual de literariedade, ou seja, se comparado com muitos romances do século XIX e sua idéia de literatura como visão fotográfica, perfeitamente verossimilhante do mundo, onde o conteúdo veiculado pesa muito mais do que as formas de veiculação, também não poderia ser considerado "romance", em que pese toda uma comprovação histórica dos fatos narrados?

COXLEY

COXLEY