

**MARIANA FIGUEIRÓ KLAFKE**

**Entre a letra e o arame farpado:  
o dilema do engajamento na cultura brasileira dos anos 1960**

**PORTO ALEGRE  
2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA

**Entre a letra e o arame farpado:  
o dilema do engajamento na cultura brasileira dos anos 1960**

**MARIANA FIGUEIRÓ KLAFKE  
ORIENTADOR: PROF. DR. HOMERO VIZEU ARAÚJO**

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

**PORTO ALEGRE**

**2021**

### CIP - Catalogação na Publicação

Klafke, Mariana Figueiró  
Entre a letra e o arame farpado: o dilema do  
engajamento na cultura brasileira dos anos 1960 /  
Mariana Figueiró Klafke. -- 2021.  
207 f.  
Orientador: Homero José Vizeu Araújo.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Literatura Brasileira. 2. Ditadura  
civil-militar. 3. Engajamento. I. Araújo, Homero José  
Vizeu, orient. II. Título.

MARIANA FIGUEIRÓ KLAFKE

**ENTRE A LETRA E O ARAME FARPADO:  
O DILEMA DO ENGAJAMENTO NA CULTURA BRASILEIRA DOS ANOS 1960**

Tese de doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 29 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo  
Orientador

---

Profa. Dra. Miliandre Garcia de Souza  
(Unespar)

---

Prof. Dra. Juliane Vargas Welter  
(UFRN)

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite  
(UFRGS)

Porto Alegre

2021

*Para meu avô, Aladio Isayas Klafke*

## **AGRADECIMENTOS**

Ainda que seja correto e justo dizer que todo trabalho intelectual, mesmo que elaborado individualmente, é devedor de acúmulos que são coletivos, preciso reforçar que isso é especialmente importante no caso desta tese. Meus primeiros e mais profundos agradecimentos são ao meu orientador, Prof. Homero Vizeu Araújo, e aos meus queridos amigos e colegas de pesquisa do grupo “Literatura e nacional-desenvolvimentismo”: Giovani Orlandini, Julia Wengrover, Juliana Terra, Juliane Welter, Marina Malka, Octávio Reis, Olívia Barros de Freitas e Tiago Schiffner. Sou muito agradecida pela amizade e pela interlocução esclarecida, dedicada e honesta que dividimos em todos esses anos de trajetória acadêmica. Nada disso teria sentido se não fosse por vocês.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e todos os seus servidores e professores, agradeço a acolhida e a oportunidade de crescimento pessoal e intelectual nesses 12 anos de formação acadêmica.

Aos professores que compõem a banca desta tese, Prof. Carlos Augusto Bonifácio Leite, Prof. Juliane Welter e Prof. Miliandre Garcia, pela disposição de leitura e interlocução para aprimoramento desta pesquisa.

À Fundação CAPES, pela bolsa de estudos que me possibilitou a dedicação necessária para que esta tese fosse realizada.

Aos meus alunos e colegas de trabalho da EMEF América, que me fizeram ver que o mundo é muito maior do que supunha em minha jornada até encontrá-los.

Aos meus pais, que deram as condições e o incentivo constante para minha formação; aos meus irmãos, pelo afeto e apoio que sempre me ofereceram; ao meu marido, pela compreensão e o amor com que me acolheu nos momentos difíceis; aos meus amigos, por entenderem minhas ausências e tornarem meus dias mais leves e felizes.

*“[...] estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade  
enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.”*

*Rubem Fonseca, em “Intestino Grosso”*

## RESUMO

Esta tese apresenta uma análise da representação do intelectual engajado na literatura brasileira dos anos 1960, após o golpe de 1964, em um recorte que abarca cinco romances: *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo; *Quarup* (1967), de Antônio Callado; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; e *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado. A pesquisa tem como objetivo compreender como autores marcados geracionalmente pelo processo de democratização dos anos 1950 e 1960 lidaram com o golpe de 1964 em suas obras. Ao mesmo tempo, procura-se estabelecer comparações e paralelos com outras produções artísticas, especialmente no teatro e no cinema, compondo um quadro amplo do problema do engajamento no período. O pressuposto que norteou a pesquisa, inspirado em um raciocínio de Antonio Candido, é de que seria possível elencar três momentos de consciência do atraso brasileiro que aparecem na literatura dos anos 1950 a 1970: (a) uma consciência amena do atraso, que vislumbra a possibilidade de integração mais ou menos harmoniosa entre tradição e modernidade; (b) uma consciência crítica do atraso, que aponta para a necessidade do engajamento político; e (c) uma consciência dilacerada do atraso, um momento em que predominam a violência e a fragmentação da experiência social e histórica nas narrativas. A pesquisa da tese está focada neste segundo momento, de consciência crítica, quando ainda se apresentam projetos de país em narrativas com uma proposta relativamente totalizante de leitura de mundo. Para embasar a análise, foi realizado um estudo teórico sobre os conceitos de intelectual e de engajamento, bem como sobre o envolvimento dos intelectuais na esfera pública no Brasil. Na leitura das obras, as ideias de heroísmo e de sacrifício mostraram-se recorrentes e estruturantes, de forma que esses conceitos também foram explorados no terceiro capítulo dessa tese, no qual se estabeleceram paralelos entre os romances citados e obras teatrais e cinematográficas do mesmo período que mobilizavam temas e reflexões semelhantes.

Palavras-chave: Literatura e Política; Engajamento; Ditadura civil-militar.

## ABSTRACT

This thesis presents an analysis of the representation of engaged intellectuals in 1960s Brazilian literature, after the 1964 coup, focusing on five novels: *O senhor embaixador* (1965) and *O prisioneiro* (1967), by Erico Verissimo; *Quarup* (1967), by Antônio Callado. *Pessach: a travessia* (1967), by Carlos Heitor Cony; and *A tenda dos Milagres* (1969), by Jorge Amado. The research's aim is to understand how authors generationally marked by the process of democratization in the 1950s and 1960s dealt with the 1964 coup in their works. At the same time, the study draws comparisons and parallels with other artistic productions, especially in theater and cinema, composing a broad framework of the question of engagement in the period. The premise that framed the study, inspired by the thinking of Antonio Candido, is that it would be possible to catalogue three moments of an awareness of Brazilian backwardness in 1950s' to 1970s' literature: (a) a mild awareness of its backwardness, which sees the possibility of roughly harmonious integration of tradition and modernity; (b) a critical awareness of backwardness, which points to the need for political engagement; and, (c) a torn awareness of backwardness, a moment in which violence and fragmentation of social and historical experience predominate in narratives. This thesis' research focuses further on the second moment, of critical awareness, in which narratives still present a country project with a relatively totalizing proposition for reading the world. As theoretical support for the analysis, a study of the concepts of intellectual and engagement was carried out, as well as a study of the involvement of intellectuals in Brazilian public sphere. In the reading of the novels, ideas of heroism and sacrifice were recurrent and structuring, hence these concepts were also explored in the third chapter of this thesis, in which parallels were traced between the novels and theatrical plays and films produced in the same period which mobilized similar themes and reflections.

**Keywords:** Literature and Politics; Engagement; Civil-Military Dictatorship.

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: REFLEXÕES TEÓRICAS</b> .....	<b>21</b>
1.1 Quem é o intelectual? .....	22
1.2 A questão do engajamento na literatura .....	32
1.3 Intelectuais engajados no Brasil: intervenções na esfera pública .....	44
1.4 Literatura e engajamento no Brasil dos anos 1960: romantismo revolucionário? .....	57
<b>CAPÍTULO 2: ANÁLISE DOS ROMANCES</b> .....	<b>66</b>
2.1 <i>O Senhor Embaixador</i> .....	66
2.2 <i>O Prisioneiro</i> .....	82
2.3 <i>Quarup</i> .....	92
2.4 <i>Pessach: A Travessia</i> .....	104
2.5 <i>Tenda dos Milagres</i> .....	119
<b>CAPÍTULO 3: CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES</b> .....	<b>140</b>
3.1 O outro lado do jogo: Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca .....	140
3.2 A centralidade de 1967.....	147
3.3 O engajamento nas artes públicas: teatro .....	151
3.4 O engajamento nas artes públicas: cinema .....	169
3.5 O heroísmo e a tendência ao sacrifício .....	177
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>189</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>198</b>

## INTRODUÇÃO

Esta tese analisa como se apresenta a questão do engajamento do intelectual no romance brasileiro dos anos 1960, em um recorte que inclui *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado. Procuramos, com esse recorte, abarcar uma espécie de cânone de romances no campo da esquerda, tanto no sentido de que essas obras são citadas com frequência em estudos sobre o período quanto no sentido de que foram escritas por autores consagrados em nossa literatura. Ao mesmo tempo, buscamos estabelecer contrastes e convergências com outras obras culturais, nos campos do teatro e do cinema, bem como com outras obras literárias do período.

Em minha dissertação de mestrado, analisei os musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), estabelecendo também alguns contrastes com a peça *O rei da vela*, montada pelo Teatro Oficina em 1967, e com os filmes *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Ao pensar em cultura e engajamento nos anos 1960, o que virá primeiro à mente serão, provavelmente, exemplos nos campos do teatro, do cinema e da canção, ou seja, o que Roberto Schwarz (1978) refere como “artes de espetáculo”. Não é por um simples acaso: de fato essas formas tiveram certa preferência nesse debate, talvez inclusive pela fruição coletiva que propiciam: o próprio fato de estar presente em um espetáculo criava uma comunhão com o público presente e podia representar um ato de rebeldia. A tônica das análises realizadas durante meu mestrado se voltou necessariamente para a questão do engajamento, e ficou em aberto o questionamento sobre como se apresentou essa questão nos romances dos anos 1960, especialmente nos já canônicos *Quarup* e *Pessach*.

A história do contexto de concepção destas obras, o episódio dos oito do Glória, dá o que pensar. Oito intelectuais, entre eles Glauber Rocha, Antônio Callado e Carlos Heitor Cony, foram presos por protestar e denunciar o golpe militar por ocasião de uma conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA), que só poderia ser realizada em países democráticos, mas foi marcada no Brasil antes do golpe e mantida mesmo depois, como um

esforço diplomático do governo Castello Branco para obter a benção internacional para a ditadura. Os intelectuais envolvidos passaram cerca de um mês na prisão e foi na mesma cela que *Terra em Transe*, *Pessach* e *Quarup*, obras canônicas sobre os dilemas do engajamento do intelectual, foram esboçadas.

Esta pesquisa investiga como estes romances políticos da segunda metade dos anos 1960 apresentam a questão do engajamento e como autores marcados geracionalmente pelo processo de democratização vivido nos anos 1950 e 1960 lidaram com a mudança de conjuntura do golpe de 1964. Também buscamos estabelecer um quadro mais amplo que inclui outros objetos culturais, de forma a incluir os romances analisados em um debate já em voga sobre engajamento e resistência na cultura brasileira do período.

As décadas de 1950 e 1960 no Brasil foram um momento de intenso debate cultural e político e promessas de desenvolvimento de um país mais integrado, democrático e relevante para o cenário internacional. Política externa independente, industrialização, reformas estruturais de base, combate ao imperialismo e regulação do latifúndio eram temas recorrentes na ordem do dia nos círculos políticos e intelectuais, na imprensa e entre a sociedade civil organizada, no movimento operário do campo e da cidade e em movimentos da classe média urbana, especialmente ligados aos estudantes, como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e os Centros Populares de Cultura (CPCs). Havia um cenário cultural de diversas movimentações de cunho didático-conscientizador, sendo o caso mais emblemático talvez o Movimento de Cultura Popular (MCP)<sup>1</sup> da Pernambuco governada por Miguel Arraes, cujas experiências deram base para o que posteriormente serão a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal (as nomenclaturas não são mera coincidência, evidentemente). Quanto ao cenário político-partidário propriamente dito, é relevante frisar a importância de tradições nacionalistas de filiação varguista e a proximidade dessas forças com o Partido Comunista, que, apesar da semilegalidade, tinha presença marcante na articulação de setores progressistas. Essa questão será fundamental para alicerçar a narrativa que dá legitimidade inicialmente ao golpe de 1964.

O quadro aqui brevemente retratado causava forte impressão nos meios artísticos e intelectuais de que as “forças progressistas” do país estavam mais perto do que nunca do

---

<sup>1</sup> Informações interessantes sobre o movimento podem ser conferidas no museu virtual Memorial da Democracia: <http://memorialdademocracia.com.br/card/mcp-revoluciona-educacao-popular> Acesso em 10 fev. 2021.

poder no Brasil. O golpe de 1964 foi um grande abalo para os atores sociais que enxergavam nesse cenário a promessa de uma nação menos desigual, mais desenvolvida, independente e cosmopolita e, em alguns casos, às portas de uma revolução própria. Ao invés disso, o que se viu após o golpe foram situações de revanchismo de setores conservadores cuja presença havia sido recalcada por alguns anos no país. A antológica publicação *FEBEAPÁ – Festival de Besteiras que assolam o país*, de Stanislaw Ponte Preta, dá testemunho de situações risíveis que tiveram espaço naquele momento – mas, mais do que isso, dá testemunho da visão irônica e mordaz que boa parte da intelectualidade de esquerda teve sobre o golpe e seus apoiadores, vistos como um bando de ignorantes provincianos e incapazes. A história mostraria adiante que o quadro era bastante mais complexo.

O que se observa a seguir no campo da cultura é uma série de produções que buscam refletir sobre os enganos do pré-1964, na medida em que estava amplamente difundida a ideia de que havia uma revolução brasileira a caminho e o que ocorreu foi um golpe militar, apoiado por amplos setores civis, pelo empresariado nacional e pelo capital internacional. Para essa esquerda politicamente derrotada e apartada das forças populares que vinham gradativamente se organizando no início dos anos 1960, restou como “foco de resistência” a via da cultura, em um primeiro momento, conforme análise de diversos estudiosos, que exemplificamos aqui com o raciocínio de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves (1982):

o país, encaminhado pelos trilhos modernos e selvagens da industrialização dependente, encontra suas elites cultas fortemente marcadas por uma disposição que, em sentido amplo, poderíamos dizer “de esquerda”. O campo intelectual poderá desempenhar então, nessas condições, ainda que de forma não homogênea, um papel de “foco de resistência” à implantação do projeto representado pelo movimento militar (p. 20-21).

Nesse contexto, uma temática que se tornou recorrente foi a questão do engajamento. Diversas obras artísticas trataram do tema de variadas formas no período inicial da ditadura civil-militar, e optamos aqui por um recorte bastante específico que trata da representação de personagens intelectuais, vivendo no enredo dos romances selecionados uma série de dilemas éticos sobre o engajamento político. Essa questão aparece nos romances que elegemos como objeto de pesquisa aqui de formas bastante diferentes: nos já canônicos *Quarup* (1967), de Antônio Callado, e *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, a reflexão

apresentada parece mais diretamente ligada ao quadro de debate brasileiro que comentamos brevemente acima, e os romances apontam com força para a opção da resistência armada. Já no caso de *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, é preciso levar em conta que os romances não estão ambientados propriamente no Brasil, o que levanta questões bastante próprias de análise. *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado, por sua vez, chama a atenção por conta da chave meio satírica e avacalhada, em contraposição com o tom mais sério das demais narrativas. Também procuramos demarcar que na produção cinematográfica a questão do engajamento do intelectual também é fundamental, especialmente nos filmes *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, obra muito marcante para essa geração.

Um pressuposto importante de nosso trabalho é inspirado em um raciocínio de Antonio Candido no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”. Em seu ensaio, Candido propõe que o estabelecimento de uma consciência do subdesenvolvimento entre os intelectuais latino-americanos se dá em dois momentos: um primeiro momento de consciência amena do atraso, por volta dos anos 1930 e 1940, no qual se estabelece certa mitologia de “país novo”, que caminharia rumo ao desenvolvimento através da educação e da cultura; e um momento de consciência catastrófica do atraso, a partir dos anos 1950, no qual ficaria clara a condição de subdesenvolvimento dos países colonizados. Em diálogo com essa análise, acreditamos que seja possível recolocar o problema a partir dos anos 1950 no Brasil, em um movimento de aceleração brutal das consciências a partir do processo de modernização e urbanização do país.

Propomos uma leitura de três momentos de consciência do atraso brasileiro, abarcando parte importante da produção literária: nos anos 1950, teríamos uma predominância de certa consciência amena do atraso, cujo horizonte é a possibilidade de integração nacional e social com harmonia entre tradição e modernidade, com romances que apostam forte na valorização do povo, da história e da cultura nacionais (*Grande sertão: veredas*; *Gabriela, cravo e canela*; *O tempo e o vento*); nos anos 1960, especialmente na segunda metade, nos deparamos com uma consciência crítica do atraso, que aponta para a necessidade do engajamento político e até mesmo da luta armada (*O senhor embaixador*; *O prisioneiro*; *Quarup*; *Pessach: a travessia*; *Tenda dos milagres*); e nos anos 1970 vemos uma consciência dilacerada e desiludida do atraso, com narrativas em que predominam a violência e a fragmentação da

experiência social e histórica, o que se reflete na forma literária (*Zero; A festa;* contos de Rubem Fonseca). Nosso recorte de análise se limita a esse segundo momento, de consciência crítica, mas levando em conta o movimento que o antecede e procurando compreender como se dá a passagem para o momento que o segue.

Acreditamos que a ditadura civil-militar ainda é um tema em aberto na sociedade brasileira. A atuação da Comissão Nacional da Verdade e a abertura de arquivos do período militar, acontecimentos relativamente recentes, incentivaram debates públicos e produção intelectual sobre o período, mas ainda temos muito a esclarecer. Seguimos ouvindo defesas da ditadura ainda hoje. Produzir conhecimento sobre este período de nossa história segue sendo relevante. É necessário rever a história, e esse trabalho dialoga com essa perspectiva, julgando que seja importante retomar e redefinir em que condições se desenvolveu a produção cultural desse momento e colaborar na construção da memória nacional no que se refere a um dos momentos mais sombrios da nossa história.

Essa tese não é somente o produto final de quatro anos de pesquisa de doutoramento, mas na realidade encerra (ao menos provisoriamente) um percurso de dez anos como pesquisadora, que produziu estudos de iniciação científica, artigos, trabalho de conclusão de curso e dissertação sobre a produção cultural deste mesmo período histórico, os anos iniciais da ditadura civil-militar brasileira. Quando esse percurso começou, nosso país era presidido pela primeira mulher eleita para o cargo, uma ex-guerrilheira e militante de um dos maiores partidos trabalhistas do mundo atual. Desde então, passamos por uma crise política e econômica grave, um *impeachment* francamente político e apontado pelo mundo afora como uma aberração jurídica, um governo golpista que em pouco mais de dois anos foi capaz de aprofundar o abismo de nossa desigualdade histórica e a eleição democrática de um presidente ex-militar, cujo voto favorável ao *impeachment* da última presidenta eleita foi uma homenagem a Carlos Alberto Brilhante Ustra, seu torturador. Tudo isso é muito simbólico e ainda é difícil calcular os danos do retrocesso histórico que estamos vivenciando. O líder máximo da nação no momento em que defendo essa tese é um homem de retórica violenta e autoritária, cuja ignorância e agressividade é louvada por uma parcela revanchista de nossa população que dez anos antes não vimos à espreita. Gostaria de poder dizer que falar sobre a nossa ditadura civil-militar não é mais necessário. Infelizmente não posso.

Sob um ponto de vista interno aos estudos de literatura brasileira, notamos uma falta

de análises mais definitivas ou canônicas sobre esses romances, que são de grande importância em nossa história literária. A literatura produzida nos anos 1970 conta com muito mais estudos, assim como o cinema, o teatro e a canção produzidos no período da ditadura. Além disso, a questão do engajamento já vinha presente na minha trajetória de pesquisa na dissertação, mas com recorte referente ao teatro. Seguir analisando a produção cultural do período, mas desta vez no romance, nos parece um acúmulo interessante, sobretudo considerando que a questão do distanciamento crítico proporcionado pelo gênero épico foi ponto recorrente durante o mestrado.

Há três leituras de base que influenciaram fortemente a elaboração desta tese: “Os brasileiros e a literatura latino-americana”, de Antonio Candido; “Comentários sobre 'A Nova Narrativa', de Antonio Candido: romance e conto nos anos 60 e 70”, de Homero Vizeu Araújo; e “Cultura e Política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz. Procuro aqui expor os argumentos dos textos em questão que suscitaram os problemas que foram discutidos em minha tese.

Em seu “Os brasileiros e a literatura latino-americana”, mais conhecido como “A nova narrativa”, Antonio Candido discute a ampliação e consolidação do romance brasileiro a partir de 1930, momento que o crítico aponta como de renovação de temas e busca de certa naturalidade. Não nos cabe aqui reproduzir o argumento na íntegra, mas sim apontar o que nos despertou questões a pesquisar. Ao chegar à ficção dos anos 1960 e 1970, Candido, após retomada apontando a importância renovadora fundamental de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, afirma:

O decênio de 1960 foi primeiro turbulento e depois terrível. A princípio a radicalização generosa mas desorganizada do populismo no Governo João Goulart. Em seguida, graças ao pavor da burguesia e à atuação do imperialismo, o golpe militar de 1964, que se transformou em 1968 de brutalmente opressivo em ferozmente repressivo. [...] Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos convencional, como o romance de Antônio Callado, que renovou a "literatura participante" com perícia e destemor, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971). Na mesma linha o veterano Érico Veríssimo produziria a fábula política *Incidente em Antares* (1971). Com o correr dos anos surgiu o que se pode chamar a "geração da repressão", formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, dos quais serve de amostra honrosa Renato Tapajós, no romance *Em câmara lenta* (1977), análise do terrorismo com técnica ficcional avançada (apreendido por ordem da censura, foi liberado judicialmente em 1979). Mas o sal dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha inovadora, refletindo de maneira crispada, no experimentalismo da técnica e da concepção narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política (CANDIDO, 1981, p. 64-65).

Candido segue então analisando essa narrativa inovadora, violenta e dilacerada dos anos 1970, e o que nos chama atenção especialmente no texto é justamente a passada rápida pela produção da segunda metade dos anos 1960, que acreditamos apresentar certas particularidades. Em “Comentários sobre 'A Nova Narrativa', de Antonio Candido: romance e conto nos anos 60 e 70”, Homero Vizeu Araújo avança nesse sentido comentando a ficção dos anos 1960 e 1970 a partir de um ponto de vista mais recente, posterior ao reestabelecimento da democracia no Brasil e levando em conta o jogo do colapso do populismo e das promessas não cumpridas do período nacional desenvolvimentista. Aliás, Araújo propõe a leitura de uma categoria possível, o romance nacional desenvolvimentista, referindo autores que enunciavam essa experiência histórica em seus impasses e possibilidades e viram esse quadro ser barrado pelo golpe de 1964. Essa geração sente com força os efeitos desse acontecimento em sua produção, o que incide inclusive no sentido daquela “curta primavera cultural esquerdista de 64 a 68”, já apontada cedo por Schwarz no ensaio que comentaremos adiante.

Nos autores que estabeleciam sua carreira de romancistas nos anos 60, diga-se, o trauma foi de grande escala. Olhando à distância, duas grandes promessas eram Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, que lançaram no mesmo e significativo ano, 1967, seus romances de títulos, digamos, místicos: *Quarup* e *Pessach*. Os dois livros incidindo nos dilemas de participação política do intelectual, sendo que *Quarup* é quase a súplica do debate nacional popular/identidade nacional, com o padre Nando combatendo a ejaculação precoce e o autoritarismo, entre o Xingu e Pernambuco convulsionado pelas ligas camponesas etc. [...] Enfim, os dois autores, Callado e Cony, que estavam no centro do debate intelectual carioca, revelaram em suas carreiras o severo impacto do colapso das promessas do nacional desenvolvimentismo. Callado prosseguirá enunciando o percurso entre suicida e melancólico da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976), este último relato uma espécie de romance epistolar fragmentário e experimental. No caso do Cony haverá a despedida lírica, satírica e pornográfica da literatura em *Pilatos* (1974), o livro posterior a *Pessach* (ARAÚJO, 2009, p. 211).

Homero Araújo enfatiza que, depois de *Pilatos*, Cony só escreveria literatura novamente após mais de 20 anos de silêncio, com *Quase memória*; para os romancistas Callado e Cony, “o trauma do golpe militar implicou o fim das promessas do país mais ou menos integrado, cabendo a denúncia da violência institucionalizada, da urbanização e industrialização acelerada, da desagregação de valores etc.” (ARAÚJO, 2009, p. 212). O autor afirma ainda que os escritores que já tinham carreira consolidada na década de 1960, como

Erico Verissimo, Jorge Amado e Clarice Lispector, apresentam a crise dos anos 1970 com muita força em suas obras, enquanto os autores que prometiam se estabelecer, Callado e Cony, “revelam o impacto do recrudescimento da repressão consequente ao AI-5, seja no abandono da literatura, antecedido do inqualificável *Pilatos* de Cony, seja na reflexão sobre a esquerda acossada feita por Callado” (ARAÚJO, 2009, p. 212). Araújo chama atenção também para o predomínio da terceira pessoa mais tradicional, “contaminada pelas promessas e limites do nacional-desenvolvimentismo” (p. 214), nesse momento histórico em que as promessas de integração social ainda parecem possíveis de retomar, em contraste com a primeira pessoa brutal que comparece com força na ficção dos anos 1970, não deixando de assinalar o quanto abrir mão de uma perspectiva totalizante implica certas perdas.

Do ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, há uma nota de rodapé que foi fundamental para lançar o interesse neste recorte. Schwarz comenta que, no conjunto, o movimento cultural da segunda metade dos anos 1960 parece uma floração tardia daqueles dois decênios anteriores de democratização que só amadureceram mais tarde, já na ditadura, quando a relativa hegemonia cultural não se apresenta mais como indício ou condição para a aproximação do poder. O crítico indica que, pressionada pela esquerda e pela direita, a intelectualidade entra em crise e o tema dos romances e filmes políticos do período é justamente a conversão do intelectual à militância, citando na nota de rodapé *Pessach*, *Quarup*, *Terra em Transe* e *O Desafio* e comentando ainda que “o enredo da conversão resulta mais político e artisticamente limpo se o seu centro não é o intelectual, mas o soldado e o camponês, como em *Os Fuzis*, de Rui Guerra, *Deus e o Diabo*, de Glauber Rocha ou *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos” (SCHWARZ, 1978, p. 89), já que assim as crises morais ficam objetivadas pela distância ou até mesmo desaparecem. A leitura do comentário breve de Schwarz gerou um primeiro momento de reflexão sobre este recorte, que me parece que pode ser enriquecido e complexificado com o acréscimo dos romances que citei anteriormente, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro* de Verissimo e *Tenda dos Milagres* de Amado, já que ganhamos em variedade de perspectivas sobre o tema do engajamento nos anos 1960. Nos interessa também pensar uma espécie de “história das ideias”, levando em conta os posicionamentos ideológicos dos autores, que variam do liberalismo humanista de Erico Verissimo ao comunismo de Jorge Amado.

A escolha por definir um recorte de cinco romances como objeto de estudo foi algo

arriscado e que propicia avanços e limitações. A análise minuciosa das obras literárias certamente fica prejudicada, mas ganhamos em relações e em uma visada mais ampla e complexa dos problemas levantados. Nossa escolha se deu apoiada em uma noção de teoria constelacional, como proposta por Theodor Adorno:

Adorno propôs como tentativa uma abordagem diferente, que veio a ser conhecida como teoria constelacional, tomando emprestado o termo “constelação” de Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*. O pensamento constelacional rejeita um pensamento de identidade que compreenda um objeto subsumindo-o sob um conceito. Compreender um objeto, na visão de Adorno, não era subsumi-lo sob um conceito, mas dispô-lo numa relação histórica dialética com uma constelação de outros objetos (JEFFRIES, 2018, p. 342).

Walter Benjamin propôs, em sua tese de livre-docência publicada no Brasil com o título *Origem do drama barroco alemão*, que “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis” (BENJAMIN, 1984, p. 56). A ideia de constelação levantada por Benjamin não evoca somente um conjunto qualquer de objetos que se relacionam por proximidade, mas também implica que a relação entre os pontos da constelação é passível de construir significados. Isso também implica que as relações de significado estabelecidas na análise não são somente lineares, mas constroem-se como um mosaico de reflexões que se enriquecem mutuamente, intra e inter textualmente. No decorrer desse estudo o leitor poderá observar a retomada de ideias e conceitos, mas não se trata de mera repetição, e sim de um acúmulo progressivo de leitura sobre as questões colocadas.

Theodor Adorno toma de empréstimo o conceito de constelações em diversas obras, mas com especial ênfase em *Dialética negativa*. Para o crítico:

A história fechada num objeto só pode ser apresentada por um conhecimento consciente do valor posicional histórico do objeto em sua relação com outros objetos – pela efetivação e concentração de algo que já é conhecido e é transformado por esse conhecimento. A cognição do objeto em sua constelação é a cognição do processo armazenado no objeto. Como uma constelação, o pensamento teórico circunda o conceito cujo lacre ele gostaria de quebrar, esperando que possa ser aberto como a fechadura de um cofre de banco bem protegido, não por meio de uma chave ou de um único número, mas por uma combinação de números (ADORNO, 2003, p. 163 apud JEFFRIES, 2018, p. 343).

Compartilhamos do entendimento de que os conceitos isoladamente não são capazes de dar conta de objetos e fenômenos em movimento e relações complexas. Por conta disso e

também considerando um acúmulo de estudos anteriores voltados para o mesmo período histórico, com canção e teatro, acreditamos que seria interessante desenvolver uma pesquisa de caráter mais panorâmico e menos um estudo de caso.

No primeiro capítulo, de caráter teórico, buscamos definir algumas balizas para o olhar com que abordamos os objetos de nosso recorte. Em um esforço de revisão bibliográfica, apresentamos debates sobre o termo intelectual e seu papel político nas sociedades modernas, bem como sobre o entendimento de engajamento. Nossas principais referências nesse sentido foram Jean-Paul Sartre, Theodor Adorno, Antônio Gramsci, Benoît Denis e Daniel Pécaut. Procuramos fechar também nossa discussão teórica em torno do contexto brasileiro e do momento histórico específico que abordamos na pesquisa, recorrendo a trabalhos de Marcelo Ridenti e Daniel Aarão Reis Filho.

O segundo capítulo é dedicado à análise dos romances de nosso recorte. Nosso caminho de leitura consistiu na exposição breve do enredo, considerações sobre o contexto de publicação das obras, revisão bibliográfica de estudos anteriores que julgamos pertinentes ao debate aqui proposto, contrastados com nossa leitura particular, e, quando conveniente, breves comentários sobre a trajetória do autor. Procuramos também apontar nesse momento quais são as visões sobre engajamento presentes nesses textos.

O terceiro capítulo é dedicado a “amarrar os laços” da análise, tanto buscando relações entre os romances quanto apresentando reflexões sobre o tema presentes em outras produções culturais, em especial no teatro e no cinema, retomando em parte a pesquisa realizada na minha dissertação de mestrado. Para isso, trouxemos as ideias de heroísmo e de sacrifício, que foram bastante recorrentes na leitura dos romances. Por fim, também pontuamos a atuação de dois grandes escritores brasileiros em espectro contrário aos nossos objetos, no mesmo período: Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca.

## CAPÍTULO 1: REFLEXÕES TEÓRICAS

O termo “intelectuais” carrega uma polissemia que precisa ser explorada para que se possa compreender seu uso nesta pesquisa. No senso comum, intelectual pode ser qualquer um que exerça socialmente um trabalho que priorize o uso da inteligência, e não das habilidades manuais. Essa, é claro, é uma definição muito frágil da palavra, até mesmo porque, lembrando o que Gramsci afirma em diversos textos de seus *Cadernos do Cárcere*, todo trabalho humano inclui alguma carga de trabalho intelectual, na medida em que exige inteligência para ser planejado e executado. A questão é que algumas funções são reconhecidas socialmente como claramente intelectuais, em especial as culturais, educativas e diretivas.

Dentre as formas de tomar os intelectuais com vista à conceituação, destacam-se três: a) o enfoque da produção e da socialização do conhecimento por um grupo social especializado; b) o enfoque da produção cultural, que pode resultar na clássica distinção entre “cultura erudita” e “cultura popular”; c) e o enfoque da diferença entre “trabalho concreto” (produtor de valor-de-uso) e “trabalho abstrato” (produtor de valor-de-troca), como faz Marx (1999), por exemplo, a partir da referência à categoria de classe social (MARTINS, 2011, p. 132).

Durante os séculos XIX e XX, a definição de intelectual passou por alguns “deslizamentos”, relacionados especialmente à utilização em âmbito literário e político na Rússia e na França. No Império Prussiano, a palavra *inteligencja* tornou-se popular a partir de 1844 por conta da obra *Em amor à pátria*, do filósofo Karol Libelt, e representava “os membros bem educados da sociedade que, apoiados na razão e no conhecimento, assumiriam as responsabilidades de defender os interesses da pátria e do povo” (VIEIRA, 2012, p. 68). No mesmo período, na Rússia, observa-se o uso do vocábulo *intelligentsia*, de provável origem latina, nos círculos literários, em especial a partir das obras de Ivan Turgenev. A palavra estava associada à noção de uma elite de formação e conhecimento eruditos, em contraste com uma elite de sangue ou econômica: “Defendendo reformas sociais os jovens cultos reivindicaram as condições de guia do povo e de grupo portador da consciência nacional” (VIEIRA, 2012, p. 69). No final do século XIX, alguns desses sentidos seriam apropriados pelos franceses no uso da palavra intelectual (*intellectuel*), termo que se torna de uso corrente

com carga semântica fortemente política ao se relacionar ao caso Dreyfus:

Na cultura política francesa o conflito entre *dreyfusards* e *anti-dreyfusards* caracterizou de forma intensa o engajamento dos intelectuais contra as ações do Estado republicano, tal como na Rússia o termo *intelligentsia* sugeria o empenho político dos jovens literatos contra o czarismo. Esses episódios evidenciam a construção de um sentido que relaciona de forma estreita as duas palavras à esfera política, à atividade cívica e à crítica do poder instituído. Sendo assim poderíamos afirmar que: enquanto as palavras sábio, erudito, letrado, culto representam adjetivos associados a sujeitos privados, aquelas representam substantivos que nomeiam um sujeito político coletivo. Na história intelectual a emergência e o uso coloquial das palavras intelectuais e *intelligentsia* representaram uma mudança significativa de percepção, em função de uma mudança no comportamento político das elites cultas (VIEIRA, 2012, p. 71).

Diversos pensadores construíram suas definições de intelectual: seria ele um mediador dos conflitos sociais, como afirma Karl Mannheim? Ou um dirigente e organizador da cultura, como propõe Antonio Gramsci? Talvez possamos entender o intelectual como um produtor de capital simbólico, conforme Pierre Bourdieu? (VIEIRA, 2012). Essas diferentes caracterizações permitirão incluir diferentes atores sociais na categoria de intelectual. Para nossa pesquisa, são particularmente importantes as reflexões de Jean-Paul Sartre, mas também outros pensadores, como Antonio Gramsci, serão oportunamente referidos.

### 1.1 Quem é o intelectual?

Conforme Gisèle Sapiro (2012), a noção de um campo intelectual relativamente autônomo surge somente no século XVIII na Europa, tendo como fatores determinantes a expansão da escolarização e o desenvolvimento das universidades, bem como a consolidação de paradigmas científicos e da produção de impressos. Ainda que a maior parte das sociedades contem com indivíduos que desempenham funções intelectuais, o conceito de intelectual trata de um fenômeno mais específico: a palavra passa a ser de uso corrente na França a partir do caso Dreyfus, primeiramente de forma pejorativa, com intenção de questionar a legitimidade dos envolvidos de intervir na cena política e influir na opinião pública fora de sua área de especialidade. O termo já surge, portanto, carregado de ambiguidades e tensões, sendo antes uma definição política que profissional. Recorrendo a Bourdieu, Sapiro esclarece que a definição de intelectual encontra-se na intersecção entre o campo político e o campo de

produção cultural específica, participando, portanto, do campo de produção ideológica. O que está em jogo não é somente a produção de técnicas e saberes, mas também a disputa e imposição de uma visão de mundo social. Em seu estudo, a autora procura definir a partir de tipos ideais as possibilidades de intervenção pública dos intelectuais.

Os modelos de intervenção propostos pela autora dependem basicamente da conjugação de três fatores: capital simbólico, autonomia frente à demanda política e grau de especialização. O capital simbólico do intelectual influenciará, por exemplo, se sua tomada de posição será individual ou coletiva, conforme sua influência. O capital simbólico pode ser de caráter institucional, como diplomas e pertencimento a academias, ou se referir ao reconhecimento público. A questão da autonomia em relação à demanda política trata do grau de comprometimento do intelectual com instituições políticas, como partidos ou movimentos sociais. Por fim, o grau de especialização do intelectual também influenciará o tipo de engajamento vivenciado, opondo principalmente as profissões consideradas “úteis” (como direito e medicina) ao campo da criação (literatura e música, por exemplo). Reproduzimos abaixo o quadro utilizado pela autora em seu artigo para ilustrar a tipologia:

Quadro 1: Modelos de intervenção política dos intelectuais

	<b>Generalista</b>	<b>Generalista</b>	<b>Especializado</b>	<b>Especializado</b>
	<b>Autonomia</b>	<b>Heteronomia</b>	<b>Autonomia</b>	<b>Heteronomia</b>
<b>Dominante</b>	Intelectual crítico universalista  “Intelectual”	Guardião da ordem moralizador  “Conselheiro do príncipe”	Intelectual crítico especializado  “Intelectual específico”	Especialista consultado pelos dirigentes  “Expert”
<b>Dominado</b>	Grupos contestadores (universalistas)  “Vanguarda”	Intelectuais de instituição ou de organização (generalistas)  “Intelectuais orgânicos”	Grupos contestadores (especializados)  “Intelectual coletivo”	Intelectuais de instituição ou de organização (especializados)  “Intelectuais orgânicos”

Fonte: SAPIRO, 2012, p. 26.

Neste estudo, nos interessa especialmente o tipo do intelectual crítico universalista, uma figura que mantém sua autonomia frente a instituições políticas e “se engaja a título

peçoal em causas particulares em nome de valores universais como a liberdade ou a justiça” (SAPIRO, 2012, p. 27). Conforme a autora, esse tipo surge no século XVIII com o envolvimento de Voltaire no Caso Calas<sup>2</sup>, e seria tipicamente o caso da atuação de Zola no Caso Dreyfus e de Sartre após a Libertação. Atualmente, Noam Chomsky seria um bom exemplo nesta tipologia, extrapolando seus campos específicos de conhecimento ao estabelecer sua esfera de influência política.

A partir do início do século XIX, são os escritores que melhor vão ilustrar este modelo de engajamento: sua posição de intelectuais “livres” em relação aos intelectuais do Estado que eram os universitários (tornados funcionários sob o primeiro Império), opondo à certificação escolar sua autoridade carismática junto ao público, colocava-os em posição estruturalmente equivalente à dos profetas weberianos frente aos padres. [...] Seus modos de intervenção individual e pontual, até mesmo extraordinário, aflorando em períodos de crise, lembram também a figura profética (SAPIRO, 2012, p. 28).

Enquanto algumas profissões intelectuais de caráter mais especializado, como os médicos, são consultados eventualmente pelo Estado na tomada das decisões, mas que ao fim cabem propriamente aos políticos, “os 'intelectuais' que se afirmam como categoria social ao final do século XIX reivindicam sua capacidade de impor a definição legítima das problemáticas sociais de maneira independente das expectativas do poder político” (SAPIRO, 2012, p. 29). Sartre é a imagem emblemática desse intelectual total, que faz do engajamento uma ética profissional. O intelectual do tipo guardião da ordem moralizador, ao contrário, defende a supremacia da “Razão do Estado” e das instituições e valores tradicionais. Sua autoridade geralmente está ligada à proximidade que mantém com as classes dominantes (por isso o adendo “conselheiro do príncipe”). Dentre as formas coletivas, os grupos contestadores são a forma típica das vanguardas artísticas, mas também de associações e comitês diversos. Em geral, o capital simbólico dos intelectuais que compõem esses grupos é menos significativo, cada um individualmente obtendo pouca influência na sociedade.

Os intelectuais de organização política possuem pouca autonomia e têm como tarefa a defesa de um programa ou ideologia coletivos ligados à instituição com a qual se vinculam. Ainda que lhe seja exigida disciplina militante, não se trata de um grupo homogêneo, na

---

<sup>2</sup> Caso ocorrido na cidade de Toulouse, na França, em que uma família protestante é acusada de assassinar um dos filhos por pretender tornar-se católico.

medida em que seu grau de liberdade depende de seu capital simbólico específico<sup>3</sup>. O caso limite dessa tipologia seria o revolucionário profissional, cuja atuação não difere de forma alguma da ação política. É a figura diametralmente oposta ao *expert*, o especialista consultado pelo poder público para embasar decisões políticas. Para o *expert*, a imagem de neutralidade é essencial. É o caso dos médicos higienistas ou dos psiquiatras em tribunais.

Foucault recusa a figura do intelectual universal erigida por Sartre, um “mestre da verdade e da justiça”, e encarna uma posição de intelectual crítico especializado, que Sapiro chama de intelectual específico. Sua contribuição social se dá dentro dos campos de seu saber específico, e não de forma global. O intelectual específico pode se fazer ouvir sobre determinados temas em que acumula conhecimento. Levando esse conceito para outro âmbito, Bourdieu propõe a noção de intelectual coletivo: formas de ação coletivas em áreas de conhecimento determinadas, tirando proveito da especialização do trabalho e dos paradigmas científicos de impessoalidade e objetividade. Em geral, essas instituições colocam sua *expertise* a serviço do movimento social<sup>4</sup> (SAPIRO, 2012).

Na obra de Gramsci, os intelectuais são caracterizados como agentes políticos determinantes, responsáveis pela direção política e cultural de uma sociedade. O intelectual não é somente aquele que produz ciência e cultura, mas também aquele que organiza e dirige as instituições e movimentos sociais. A concepção gramsciana amplia o alcance do termo e orienta fortemente sua definição para um campo de intersecção entre política e cultura.

Nesse sentido, o conceito de intelectual nos textos de Gramsci reúne, no mínimo, três sentidos principais: o intelectual tradicional, que despreza o sentimento popular e organiza-se como casta; o orgânico ao projeto do Estado burguês, que produz as condições ideológicas para a exploração dos trabalhadores pelo capitalismo; e o intelectual orgânico aos interesses das classes subalternas, que visa a organização de uma nova forma de domínio e de direção política. Enquanto os dois primeiros representavam expressões históricas da realidade italiana e europeia, o orgânico às classes subalternas, o moderno príncipe, tal como Gramsci denominou essa nova forma de organização coletiva dos intelectuais vinculados ao projeto socialista, representava um projeto político do dirigente comunista (VIEIRA, 2012, p. 77-78).

Martins (2011) afirma que Gramsci trouxe ao conceito de intelectual uma perspectiva

---

<sup>3</sup> Jorge Amado, por exemplo, conservou certa autonomia em sua atuação intelectual apesar de sua filiação ao Partido Comunista. Essa autonomia varia durante a trajetória do autor, mas certamente só é possível por conta de seu prestígio no meio literário.

<sup>4</sup> Um bom exemplo brasileiro nesse sentido é o Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), que é ligado diretamente ao movimento sindical, mas composto de intelectuais especialistas que só produzem estudos em sua própria área do saber.

classista, tornando mais claro que o espaço do trabalho intelectual é marcado fortemente por uma disputa por hegemonia. A definição gramsciana dos tipos de intelectuais está fortemente alicerçada em uma análise histórica concreta do contexto italiano no período do *risorgimento*, em que ocorreram os movimentos de unificação do país. Enquanto o sul da Itália caracterizava-se por um caráter agrário e camponês, e um predomínio do pensamento tradicionalista e religioso, o norte possuía um perfil mais industrial e urbano. Gramsci definiu os intelectuais comprometidos com a estrutura do sul do país como tradicionais, sendo os eclesiásticos seu perfil mais típico. Já os intelectuais do norte do país seriam orgânicos à burguesia, imbuídos da tarefa de construir um sistema de ideias que dialogasse com o projeto de uma nação urbana e industrial: “Mormente funcionários de nível médio (engenheiros, professores, advogados, etc.), os intelectuais orgânicos à burguesia assumiram a tarefa de soldar estrutura e superestrutura, isto é, adequar a ideologia na Itália às funções da vida prática burguesa” (Martins, 2011, p. 137).

A partir dessa análise da situação histórica dada, Gramsci se coloca a necessidade de propor um outro tipo de intelectual orgânico, ligado às classes subalternas (os operários do norte e os camponeses do sul). O papel destes intelectuais seria organizar a luta pela libertação das classes exploradas economicamente, forjando um novo bloco histórico. Para isso, Gramsci indica, por exemplo, a necessidade de formular um novo tipo de escola, que supere as de tipo clássico e profissional: a escola unitária, que visaria formar esse novo homem pronto a promover a transformação da sociedade a partir de funções científico-filosóficas, educativo-culturais e políticas. O intelectual orgânico às classes subalternas não precisa ser necessariamente um indivíduo, mas inclui uma compreensão coletiva de organização social – nesse sentido, um sindicato ou partido também podem exercer esse papel. Para desempenhar essa função, é essencial que o intelectual integre-se organicamente ao povo, educando-se junto a quem busca educar, em um processo contínuo e dialético de autocrítica e revisão de seus valores e visões de mundo: “Para Gramsci, 'orgânico' é o compromisso vital que os intelectuais podem ter com as classes no processo que travam na disputa pela hegemonia em uma totalidade sócio-histórica” (MARTINS, 2011, p. 144).

Na visão de Gramsci, todos os homens são filósofos, mas a maior parte possui uma espécie de filosofia espontânea, que se expressa na linguagem, no senso comum e na religião. Gramsci rotula essas diferentes manifestações de filosofia espontânea como folclore, e

defende a necessidade de analisar e criticar os elementos constituintes dessa filosofia, criando condições para a criação de conteúdos novos, mais conscientes e pedagogicamente dirigidos: “A alternativa defendida é que o indivíduo social desenvolva a elaboração de uma concepção de mundo de forma ativa, crítica e consciente e por meio dela se vincule a um grupo social que lhe permita 'participar ativamente na produção da história do mundo’” (DURIGUETTO, 2014, p. 275). O filósofo sardo identifica uma contradição entre teoria (concepção) e prática (ação) em alguns grupos sociais, decorrentes da subordinação intelectual à classe hegemônica, que impõe por diversos meios suas concepções de mundo aos demais. Nesse sentido, uma das principais funções dos intelectuais seria auxiliar um processo de formação de consciência crítica e concepção de mundo unitária das classes subalternas, superando o senso comum, criando uma “organicidade de pensamento” e potencializando sua capacidade de atuação política (DURIGUETTO, 2014).

Retomando especificamente a atuação intelectual que concerne mais diretamente ao nosso estudo, é importante analisar as reflexões de Sartre sobre o tema. Como comentamos, quando a palavra “intelectual” passa a ser utilizada no sentido que conhecemos hoje, durante o desenrolar do caso Dreyfus, já há um sentido pejorativo atrelado, que em parte permanece atualmente. O intelectual seria aquele que extravasa o campo de seu conhecimento e de seu reconhecimento público para manifestar-se sobre assuntos que não são propriamente de sua alçada. Sartre (1994) define os intelectuais modernos como netos dos *philosophes*, pensadores anteriores à Revolução Francesa. Os *philosophes*, sejam homens das leis (Montesquieu), das letras (Voltaire e Rousseau) ou matemáticos (D'Alembert), foram especialistas do saber prático em um mundo marcado pela dessacralização do saber, em contraposição ao papel ideológico que os clérigos desempenharam em relação ao cristianismo. Para Sartre, esses filósofos viveram uma época de ouro, pois, formados no campo da burguesia, seriam o perfeito exemplo do intelectual orgânico de que Gramsci fala. Essa condição não seria mais possível para o intelectual moderno, condenado por definição em sua atividade como um homem-contradição. Isso porque o “especialista do saber prático” é alguém dividido, um pesquisador e um servidor da hegemonia: sua prática exigiria universalidade, mas suas condições concretas incluem diversos particularismos sociais e econômicos. São esses dilemas que Sartre discute em três conferências proferidas no Japão e reunidas sob o título *Em defesa dos intelectuais*.

Sartre (1994) expõe que uma primeira definição do intelectual seria “*alguém que se mete no que não é da sua conta*”: já no momento de popularização da palavra na França era com esse sentido pejorativo que a palavra era empregada, pois para os *antidreyfusistas* o caso Dreyfus era de competência única e exclusivamente dos tribunais militares, e não tema para a sociedade como um todo ou os intelectuais opinarem. O filósofo utiliza um exemplo para ilustrar sua definição: aquele que trabalha na fissão do átomo é somente um cientista, mas um cientista que se manifeste sobre o potencial destrutivo deste trabalho é também um intelectual.

Toda *praxis* comporta diversos momentos, em um movimento dialético de *negar* o que é *afirmando* o que *ainda* não é, ou seja: está em jogo uma modificação da realidade, em que algo é pensado e projetado antes de ser criado, em um processo de mudança orientada. O saber prático é inicialmente uma invenção, porém, o especialista do saber prático não é necessariamente um criador:

Nas sociedade modernas, a divisão do trabalho permite atribuir a diferentes grupos as diversas tarefas que, postas juntas, constituem a *praxis*. E, no que nos interessa, engendrar especialistas do saber prático. Em outros termos, por e neste grupo particular, a *descoberta*, que é um momento da ação, isola-se e coloca-se para si. Os fins são definidos pela classe dominante e realizados pelas classes trabalhadoras, mas o estudo dos meios é reservado a um conjunto de técnicos que pertencem ao que Colin Clarke chama de setor terciário e que são os cientistas, os engenheiros, os médicos, os homens da lei, os juristas, os professores etc. (SARTRE, 1994, p. 17, grifos do autor).

O conjunto dos técnicos do saber prático não corresponde diretamente ao grupo dos intelectuais, mas é entre aqueles que estes serão recrutados. O especialista do saber prático surge vinculado ao desenvolvimento da burguesia, cujo interesse é a dessacralização de todos os setores práticos e do saber, anteriormente campo hegemônico pelos clérigos da igreja. É através desse saber dessacralizado que a burguesia afirmará gradativamente sua concepção de mundo na construção de uma ideologia própria. O método analítico será empregado na análise dos problemas históricos e sociais, constituindo uma arma contra tradições e mitos. Um exemplo concreto dado por Sartre é a ideia da Natureza submetida a leis e fenômenos causais que podem ser analisados, compreendidos e mensurados pelo homem. Essa ideia de lei natural será estendida ao domínio econômico, como se a economia fosse um setor exterior ao homem, justificando que a moralidade, por exemplo, fique fora desse campo. Nesse sentido, os filósofos do período poderiam ser os primeiros intelectuais, levando seus conhecimentos e

métodos para além do campo próprio de sua atuação: os *philosophes* seriam intelectuais orgânicos no sentido gramsciano, pois nascem da classe burguesa e exprimem o espírito objetivo da classe.

No final do século XIX, a partir do caso Dreyfus, os “netos” destes filósofos passam a ser nomeados como *intelectuais*. Eles são recrutados entre os técnicos do saber prático, que, é importante lembrar, são por sua vez recrutados de cima pela classe dominante, que define suas possibilidades de empregos e formação conforme necessidades sociais e econômicas que não são pensadas por eles. Estes técnicos do saber prático são “implicitamente encarregados de transmitir os valores (remanejando-os, segundo as necessidades, para adaptá-los às exigências da atualidade) e de combater, quando necessário, os argumentos e os valores de todas as outras classes, argumentando com seus conhecimentos técnicos” (SARTRE, 1994, p. 23), sendo concretamente em sua prática agentes de um *particularismo* ideológico que pode ser mais explícito ou mais velado. Em geral, o técnico do saber prático é um membro das classes médias, nas quais permanece pelo seu trabalho: “seu ser social e seu destino lhe vêm de fora: é o homem dos meios, o homem médio, o homem das classes médias; os fins gerais aos quais se referem suas atividades não são *seus fins*” (SARTRE, 1994, p. 24, grifo do autor). Um bom exemplo de técnico do saber prático é o professor, que não é o ator social que define as políticas educacionais.

As contradições do técnico do saber prático se dão em vários níveis. Ele se desenvolve desde a infância com a crença de que os homens são iguais, mas se analisar a si mesmo verá a desigualdade de condições, pois é herdeiro de uma cultura que já circulava como direito de sua família antes mesmo de nascer. Ao mesmo tempo, ele não pertence à classe dominante, que define os fins dos meios que ele executa em sua prática. Além disso, sua atuação pressupõe certa universalidade de direitos e valores que não corresponde à realidade de particularismos que podem ser observados socialmente. Por exemplo, as descobertas da medicina têm potencial de melhorar a vida de toda humanidade, *porém* na prática não alcançarão todas as pessoas independentemente de classe, raça, gênero e demais particularidades.

Assim, os técnicos do saber são produzidos pela classe dominante com uma contradição que os dilacera: por um lado, enquanto assalariados e funcionários menores das superestruturas dependem diretamente dos dirigentes (organismos “privados” ou o Estado) e se situam necessariamente na particularidade, como um dado grupo do setor terciário; por outro, na medida em que sua especialidade é

sempre o universal, esses especialistas são a própria contestação dos particularismos que lhes foram injetados e que não podem contestar sem contestar a si mesmos. Afirmam que não há “ciência burguesa”, mas, no entanto, sua ciência é burguesa por *seus limites*, e eles sabem disso (SARTRE, 1994, p. 28).

A partir da consciência dessa situação contraditória, o técnico do saber prático tem duas opções: aceitar sua condição e colocar-se conscientemente a serviço da classe dominante, ainda que se afirmando apolítico, ou recusar essa condição, tornando-se assim o que chamamos de intelectual, aquele que vai além da função socialmente delegada a ele e “se mete no que não é da sua conta”. Todo técnico do saber prático é um intelectual em potência, mas conseguir se desfazer de sua tensão constitutiva depende de diversos fatores, alguns externos a ele, como condições concretas de independência financeira, por exemplo. O intelectual é um produto histórico: “Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento” (SARTRE, 1994, p. 31).

Sobre a função social do intelectual, Sartre (1994) postula que sua primeira missão é descobrir em si mesmo que a universalidade é uma ideologia, e que ele não pode observar a sociedade objetivamente, já que dela faz parte: “O intelectual é, portanto, um técnico do universal que se apercebe de que, em seu próprio domínio, a universalidade ainda não está pronta, está perpetuamente *a fazer*” (p. 35, grifo do autor). O filósofo defende que a única maneira de o intelectual desvendar sua própria ideologia e sua visão de mundo, marcadas pela formação que recebeu das classes dominantes, é aproximar-se do ponto de vista das classes mais desfavorecidas. Isso não por representarem alguma universalidade, uma ilusão que não existe em lugar nenhum, mas sim por serem a imensa maioria e por sua própria existência negar a ideologia burguesa da universalidade.

Diversas contradições se apresentam a partir deste ponto do raciocínio. Em primeiro lugar, Sartre esclarece que usualmente as classes desfavorecidas não produzem seus próprios intelectuais, pois este processo depende justamente da acumulação do capital, que permite às classes dominantes investir na formação de quadros técnicos. Mesmo no caso de alguém de origem popular chegar a ser recrutado como técnico do saber prático, basta lembrar que seu trabalho e seu nível salarial levariam-no às classes médias. Por outro lado, se o intelectual das classes médias quiser juntar-se às classes desfavorecidas para assimilar seu ponto de vista, será visto com desconfiança. Cria-se um círculo vicioso: “para lutar contra o particularismo

da ideologia dominante, seria preciso assumir o ponto de vista daqueles cuja mera existência a condena. Mas para assumir esse ponto de vista seria preciso jamais ter sido pequeno-burguês, pois nossa educação nos infecciona desde o começo e até os ossos” (SARTRE, 1994, p. 44). O papel do intelectual seria jamais esquecer-se dessa condição contraditória, mantendo-se em perpétua autocrítica e vigilância, e auxiliar as classes desfavorecidas no processo de desvendamento da verdade prática sobre a sociedade:

Em suma, precisam da posse de sua verdade prática, o que significa que elas exigem se perceberem tanto em sua *particularidade histórica* (foram feitas pelas duas revoluções industriais e têm sua memória de classe, isto é, o que subsiste materialmente das estruturas passadas: os operários de Saint-Nazaire são as testemunhas presentes de uma forma antiga do proletariado) quanto em *sua luta pela universalização* (quer dizer, contra a exploração, a opressão, a alienação, as desigualdades, o sacrifício dos trabalhadores em prol do lucro). A relação dialética entre uma e outra exigência, é isso o que se chama de *consciência de classe*. Ora, é nesse nível que o intelectual pode servir o povo. Não ainda como técnico do saber universal, já que ele é situado, como também as classes “desfavorecidas”. Mas precisamente enquanto *universal singular*, já que a tomada de consciência, nos intelectuais, é o desvelamento de seu particularismo de classe e da tarefa da universalidade: ela o contradiz, portanto, na passagem de sua particularidade para a universalização do particular *a partir daquele particular* (SARTRE, 1994, p. 46, grifos do autor).

Para Sartre, o trabalho do verdadeiro intelectual seria, portanto, usar o capital-saber recebido das classes dominantes para elevar as classes populares, inclusive formando quadros técnicos e intelectuais dentro das classes desfavorecidas se possível; evitar o renascimento de ideologias internas nas classes populares; recuperar os fins ideológicos de seu trabalho (universalidade do saber, liberdade de pensamento) como fins reais que só serão atingidos pela luta coletiva; radicalizar as ações em curso, mantendo claro como objetivo de longo prazo a universalização como o fim histórico das classes trabalhadoras; manter-se contra todo o poder, sendo capaz de criticar até mesmo os partidos de massa e aparelhos da classe operária. Este último ponto é particularmente complicado, pois ao colocar-se ao lado das lutas populares é necessário que o intelectual adquira certa disciplina que não enfraqueça as organizações de massa. Seria necessário que houvessem tanto intelectuais ligados organicamente a partidos e organizações, com o máximo de disciplina e o mínimo de críticas, quanto intelectuais fora destas instituições, com o mínimo de disciplina e o máximo de críticas. Enfim, uma missão quase impossível e marcada pelos mais diversos martírios:

O ofício do intelectual é viver sua contradição *por todos* e vencê-la *por todos* através do radicalismo (ou seja, pela aplicação das técnicas de verdade às ilusões e às mentiras). Por sua própria contradição ele se torna o guardião da *democracia*: contesta o caráter abstrato dos direitos da “democracia” burguesa não porque queira suprimi-los, mas porque quer completá-los com os direitos concretos da democracia socialista, conservando, em toda democracia, a verdade *funcional* da liberdade (SARTRE, 1994, p. 53).

Resta uma última questão: o escritor é um intelectual, pela definição sartreana? Pelo que vimos até aqui, o intelectual para Sartre é definido pela contradição entre o saber prático (que visa a verdade e a universalidade) e a ideologia (que é particularista). Essa definição se aplica claramente a professores, cientistas e médicos, por exemplo, mas é difícil definir a atividade social do escritor como destinada à universalização e ao saber prático. A rigor, o escritor não tem nada a dizer, ou seja, não comunica um saber. Ainda assim, ele comunica, apresentando em um objeto (a obra) a condição humana, o ser-no-mundo. Sua tentativa é de manifestar, de certa forma, *tudo*: “o objeto literário deve testemunhar o paradoxo que é o homem no mundo, não lhe dando conhecimentos sobre os homens (o que faria de seu autor um psicólogo amador, um sociólogo amador etc.), mas objetivando e subjetivando simultaneamente o ser-no-mundo” (SARTRE, 1994, p. 64-65). O que é lido em um romance, por exemplo, pode parecer universal, mas essa universalidade é denunciada como falsa pela própria obra: “Um livro é necessariamente uma parte do mundo através da qual a totalidade do mundo se manifesta sem, com isso, jamais se desvendar” (SARTRE, 1994, p. 62). A literatura dá conta de expor o social e o histórico enquanto *vividos*, e não *conhecidos*, e por isso não existe grande obra literária que não dê conta, a seu modo, do *tudo*.

## 1.2 A questão do engajamento na literatura

Benoît Denis (2002) inicia seu *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* por uma definição bastante simples: “a expressão 'literatura engajada' designa uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica” (p. 9). O uso mais amplo da expressão está associado à Segunda Guerra Mundial e à expansão do comunismo e Sartre é a referência mais imediata ao falar do tema. Porém, a ideia de “literatura engajada” foi se expandindo e se tornando demasiadamente fluída, o que leva a

um esgarçamento de sentido que beira a indefinição. A rigor, qualquer obra poderia ser lida como engajada em algo, na medida em que apresenta alguma visão de mundo e foi produzida com certa intencionalidade. Denis propõe que a expressão “literatura engajada”, portanto, seja reservada para definir um fenômeno mais específico do século XX, em que essa noção foi formulada de forma mais precisa e era um tema importante no debate literário. O autor enfatiza que sempre houve produção literária de feições políticas, que chama de literatura de combate ou de controvérsia, mas considera essa “literatura de engajamento” como precursora ou modelar para o fenômeno mais contemporâneo, do qual *Que é a literatura?*, de Sartre, seria o exemplo mais contundente justamente por seu dogmatismo, que expõe as arestas do debate.

Há pelo menos duas concepções de literatura engajada, portanto: uma historicamente situada, relacionada geralmente a Sartre e ao pós-Segunda Guerra, e uma mais ampla, que inclui escritores de épocas diversas, de Victor Hugo a Camus, que tiveram atuação política ligada à carreira literária. Essa segunda perspectiva é adotada, por exemplo, por Roland Barthes, estendendo-se ao conjunto da história da literatura. Para Benoît Denis (2002), com esse entendimento corre-se o risco de ver a história da literatura como uma simples oscilação entre arte engajada e arte pela arte, o que não esclarece muito. Sua proposta é analisar a literatura engajada como um debate próprio do século XX, ainda que sem ignorar a atuação de escritores de outras épocas, mas sim perspectivando historicamente:

o engajamento, sendo discutido e se definindo ao longo desse século, adquiriu um valor trans-histórico e tornou-se numa possibilidade literária suscetível de se aplicar a outros momentos ou outras épocas da história literária. É portanto a partir do modo como ele foi pensado por Sartre e os seus contemporâneos, que pode-se tentar retornar no tempo e examinar de que maneira escritores ou homens de letras quiseram desenvolver uma concepção e uma prática “engajada” de escritura, num tempo em que a noção de engajamento não existia ainda como tal (DENIS, 2002, p. 19).

Para o autor, o fenômeno historicamente situado da literatura engajada depende de três fatores: o surgimento de um campo literário autônomo<sup>5</sup> a partir do século XIX; a construção do papel social do intelectual, no final do século XIX e início do século XX, em especial com o advento do caso Dreyfuss; e a Revolução de Outubro de 1917, que traz o horizonte utópico

---

<sup>5</sup> Isso significa principalmente que os escritores não se submetem a autoridades externas, mas sim à avaliação entre pares de sua produção.

de uma sociedade sem classes para um novo patamar de debate. A conjunção desses três fatores teria gerado duas posturas diferentes no campo literário: a de vanguarda e a do escritor engajado. Enquanto a vanguarda entende que exista uma homologia estrutural entre a ruptura estética que realiza e uma revolução política, o escritor engajado nega essa correspondência e vê sua obra como diretamente participante no processo revolucionário, não simbolicamente, mas servindo a um objetivo maior que o objeto estético. Nesse sentido, o escritor engajado pode vir a questionar a recém-conquistada autonomia do campo literário, como foi o caso de diversos artistas ligados ao Partido Comunista em diferentes países, que em determinados períodos monitorava a produção artística de seus membros. Ainda que não possa resumir ou definir peremptoriamente a história da literatura, a contraposição entre arte engajada e arte pura em um contexto moderno ajuda a esclarecer algo desse debate: “se pode haver uma literatura engajada a partir de 1850 é porque, em contrapartida, se instala, ao mesmo tempo, a tentação permanente da arte pela arte, quer dizer, que se esboça para a literatura a possibilidade de existir como dobra autônoma e independente da sociedade em geral” (DENIS, 2002, p. 27).

Sartre não foi o primeiro intelectual a utilizar o termo “literatura engajada” e tampouco a realizá-la em sua obra, é claro. Benoît Denis afirma que o termo aparece de forma sistemática entre críticos e intelectuais no entre guerras, aparentemente a partir de um existencialismo cristão do qual Sartre partirá para suas formulações. O escritor engajado assume compromissos com a coletividade que são sobretudo de ordem ética, sendo uma decisão voluntária de adesão a determinados valores. Note-se que essa definição possui um forte componente individualista ou personalista, que é muito presente nos escritos de Sartre: “engajar-se tem a relevância de uma decisão de ordem moral, pela qual o indivíduo entende colocar de acordo a sua ação prática e as suas convicções íntimas, com todos os riscos que isso comporta” (DENIS, 2002, p. 33). Essas escolhas pessoais, porém, desembocam em ações cujo destino é coletivo, de forma que o engajamento é entendido como o ponto onde se ligam o individual e o social.

Para Sartre, o ato da escritura não pode ser encerrado em intenções unicamente estéticas, mas carrega inevitavelmente um componente ético que deve ser um projeto que o justifica, expondo uma visão do mundo e do homem. Essa ênfase no sentido *ético* da escrita deixa clara uma diferença fundamental entre literatura militante e literatura engajada:

enquanto a primeira é por definição política, a segunda só se torna política em função de que é nesse campo que a visão de humanidade que ela constrói se concretiza. Ainda que seja sutil, é uma diferenciação relevante, pois a adesão do escritor à literatura engajada depende de um caráter voluntarista e autônomo, uma intenção pessoal e refletida, que não se submete incontestavelmente a parâmetros externos (de um partido ou organização, por exemplo). Como no entendimento de Sartre a tomada de posição do escritor é inevitável, a única maneira de “desengajar-se” seria abandonar a escrita e recorrer ao silêncio, escapando do mundo e das responsabilidades que viver em sociedade implicam<sup>6</sup>.

Essa intencionalidade de posicionar-se e influir de alguma forma no mundo faz com que o escritor engajado busque uma ligação muito íntima com seu tempo, o que leva frequentemente a ver a literatura engajada como “datada”. Não é por um acaso que muitos desses escritores praticaram também o jornalismo, como é o caso de autores analisados nesta tese, inclusive. Ao mesmo tempo, por sua natureza material de publicação e fruição por parte do público, a literatura nunca será imediata como a imprensa, e por isso ao mesmo tempo que essa literatura aparece como datada, também é marcada por um certo “atraso” inevitável em relação aos acontecimentos históricos.

Um aspecto trabalhado por Benoît Denis (2002) que é particularmente importante para nossa pesquisa é o caráter de martírio ou sacrifício que frequentemente está presente no debate sobre engajamento: “O escritor engajado, quaisquer que sejam o seu rigor e a sua honestidade, não pode deixar de aderir à uma certa mitologia heroica do engajamento, cujo valor melhor aparece quando ela se avalia pelo risco enfrentado” (p. 50). Já observamos esse comentário ao tratar das definições de Sartre sobre o intelectual, e veremos ainda diversas vezes na análise dos romances adiante nesta tese como esses temas são presenças constantes. No caso brasileiro e nos romances analisados, podemos observar que esse elemento de martírio individual pode chegar a ser suicida. O que chama a atenção é o forte acento ético mesmo desse destino, independentemente de suas consequências políticas para a coletividade. Essas ideias serão desenvolvidas adiante, mas é importante que fique demarcada já aqui essa presença.

A relação do escritor com o público é outra questão importante para nossa pesquisa que Denis trata em sua obra. Na literatura engajada é particularmente presente a ideia de que o

---

<sup>6</sup> Veremos adiante nesta pesquisa que o silêncio será a opção de um dos escritores analisados, Carlos Heitor Cony, a partir de certo ponto de sua carreira.

leitor é uma espécie de parceiro na produção literária, não um destinatário passivo de um produto, mas alguém a quem se destina um apelo que deve tocar a subjetividade ali presente. É importantíssimo lembrar, entretanto, as diferenças substanciais entre o contexto francês do entre guerras, a partir do qual fala Sartre, nossa principal referência, e o contexto brasileiro dos anos 1960, foco desta tese. A expansão do sistema escolar e o acesso à literatura são realidades muito mais presentes lá do que aqui, o que influencia diretamente no alcance do debate público que os livros possam causar. Sendo o capital cultural um privilégio, quanto mais desigual uma sociedade, mais distanciadas do debate intelectual estarão as classes populares.

Além disso, um fator importante na questão do público virtual de leitores é o surgimento e crescimento, durante o século XX, da cultura de massa (imprensa, rádio, cinema e mais tarde televisão). Há uma grande expansão de público para as artes, mas não necessariamente para a produção literária, que exige um tipo de fruição disponível a um público mais reduzido (envolvendo questões como escolarização, capital cultural, preço dos livros, fruição silenciosa e individual etc.). O público ideal da literatura engajada, geralmente o proletariado, é o mais difícil de atingir. A postura de um escritor engajado, para Sartre, seria afastar-se do elitismo e renunciar a produzir literatura para seus pares, dirigindo-se às massas populares. Na prática, será que essa é realmente uma *opção* do escritor? Isso não depende de questões materiais, políticas e sociais que estão além do seu poder? No Brasil, essa situação gerou nos anos 1960 uma desconexão, hoje evidente, entre público almejado e alcançado, com a classe artística e intelectual produzindo cultura para consumo próprio, mas que *teoricamente* destinava-se a outro público, como Roberto Schwarz (1978) afirma no ensaio “Cultura e Política”.

Como veremos a seguir ao tratar de *Que é a literatura?*, para Sartre a literatura se diferencia bastante das demais formas artísticas (música, pintura, escultura) pela sua relação com a *palavra*. O ato de escrever, para o filósofo, é menos um ato criador que um ato de *desvendamento* da realidade, e “dizer as coisas, é querer mudá-las; falar ou escrever, é agir sobre o mundo” (DENIS, 2002, p. 70). A linguagem é entendida por Sartre como essencialmente utilitária, o que não significa que seja uma transparência perfeita, mas implica priorizar seu aspecto comunicativo, o que se distancia, por exemplo, das vanguardas modernas. Sartre recusa radicalmente a autonomia da forma, afirmando que não há forma

independente de conteúdo. Um aspecto polêmico da postura sartreana é a exclusão da poesia de sua reflexão sobre o literário, considerando-a mais próxima das artes visuais e da música. Não seria, portanto, qualquer gênero adequado à produção literária engajada. Benoît Denis fala de diversos gêneros frequentemente utilizados pelos autores engajados, desde os mais óbvios, como manifestos e panfletos, até os mais artísticos, como o teatro e o romance de ideias. O teatro, pelas relações diretas com o público, tem sido um dos gêneros preferidos para o engajamento do intelectual e há extensa produção teórica sobre o assunto (Brecht, Piscator, Meyerhold)<sup>7</sup>.

O romance, por outro lado, possui algumas características bastante interessantes nesse sentido também: “A estética realista possui com efeito uma vocação totalizante que parece fazer disso o suporte ideal de uma representação engajada do real e da História. Fundada sobre o princípio da verossimilhança, a narrativa realista apresenta além disso um aspecto de exemplaridade não negligenciável” (DENIS, 2002, p. 87 – 88). Cabe enfatizar que o romance realista não *reproduz* a realidade, mas a *representa*, de forma que o aspecto engajado da função do escritor fica particularmente evidente. O narrador é um aspecto importantíssimo desse debate, na medida em que é principalmente a partir dele que o autor poderá expor (ou impor) uma visão de mundo, ainda que nunca esteja livre das “armadilhas” não conscientes da ideologia, que podem nos deixar entrever muito mais do que o escritor intencionou, é claro. O romance de tese, que tende a ser monológico e é frequentemente acusado de ser autoritário, seria a forma mais típica ou óbvia de romance engajado.

O romance simultaneísta, praticado por Sartre e Camus e inspirado em romancistas americanos e russos, seria uma forma de tentar contornar os aspectos negativos do romance de tese: “essa técnica consiste em recusar a onisciência do narrador e a substituí-la por uma polifonia de vozes narrativas: a narrativa focaliza sucessivamente uma série de personagens das quais ela assume o ponto de vista situado e limitado” (DENIS, 2002, p. 91). Veremos adiante que essa é a técnica utilizada por Erico Verissimo, principalmente no romance *O senhor embaixador*. Sendo uma forma mais aberta de literatura engajada, o romance simultaneísta acaba padecendo de outro problema: um excesso de indefinição. Buscando se apagar em prol de uma série de pontos de vista diferentes, o autor acaba se colocando em uma

---

<sup>7</sup> Minha dissertação de mestrado trata sobre o teatro engajado dos anos 1960, analisando duas peças do Teatro de Arena: KLAFKE, Mariana Figueiró. **Heróis e coringas no palco**: o Teatro de Arena prega a resistência. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

posição ambígua. O ganho dessa forma, porém, estaria em uma capacidade maior de despertar senso crítico do leitor, que precisa refletir e posicionar-se por conta própria em relação às situações narradas. Na prática, contudo, não é plenamente possível evitar um ponto de vista privilegiado na narrativa.

Em termos de reflexão historicamente situada sobre as relações entre política e literatura, Sartre, assim como diversos outros intelectuais, considera a Revolução de 1848 como o marco inicial da modernidade, que definiu uma série de impasses sociais novos que influenciaram a produção literária. Com a derrota da revolução e o massacre promovido pela burguesia, o escritor é profundamente afetado: “sua consciência dilacera-se diante dos antagonismos sociais que 1848 lhe revela cruamente: burguês, ele se sente pertencer a uma classe de opressores, enquanto que a sua função de escritor prescreve-lhe falar em nome dos valores universais. A literatura entra então na era do *desencantamento*” (DENIS, 2002, p. 200, grifo do autor). Baudelaire seria um autor exemplar desse momento, explicitando essa ruptura do escritor com a política, uma separação da literatura e da sociedade. O coroamento desse processo seria a Comuna de Paris, em 1870, quando após a revolta do proletariado a cidade é retomada com extrema violência. Com esse acontecimento, a utopia política romântica está definitivamente abalada.

Após um período de afasia política dos escritores, o caso Dreyfus e o emblemático “Eu acuso”, de Émile Zola, marcarão uma reviravolta e a definição do conceito que conhecemos hoje de intelectual. O capitão Alfred Dreyfus, acusado de espionagem a favor da Alemanha, foi condenado por uma corte militar em 1894 e deportado para a Guiana. Muitas dúvidas envolviam o caso e se inicia uma campanha pela revisão do processo. A intervenção de Zola, publicando o “Eu acuso” no *L’Aurore* em 1898, aumenta muito o alcance do caso. Diversos intelectuais se envolveram no movimento e após muitas reviravoltas os *dreyfusards*, como ficaram conhecidos, saíram vitoriosos e Dreyfus foi reabilitado. O acontecimento marcou o surgimento dessa categoria social nova que nomeamos de “intelectuais”. Benoît Denis retoma o conceito exposto por Christophe Charle na obra *Nascimento dos intelectuais*:

trata-se de um conjunto relativamente heterogêneo de atores sociais (cientistas, universitários, escritores...) que têm em comum, além de serem profissionais que trabalham no campo das ideias e dos saberes, de terem chegado, nos seus setores respectivos de atividades, a um grau suficiente de autonomia e de prestígio para reivindicar um direito de intervir nos negócios públicos. Em outros termos, o intelectual é aquele que, invocando a competência que lhe reconhecem na sua disciplina, deseja “abusar” dela para a boa causa, quer dizer, para tomar posição no

debate público em nome dos valores *desinteressados* que orientam o seu trabalho de escritor, cientista ou professor (DENIS, 2002, p. 210, grifo do autor).

Sem recusar a autonomia da prática literária, o escritor a partir de então, fazendo parte dessa nova categoria social dos intelectuais, toma para si a responsabilidade de colocar-se publicamente sobre temas de interesse coletivo na sociedade. Essa postura tem potencial de transformar o intelectual em uma figura quase heroica, na medida em que sua intervenção pública pode afetar em diversos níveis sua reputação ou mesmo sua vida pessoal. Pensando no período de nosso recorte, por exemplo, a ditadura civil-militar no Brasil, a atuação de determinados intelectuais levou à prisão, à tortura ou ao exílio.

Quanto à literatura engajada especificamente, Denis (2002) demarca o período do entre guerras, nos anos 1920 e 1930, como um laboratório importantíssimo dessas iniciativas na França. Após a Primeira Guerra Mundial, uma primeira guerra de caráter profundamente moderno (industrial), torna-se difícil não se posicionar sobre temas políticos e sociais. Além disso, a Revolução Russa de 1917 traz um novo horizonte de sociedade que desperta novas utopias, como também será o caso pouco mais tarde da ascensão do fascismo e do nazismo como novos polos de atração político-ideológica. A política torna-se um tópico de grande interesse para os escritores no período, e surge um novo tipo de engajamento, mais militante propriamente, no qual o intelectual pode se dispor a colocar seu prestígio a serviço de uma causa ou partido específico (e não somente de causas pretensamente universais, como seria o caso Dreyfus). A atuação dos Partidos Comunistas como “censores” de escritores filiados é o exemplo mais clássico nesse sentido; além disso, mesmo que um escritor não fosse filiado ao partido, foi muito comum nesse período de exigência de posicionamentos extremos (que se pode considerar que perdure até o fim da Guerra Fria e a queda do muro de Berlim) que qualquer escritor que se propusesse a tomar um posicionamento engajado de esquerda em sua literatura fosse acusado de não ser “revolucionário o suficiente” caso não se submetesse aos ditames comunistas. Trótski chegou a cunhar o termo “companheiros de viagem” para descrever os escritores não comunistas que se posicionavam à esquerda no espectro político e desejavam colaborar de alguma forma com a revolução, mas nunca houve ampla aceitação dessa posição entre membros do partido.

Benoît Denis coloca a obra de André Malraux como caso exemplar do “companheiro

de viagem” nos anos 1930. O autor retoma a temática da aventura em seus romances e aplica esse imaginário à revolução, distinguindo o revolucionário militante do revolucionário aventureiro. Como Malraux fez grande sucesso entre os leitores e abordava esse imaginário revolucionário de esquerda, o Partido Comunista não pôde desprezar sua contribuição. O revolucionário aventureiro que Malraux constrói em seus romances se assemelha bastante ao que veremos adiante nesse estudo no protagonista do romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony: “não se esquece nunca de si próprio no grupo ao qual se junta e ele persegue através da revolução uma busca pessoal: trata-se de encontrar na ação revolucionária um meio de se reconciliar consigo mesmo” (DENIS, 2002, p. 259). Benoît Denis enfatiza que existe também uma “direita literária” neste panorama do entre guerras, mas a questão do engajamento literário nesse campo político foi muito menos urgente, até mesmo por não ter uma instância política como o Partido Comunista questionando a autonomia do escritor.

Por fim, devemos tratar diretamente das reflexões presentes na obra inevitável quando o assunto é engajamento na literatura: *Que é a literatura?*, de Jean-Paul Sartre. Benoît Denis afirma que ele foi o intelectual mais importante e mais ouvido do século XX e esclarece algumas ligações importantes entre seu pensamento e sua trajetória. Vivendo o período do pós-guerra e de uma liberdade reencontrada após a ocupação alemã, os temas da filosofia sartreana (liberdade, responsabilidade e angústia, em especial) ligam-se fortemente à experiência vivida. Sartre não foi o único a se radicalizar após a traumática experiência da Segunda Guerra, nem foi quem inventou a ideia de engajamento, mas foi certamente quem levou o debate mais longe e tornou-se referência teórica inevitável sobre o tema, que buscou elevar a imperativo categórico de uma produção literária ética. Também se trata de compreender o espírito dos tempos: a Guerra Fria logo consolida um cenário em que o mundo ocidental se vê dividido em dois blocos e é quase obrigatório a qualquer intelectual escolher um lado. Nesse sentido, o Partido Comunista era um “fantasma” sempre presente nas reflexões do intelectual engajado à esquerda, e Sartre não foi diferente: buscou uma posição de apoio e crítica ao partido, como se pudesse fazer uma crítica construtiva e interna sem ser, no entanto, um membro dele. O filósofo teve amplo espaço para expor sua visão em ensaios, romances<sup>8</sup>, peças de teatro, na revista *Les Temps modernes*.

---

<sup>8</sup> Dentre os romances de Sartre, é particularmente interessante para nossa pesquisa pensar na trilogia *Os caminhos da liberdade*, que apresenta como protagonista um intelectual, Mathieu Delarue, e suas hesitações em se engajar. A temática é semelhante ao que encontramos em um dos romances de nosso recorte, *Pessach*, de

Em seu livro, Sartre defende que somente da prosa pode ser exigido algum engajamento por conta do caráter da palavra enquanto signo ideológico. Para o filósofo, sendo a literatura veículo de ideias, é cabível perguntar ao escritor: com que finalidade você escreve? Você tem algo a dizer que valha a pena ser comunicado? O papel do escritor seria garantir que ninguém possa ignorar o mundo ou sentir-se inocente diante dele. O objeto literário só existe no movimento da leitura, sendo o leitor, portanto, imprescindível para que a obra exista. Ninguém escreve para si mesmo: “Ler implica prever, esperar. [...] Sem espera, sem futuro, sem ignorância, não há objetividade” (SARTRE, 1989, p. 35-36). Só existe arte por e para o outro.

A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação; ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e do objeto. O objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente, porque impõe as suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; mas o sujeito também é essencial porque é necessário, não só para desvendar o objeto (isto é, para fazer com que *haja* um objeto), mas também para que esse objeto *seja* em termos absolutos (isto é, para produzi-lo). Em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento (SARTRE, 1989, p. 37, grifos do autor).

Nesse sentido, escrever é sempre um apelo ao leitor para que realize plenamente a existência do livro; este apelo pressupõe a noção de liberdade de ambos os lados, pois a leitura exige a escolha e a ação do leitor, jamais podendo esperar afetá-lo passivamente: “como aquele que escreve reconhece, pelo próprio fato de se dar ao trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores, e como aquele que lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor, a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens” (SARTRE, 1989, p. 51). Este ponto nos interessa particularmente, considerando o contexto histórico de nosso recorte: Sartre postula que é impossível escrever para escravos e o único regime com o qual a arte da prosa pode, por definição, ser solidário, é a democracia. Mais do que isso, o filósofo argumenta que não basta defender a democracia com a pena, mas que chega um momento no qual o escritor pode precisar pegar em armas:

---

Cony. No último livro, *Com a morte na alma*, Mathieu se recusa a render-se aos alemães, em uma postura heroica, mas também suicida. Veremos que algo semelhante ocorre em *Pessach*. O ciclo de livros não tem continuidade e Benoît Denis (2002) traz uma reflexão interessante sobre isso: “se Mathieu sobreviveu, a continuidade do seu personagem só pode mostrá-lo expondo enfim as escolhas responsáveis que ele havia evitado até então e as assumindo depois na positividade das certezas adquiridas: ora, qual interesse romanesco poderia apresentar um herói a partir de então, desembaraçado das suas dúvidas e seguro de suas convicções?” (p. 279-280).

“qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado” (SARTRE, 1989, p. 53).

No contexto de publicação de *Que é a literatura?* (1947), no imediato pós-Segunda Guerra, falar de em “pegar em armas” tem um significado bastante claro, passada a situação de resistência armada à ocupação alemã que havia acabado há poucos anos. No entanto, não será somente neste contexto e ocasião que Sartre fará a defesa de um engajamento deste tipo. Em seu prefácio para a obra *Os condenados da Terra*, de Frantz Fanon, escrito em 1961, o filósofo louvaria ainda a resistência armada dos povos do Terceiro Mundo ao colonialismo. Com seu prefácio, Sartre apresenta o livro de Fanon e o próprio fenômeno das lutas decoloniais ao mesmo tempo para seus conterrâneos europeus, com um alerta da ruína que o velho continente construiu para si mesmo com a violência colonial. As antigas colônias não somente passaram a produzir conhecimento sobre si: falam também da Europa como objeto. Fanon em sua análise, que se dirige sem dúvida aos povos terceiro mundistas em luta, acaba também por desnudar as alienações dos europeus, na visão de Sartre, e por isso também fala a eles. O que ocorre a homens que tiram a humanidade de outros homens? Não se transformam eles também em menos que homens, reificados em chibata ou fuzil? Ao ver a revolta violenta dos povos colonizados, o “civilizado” liberal europeu se escandaliza: admite os excessos da metrópole, mas abomina a violência dos rebeldes igualmente. Sartre põe abaixo essa falsa correspondência e faz eco a Fanon ao afirmar que a violência “não é uma tempestade absurda nem a ressurreição de instintos selvagens e nem mesmo um efeito do ressentimento: é o próprio homem que se recompõe. Sabíamos, creio eu, e esquecemos esta verdade: nenhuma suavidade apagará as marcas da violência; só a violência é que pode destruí-las” (SARTRE, 1961, p. 14). Sartre defende que os europeus leiam Fanon para que se descolonializem, para que percebam que sua defesa da não violência depois de tantas violações aos povos terceiro-mundistas é racista, para que vejam que todos os europeus lucraram com a exploração colonial. A violência para Sartre muitas vezes se justifica.

Com Theodor Adorno e suas críticas à noção de engajamento na literatura presente em Sartre, voltamos ao campo do debate teórico. O crítico questiona Sartre e recoloca o problema da dicotomia entre literatura engajada e literatura autônoma demarcando que, em seu tempo,

esse dilema não se coloca no nível da sobrevivência ou da vida em sociedade, mas sim como especulação intelectual. Em “Engagement” (1991), Adorno afirma que a tensão entre esses polos está diluída e tece considerações sobre a filosofia da arte de Sartre e suas obras, sobre a arte e a didática de Bertolt Brecht e sobre o experimentalismo de Franz Kafka e Samuel Beckett. Questões como o diálogo entre a arte e o mundo real, a maneira como pode se dar esse diálogo e a possibilidade de que a arte intervenha efetivamente na realidade ou se mantenha alienada da sociedade são discutidas nesse ensaio.

*Que é a literatura?* é comentado no início da reflexão de Adorno, que aponta o livro como referência para a questão da arte engajada em oposição à arte autônoma e afirma que depois dele há menos desentendimentos sobre o tema, mas a controvérsia permanece como discussão intelectual. O crítico esclarece que a obra de Sartre foi escrita como reação frente a um panteão de obras descompromissadas, tornadas bens de consumo, em referência provável ao desenvolvimento da indústria cultural, mas não enfatiza, porém, que o livro foi escrito logo após o final da Segunda Guerra Mundial, um contexto radical que exigia uma reflexão tão radical quanto. Para os defensores da arte engajada, esta desencantaria o fetiche e o descompromisso; para os defensores de uma arte livre de engajamento, a obra engajada se desviaria dos interesses reais da arte e se limitaria em uma luta datada que se esvazia em um futuro muito próximo e leva à renúncia da liberdade do espírito. Adorno nega dialeticamente os dois polos:

Cada uma das duas alternativas nega, ao negar a outra, também a si própria: a arte engajada porque, como arte necessariamente distinta da realidade abole essa distinção; a da arte pela arte porque, pela sua absolutização, nega também aquele relacionamento irrecorrível para com a realidade, que no processo dinâmico de sua independentização do real, entende-se como seu a priori polêmico. Entre os dois polos dilui-se a tensão de que a arte tem vivido até as mais novas eras (ADORNO, 1991, p. 52).

Segundo Adorno, a literatura contemporânea (contemporânea à escrita do ensaio, 1962) não responde mais a esta polarização, até mesmo porque a polêmica pertence ao nível do discurso, e não à realidade. O crítico afirma que há uma forma de engajamento plurissignificativo que não se reduz ao panfleto e que a tomada de posição não é necessariamente homogênea para um ou outro lado. A arte teria como função apresentar alternativas de resistência a um mundo controlado. Adorno afirma que, sendo a arte

polissêmica, usar decisões como critério de valor esvazia a obra engajada, pois estas também se tornam ambíguas e, portanto, substituíveis. É a partir dessas reflexões que o crítico analisará a obra de Sarte e de Brecht, apontando incongruências, e demonstrará o efeito aterrador que produzem as obras de Kafka e Beckett, que não são propriamente consideradas engajadas.

### **1.3 Intelectuais engajados no Brasil: intervenções na esfera pública**

A ideia de engajamento também teve grande relevância entre os intelectuais brasileiros, especialmente nos anos 1950 e 1960. Daniel Pécaut (1990) afirma que nos anos 1950 a adesão às causas populares era a palavra de ordem: “o intelectual tinha de estar à altura da construção da nação, portador que era da identidade nacional e, além disso, detentor do saber relativo às leis da evolução histórica” (p. 6). No livro *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*, Pécaut analisa a intervenção dos intelectuais brasileiros na política nacional dos anos 1920 até 1980 como legítimos responsáveis pela elaboração de um projeto de nação, com vocação de conduzir o país ao seu futuro. O autor defende que a intelectualidade brasileira se colocou em diversos momentos acima da sociedade por conta de sua relação muito próxima com o Estado: “Nem o Estado Novo de Getúlio Vargas, nem mesmo o Estado autoritário dos militares deixaram de tentar cooptá-los ou, em todo caso, de levá-los em conta” (PÉCAUT, 1990, p. 10). Cabe pontuar que em seu estudo Pécaut se refere apenas lateralmente à criação artística, dedicando-se mais especificamente às ciências sociais, mas acreditamos que a análise do autor nos ajuda a construir um panorama do terreno no qual o debate sobre engajamento do intelectual se dá no Brasil.

Pécaut estabelece um contraste entre duas gerações de intelectuais brasileiros em sua atuação política: enquanto a geração de 1925-1940 ocupa-se principalmente do problema da definição da nação e da identidade nacional, a geração de 1954-1964 não se preocuparia com a unidade entre povo e nação, tida como certa, mas com a defesa contra o imperialismo. O assunto central é o rápido desenvolvimento econômico do país e a transição para uma sociedade democrático-burguesa. Nesse contexto, os intelectuais teriam um papel fundamental: “de um lado, têm a missão de ajudar o povo a tomar consciência de sua vocação revolucionária; de outro, cabe-lhes demonstrar, enquanto ideólogos, que o desenvolvimento

econômico, a emancipação das classes populares e a independência nacional são três aspectos de um mesmo processo de libertação” (PÉCAUT, 1990, p. 15). Se a geração anterior era marcada por relevantes tendências autoritárias e elitistas, a de 1954-1964 havia mudado de perspectiva e desejava uma revolução que dependia da ação das classes populares. Cabe salientar que o marxismo, ou uma versão vulgar e simplificada deste, se difundia para muito além do Partido Comunista no período. O autor procura demonstrar, porém, que apesar das opções políticas divergentes ambas as gerações construíram uma cultura política comum da qual deriva sua própria legitimidade. Essa cultura política não se refere tanto ao conjunto da sociedade, mas à identidade de grupo, e o autor analisa três aspectos: a posição social dos intelectuais, as representações do fenômeno político e as articulações entre o campo intelectual e a esfera política. Com sua análise, Pécaut busca compreender também quais estratégias os intelectuais acionaram depois da ruptura de 1964, que é o que interessa particularmente ao nosso estudo.

O debate predominante entre a intelectualidade brasileira a partir de 1945 era a ideia de democratização. A noção de uma nação brasileira já não parecia ser objeto de dúvidas, e a necessidade de afirmação de uma identidade nacional da geração anterior parecia sanada. Neste momento, a democracia parece um tema mais forte, mas relacionada com o nacionalismo e demarcando a necessidade de participação popular. Episódios marcantes nesse sentido foram a campanha “O petróleo é nosso” no final dos anos 1940, que contou com a adesão de diversas organizações populares, e o suicídio de Getúlio Vargas em 1954, que consagrou o getulismo como um mito fundador nacionalista do qual até mesmo os comunistas se colocaram como herdeiros. O desenvolvimentismo também era pauta no momento, e esses temas (democracia, nacionalismo e desenvolvimentismo) se articulam intimamente:

Esses foram também os anos do desenvolvimentismo. Trata-se, sem dúvida, de uma forma de teorizar a industrialização, elaborada em Santiago pela CEPAL sob a influência de Raul Prebisch. Celso Furtado e outros economistas divulgaram-na no Brasil, visando a colocar o Estado a serviço de um processo acelerado de substituição de importações, graças à ampliação do mercado interno e às medidas para contrabalançar a deterioração dos termos de trocas. Essa teorização, porém, era inseparável de uma meta política emancipadora, segundo a qual a cidadania política deveria ampliar-se à medida que a modernização econômica promovesse a independência nacional (PÉCAUT, 1990, p. 100-101).

Havia, é claro, divergências neste debate. Não se trata de um quadro homogêneo: ao mesmo tempo em que há setores que defendem que a modernização do país precisa estar

profundamente atrelada ao nacionalismo e à participação das massas populares, há também setores que temem que o antiimperialismo seja um entrave ao desenvolvimento nacional. O governo Kubitschek é exemplar nesse sentido de oscilação: ao mesmo tempo em que a criação do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) é uma vitória dos nacionalistas, o desenvolvimento de uma indústria automobilística pelas mãos do capital estrangeiro revela certa adesão a setores que defendiam uma relação mais amistosa com o capital internacional. É no governo JK que se firmam as bases do que será chamado de “capitalismo associado” (PÉCAUT, 1990).

A partir dos anos 1960, no governo de João Goulart, essa cisão foi exacerbada: de um lado, a organização de movimentos populares pressiona pelas reformas de base, e por outro industriais, exportadores e latifundiários organizam instituições de propaganda anticomunista, como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e a Ação Democrática Popular (ADEP), para defender seus interesses. Pécaut (1990) se ocupa em sua pesquisa dos intelectuais que se alinhavam ao campo nacionalista, mas não deixa de salientar que muitos intelectuais estiveram do lado antinacionalista dessa disputa, e afirma ainda que o golpe em 1964 confirmou que “nas universidades e nos meios de comunicação, nas organizações profissionais e na administração, numerosos contingentes das camadas cultas só nutriam antipatia pelo nacionalismo populista e rancor em relação à esquerda intelectual” (p. 103), que, aliás, estava convencida de ser hegemônica e ter um importante papel a cumprir no processo de democratização e desenvolvimento nacionais. A imagem do intelectual como intérprete do “sentimento” das massas, que precisa encontrar o povo e dar voz aos seus anseios, é muito forte no período. Instituições variadas como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e os Centros Populares de Cultura (CPCs) dão testemunho desse quadro em suas formulações, sejam artísticas ou nas ciências sociais.

Em sua pesquisa, Pécaut analisa nos seus pormenores a trajetória de alguns atores do campo nacionalista: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os marxistas nacionalistas, os CPCs e a esquerda católica. Para nosso estudo não se faz necessário observar em detalhe os movimentos destes setores, mas ao menos compor um quadro que demonstre de que forma o golpe de 1964 causou algum tipo de choque em uma geração que viveu o período anterior, no qual partes relevantes da intelectualidade acreditavam poder influenciar significativamente os rumos do país em direção a uma modernização integradora, popular e

democrática.

O ISEB foi criado em 1955 através de um decreto de Café Filho, sendo a culminância de diversas iniciativas de intelectuais para influenciar a elaboração de um projeto de desenvolvimento nacional, como o grupo de Itatiaia, por exemplo. Com a eleição de Kubitschek e a criação do Conselho Nacional de Desenvolvimento, estavam postas as condições objetivas para exercer a vocação do instituto: elaborar instrumentos teóricos que embasassem as políticas de desenvolvimento brasileiras. A partir de 1958, o ISEB passa a cada vez mais ir além da reflexão teórica, exercendo influência mais direta no meio político e na formação de opinião do campo progressista: “preparou projetos de lei para a Frente Parlamentar Nacionalista (FPN), que reunia os parlamentares nacionalistas dos diversos partidos; organizou cursos para sindicalistas, para os militares nacionalistas e, principalmente, para os estudantes em busca de uma ciência social mais engajada” (PÉCAUT, 1990, p. 112).

De 1960 em diante, quando a conjuntura política se radicaliza, o ISEB assume um caráter radicalmente político e de esquerda, participando da agitação pelas reformas de base e colaborando na redação dos famosos *Cadernos do Povo*, publicações lançadas pela editora Civilização Brasileira que explanavam em linguagem acessível os grandes temas políticos do momento. O instituto é considerado uma espécie de centro de conspiração revolucionária e é fechado na semana seguinte ao golpe de abril de 1964, sendo submetido a um inquérito militar. Não faltaram críticas à atuação do ISEB, especialmente por parte de universitários paulistas nos anos 1980. Algumas das acusações mais fortes feitas ao instituto foram de incapacidade de compreender o movimento real de industrialização brasileira, que incluía fortemente o capital estrangeiro, e de possuir caráter autoritário, outorgando-se o direito de falar pelo povo. Pécaut (1990) recorre a um conceito muito interessante, a “dissociação ideológica”, para interpretar os equívocos de leitura de conjuntura do ISEB:

Michel Debrun retomou, a esse respeito, o conceito soreliano de “dissociação ideológica”. Em *A decadência do mundo antigo*, Sorel recorre a esta expressão para indicar a presença de uma ideologia desvinculada do desenvolvimento histórico. A dissociação ideológica que prevalece no Brasil dos anos 60 não seria mais que a continuação de uma longa tradição brasileira. No século XIX, lembra Debrun, a ideologia liberal acompanhou a expansão das relações de “conciliação”, que nada tinham de liberais. Em 1960, a ideologia nacionalista se superpõe à consolidação do “capitalismo associado” (PÉCAUT, 1990, p. 132, grifos do autor).

Sobre o Partido Comunista, Pécaut (1990) afirma que este teve um papel importante

no movimento nacionalista do período anterior ao golpe e suas teses pautaram relevantemente o debate entre intelectuais, seja para concordar ou discordar. Além dos intelectuais que eram filiados ao partido, o PC contava com diversos simpatizantes que “orbitavam” suas iniciativas. Cabe pontuar que o partido teve participação ativa na movimentação social pelas reformas de base e oficialmente expressava convicção de que o campo progressista sairia vitorioso, em uma análise de conjuntura equivocada que foi debatida à exaustão posteriormente. Pouco antes do golpe ficou famosa a declaração de Luís Carlos Prestes de que “o Partido não tem necessidade de participar do governo, ele está no poder”.

Articulados com o ISEB e com a União Nacional dos Estudantes (UNE) e contando com diversos comunistas entre seus membros, os Centros Populares de Cultura (CPCs) são organizações emblemáticas do clima da época. Foram parte importante de um vasto movimento de artistas e intelectuais em direção às massas populares, com forte intuito didático. Publicações como os *Cadernos do Povo*, da editora Civilização Brasileira, eram vendidas por membros do CPC em sindicatos e fábricas, por exemplo. A organização realizava principalmente atividades culturais, no teatro, cinema, música e literatura. O primeiro CPC surgiu em 1961 em São Paulo, mas ao longo daqueles anos de efervescência política surgiram diversos núcleos em outras cidades brasileiras. Sua postura mistificadora do povo e da relação dos intelectuais com ele são amplamente conhecidas e criticadas; veja-se como exemplo uma declaração de Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC e saído diretamente das fileiras do ISEB, no anteprojeto para o manifesto do CPC de 1962: “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos do seu exército no *front* cultural” (MARTINS apud PÉCAUT, 1990, p. 155). Pécaut enfatiza o quanto essa posição carrega de um conceito sartreano de engajamento, no qual o intelectual se propõe a vigiar seus traços de classe de origem e aliar-se às classes populares. Não se observa, porém, nada da “má consciência” de que fala Sartre nas formulações do grupo: o intelectual não se martiriza por sua posição e origem, mas simplesmente parte do pressuposto de que pode escolher fazer parte do povo e ser seu porta-voz.

Os CPCs receberam críticas muito semelhantes às dirigidas ao ISEB, não sem motivo, como procuramos mostrar pela associação entre essas organizações. Foram chamados, por exemplo, de vanguarda autoritária, que reproduzia sem perceber os valores da classe dominante e sucumbiu ao populismo. Pécaut (1990), porém, pontua que, para o interesse de

sua pesquisa:

o “vanguardismo” nos parece menos marcante do que a certeza de viver uma situação revolucionária, onde o voluntarismo dos intelectuais se unia ao profundo movimento das massas populares, dando origem a uma nova “cultura”. Utopia? Sem dúvida. Mas uma utopia que não foi invenção de uma minoria isolada, mas constitutiva da cultura política de uma grande parte das camadas intelectuais, que então emergiam sob novas formas (p. 158-159).

A base do equívoco dessas organizações era a crença de que as massas populares estavam prestes a tomar o poder. Quem estava muito próximo do governo e de suas pautas progressistas eram esses intelectuais, mas não a massa da população, ainda que organizações populares de trabalhadores (sindicatos e Ligas Camponesas) estivessem mobilizadas e mais politizadas do que nunca. Isso ainda assim não refletia a condição da maior parte dos brasileiros. Nesse ínterim, a direita também fazia sua própria movimentação ideológica, que parece ter sido bem sucedida em implantar o medo do comunismo entre a população. Os CPCs de fato tinham um público considerável, mas composto basicamente de estudantes, que não eram propriamente o público sonhado pelos grupos.

Os movimentos que chegaram efetivamente mais perto das classes populares foram provavelmente os relacionados à esfera católica. Campanhas de alfabetização como o Movimento de Educação pela Base (MEB) tiveram um alcance relevante no período, contando principalmente com estudantes em seus quadros, e não tanto com intelectuais renomados. Muitos desses estudantes vinham da Juventude Católica ou da Ação Católica. Em 1962 esses setores fundaram a Ação Popular (AP), que conquistou a presidência da UNE. Esses projetos de alfabetização se inseriam no esforço descrito anteriormente de conscientização popular e tinham frequentemente objetivo político (lembrando que os analfabetos não votavam). O Movimento de Cultura Popular (MCP), ligado a Paulo Freire e iniciado em Recife durante o governo de Miguel Arraes, se relaciona com esse pensamento de esquerda de forma um pouco diferente do que se observa nas formulações do ISEB e dos CPCs, por exemplo, pois não parte do pressuposto de que o intelectual pode simplesmente conscientizar o povo: esses processos de alfabetização construtivista partem de uma noção muito mais forte de autonomia das classes populares, em que o exercício da democracia é aprendido na prática da coletividade que ensina e aprende ao mesmo tempo.

O que é muito importante demarcar na atuação desses intelectuais dos anos 1950 e

1960 é que não se propunham simplesmente a tarefa de utilizar a produção de ideias para interpretar a realidade, mas sim para transformá-la. Pécaut (1990) aproxima os intelectuais das diferentes gerações que analisa em sua obra segundo essa perspectiva de atuação, profundamente relacionada com sua proximidade com as estruturas do Estado brasileiro:

Vários intelectuais nacionalistas de 1930 estiveram diretamente associados ao poder, antes e durante o Estado Novo. Os de 1961 a 1964 sentiam-se ainda mais próximos do poder. Pouco importam as opiniões, muito diversas, que nutriam em relação ao próprio Goulart. O que importa é que certos intelectuais de grande renome tinham responsabilidades de porte na gestão governamental. Citemos, por exemplo, Celso Furtado que, após ter dirigido a SUDENE (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste), ocupou o Ministério do Planejamento; Darcy Ribeiro, fundador da Universidade de Brasília e, depois, chefe do Gabinete Civil da Presidência; ou ainda Santiago Dantas, ministro do Exterior, e depois das Finanças no governo Goulart (PÉCAUT, 1990, p 182).

Pécaut não sugere que esses intelectuais no governo sejam porta-vozes da esquerda nacionalista como um todo, mas enfatiza que, ainda que cada um enuncie à sua maneira as questões em debate, existe uma cultura política comum, uma leitura compartilhada do real e uma concepção semelhante da historicidade que invoca temas como classe, nacionalismo e desenvolvimento. Com o golpe de 1964, esse quadro de proximidade com o Estado se modifica. O período da ditadura comportou o desenvolvimento da indústria cultural nacional e um crescimento relevante das universidades, em grande medida financiados pelo Estado, o que garantiu postos de trabalho para a intelectualidade brasileira; mas aqueles intelectuais nacionalistas não teriam mais a percepção de influir nos rumos de projeto do país, pois não seriam mais ouvidos pelo governo nem teriam condições de manter as instituições que procuravam influir na opinião pública (ISEB e CPCs, por exemplo).

Além disso, a intelectualidade de esquerda tem uma desagradável surpresa com o advento do golpe, não porque um confronto não fosse esperado, mas imaginava-se mais resistência. A desilusão dos intelectuais nacionalistas foi intensa: não somente as classes médias e as classes populares não resistiram, mas também diversos intelectuais moderados e liberais se eximiram de posicionar-se ou até mesmo apoiaram os militares. A esquerda nacionalista forçosamente percebeu que na verdade era minoritária. Ao mesmo tempo, não houve grande repressão sobre a intelectualidade em um primeiro momento, ao contrário do que aconteceu com os militantes populares (operários e camponeses). Instituições foram fechadas e sofreram inquéritos policiais, mas em geral os intelectuais envolvidos com elas não

foram mantidos presos (PÉCAUT, 1990).

Entre o golpe de 1964 e o AI-5 em dezembro de 1968, a produção cultural e intelectual segue de forma mais ou menos livre no país. Nesse período, ainda não estava completamente claro o tamanho do impacto que a ditadura civil-militar teria em nossa história, pois havia quem acreditasse que se tratava de uma intervenção breve, que não teria poder de desmontar o quadro de mobilização anterior por completo. A tese de Roberto Schwarz (1978) no ensaio “Cultura e Política”, afirmando que apesar do regime autoritário há “relativa hegemonia cultural” de esquerda no período, é retomada e nuançada por Pécaut (1990). Por um lado percebem-se de fato indícios de que a produção cultural do imediato pós-golpe revelava uma espécie de “floração tardia”, nos termos de Schwarz, da efervescência do período democrático anterior. Porém, também é possível perguntar-se se aquele quadro não estava prestes a se romper:

Isso porque essa cultura supunha que a modernização, o desenvolvimento e a democratização operados pelo Estado avançassem em sintonia. A “hegemonia cultural” da esquerda, ao contrário, parecia afirmar-se sobre o pano de fundo de sua ruptura.

Reina a modernização. Mas ela será a partir daí percebida sobretudo no plano do consumo cultural. Não é por acaso que Roberto Schwarz refere-se às livrarias e aos teatros: o mercado de bens culturais tem uma rápida expansão. [...] Esta ampliação do mercado cultural corresponde ao aumento do público, para o qual contribuem em grande parte as universidades, em razão do número de estudantes que recebem. Ocorrem também rápidas mudanças no modo de vida e nos valores da juventude das classes favorecidas. A “cultura de esquerda” é colhida nesse processo de modernização, um processo, porém, que já não tem muita relação com um projeto de sociedade (PÉCAUT, 1990, p. 203).

Se anteriormente a noção de um projeto de modernização estava profundamente interligada com a ideia de democratização e nacionalismo para essa intelectualidade, durante a ditadura civil-militar ficará cada vez mais claro que outra modernização é possível, sob um viés politicamente autoritário e socialmente excludente. Nos primeiros anos da ditadura porém, como comentamos, essa avaliação ainda não está clara<sup>9</sup>. Peças de teatro (especialmente do Teatro de Arena e do Teatro Oficina), canções (festivais), cinema (Glauber Rocha, Paulo César Saraceni), literatura (como nos romances de nosso recorte) e revistas

<sup>9</sup> Um exemplo contundente, diretamente das páginas da *Revista Civilização Brasileira* em 1965: “Todos os brasileiros sabem que, mais dia, menos dia, hoje ou amanhã, cedo ou tarde, o país retornará à normalidade” (*apud* PÉCAUT, 1990, p. 210). Quem seriam “todos” esses brasileiros? Esse “cedo ou tarde” acabou mostrando-se um longo período de 21 anos, após os quais o quadro de democratização e reformas anteriores ao golpe estaria fora de cena.

(com destaque para a *Revista Civilização Brasileira*, espécie de *Les Temps Modernes* brasileira) mantêm vivo um debate de esquerda sobre os rumos do país, mas cada vez mais apartado das classes populares e voltado para consumo interno. Cabe pontuar, porém, que essa produção será essencial na formação política de estudantes, que viriam a ser força relevante na luta armada. Ou seja, essa produção não é tão inofensiva quanto poderia parecer em uma primeira visada.

Como comentamos, o foco da obra de Pécaut é analisar a atuação dos intelectuais mais propriamente das Ciências Sociais, e não artistas. O autor trata de questões que não citamos aqui, como a diferença de atuação entre intelectuais do Rio de Janeiro (mais ligados aos governos) e São Paulo (cuja postura mais crítica foi amplamente relacionada ao desenvolvimento das universidades) e a passagem das interpretações em que primavam noções nacionalistas de desenvolvimento (a modernização do país só poderia ocorrer focando na indústria nacional) e o triunfo da teoria da dependência (que permite uma leitura associada e estrutural entre economia e política, analisando o funcionamento do capitalismo de forma mais global). Ainda assim, a obra de Pécaut nos ajuda a construir um cenário que permita compreender o motivo do engajamento do intelectual ser algo tão relevante naquele momento histórico, enquanto hoje talvez seja muito menos discutido. Sobre nosso recorte específico, Pécaut (1990) chega a comentar que muitas obras do período (1964-1968) abordam as aflições dos intelectuais, “quer como profeta populista, pequeno-burguês fugindo de si mesmo, quer como militante ou simplesmente como revoltado em busca do povo e atrás de suas fantasias” (p. 251), dando como exemplos o filme *Terra em Transe* e os romances *Quarup* e *Pessach*. O crítico analisa que nessas obras o militante e herói é convocado a prestar contas sobre si mesmo: “O intelectual já não pode dissimular-se atrás da ideologia: encontra-se imerso na história, com suas caracterizações sociais e opacidades, sua violência e mediocridade” (PÉCAUT, 1990, p. 251).

Uma outra reflexão sobre o engajamento dos intelectuais brasileiros que nos interessa mais particularmente, por conta do período da ditadura e das referências à luta armada em parte dos romances analisados nesta tese, está presente no livro *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil* (1990), resultado da tese de doutoramento de Daniel Aarão Reis Filho. Os inúmeros relatos disponíveis de exilados analisando os erros da luta armada no Brasil construíram uma imagem de projeto fadado desde seu nascimento ao fracasso. Em seu

estudo, o autor busca semelhanças entre os movimentos brasileiros e revoluções vitoriosas, como as ocorridas na Argélia, em Cuba, em Moçambique, na China ou na Rússia.

O autor procura refutar algumas teses sobre a derrota da guerrilha no Brasil, em especial a ideia de que as teorias e ações comunistas no país foram somente ecos de diretrizes internacionais e a análise de que a desconexão com o processo vivo da luta de classes e os erros de análise de conjuntura foram os principais responsáveis pelo aniquilamento das organizações. Daniel Aarão enfatiza que as organizações comunistas em geral priorizam a formulação de suas bases políticas e a coesão interna, resultando em um projeto histórico com vida própria: “Manter os princípios foi sempre mais importante que assegurar a sintonia com o processo histórico vivo da luta de classes” (REIS FILHO, 1990, p. 17). Essa não seria uma particularidade das organizações brasileiras. A hipótese mais importante do trabalho para nossa pesquisa, entretanto, é que as organizações comunistas brasileiras são submetidas à hegemonia dos trabalhadores intelectuais de classe média.

Daniel Aarão Reis Filhos (1990) analisa a atuação somente das organizações comunistas, atuantes no pré-1964 (PCB, PC do B e ORM-Polop) e no pós-golpe (com todas as fragmentações que ocorreram então), excluindo de seu raciocínio organizações não comunistas como a Ação Popular (católica), o movimento nacionalista ligado à Brizola e as Ligas Camponesas. No período imediatamente anterior ao golpe, no final dos anos 1950 e início dos 1960, o PCB caracterizava-se por uma postura de valorização das instituições políticas e aposta nas lutas eleitorais, rejeitando (ao menos momentaneamente) as estratégias violentas e apostando em uma possível aliança com a burguesia nacional. Para o PCB, o papel do movimento popular seria mobilizar as massas e pressionar o governo por reformas “radicais”. A POLOP, por sua vez, identificava-se como um partido revolucionário de vanguarda, rejeitando toda e qualquer aliança possível com a burguesia e se propondo a formar um movimento popular independente da tutela das classes dominantes. O PC do B, dissidência então recente do PCB, também rejeitava a aliança com a burguesia nacional e apostava na autonomia dos movimentos populares. Seus documentos de época indicam um alinhamento teórico principalmente com o comunismo chinês e indicam uma leitura de conjuntura que previa como possível um golpe de direita no país.

O golpe de 1964 trouxe a essas instituições políticas uma grande surpresa e resultou em melancólica desagregação. Como analisar, por exemplo, as Marchas da Família com Deus

pela Liberdade, que contavam com trabalhadores de colarinho branco, funcionários, pequenos proprietários, profissionais liberais? Esses setores não faziam parte do “povo brasileiro” que emanciparia o país, nas análises de conjuntura destas organizações comunistas? E qual era afinal o grau de autonomia concretamente dos movimentos populares, que sem o apoio das estruturas de governo e do Estado foram rapidamente desmantelados? Essas questões, ao invés de assombrar os comunistas brasileiros, foram logo colocadas de lado e substituídas pela leitura de que a derrota se deu meramente por uma “crise de direção” - o que, dependendo da instituição, podia ser culpa de “esquerdismo” ou “direitismo” dos demais atores envolvidos. Houve então uma fragmentação intensa dos movimentos de esquerda. Mas entre todas elas havia um ponto comum: primava a leitura de que a ditadura não poderia modernizar o país e de que a crise do capitalismo e o convulsão social eram inevitáveis.

O autor esclarece algumas questões que os comunistas não enxergaram no momento sobre a conjuntura. Em primeiro lugar, a “crise do capitalismo” se traduzia em uma redefinição de rumos, caminhando para uma nova hegemonia do capital internacional e associado. Em segundo lugar e talvez mais importante, a vitória do golpe de 1964 dependeu das alianças de uma ampla e heterogênea frente, que incluía grande, médio e pequeno capital; capital nacional e internacional; bancos, indústria e comércio; federações industriais e agrícolas; grande parte do parlamento e do judiciário; e amplos setores da Igreja e da classe média. Além disso, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e a Escola Superior de Guerra (ESG) reatualizaram uma importante aliança entre militares e grandes empresários, aliança esta de forma alguma inédita em nossa história, já que não é incomum que intervenções do Estado viabilizem o crescimento capitalista. No período posterior ao golpe o autor também aponta um erro de leitura de conjuntura importante entre as organizações comunistas: as elites foram lidas como um bloco monolítico engajado em um único projeto, sem contradições, o que deixava às esquerdas somente a opção da luta armada. Porém, Daniel Aarão afirma que entre 1964 e 1968 “entre as elites dominantes e os aparelhos institucionais político-jurídico-ideológicos haverá um quadro de contradições marcado pela resistência dos que se consideravam marginalizados do centro de poder” (REIS FILHO, 1990, p. 61).

Mas onde encontrar as bases sociais da luta armada? Os comunistas superestimaram a revolta do povo com as políticas repressivas do governo e sua leitura foi de que o caos social

e a revolta popular eram iminentes. Porém, os trabalhadores urbanos e rurais não demonstraram capacidade de organização na clandestinidade. Nas análises comunistas, as “massas populares” eram marcadas por debilidades que só poderiam ser superadas pela ação das vanguardas revolucionárias, que deveriam conscientizá-las, organizá-las e dirigi-las.

Destas verdades imutáveis decorre um sentimento de dívida do militante com o partido, pois foi graças a ele que acessou um conhecimento superior que não está disponível para todos, e se por um lado essa noção pode levá-lo a inebriar-se com a sensação de superioridade em relação à sociedade, por outro nunca deixa com que se sinta totalmente à altura do papel de revolucionário e dos modelos exemplares. A militância comunista exige constantes sacrifícios. Veremos nas análises dos romances como essa ideia é recorrente e parece inevitável, entre comunistas ou não (lembrando que, no campo progressista, o “fantasma” da hegemonia do partido está sempre no horizonte). Em diálogo direto com reflexões que acabamos de acompanhar em Sartre, Daniel Aarão argumenta que: “Os militantes provindos da classe média terão que eliminar suas características de origem, o que se efetuará pelo chamado 'suicídio de classe': dele o militante emergirá transfigurado num revolucionário. A metamorfose implicará luta e esforço” (REIS FILHO, 1990, p. 120).

Quanto à atuação do intelectual na revolução, trata-se de um tema controverso e cheio de ambiguidades. Desde os textos de Marx pode-se observar uma defesa da participação do trabalhador intelectual no movimento revolucionário como papel chave. Lênin afirmava que o operário não ultrapassaria uma consciência sindicalista em suas lutas e que uma perspectiva propriamente revolucionária só poderia vir de fora para dentro, com a mediação dos intelectuais revolucionários. Gramsci caracterizou o partido como “intelectual coletivo” e acreditava que a composição social do partido não seria tão importante, mas sim sua função dirigente, organizativa, educativa e intelectual. Muitos comunistas brasileiros também tomaram a defesa dos intelectuais, como Astrojildo Pereira e Leandro Konder, só para ficar em dois grandes exemplos. Porém, ao mesmo tempo, são notáveis situações de hostilidade aos intelectuais nas organizações comunistas. Houve muita desconfiança em relação aos intelectuais de origem pequeno-burguesa ou burguesa. Em escritos de Engels, Lênin e Stálin abundam exemplos de pesadas críticas às “vacilações” da pequena-burguesia. É uma relação ambígua, pois ao mesmo tempo em que o socialismo é científico e precisa ser elaborado por intelectuais, que “educarão” o operariado, estes intelectuais, cuja origem em geral é pequeno-

burguesa, não são confiáveis por sua origem de classe.

Aqui entra a temática citada do “suicídio de classe”: o pequeno-burguês precisa se suicidar como classe para renascer revolucionário, negando suas origens. Para os comunistas brasileiros, essa questão não foi menos problemática: a maioria da composição social das organizações era pequeno-burguesa (estudantes, eclesiásticos, militares). A ORM-Polop colocou-se metas de composição com operários que nunca conseguiu cumprir. VPR e Colina aceitaram a situação para um momento inicial de grupos pequenos (vanguarda). O PC do B também apresentou em documentos preocupações com essa predominância das classes médias em sua composição. Daniel Aarão Reis Filho (1990) mostra em seu estudo quadros com características dos envolvidos na luta contra a ditadura militar (denunciados, indiciados, torturados e mortos), construídos com base em dados levantados na obra *Brasil, Nunca Mais*. Alguns dados importantes sobre o perfil dos militantes dos anos 1960 e 1970: a grande maioria nasceu ou vive em grandes cidades brasileiras (em especial nos estados Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais); quase 60% são jovens com menos de 30 anos; a esmagadora maioria é masculina (mais de 80%); mais de 60% são trabalhadores intelectuais, e a grande maioria estava cursando ou era formado no ensino superior. Essas características diferem radicalmente do quadro geral da população brasileira no mesmo período, já que apenas 1,4% possuía ensino superior, 50,5% era de mulheres e a população urbana não ia além de 56%.

Para o autor, isso ajuda a explicar a relação ambígua das organizações com os intelectuais, do elogio ao insulto. O insulto sistemático pode ser uma espécie de catarse oculta e paradoxal, já que dados comprovam fartamente que os grupos comunistas eram compostos por elites sociais e intelectuais. Esse “insulto catártico” parece relacionado ao supracitado “suicídio de classe” pregado nas organizações, bem como as metas de aumentar o número de trabalhadores manuais em suas fileiras, que nunca ocorreu satisfatoriamente.

A tese de Daniel Aarão Reis Filho começa por caracterizar as derrotas dos comunistas nos anos 1960, que não decorreram de hipóteses previsíveis em qualquer luta, mas se concretizaram como acontecimentos inesperados (uma demonstração óbvia de descompasso com a marcha da História). O autor procura demonstrar que, ao contrário do amplamente apontado, essas derrotas não se devem a debilidades das organizações, pois as características apontadas como debilidades também estão fortemente presentes em organizações que

participaram de revoluções vitoriosas. Pressupostos fundadores; leitura legitimadora de modelos internacionais; dinâmica antidemocrática; estratégia de tensão máxima do militante; presença marcante de elites intelectualizadas: essas características não são defeitos que levaram à derrota, mas sim fatores de coesão indispensáveis a qualquer organização comunista. Ao mesmo tempo, é verdade que impedem uma interação ágil com o processo histórico enquanto dinâmica viva. É próprio do modo de viver do militante comunista acreditar constantemente na iminência da revolução, já que sua proposta é construir um mundo novo e seu olhar está sempre voltado para um futuro que terá de vir. Quando acertarem, serão considerados heroicos; quando errarem, são convocados a expiar seus erros. Esse último foi o caso dos comunistas brasileiros durante a ditadura. O autor afirma que as vanguardas estavam prontas, mas a revolução faltou ao encontro: “Ao contrário do que imaginava Che Guevara, o 'pequeno motor' (a vanguarda), embora em movimento, não conseguiu fazer rodar o 'grande motor' (a revolução social)” (REIS FILHO, 1990, p. 186).

#### **1.4 Literatura e engajamento no Brasil dos anos 1960: romantismo revolucionário**

Um conceito muito produtivo para pensar o contexto dos anos 1950 e 1960 no país é o conceito de “brasilidade revolucionária”, proposto por Marcelo Ridenti<sup>10</sup>. A ideia de brasilidade como propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil estava em formação desde o século XIX ao menos, mas é a partir dos anos 1930 que a ideia ganha força e se desenvolve em diversos sentidos, seja mais à esquerda ou à direita, de forma progressista ou conservadora. A ideia de revolução tampouco é inequívoca no Brasil – basta lembrar que movimentos conservadores ou até regressivos foram chamados de revoluções, como o próprio golpe de 1964. O termo mobilizado por Ridenti não é, portanto, autoexplicativo, e contém seu tanto de provocação. Com o conceito o autor trata especificamente de ideias e movimentos de esquerda, incluindo a esfera da produção cultural.

---

<sup>10</sup> Este subcapítulo retoma algumas reflexões presentes na minha dissertação de mestrado, na qual os conceitos do autor também enriqueciam muito a leitura dos objetos de pesquisa, até mesmo por tratar-se de um mesmo período histórico e mobilizar o conceito de engajamento. KLAFKE, Mariana Figueiró. **Heróis e coringas no palco: o Teatro de Arena prega a resistência**. 180 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

Trata-se de uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação. Essa brasilidade revolucionária, como criação coletiva, viria a definir-se com mais clareza a partir do final dos anos 1950, ganhando esplendor na década seguinte, seguido de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de ideias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo, pela necessidade de conhecer o Brasil e de aproximar-se de seu povo (RIDENTI, 2010, p. 10).

Ridenti afirma que a utopia de uma brasilidade revolucionária tem sua origem em parte na ideologia em torno da mistura entre branco, negro e índio na constituição da brasilidade, ideia importante por exemplo na obra de Gilberto Freyre. Porém, nos anos 1960, o que vem à tona não é mais uma ideia de harmonia e integração, mas sim a noção de que esta utopia é impedida pelo imperialismo, pelo latifúndio e, levando a análise ao extremo, pelo capital. Essa condição teria de ser superada através de uma revolução propriamente brasileira. Ridenti mobiliza o conceito de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams, para explicar o fenômeno dessa ideia compartilhada amplamente entre artistas e intelectuais brasileiros, que tem algo de sentimento na medida em que trata de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (RIDENTI, 2010, p. 86). O termo “estrutura de sentimento” descreve traços em comum entre diversas produções intelectuais e artísticas em um mesmo período histórico, indo além de elementos formais ou ideológicos. O que Ridenti está propondo é que, em retrospecto, é possível notar uma estrutura de sentimento no final dos anos 1950 e durante os anos 1960 relacionada a pertencimento a uma comunidade em profunda transformação: “Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se” (RIDENTI, 2010, p. 87). Para o crítico, a forma mais interessante de classificar essa estrutura de sentimento, ainda que sempre correndo o risco de limitar a análise, seria como romântico-revolucionária, recorrendo à teorização de Michael Löwy e Robert Sayre em *Revolta e melancolia* (2015). A concepção de “romantismo” aqui não refere uma corrente artística do século XIX, mas sim uma visão de mundo mais ampla que responde às transformações econômicas e sociais que advêm com o desenvolvimento do capitalismo, como crítica da modernidade e da desvalorização de certos valores humanos. Trata-se de uma crítica que busca construir o “homem novo”, mas paradoxalmente (ao menos à primeira vista) procura os modelos para tanto no passado, em uma idealização de povos mais autênticos e em contato íntimo com a comunidade e a natureza.

Para Michael Löwy e Robert Sayre (2015), o romantismo teria um caráter contraditório, podendo se manifestar ideologicamente como revolucionário ou contrarrevolucionário, cosmopolita ou nacionalista, democrático ou aristocrático, individualista ou comunitário etc. O movimento não incluiu somente artistas (poetas, romancistas, compositores, artistas plásticos), mas também ideólogos políticos (filósofos, historiadores, economistas). Essa diversidade causa estranhamento e leva a questionar a utilidade de usar o termo “romântico”: afinal, quais seriam os traços comuns que permitem definir um movimento nesses termos? Os críticos consideram que a maneira mais produtiva de entender o romantismo é como uma visão de mundo de oposição ao mundo burguês moderno. Essa oposição pode se manifestar de maneira retrógrada ou revolucionária.

A conceitualização de Löwy e Sayre (2015) é inspirada nas análises de Lukács que relacionaram romantismo e anticapitalismo, indicando algumas formas de pensamento nas quais a crítica à sociedade burguesa está associada a uma nostalgia passadista, ainda que os autores enfatizem que em escritos posteriores Lukács tenha definido o romantismo como reacionário e inclinado ao fascismo. Para os autores, “o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”, entendendo a modernidade como civilização “engendrada pela Revolução Industrial e pela generalização da economia de mercado” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 39).

Devemos notar igualmente que o romantismo é, queira-se ou não, uma crítica *moderna* da modernidade. Isso significa que, mesmo se revoltando contra ela, os românticos não poderiam deixar de ser profundamente influenciados por sua época. [...] A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 43).

Essa nostalgia de um passado mais autêntico e comunitário se expressou na idealização de diversas épocas (em especial a Idade Média) ou de forma mitológica ou lendária, referindo-se ao Éden, à Idade de Ouro ou à Atlântida perdida. Entre os romances analisados nesta tese, veremos que essa ideia é particularmente importante em *Quarup*, em que o protagonista, Nando, idealiza as comunidades indígenas do Xingu e a experiência das missões jesuítas. A busca por esse tempo perdido pode se dar no campo do imaginário, como uma espécie de fuga da realidade, ou no escapismo individualista (isolamento, viagens a

locais exóticos), mas também pode se expressar como tentativa de mudar o mundo: “Na perspectiva orientada para uma realização futura – a de Shelley, Proudhon, William Morris e Walter Benjamin, por exemplo -, a lembrança do passado serve como arma na luta pelo futuro” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 46-47).

Os valores positivos perseguidos pelo romantismo seriam qualitativos, opostos ao valor de troca: a valorização da subjetividade do indivíduo como resistência à reificação e, ao mesmo tempo, a unidade do Eu com a natureza e a coletividade humana. As críticas românticas à modernidade se relacionam ao desencantamento, à quantificação e à mecanização do mundo, bem como à abstração racionalista e à dissolução dos vínculos sociais. Löwy e Sayre (2015) definem uma tipologia, utilizando tipos ideais weberianos, para delimitar as diferentes atuações possíveis neste amplo campo abarcado pelo rótulo “romântico”: restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário ou utópico. Para nossa pesquisa importa particularmente a ideia de romantismo revolucionário/utópico, que os autores subdividem nas tendências jacobino-democrática, populista, socialista utópico-humanista, libertária ou marxista<sup>11</sup>. O romantismo revolucionário é caracterizado por uma nostalgia do passado pré-capitalista que impulsiona a esperança de um futuro novo, e não um retorno ao passado:

Recusando tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aprimoramento por meio de reformas, aspira – de uma maneira que pode ser mais ou menos radical, mais ou menos contraditória – à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que se recuperariam certos traços e valores das sociedades anteriores (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 102).

Michael Löwy e Robert Sayre (2015) indicam como manifestações dessa sensibilidade romântica no século XX alguns movimentos de vanguarda e movimentos sociais e o Maio de 1968, além de certas produções da cultura de massa. No Brasil, como comentamos, Marcelo Ridenti mobilizou o conceito para falar da cultura brasileira dos anos 1960. O crítico afirma que a brasilidade revolucionária de matriz romântica não nasceu no combate à ditadura, mas vinha do período anterior, especialmente do período democrático

---

<sup>11</sup> A associação entre romantismo e marxismo não é óbvia e chega a ser contra intuitiva, mas Löwy e Sayre (2015) procuram demonstrar o quanto a rejeição completa à juventude romântica de alguns marxistas elide o fato de que o romantismo ajudou a construir a crítica ao capitalismo e também perceber os limites da civilização industrial. Em *Revolta e melancolia*, há um capítulo dedicado a esclarecer a questão.

entre 1946 e 1964, quando muitos artistas e intelectuais acreditavam que o Brasil estava prestes a viver uma revolução, da qual, aliás, esses seriam parte importante. Exemplos desta estrutura de sentimento romântica e revolucionária do início dos anos 1960 seriam, para Ridenti, a trilogia clássica do Cinema Novo (*Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra), a dramaturgia do Teatro de Arena e de autores como Dias Gomes, a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo e o agitprop do CPC. Depois do golpe, Ridenti afirma que essa estrutura de sentimento ainda pode ser encontrada nas canções de Edu Lobo e Geraldo Vandré, nas produções do Arena e especialmente no romance *Quarup*, de Antônio Callado. Essa produção artística tinha como marcas inequívocas a proposta de ser “desalienadora de consciências” e a idealização de figuras populares.

Ridenti (2007) afirma que muitos intelectuais, não só brasileiros, mas de toda a América Latina, viveram intensamente a *necessidade* de uma prática engajada socialmente, sendo a Revolução Cubana de 1959 um marco nesse debate. No Brasil, o crítico considera que floresce nos anos 1960 um “sentimento de brasilidade” muito próprio, ao mesmo tempo romântico e revolucionário, que busca em mitos e heróis do passado exemplo e fundamento para uma revolução futura que lance as bases de uma sociedade democrática, inclusiva e autenticamente brasileira, e cujos frutos mais significativos ele enumera: “o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967); a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), e na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965); os camponeses no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1963)” (RIDENTI, 2001, p. 13).

O golpe de 1964 interrompe a conjuntura de debate público que era cenário de produção destas obras, momento no qual estava em pauta a democratização do país, mas a repressão não afeta imediatamente o meio intelectual e artístico:

A onda revolucionária, então no contexto de combate ao golpe recentemente vitorioso, disseminava-se especialmente no eixo Rio-São Paulo em peças como *Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*; em filmes como *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha; em canções como *Roda* e *Procissão*, de Gilberto Gil, *Terraplana* e *Caminhando*, de Geraldo Vandré, *Viola enluarada*, dos irmãos Valle, *Soy loco por ti*, *América*, de Capinam e Gil, e várias outras de compositores como Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Chico Buarque e Milton Nascimento. Entre 1964 e 1968, a “revolução brasileira” e o combate à ditadura também seriam tema de romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony; de exposições de artes plásticas como a

*Nova objetividade brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dentre várias outras manifestações artísticas (RIDENTI, 2007, p. 188).

Ao mesmo tempo, ocorria um processo de consolidação da indústria cultural que mudaria profundamente as feições da cultura brasileira. O autoritarismo não impediu que a ditadura civil-militar promovesse a modernização da sociedade, incluindo o setor cultural. O tropicalismo provavelmente foi o movimento artístico que melhor representou essas mudanças paradoxais, incorporando a vivência de uma sociedade cada vez mais imersa na cultura de massa e na modernização capitalista e simultaneamente governada por um regime retrógrado ditatorial. As novas classes médias estabelecidas nesse momento histórico, incluindo jovens estudantes universitários que muitas vezes eram os primeiros em suas famílias a atingir o ensino superior, foram o principal público desta produção artística insubordinada que seguia falando de revolução depois de um golpe militar. Esses jovens também seriam força relevante nos grupos de oposição armada à ditadura nos anos que se seguiram. Porém, isso se refere somente a uma parte da classe média, importante para nossa história, mas não majoritária. Cabe lembrar que a ditadura civil militar teve apoio importante da classe média, que “surfou” na onda de consumo do milagre econômico, por exemplo: “Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em ciência, tecnologia, comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado” (RIDENTI, 2007, p. 194).

Ridenti (2001) também sugere que esse florescimento cultural dos anos 1960 (na verdade, em um período que iria do final dos anos 1950 até 1968) depende de uma série de condições materiais que são frequentemente observadas em sociedades que estão ingressando na modernidade urbana capitalista, de acordo com o historiador Perry Anderson: a resistência ao academicismo nas artes, o surgimento de invenções industriais que geram impacto direto na vida cotidiana (e, conseqüentemente, criam expectativas libertárias em relação ao avanço tecnológico) e a proximidade imaginativa de uma revolução social. Porém, com o golpe e a derrota das forças políticas de esquerda, “perdeu-se a *proximidade imaginativa* da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso a novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si” (RIDENTI, 2001, p. 14).

Também são diversas as condições históricas que influenciaram o desenvolvimento do romantismo revolucionário no Brasil dos anos 1960, a começar pelo contexto internacional de revoluções de libertação nacional: Revolução Cubana (1959), Independência da Argélia (1962), a guerra anti-imperialista no Vietnã e as lutas anticoloniais na África. Esses acontecimentos davam exemplo de povos de países subdesenvolvidos que estavam se rebelando contra as grandes potências e construindo novas sociedades, gerando uma grande esperança de advento de um “homem novo”. Ao mesmo tempo, ainda no plano internacional, estava em curso o questionamento do modelo soviético com a Primavera de Praga. A Revolução Chinesa também teve grande impacto nesse imaginário revolucionário que se espalhou pelo Ocidente nos anos 1960, sendo o maoísmo muito popular entre os jovens da década. As lutas de emancipação nacional das antigas colônias e o questionamento do modelo burocrático soviético colocaram em pauta novas alternativas políticas libertadoras e o terceiro-mundismo, uma convicção de que os países de Terceiro Mundo teriam condições de construir uma terceira via de desenvolvimento humano, para além do capitalismo e do comunismo de matriz soviética. No Brasil, estava em curso certa democratização social, em especial a partir das reformas de bases, como já comentamos, mas o golpe de 1964 interrompeu esse processo.

O golpe de 1964, porém, não foi imediatamente o fim do sonho brasileiro revolucionário. Apesar da surpresa e do desamparo entre as forças de esquerda, que não previam que tão pouca resistência tivesse lugar, os debates sobre revolução não cessaram naquele ano de 1964. Avaliações internas sobre equívocos e estratégias foram realizadas, e conduziam quase inevitavelmente para a clandestinidade. A partir de 1965, somente dois partidos políticos são reconhecidos no país: a Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido da situação, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), uma oposição moderada e controlada. Fora da institucionalidade, surgiram diversos movimentos armados, cujo recrutamento estava muito ligado ao movimento estudantil. Esses grupos de guerrilha tinham divergências táticas e ideológicas, mas concordavam na avaliação de que a conjuntura dava condições objetivas para uma revolução brasileira, faltando somente as condições subjetivas de uma vanguarda revolucionária que iniciasse o processo. Com o acirramento da repressão pós-AI5, organizações que já realizavam ações armadas, como a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), tiveram uma confirmação de estar no

rumo certo e intensificaram suas atividades, assim como diversos outros grupos foram incentivados à luta armada na clandestinidade. Não havia mais espaço para uma oposição real dentro da institucionalidade.

A organização citada por Ridenti (2014) como a mais representativa do romantismo revolucionário seria a Ação Libertadora Nacional (ALN) de Carlos Marighella, por conta de algumas características marcantes: “primado da ação sobre a teoria e reencontro com raízes nacionais e populares para construir a sociedade do futuro. Nenhuma outra organização rompeu tão expressamente com a concepção de partido do marxismo-leninismo” (p. 142). Ridenti pontua que o projeto da ALN, que apostava na busca de uma alternativa de modernização a partir do interior do país, dialoga com a utopia romântica apresentada em *Quarup*. Mas não era somente a ALN que apresentava características românticas em suas formulações: em um documento de 1971, “A luta armada no Brasil”, os movimentos MR-8, ALN, VPR e MRT comunicavam a formação de uma frente armada de resistência evocando tradições pré-capitalistas brasileiras (Palmares, Inconfidência Mineira, Insurreição Pernambucana, Canudos, Contestado, o cangaço).

A primeira articulação de resistência armada à ditadura foi comandada por Leonel Brizola em seu exílio uruguaio e alguns intelectuais envolveram-se no movimento, inclusive Carlos Heitor Cony e Antonio Callado<sup>12</sup>, que chegou a ir ao Uruguai conversar com Brizola e transportou armamentos. Outros intelectuais envolvidos foram o crítico Otto Maria Carpeaux, o poeta Thiago de Mello e os jornalistas Teresa Cesário Alvim e Joel Silveira. Os guerrilheiros do Caparaó foram presos em 1967 e a polícia nunca descobriu o envolvimento desses intelectuais. Essa experiência interna de envolvimento com a resistência deve ter sido importante para a elaboração dos romances de Cony e Callado publicados em 1967, *Pessach* e *Quarup*. A guerrilha, porém, seria representada de forma bastante diferente em cada um deles. No caso de *Quarup*, Ridenti (2014) enfatiza a presença forte de duas referências pré-capitalistas que corroboram o argumento sobre o romantismo revolucionário: a comunidade indígena e a cultura católica, que no contexto não é apresentada como regressiva, mas sim como “fermento” para o engajamento do personagem.

---

<sup>12</sup> Sobre o movimento, Callado afirmou em entrevista a Marcelo Ridenti: “A gente estava disposto até ao sacrifício, e tem um lado bonito, simpático. [...] Caparaó foi uma coisa muito confusa. Confesso que eu realmente ajudei no que pude no sentido das informações que me davam e tal, mas nunca entendi direito o que eles esperavam com aquilo” (CALLADO apud RIDENTI, 2014, p. 120). Chamamos atenção aqui para o uso do termo “sacrifício”, que será importante para nossa análise dos romances adiante.

O romantismo revolucionário, portanto, não esteve presente somente nas elaborações das organizações de esquerda<sup>13</sup>, mas também na produção artística do pós-golpe, questão que foi analisada por diversos intelectuais desde então:

Um dos primeiros balanços do esforço de artistas e cientistas sociais para conhecer e ligar-se aos “humilhados e ofendidos que povoam o mundo rural e a cidade” - cuja consciência estaria marcada pelo misticismo e pela violência – foi feito por Octavio Ianni, num breve artigo para a *Revista Civilização Brasileira* (1968). Roberto Schwarz tratou do tema em 1970 no artigo clássico “Cultura e política, 1964-1969” (1978). Ainda escreveram a respeito Heloísa Buarque de Hollanda (1981), autora também de um livro com Marcos Augusto Gonçalves (1982), e outros pesquisadores. Renato Franco (1998) demonstrou que o tema central em dezenas de romances dos anos 1960 e início dos 1970 era o lugar do intelectual de esquerda na sociedade brasileira (RIDENTI, 2014, p. 28).

São estes romances o objeto central dessa tese: buscamos compreender como se deu a representação do intelectual engajado na literatura brasileira dos anos 1960, e nos parece que a recorrência dessa figura se relaciona tanto com a centralidade da ideia de revolução no período, em contexto nacional e internacional, quanto com a importância dos intelectuais na vida pública brasileira, questão histórica analisada por Pécaut que procuramos expor sumariamente aqui. Quanto à vinculação com o conceito de romantismo revolucionário, proposta por Ridenti, cabe pontuar uma ponderação feita pelo próprio crítico: os artistas cuja produção foi analisada por esse viés, e principalmente as organizações políticas citadas em seu estudo, provavelmente não aceitariam bem esse rótulo. No caso especificamente da produção artística, a vinculação mais óbvia seria ao realismo. Porém, ao mesmo tempo, é interessante notar a força de alguns marcadores românticos: indissociação entre vida e arte, nacionalismo, valorização do passado, busca de raízes populares. Conforme avançarmos na análise de nosso recorte, no capítulo seguinte, poderemos evidenciar com mais clareza como essas questões aparecem nos romances, muito mais em alguns casos do que outros, especialmente nas obras de Antônio Callado e Jorge Amado. Nos romances de Carlos Heitor Cony e Erico Verissimo, há mais crítica e ceticismo em relação a fantasias primitivistas de heróis populares e identidade nacional, como procuramos demonstrar nas análises.

---

<sup>13</sup> Para um panorama das ideias que circulavam entre as organizações de esquerda no período, Ridenti sugere a leitura de documentos presentes em *Imagens da revolução*, de Daniel Aarão Reis e Jair Ferreira de Sá.

## CAPÍTULO 2: ANÁLISE DOS ROMANCES

### 2.1 *O Senhor Embaixador*

*“Acho o sistema capitalista cruel e injusto. Acho que o mundo marcha para o socialismo. Tenho o maior respeito pela experiência seriíssima que se está fazendo na Rússia. Mas acho um blefe colossal afirmar que a Rússia é uma democracia e fico irritado quando os comunistas brasileiros apresentam a ditadura stalinista como um modelo para o resto do mundo. E para justificar essa admiração por um país totalitário, no mesmo momento que reclamam medidas democráticas nos países capitalistas, eles usam dois pesos e duas medidas, e as palavras liberdade, justiça e democracia passam a ter dois sentidos; um vale para os países onde o capitalismo privado impera; outro vale para a Rússia, onde existe o capitalismo de Estado.”*  
*Erico Verissimo, 1947*

Na obra de Erico Verissimo, o tema do engajamento do intelectual em uma revolução de caráter violento já havia aparecido antes de *O senhor embaixador* e *O prisioneiro* em *Saga* (1940), com o personagem Vasco, e em *O arquipélago* (1961), última parte da trilogia *O tempo e o vento*, com o personagem Floriano Cambará. A figura do homem de pensamento que se torna homem de ação, entretanto, se fortalece muito no imaginário do escritor nesta segunda metade da década de 1960. É comum na obra de Verissimo personagens intelectuais e humanistas, que são contrários a qualquer tipo de violência, imagem essa que ecoa a posição política conhecida do próprio escritor. Justamente por isso, talvez, o problema do engajamento deste intelectual em uma luta armada seja uma questão importante para ele. Em *Solo de Clarineta* (1976), ao falar do processo de escrita de *O senhor embaixador*, o autor frisa que a participação do intelectual na política militante sempre foi uma preocupação sua. A escrita deste romance veio interromper seus planos de escrever mais um livro de relato de viagem, desta vez sobre a Grécia:

Minha mão distraída começou então a mover a caneta sobre o papel e, sem idéia conscientemente preconcebida, tracei a face dum homem de aspecto indiático, sob um chapéu Gelot. [...] Por baixo do desenho escrevi: O senhor embaixador. Ali estava um assunto para romance! Quantas vezes, durante a minha estada em Washington, me assaltara a idéia de escrever uma história em torno dum embaixador latino-americano junto à Casa Branca e à OEA? (VERÍSSIMO, 2005, p. 57).

Sendo um escritor que vivenciou experiências históricas importantíssimas do século XX para pensar a liberdade, a violência e o engajamento (entre guerras, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria), Verissimo não passou incólume: sua literatura vai se tornando cada vez mais centrada no debate destas questões fundamentais. Seu engajamento não é diretamente com uma ideologia ou partido, mas sim com a liberdade humana e contra toda violência que possa ser cometida contra ela. Porém, essas questões não se colocam sem dilemas. Diante de uma ditadura, por exemplo, a postura adequada de um pacifista é não resistir? Não estaria ele nesse caso compactuando com a violência por omissão? Em especial após a trilogia *O tempo e o vento*, uma nova fase literária de Erico, mais engajada e cética ao mesmo tempo, como procuraremos demonstrar, terá lugar com *O senhor embaixador*, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*. No cenário internacional, vivia-se a Guerra Fria; no Brasil, começava a ditadura civil-militar, o que, aliás, não é desconectado desse contexto internacional de contraposição entre capitalismo e comunismo.

Antonio Candido (1972) já enfatizava que a presença de personagens intelectuais humanistas na obra de Verissimo é uma constante. A questão específica do engajamento deste intelectual humanista em um conflito armado é algo que perseguiu o autor, conforme ele relata em suas memórias, e sua preocupação com o engajamento aumenta a partir do final da trilogia *O tempo e o vento*, quando sua literatura torna-se mais explicitamente política. Essa questão é apontado por diversos estudiosos da obra do autor, como será explicitado no decorrer de nossa análise. Podemos observar já em Floriano Cambará a preocupação com uma tomada de posição por parte do intelectual, o que em muitos momentos pode encontrar o obstáculo da aversão desses intelectuais humanistas por toda forma de violência. Encontramos esse dilema também em Pablo Ortega e Leonardo Gris em *O senhor embaixador*. Porém, enquanto o engajamento de Floriano acaba limitado a sua tomada de posição enquanto escritor, os personagens de *O senhor embaixador* encontrarão um problema mais concreto, de carne e osso: uma revolução armada. Aqui, Verissimo faz com que seus personagens humanistas considerem abrir uma exceção, sendo um tipo de violência aceitável: a violência contra a violência, ou seja, a resistência violenta à violência. Vejamos como exemplo uma fala do personagem Leonardo Gris, ilustrando a consciência culpada do intelectual, que o afasta de suas inclinações pacifistas:

Não, não sou um comunista, mas um velho liberal até meio romântico, um homem,

enfim, que, se decidisse seguir suas inclinações mais profundas, passaria o resto da vida a cultivar o seu jardim no meio de bons amigos, bons livros e boa música, e que, se não faz isso, é porque tem a consciência permanentemente assombrada pela lembrança da miséria de seu povo, e um senso dolorosamente agudo de sua responsabilidade para com esse mesmo povo (VERISSIMO, 1965, p. 220).

Em “Erico Verissimo de trinta a setenta”, Antonio Candido afirma que em *O arquipélago* já encontramos uma das mais completas expressões de culpa do intelectual não-participante na obra de Verissimo, na figura do escritor Floriano Cambará cobrando-se por ter ficado tomando sol em Copacabana enquanto a ditadura se instalava. O crítico comenta que Floriano desempenha de certa forma uma função coral na obra, algo que em *O continente* ficava por conta da coletividade dos deserdados, mas em *O arquipélago* é representado pelo escritor e seu “Caderno de pauta simples”. Além da representação do intelectual atormentado com seu comprometimento social, essa preocupação pode ser notada na obra de Erico no sentido de que, como um todo, os problemas sociais e econômicos são uma constante na sua produção, bem como o tema da violência, o que faz Candido definir seu trabalho como “uma espécie de celebração horrorizada da brutalidade” (1972, p. 47). Ou seja, mesmo antes das representações explícitas do problema do engajamento do intelectual na obra de Verissimo, esse problema já se faz presente na sua própria figura empírica em toda sua trajetória. Mais tarde, em *Incidente em Antares*, a violência não terá mais qualquer possibilidade de conotação positiva, nem mesmo como resistência ou reação. A violência então aparecerá como “brutalidade sistematizada, transformada em instrumento de uma classe que finge renegá-la, mas alicerça nela os seus privilégios” (1972, p. 51).

Guilhermino Cesar analisa a ficção escrita por Erico após *O Tempo e o Vento* como uma produção especialmente comprometida a “representar a nossa fragilidade de criaturas em face dos equívocos da idade contemporânea” (CESAR, 1972, p. 52). O crítico considera que nos romances posteriores à clássica trilogia (*O senhor embaixador*, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*) há uma espécie de convite ao leitor a tomar uma postura participativa frente aos problemas de seu tempo. Sobre *O senhor embaixador*, Guilhermino Cesar afirma que o romance talvez dê uma imagem deformada dos povos latinos ao apresentar uma história que é quase uma ópera bufa sobre o despreparo das massas para o regime democrático e o autoritarismo ardiloso dos caudilhos. Erico Verissimo compôs neste romance um quadro de personagens unidos por um estranho vínculo, sua solidão moral: “esse livro não é outra coisa

senão isto: o rumor abafado de vozes divergentes. Há um fio comum a aproximar tais vidas, mas a natureza de cada uma abriga algo que as impele ao desajustamento, ao egoísmo, à solidão” (CESAR, 1972, p. 55).

Há um procedimento composicional interessante que Guilhermino Cesar aponta no romance: o autor constrói sua história de forma que os personagens tomem partido e fique no plano da ação, e não dos comentários do narrador, o engajamento. Trata-se de uma fórmula de impessoalidade que dá grande importância aos diálogos, reflexões e sonhos dos personagens, o que, acrescento eu, dá ao leitor uma sensação de debate democrático ao ler o romance, pois é difícil definir um ponto de vista privilegiado. São constantes as oportunidades de exposição de ideias e debates nos quais pode-se analisar contraposições, como, por exemplo, nas cenas em que Pablo Ortega e Glenda Doremus debatem sua dissertação, na conferência de Leonardo Gris, na entrevista dada a William Godkin por Barrios, enfim, em inúmeras discussões intelectuais entre personagens que dominam o livro.

Flávio Loureiro Chaves (1981) enfatiza que, ainda que exista uma radicalização no pensamento social de Verissimo a partir de *O senhor embaixador*, a questão das possibilidades de sobrevivência de um liberal em um contexto de extremismo ideológico vinha sendo tratada recorrentemente em sua obra. De fato, neste romance a questão se coloca de forma especialmente violenta: os dois personagens que são intelectuais liberais e humanistas, Leonardo Gris e Pablo Ortega, têm realmente suas vidas ameaçadas a partir de sua decisão de engajar-se politicamente, o que diverge radicalmente da posição pacifista que combina com suas crenças. Ao contrário de personagens de obras anteriores, como Tônio Santiago e Floriano Cambará, que se mantêm avessos à violência, é como se em *O senhor embaixador* essa postura já não fosse possível, pois se manter nela seria compactuar com a violência do outro, como percebemos na fala de Gris: “a imparcialidade não é apenas absurda como também criminosa. [...] Concluí que há um tipo de violência que aceito, com tristeza, confesso, mas aceito. É a violência que se emprega para responder à violência” (VERISSIMO, 1965, 176).

Um problema importante para Erico Verissimo que retorna em *O senhor embaixador*, sendo talvez o principal tema de reflexão do romance, é a liberdade individual (por vezes em contradição com a responsabilidade com o coletivo). O protagonista Pablo Ortega é um homem dividido: sendo um humanista e um democrata, não pode se abster ao ver seu povo

subjugado por um ditador que perpetua sua miséria; sendo um liberal e um pacifista, não poderia unir-se sem grande sofrimento à uma revolução violenta de esquerda. Sua mentalidade é avessa aos extremismos, mas sua consciência não lhe permite seguir alheio às questões de sua nação e seu tempo. Essa condição culmina em sua situação ao final do romance, quando se coloca como defensor de Gabriel Heliodoro no julgamento público, colocando-se contra princípios autoritários da revolução da qual acabou de participar. Chaves (1981) chama a atenção para o fato de que a narrativa de Erico Verissimo chegou a um ponto crítico no qual o otimismo de seus primeiros romances tornou-se inviável, pois os fatos históricos obrigaram o autor a rever constantemente as posturas éticas a partir das quais organizou seu mundo ficcional. O romance nos deixa a mensagem de que o intelectual é um condenado por definição, como diz o personagem Leonardo Gris.

Na crise do pensamento liberal e democrático, que se tornou mais intensa no mesmo período em que o escreveu construiu a sua obra literária, tanto no panorama internacional como nos rumos impostos à sociedade brasileira, a privação da liberdade está intimamente identificada com a crescente impossibilidade de uma ação restauradora e o inútil sacrifício da individualidade. Colocadas entre os dois extremos dum mesmo paradoxo, as personagens de *O Senhor Embaixador* e *O prisioneiro* discutem interminavelmente os meios para, ao final, se defrontarem com a permanência dos fins cuja modificação era a origem e a causa motivadora de suas ações (CHAVES, 1981, p. 112).

Uma motivação essencial para a escrita de *O senhor embaixador* certamente foi a experiência de Erico Verissimo com a diplomacia de Washington, experiência esta que parece ter levado o escritor a rever sua visão sobre os Estados Unidos da América. Em seus livros de viagem *Gato preto em campo de neve* (1941) e *A volta do gato preto* (1947), Erico manifestava simpatia pelos EUA: “o que ele vira fora a mobilização dos norte-americanos na defesa da liberdade e os benefícios que a civilização da alta tecnologia, da livre imprensa e da justiça para todos trouxera àquela nação sob Roosevelt” (BORDINI, 2014, 27). Sua experiência posterior como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos (OEA) propiciou outro ponto de vista. Ao visitar diversos países latino-americanos, Verissimo teve oportunidade de observar ações imperialistas por parte do “grande irmão do norte”, que, durante a Guerra Fria, tinha em curso uma forte política de contenção do avanço comunista na América.

Minchillo (2014) chama a atenção para o fato de que a América Latina aparece desde

cedo nos romances de Erico Verissimo, mas a partir de um determinado momento de sua obra surge um elemento de coesão entre as nações latino-americanas que é comum a muitos outros artistas e intelectuais: a contraposição à América anglo-saxã, ou seja, pensar a condição de latinidade passa pelo questionamento da hegemonia norte-americana, cuja interferência (econômica, política ou cultural) nos demais países da América é constante. Essa visão é construída em décadas de experiências internacionais, no contato direto com os EUA e com países latino-americanos.

Segundo o crítico, essa história começa ainda nos anos 1940, quando Erico fez parte de um extenso grupo de artistas e intelectuais que, patrocinados pelo Departamento de Estado norte-americano, tiveram a tarefa de unir o continente em um suposto “pan-americanismo” durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1940, Verissimo visita os EUA por três meses e inicia-se aí sua trajetória de publicações nesse país, a partir da onda de diplomacia cultural visando a Política de Boa Vizinhança do governo Roosevelt. Em 1943, o escritor gaúcho retorna, desta vez por dois anos, para dar aulas em universidades e realizar palestras. Essas experiências resultam na publicação de dois relatos de viagem e em diversos contatos editoriais importantes. Nesse momento, a visão de Erico ainda é bastante alinhada de fato ao discurso pan-americanista, não havendo ainda de sua parte alguma percepção crítica forte sobre o imperialismo americano e a posição das demais nações como meros satélites.

No início dos anos 1950, Verissimo tem mais uma longa estadia em território americano, desta vez como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana. Nesta ocasião, ele terá oportunidade de estabelecer contatos não somente com artistas, intelectuais e o mundo editorial, mas também com os meandros da diplomacia inter-americana, inclusive visitando diversos países do continente. É neste período que o escritor começa a se pronunciar de forma mais crítica sobre a política dos EUA, em especial quanto à convivência com regimes ditatoriais em países latino-americanos. Em *O senhor embaixador* percebemos muito desse olhar crítico, mas é importante salientar que Erico Verissimo também não é simpático a regimes comunistas, como o cubano, o que em plena Guerra Fria é uma questão importante para compreender a posição ideológica do autor. Além disso, Verissimo não culpabiliza o imperialismo prioritariamente pela situação de miséria em que se encontram as nações latino-americanas, mas sim principalmente agentes internos. Entretanto, isso não exclui uma forte ligação entre influências internas e externas na situação de Sacramento no

romance:

Sacramento depende do mundo diplomático de Washington, que por sua vez se articula com as engrenagens imperialistas do sistema econômico e financeiro. Sacramento está também na esfera de influência de Cuba, de onde vem o apoio necessário para o movimento revolucionário que está em curso ao final desse romance no qual tudo parece ter uma dupla face ou uma camada subterrânea (MINCHILLO, 2014, p. 716).

Ainda que tenha suas críticas ao imperialismo americano, é bastante importante enfatizar o predomínio do alinhamento de Erico Verissimo com os EUA. O autor esteve ligado desde os anos 1950 ao Congress for Cultural Freedom (CCF), um movimento que congregava intelectuais do mundo inteiro contra a expansão do comunismo. É provável que Erico não soubesse que a iniciativa era financiada pela CIA, mas certamente sabia de que forma sua participação marcava sua posição em relação a outros intelectuais brasileiros e latino-americanos.

Bordini (2014) defende que a partir de *O Arquipélago* (1961), quando Erico Verissimo entra em uma fase mais decididamente política de sua produção literária, as discussões ideológicas (muitas vezes com exposição de posições inconciliáveis) entre os personagens ganham importância muito maior do que antes tinham na obra do autor. Não que esta mudança signifique uma brusca ruptura: “[Os romances] mantêm-se fiéis às técnicas narrativas praticadas por Erico nos romances urbanos e na trilogia histórica, com episódios entrecruzados e encaixados uns nos outros, mas o espírito dos relatos é diverso” (BORDINI, 2014, 27). Algo muito importante que Bordini propõe é que nesta fase mais política Erico Verissimo não constrói mais perspectivas privilegiadas, ainda que não deixe de manifestar seu próprio ponto de vista e esquema de valores através de determinados personagens. A questão é que esse ponto de vista não impregna todo o romance, de forma que a diversidade de opiniões não fica prejudicada na narrativa. Procuraremos analisar como essa diversidade se manifesta e como se torna difícil chegar a uma conclusão inequívoca sobre a tese defendida nesse romance. Para tanto, é importante a exposição sumária do enredo e algumas observações sobre a composição do livro.

A primeira parte do romance, “As credenciais”, tem como função principal caracterizar personagens, mas também antecipa algumas questões importantes da narrativa. A ação principal, como o título indica, é a apresentação das credenciais de Gabriel Heliodoro

Alvarado ao presidente dos EUA. A cena que abre o romance é uma homenagem aos 35 anos de William Godkin no *Amalgamated Press* como jornalista especializado em América Latina. Através do diálogo dos personagens, o leitor conhece um pouco da carreira de Godkin e sua relação com a história latino-americana. Sua consagração como jornalista se deu a partir de uma entrevista realizada com Juventino Carrera, atual presidente de Sacramento, na época um guerrilheiro na serra.

Uma espécie de retrato do novo embaixador de Sacramento, Gabriel Heliodoro Alvarado, é apresentado enquanto ocorre a preparação de sua posse. Nestes primeiros momentos também há descrição da embaixada, sua história e seus funcionários. O narrador descreve os funcionários e demais figuras ligadas à embaixada supostamente segundo o ponto de vista de uma funcionária, Miss Clare Ogilvy. No decorrer do romance, compreende-se que a personagem é uma espécie de ponto estável na embaixada, alguém que permanece e reorganiza aquele mundo quando tudo muda.

Pablo Ortega, funcionário da embaixada que é protagonista do romance, vem de uma família tradicional sacramentenha e é um intelectual, embora costume recusar o título e rejeitar os livros que escreveu. O rapaz tem horror ao governo sacramenteno, corrupto e autoritário, mas permanece em seu cargo devido à chantagem familiar, pois o pai é cardíaco e a mãe usa a questão para mantê-lo dentro das expectativas familiares. Através de Pablo o leitor é apresentado também a Leonardo Gris, intelectual opositor ao regime que foi seu professor e é um grande amigo, e com quem ele mantém contato nesse quase exílio americano que vive. Gris foi Ministro da Educação no governo de Júlio Moreno, que foi derrubado pelo ditador que atualmente preside o país. Pablo arriscou-se para salvar o professor na noite do golpe, sendo este o motivo pelo qual os pais retiraram-no do país. Pablo tenta inutilmente não simpatizar com o embaixador, mas é impossível, pois trata-se de um homem muito sedutor. Gabriel Heliodoro conta histórias da revolução e fala sobre sua mãe, uma índia prostituída. Para o embaixador, estar nos Estados Unidos é uma grande vitória pessoal.

Nesta primeira parte, o leitor terá contato com a enorme quantidade de personagens que povoam este longo romance. Pancho Vivanco, funcionário da embaixada, amarga seu ódio ao embaixador, de quem sua esposa, Rosalía, é amante. Desconta constantemente seu sofrimento na datilógrafa Mercedita. Jorge Molina, ministro conselheiro, ressentido por não ter sido convidado para a posse. Sua função é vigiar e neutralizar Leonardo Gris, que

denuncia o regime sacramenteno nos EUA. Por conta disso, são constantes as cenas em que acompanhamos diálogos mentais de Molina com o intelectual. Há também um núcleo mais cômico do romance. Hugo Ugarte, adido militar da embaixada, um general corrupto; sua esposa Ninfa, que tem um caso extraconjugal com Aldo Borelli, motorista que se submete a ela por dinheiro; Ernesto Villalba, funcionário conhecido como Titito, um homossexual com quem alguns personagens têm relação ambígua, pois apesar de seus preconceitos gostam de sua companhia. Por fim, há também Frances Andersen, americana com quem o embaixador terá um caso, Kimiko, amiga japonesa de Pablo Ortega, e a personagem Glenda Doremus, estudante que escreveu uma dissertação sobre Sacramento, neurótica e racista<sup>14</sup>, que terá um caso trágico com o rapaz, culminando em agressão sexual. Estamos expondo esse grande elenco de personagens para deixar claro como o romance se organiza: através de um modelo contrapontístico, diversas histórias para além do núcleo principal serão exploradas. Não caberá aqui comentar cada uma delas, mas gostaríamos de pontuar o estilo de composição.

A segunda parte do romance, “A festa”, tem como função principal expor os meandros da vida diplomática e aprofundar a história de Sacramento através do diálogo entre Ortega e Glenda Doremus sobre a dissertação da moça. A terceira parte, “O carrossel”, inicia-se com a posse do embaixador no conselho da Organização dos Estados Americanos (OEA). Gabriel Heliodoro entedia-se com o trabalho. Fica claro que o embaixador é um homem de ação e não se adapta bem ao papel que lhe foi exigido. Aqui surgem as maquinações para um novo golpe em Sacramento, evitando as eleições. Sabe-se que Leonardo Gris articula uma resistência ao regime no exílio, e pretende-se utilizar essa questão como mote para o golpe de Carrera.

Leonardo Gris realiza uma conferência pública na American University intitulada “Duras verdades sobre a República do Sacramento”. O tom da conferência é de forte denúncia ao caráter autoritário do regime sacramenteno. Além disso, Gris também denuncia o papel dos EUA na política da América Latina. Ao mesmo tempo cabe salientar que o intelectual fala do comunismo como um mal, o que marca sua posição como um opositor liberal da ditadura vivida em seu país. Há um espião que vem seguindo Gris há algum tempo e também está

---

<sup>14</sup> Não sendo o tema de investigação da tese, não será possível analisar a questão do racismo no romance. Porém, cabe pontuar a presença do tema, principalmente porque também está presente em *O prisioneiro*, obra de Verissimo também analisada neste estudo. Glenda Doremus acusou falsamente um homem negro de estupro na juventude, o que será desvendado durante sua relação com Ortega, que também possui componentes racistas que ficam cada vez mais claros. Aparentemente, as vivências de Verissimo nos EUA trouxeram a questão com muita força para sua literatura, ao perceber-se como não branco em território americano.

presente na conferência. Esse espião confronta o professor, questionando se é verdade que ele faz parte de uma conspiração para derrubar o governo de Sacramento através de uma revolução armada. Gris recusa-se a responder invocando a 5ª emenda<sup>15</sup>, mas ao ser pressionado novamente confirma que é sim partidário de uma revolução armada para derrubar Carrera, e questiona então quem paga este homem para segui-lo há meses. O espião não responde e a conferência é encerrada em clima de grande tensão. Pouco tempo depois Leonardo Gris desaparece. Na embaixada, um ataque mal sucedido de Pancho Vivanco ao embaixador, motivado por ciúmes, é simulado como atentado, servindo de mote para o golpe de Carrera em Sacramento.

Na parte quatro, “A montanha”, o leitor será transportado a El Sacramento, onde a resistência ao golpe de Carrera aumenta e recebe apoio internacional. Pablo Ortega resolve juntar-se à revolução, apesar das pressões familiares. Gabriel Heliodoro sabe que a derrota é certa, mas também decide ir para Cerro Hermoso, o que conquista pela primeira vez a admiração de Molina e possivelmente causa simpatia no leitor. Ortega é seguido – os revolucionários, em especial Valencia (o “cérebro” marxista da revolução atrás de Miguel Barrios), não confiam nele. Pablo mesmo se impressiona com sua capacidade de ação violenta e sua falta de remorso, mas teme a vitória e os rumos da revolução. Sua perspectiva é ser uma espécie de voz crítica de Valencia dentro do movimento.

A revolução vitoriosa é coroada pela chegada de Miguel Barrios em Soledad del Mar, onde é recebido como um herói, um mito. Gabriel Heliodoro, que comandou a resistência em Cerro Hermoso, foi ferido e capturado, e sofrerá um julgamento público, no qual Ortega se prontifica a ser seu advogado, em uma espécie de suicídio político, considerando sua posição com Valencia. Na visão de Pablo, a primeira atitude da revolução foi dar “pão e circo” ao povo, o que, pela demanda de um “espetáculo” mais sangrento, culminou nos tribunais populares e fuzilamentos públicos. A execução de Heliodoro é um espetáculo, no qual ele é irreverente e corajoso até o último momento. O romance termina com a seguinte sentença: “O tenente tirou o revólver do coldre e, a cara tensa, aproximou-se do corpo ainda estrebuchante de Gabriel Heliodoro Alvarado e meteu-lhe uma bala no crânio, como quem pinga o ponto final de uma história” (VERISSIMO, 1965, p. 401).

O romance tem estilo narrativo realista, ou seja, há a pretensão de representar a

---

<sup>15</sup> Direito de permanecer calado, evitando a autoincriminação.

realidade percebida através de um tratamento predominantemente sério dos temas e tendendo a uma visão totalizante da história. O estilo de escrita é contrapontístico, apresentando diversas histórias e pontos de vista de forma cruzada. Também é constante a presença de *flashbacks*, em especial nas primeiras partes do romance, em que o espaço e o tempo presentes são em diversos momentos atravessados por referências a acontecimentos passados ou contemporâneos, mas que se referem à ilha de El Sacramento. O passado é apresentado pelo discurso ou pela memória dos personagens, enquanto os eventos históricos são apresentados muitas vezes a partir de reportagens, utilizando o personagem jornalista Godkin e expondo notícias ou seus cadernos de notas.

O narrador é onisciente e não judicativo, simpático a personagens contraditórios. O foco do romance não está em personagens humildes, mas em posições privilegiadas. A representação do povo é predominantemente indireta e quem tem voz são os intelectuais. A narração da revolução, por exemplo, é feita a partir da perspectiva de Godkin; Ortega retrata o povo em pinturas quando retorna a seu país, depois de ser identificado como negro por uma americana racista. Ao mesmo tempo em que traz a questão do necessário e quase inevitável engajamento do intelectual, o romance também traz a crítica do afastamento e do papel de protagonismo, que não recai sobre o povo.

O horror de Erico Verissimo à violência é notável em sua obra, que tematizaram diversas guerras e revoluções, e é frequente em seus romances a presença de vozes críticas à violência, em especial a partir de mulheres e intelectuais. Cabe observar que no caso de *O senhor embaixador* temos vozes de personagens importantes, em especial Leonardo Gris e Pablo Ortega, que chegam à conclusão de que em determinadas circunstâncias a violência é justificável: especificamente, a violência que reage à opressão. Ou seja, mesmo um ponto muito forte na obra do autor, o pacifismo, passa a ser relativizado nessa fase mais política de sua obra, admitindo nuances discursivas a partir de diferentes personagens.

A questão é que aqui a violência tem duplo tratamento, como já indicado por Fresnot (1977): existe a violência dominante, que parte de governos autoritários sobre seu próprio povo, caso tanto da ditadura de Chamorro quanto de Carrera; e existe a violência dos rebeldes, que o crítico chama de violência revolucionária, uma reação e uma forma de resistência. A violência dominante manifesta-se tanto em formas diretas de repressão, como as perseguições políticas, as prisões e a censura, quanto na corrupção de um governo que mantém o povo de

seu país na miséria e na degradação. Os comentários sobre a violência revolucionária podem ser tecidos principalmente a partir das falas e da conduta de Leonardo Gris e Pablo Ortega, intelectuais que contrariam sua natureza contemplativa e pacifista e engajam-se em um projeto de resistência. Porém, a questão não é tratada de forma maniqueísta, já que entre os revolucionários há figuras que são analisadas de forma crítica em suas atitudes, como é o caso de Valencia a partir dos olhos de Ortega. Durante o julgamento de Gabriel Heliodoro, Pablo encerra sua defesa alertando sobre os limites éticos da violência revolucionária:

Mas, sejam quais forem, quero que minhas últimas palavras sejam uma advertência. Se achamos que, para os alicerces do novo Sacramento que vamos edificar, a melhor argamassa é a carne e o sangue de nossos inimigos, ou daqueles que discordam de nós, estaremos correndo o grave perigo de repetir a triste, trágica balada das ditaduras latino-americanas. Porque, se na base desse grande e belo edifício que deverá ser a pátria de amanhã, além do nosso trabalho, da nossa inteligência, da nossa honestidade, da nossa incansável vigilância, não houver também um elemento de tolerância e de amor, teremos então construído nossa casa sobre a areia! (VERÍSSIMO, 1965, p. 384).

Uma questão que chama a atenção em *O senhor embaixador* é a situação de solidão e isolamento de personagens, muitas vezes decorrentes de complicadas situações familiares. O embaixador é filho de uma prostituta e nunca soube quem era seu pai; Jorge Molina perdeu a mãe no momento de seu nascimento e acredita que seu pai o culpou por isso; Rosalía, órfã, casou-se contra a vontade para fugir da tia excessivamente severa que a criou; Pablo Ortega, filho único de uma família rica e importante de latifundiários, sente-se constantemente culpado e sufocado pelas chantagens emocionais da mãe; William Godkin e Leonardo Gris são viúvos solitários. No romance, existem somente três casais, todos infelizes nas suas relações repletas de traição: Gabriel Heliodoro e Francisquita, general Ugarte e Ninfa e Pancho Vivanco e Rosalía (FRANTZ, 1985). Além deles, há um casal que quase se forma, Pablo Ortega e Glenda Doremus, mas cujo destino é trágico, culminando em um estupro.

Em ensaio intitulado “A ilha imaginária”, Flávio Loureiro Chaves analisa a construção da ilha de El Sacramento no romance de Erico Verissimo. As analogias históricas são inevitáveis: a Revolução Cubana de 1958 e os recentes acontecimentos que vinham marcando a América Latina com intervenções militares, apoiadas pelos Estados Unidos. O Brasil havia sofrido com o golpe militar somente um ano antes do lançamento do livro. O que Chaves procura demonstrar em seu ensaio é o quanto o livro de Erico Verissimo, nesse contexto,

apesar de ser marcado por um cenário internacional, está intimamente relacionado com a história de nosso país e a busca de compreender seus meandros através da ficção. O autor enfatiza, por exemplo, que Erico Verissimo e Jorge Amado foram os primeiros escritores a protestar publicamente contra a censura a livros e jornais, o que demonstra que o escritor não se eximiu ou se desinteressou da situação nacional, o que poderia ser sugerido pela temática internacional de seus romances nos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira.

A tese de Flávio Loureiro Chaves nesse sentido é de que o cenário internacional é uma estratégia do escritor para burlar as restrições à liberdade de expressão que começavam a se estabelecer, daí a construção de uma ilha imaginária, que funcionaria, portanto, como uma projeção reduzida do país real. Para alicerçar sua teoria, Chaves analisa e interpreta um mapa de El Sacramento traçado pelo próprio Erico Verissimo, que orientou o processo de escrita e deixa ainda mais evidente a concepção realista do autor na construção de sua narrativa, apesar do caráter imaginário do país. A ilha seria localizada no Caribe, entre Cuba e o litoral de Guatemala e Honduras, na América Central. Pela localização, nome e descrição da economia e da história, sabemos que se trata de uma país de colonização espanhola, surgido do processo mercantilista do século XVI, e que na atualidade do livro sofre sob o jugo imperialista não mais da antiga metrópole, mas sim sob o domínio econômico norte-americano, através de dois conglomerados, Caribbean Sugar Co. e American Banana Co. Sua economia é agrária e dependente, portanto. Há menos de 100 famílias que dominam sua economia, controlando as terras férteis que ocupam a maior parte do território. Não há sinal de industrialização. Somente três núcleos urbanos são destacados, sendo Cerro Hermoso a capital, mas Puerto Esmeralda a cidade mais populosa: um porto de livre comércio, marcado pelo turismo sexual e os jogos de cassino. Puerto Esmeralda é representação de diversas cidades de estrutura semelhante que ficaram conhecidas como os “bordéis” da América Latina.

El Sacramento, em seu lugar subdesenvolvido na roda viva do capitalismo, se assemelha, em maior ou menor grau, a qualquer país latino-americano no século XX. A abordagem realista do autor é usada por Flávio Loureiro Chaves para aproximar a ilha imaginária do Brasil daquele período. O crítico ressalta inicialmente uma observação manuscrita no mapa, que aponta que os artistas forçavam a ilha a ter forma de coração para representações poéticas e plásticas, o que também teria acontecido com o Brasil. Além disso, o Brasil inicialmente também foi considerado uma ilha: a ilha de Santa Cruz citada pelos

primeiros navegadores portugueses. Mas a ideia de que a ilha é uma representação reduzida de nosso país está alicerçada principalmente em outra observação do escritor no mapa: “Direção de Nova Granada (El Sacramento) errada aqui. A ponta fica em cima de Honduras. N.-S. Configuração do Brasil” (VERISSIMO apud CHAVES, 2006, p. 114). Com base nesses dados, o ensaísta afirma que o contorno físico e a situação geográfica da ilha de Verissimo reproduzem as coordenadas do Brasil e que esse seria um artifício do autor para iludir a censura: “Assim nascia no imaginário da literatura contemporânea uma ilha fictícia, El Sacramento; mas não era senão a *alegoria* possível de um drama do nosso tempo, o Brasil” (CHAVES, 2006, p. 114, grifo do autor).

Os dados trazidos por Flávio Loureiro Chaves são muito interessantes, mas elidem algumas questões que relativizam sua leitura. Por um lado, é claro que a situação de El Sacramento ilustra e funciona como crítica à situação de subdesenvolvimento do Brasil, mas somente na mesma medida alegórica em que serve como representação de qualquer outro país latino-americano naquele momento histórico. Por outro lado, a aproximação com Cuba é muito mais forte e está alicerçada em mais dados concretos (a localização, a origem espanhola, a importância de uma cidade portuária como “bordel” para americanos, a revolução recente). Nesse sentido, é necessário ficar atento à crítica que também se encontra ali à revolução e as possibilidades de um novo regime autoritário se estabelecer, crítica essa que não encontra paralelo na história brasileira. Além disso, é importante levar em conta o grande interesse de Erico Verissimo pela política externa norte-americana e sua relação com os países latino-americanos, bem como sua aproximação em anos anteriores dos vizinhos de língua espanhola, que já citamos anteriormente. Também não se deve esquecer a importância que o debate sobre o exemplo da Revolução Cubana tinha naquele momento histórico para a esquerda em todo continente. O que queremos dizer, em suma, é que não se pode reduzir a discussão realizada no romance ao interesse do autor na situação nacional quando tantos outros dados apontam para um cenário mais amplo.

Maria da Glória Bordini (2013) também analisa a construção dos espaços geográficos e suas implicações simbólicas em *O senhor embaixador*. A autora enfatiza o caráter fortemente urbano da obra de Verissimo chamando atenção para algumas técnicas utilizadas pelo autor, em especial a estruturação contrapontística da narrativa, algo que os temas urbanos solicitam: “a quantidade de vidas e situações fervilhantes no meio urbano só consegue ser

representada ou reinventada pela alternância das mesmas, em padrões tão complexos como os que um observador atento poderia acompanhar se estivesse em posição elevada” (BORDINI, 2013, p. 241). São analisados no texto de Bordini, em contraste, os dois espaços urbanos alternados na narração do romance: Washington e Cerro Hermoso. A capital americana é retratada a partir da contraposição entre sua aparência harmoniosa e os enredos políticos obscuros que lá se desenvolvem. A cidade caribenha, por sua vez, é marcada pela pobreza e pela opressão, até sua libertação por um movimento revolucionário; porém, nas entrelinhas já se vê a possibilidade de uma nova era de autoritarismo, a partir violência que se instala.

El Sacramento aparece primeiramente no romance através da palestra de Leonardo Gris. Puerto Esmeralda é o retrato da miséria e exploração do povo, envernizado por uma superfície de *glamour* que só serve aos ricos e poderosos. A capital de Sacramento também aparece na voz de Pablo Ortega, marcada na memória do rapaz no momento do golpe e sua fuga com o professor Gris. O ambiente na cidade antes da revolução é de um local em estado de sítio, com toque de recolher, proibição de reuniões, fechamento da Universidade, prisões e tortura. Quando os revolucionários chegam a Cerro Hermoso, o clima é de euforia e libertação. Porém, a perspectiva do narrador, muito próxima das hesitações de Pablo Ortega, já mostra ao leitor dúvidas em relação ao futuro do país. Ao utilizar, por exemplo, a expressão “pão e circo” para descrever as medidas iniciais tomadas pelos revolucionários, o narrador sugere que um novo ciclo de dominação e autoritarismo pode estar se iniciando, marcado pela violência revolucionária e exemplificado com o julgamento e execução de Gabriel Heliodoro.

Se Washington é um espaço contido e cuja superfície esconde tramas obscuras, Cerro Hermoso é o local dos excessos e da violência aberta e descontrolada. Como comentado, a visão do narrador se aproxima muito da perspectiva de Ortega, e este personagem encarna fortemente os dilemas dessa dualidade: se a capital americana causa-lhe mal estar porque ali ele se sente hipócrita e precisa tomar uma atitude, Cerro Hermoso, por outro lado, é o palco de uma violência que agride suas convicções morais. O intelectual aqui é retratado como um eterno exilado em seus próprios ideais, que não encontram terreno fértil em lugar nenhum.

Gabriel Heliodoro é provavelmente a figura mais complexa e interessante do romance, ainda mais do que Pablo Ortega, que ocupa mais obviamente a posição de protagonista. A construção da narrativa leva o leitor a considerá-lo talvez mais uma vítima do que um algoz. Sua infância miserável e humilhante como filho de uma prostituta e sua determinação em

superar o destino ao qual estava fadado provocam facilmente admiração ou, no mínimo, simpatia. Gabriel Heliodoro é apresentado como alguém radiante, simpático e sedutor. É desinibido, corajoso e apaixonado pela vida. Mas ele chegou a embaixador de seu país nos Estados Unidos graças à degradação de seu caráter e a atitudes extremamente condenáveis. É corrupto, casou por interesse, trai constantemente a esposa, não tem limites para manter-se no poder. Tudo isso é contrastado com sua insubmissão à sorte que era reservada a ele por sua origem pobre, como comentado, de forma que seus erros ficam possivelmente relativizados aos olhos do leitor (FRANTZ, 1985).

Esta parece ser também a situação de Pablo Ortega em relação ao embaixador, com quem não consegue romper ou sequer estabelecer antipatia apesar de condenar sua trajetória. A simpatia do leitor é construída em grande medida através da simpatia inevitável de Pablo por Gabriel Heliodoro, que ele deseja entender. Porém, nem mesmo ele compreende como se transformou de jovem guerrilheiro em político do *establishment*. O essencial, entretanto, Gabriel Heliodoro compreende: sua prioridade sempre foi atender aos próprios instintos, garantir sua própria sobrevivência e felicidade, fugir de seu destino de "*pobre hijo de una chingada*". Godkin, em seus diálogos mentais com a esposa falecida, também questiona-se sobre como pode ter havido uma mudança tão radical naqueles revolucionários: "Eles queriam libertar seu povo da tirania, estabelecer a justiça social... No entanto, vê, minha querida, o que eles são agora... Qual é a resposta, Ruth? Será que tudo se deteriora com o tempo? Tudo?" (VERISSIMO, 1965, p. 202-203).

Este questionamento permanece da leitura da obra. *O senhor embaixador* deixa para o leitor uma visão que tende ao negativo, pois os personagens em geral têm duas possibilidades de destino: ou se corrompem (caso de Juventino Carrera e Gabriel Heliodoro) ou são esmagados pelo sistema (como Leonardo Gris, que sumiu, e como talvez seja o destino de Pablo Ortega, que vai tornando-se *persona non grata* entre os revolucionários). Gris é sacrificado pela causa que defende e tudo indica que Pablo Ortega será o próximo. No caso de Ortega, acreditamos que vale a pena enfatizar que apesar do "suicídio de classe" a que o rapaz se submete, afastando-se de sua origem e família e negando muitos valores humanistas que fazem parte de sua formação burguesa, nada será suficiente para fazer dele um revolucionário confiável. Como expusemos no primeiro capítulo a partir das reflexões de Daniel Aarão Reis Filho (1990), o militante está sempre em dívida com a organização revolucionária. Flávio

Loureiro Chaves (1972) comenta como a fragilidade do indivíduo frente ao social é um tema constante da obra de Erico Verissimo. O indivíduo moderno é levado a matar e a morrer por abstrações que defende como valores seus (legalidade, democracia, liberdade, segurança nacional, ordem pública), deixando de enxergar o ser humano que está na sua frente. Esse é um alerta constante do autor.

## 2.2 *O Prisioneiro*

*“Ninguém me convence de que a escravidão é preferível à liberdade, nem o ódio ao amor, nem a doença à saúde. Só aceito um tipo de violência, e um tipo de intolerância: é a violência contra a violência e a intolerância contra a intolerância.”*  
Erico Verissimo, 1970<sup>16</sup>

Erico Verissimo definiu *O prisioneiro* (1967) como uma espécie de parábola moderna sobre aspectos da estupidez humana como a guerra e o racismo, além de ser um comentário sobre a condição do homem como prisioneiro da Engrenagem. O autor escreveu um caderno de anotações, “Anatomia dum romance”, analisando a escrita desta novela, em um exercício de autocrítica que jamais foi publicado, mas está disponível em seu acervo e foi comentado em um artigo acadêmico. Sabemos por meio de cartas de Verissimo que a ideia para *O prisioneiro* surgiu a partir da leitura de um debate sobre os problemas da China na revista *Comentário*, no qual tomou conhecimento do caso de um terrorista argelino torturado por um oficial do exército francês visando obter a localização de uma bomba-relógio. A partir de seu choque com o episódio, Erico Verissimo resolve escrever uma novela de tese, na qual expõe suas ideias sobre a guerra, questionando principalmente a legitimidade da tortura para salvar vidas e a ideia de que os fins justificam os meios. O livro gerou reações muito diversas por parte da crítica. *O prisioneiro* garantiu ao seu autor o prêmio Juca Pato de intelectual do ano em 1968 e foi um êxito de vendas, e Verissimo chegou a afirmar que talvez fosse a melhor coisa que escreveu, excetuando *O continente* (MINCHILLO, 2013).

O escritor se propõe a escrever uma história que serve a uma ideia, com um enredo plausível, sucinto e rico, que discute problemas essenciais do homem moderno. Mesmo que

---

<sup>16</sup> Entrevista a Maria Dinorah no Correio do Povo. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). **A liberdade de escrever**: entrevistas sobre literatura e política. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/Edipucrs, 1996.

possuam individualidade e profundidade psicológica notáveis, os personagens de *O prisioneiro* permanecem anônimos, sendo definidos basicamente a partir de suas funções e servindo à ilustração de argumentos subjacentes à história. O caso mais claro para exemplificar essa construção está na personagem professora, que é uma espécie de porta-voz do autor no que se refere à guerra.

O enredo de *O prisioneiro* se passa em menos de um dia (não temos marcações precisas de horário, mas os acontecimentos ocorrem entre o entardecer e o amanhecer do dia seguinte), com uma atmosfera constante de tensão, em um país asiático indefinido passando por uma guerra, com intervenção de uma grande potência política e militar. O conflito se desenvolve entre duas forças políticas: os guerrilheiros comunistas, que realizam atentados na cidade, e os estrangeiros intervencionistas que apoiam o governo local. A referência histórica concreta é a Guerra do Vietnã (1958-1975), conflito entre norte (República Democrática do Vietnã e guerrilheiros da Frente de Libertação Nacional, grupo comunista apoiado pela URSS) e sul (República do Vietnã, coligada com forças ocidentais que incluíam os EUA) do país. Antes deste conflito, já havia ocorrido no mesmo território a Guerra da Indochina, na qual comunistas lutaram contra o colonialismo francês. Também notam-se referências a este período no romance, em especial nos nomes franceses de alguns prédios e estabelecimentos comerciais. Há referências suficientes para sabermos que se trata da intervenção americana no Vietnã, mas não nomear locais e personagens dá ao livro o caráter de parábola e lição universalizante que Erico Verissimo procurava como humanista para construir seu discurso antiguerra. O livro é recheado de interessantes debates de ideias, principalmente entre o Coronel e o Major, o Capitão-médico e o Tenente e a Professora e o Tenente. Este último é sem dúvida o mais significativo debate de ideias do livro.

No início do romance temos uma espécie de ambientação para o leitor, com descrição da cidade inominada e alguns episódios marcantes que apresentam a temática: a chocante autoimolação de uma estudante budista, a captura de um fruteiro portando explosivos pela polícia, o ataque de guerrilheiros comunistas a uma aldeia. Houveram recentemente atentados no Hotel Continental e em um cinema. Como comentado, os personagens são referidos por suas funções: coronel, major, tenente, professora, médico etc. Nesta primeira parte do romance o autor constrói uma caracterização do ambiente em que se desenvolverá a história principal, com foco nas vozes e consciência dos personagens, incluindo *flashbacks* do major e

do coronel.

Em seguida, o leitor é transportado a outro espaço, o Hotel du Vieux Monde, que é utilizado pelos militares da “potência além-mar”. Aqui conheceremos o protagonista do romance, o tenente, um civil servindo na guerra como psicólogo. Ele é casado e tem um filho, mas está apaixonado por K., uma prostituta local. Sua infância é relembrada e ganhará importância na trama: filho de pai negro e mãe branca, o tenente tinha vergonha do pai e sofre pensando em como isso é inadequado. Seu pai sabia disso e suicidou-se. Para piorar sua culpa, o tenente admite que se alegrou com a morte do pai.

Um dos diálogos mais significativos do romance se dá em um jantar entre o tenente e a professora, personagem que parece ser uma espécie de consciência do autor no romance. Eles discutem política e ética; a professora critica a atuação do país do tenente e seu salvacionismo, mas também não defende o comunismo. A professora é filha de colonizadores franceses, viveu em um campo de concentração durante a invasão japonesa e sofreu um estupro coletivo. Voltou grávida à França e sofreu um aborto. Essas tragédias levaram-na a questionar sua fé, mas ela resolve voltar ao país e criar um orfanato.

O café onde K. trabalha sofre um atentado à bomba. O tenente avista seu corpo nos escombros e nega a um soldado conhecê-la. Ele recebe uma última missão: interrogar o responsável pela bomba no café para descobrir onde está uma segunda bomba, que outro terrorista confessou existir antes de morrer, acreditando que o companheiro também estava ferido de morte. O coronel insinua que o tenente pode utilizar qualquer meio para conseguir a informação e não será questionado. O prisioneiro é muito jovem: 19 anos. O tenente pensa em K. ao vê-lo. Na sala de interrogatório, também há um intérprete e um sargento, extremamente bruto, que o tenente abomina. O médico avisa a eles que o jovem tem um coração muito frágil. Após muita pressão, o tenente autoriza o sargento a torturar o prisioneiro e fica transtornado ouvindo os gritos. O médico volta avisando que a bomba foi encontrada e desarmada, pois a irmã do prisioneiro deu a informação com a intenção de salvar a vida do irmão. O prisioneiro morreu na tortura, em vão, sem contar nada.

O tenente foge e anda desesperado pela cidade, apelando a um padre, à professora e ao médico para justificar seus atos. O médico, judeu que esteve em campos de concentração, não oferece nenhuma compreensão e a situação quase acaba em conflito físico. O tenente fica cada vez mais transtornado e paranoico. Na rua, é parado por um jipe e soldados pedem

identificação. Em um surto permeado por memórias do passado, ele rouba uma arma julgando finalmente ter coragem de defender seu pai e atira nos soldados. O tenente é alvejado e morre. O soldado que atirou nele é negro e lamenta ter atirado em alguém de sua cor. O romance termina com a repetição de alguns elementos visuais anteriores, como um velho camponês colocando armadilhas para pombos e helicópteros rumo à cordilheira, dando ideia de um tempo cíclico.

O tema do racismo divide protagonismo com a questão da tortura, ambos os temas tendo como protagonista o personagem tenente. Filho de mãe branca e pai negro, o personagem é assolado todo tempo por sua história, permeada de racismo e violência. Porém, esse racismo não vem somente de fora, mas sim das próprias convicções do tenente, que despreza sua condição de mestiço, mas sente que deveria superar isso e se engajar na luta por direitos igualitários para negros e brancos nos EUA. Seu grande trauma é ter abandonado o pai quando criança no momento em que ele foi agredido por um grupo de brancos, e ter, posteriormente, sentido alívio com a sua morte. A mistura de seus dilemas com sua identidade negra mal resolvida e a tensão da guerra formam um ambiente de colapso de sua saúde mental, resultando em um estado paranoico e delirante. Um problema adicional é a iminente baixa do tenente, que permitiria sua volta à família nos EUA, mas que engendra para ele mais um impasse: o tenente está apaixonado pela prostituta vietnamita K., com quem não consegue comunicar-se por conta das barreiras linguísticas.

O clímax da novela se dá quando o tenente é incumbido de interrogar o prisioneiro. O momento de maior tensão nos apresenta o conflito entre interesses que acabam por se opor: o exército, enquanto instituição, precisa da informação sobre a bomba; o tenente, enquanto indivíduo com valores éticos, precisa levar em conta sua consciência e a necessidade de conviver com sua decisão posteriormente. O tenente acaba por decidir-se, sob intensa pressão, pela tortura, que se mostra inútil. A princípio, o tenente tenta consolar-se com a ideia de que sua intenção era boa, salvar vidas inocentes, e ele não tinha como saber que a bomba já havia sido encontrada. O personagem capitão-médico, porém, vai questioná-lo: “Naquela cela subterrânea, havia uma pessoa viva de carne, osso, sangue, nervos... dotada de uma alma. Era lícito mandar torturá-la para salvar... uma abstração?” (VERISSIMO, 1970, p. 197). O prisioneiro na narrativa não é somente o vietcongue detido e torturado, mas são todos os personagens em relação à Engrenagem de que fala a professora.

Em “Uma jornada noite adentro”, Flávio Loureiro Chaves afasta-se da ideia de uma fase de virada mais política da obra de Erico Verissimo para apontar uma continuidade entre *Noite e O prisioneiro* a partir de algumas semelhanças de composição e principalmente pelo tratamento do problema da identidade, marcado, por exemplo, na situação anônima das personagens. Cabe notar que, apesar da falta de nomes, o que induz a uma leitura de que as personagens são sobretudo suas funções, há forte construção do perfil psicológico dessas personagens.

Por ter sido publicado quando a Guerra do Vietnã era um dos assuntos mais presentes na pauta do dia, o romance foi lido frequentemente como um panfleto político, uma obra limitada e marcada demasiadamente por seu tempo. Com o afastamento propiciado pelo tempo e o olhar crítico experiente na obra de Verissimo, Chaves propõe algumas continuidades de problemáticas e algumas semelhanças com o romance *Noite*, de 1954: a duração cronológica reduzida a menos de um dia (cerca de 12 horas); personagens sem nomes; a presença de uma cidade labiríntica e enigmática que confunde o juízo do protagonista e põe em xeque sua sanidade mental. É retomada na obra de 1967 “a sensação do estranhamento em que este homem se torna um estrangeiro não só no território geográfico dum país que lhe é hostil, mas também no desmoronamento da sua integridade afetiva” (CHAVES, 1981, p. 100). O recurso da inexistência de nomes seria menos uma indicação do potencial simbólico das funções e mais uma marcação da eliminação da individualidade das personagens, que servem sem escolha à engrenagem.

Um ponto muito interessante para o qual Flávio Loureiro Chaves chama a atenção é o fato de que, em um livro que foi lido como engajado e até panfletário, o clímax se dá em uma sequência que adentra a interioridade do protagonista, que em seu delírio final chega a esquecer seu próprio nome e sua história, em uma radicalização da questão da anonimidade. Nem mesmo a personagem é capaz de auto reconhecimento: “o tema da perda da identidade é uma expressão simbólica – talvez a mais profunda – da crise em que se encontram as personagens de Erico Verissimo no persistente conflito entre a carência de liberdade e a estrutura social que lhes é imposta” (CHAVES, 1981, p. 101).

Porém, há uma diferença fundamental entre *Noite e O prisioneiro*: os fatos acontecidos no romance de 1967 não encerram a ambiguidade do pesadelo, não restando dúvidas de que foram reais e irrevogáveis. Apesar do abalo psicológico do tenente, não

permanecem da leitura indagações sobre a realidade da experiência narrada: o real é contundente e intransponível.

Ampliando a perspectiva, poder-se-á dizer que o Desconhecido é um antecessor de Floriano Cambará, enquanto o Tenente de *O prisioneiro* é o seu sucessor; literariamente, ele nasceu *depois* de concluída aquela longa investigação de *O tempo e o vento* na qual a marcha cíclica da História é um desastre, a liberdade um mito, o indivíduo uma vítima ou um lutador solitário que examina o passado à procura dos significados perdidos. O Tenente é uma personagem posterior à criação de Floriano porque ele representa o Horror Moderno (referido nas páginas finais de *O retrato*), simultaneamente a violência e a impotência dos homens transformados em número, que perderam a “linguagem” e já não têm um passado; ele já não luta pela ideia de liberdade porque, fruto da civilização onde o humano se degradou, nunca a possuiu (CHAVES, 1981, p. 102, grifos do autor).

Flávio Loureiro Chaves argumenta que *O prisioneiro* de fato é um livro político, mas não no sentido vulgar que muitas vezes lhe foi atribuído. O romance seria político na medida em que incide diretamente sobre uma questão ética fundamental, a pergunta decisiva: “é válida a ideia de que os fins justificam os meios?”. Sob esse ponto de vista, “a criação literária torna-se uma *praxis*, denúncia e reelaboração da realidade insuficiente” (CHAVES, 1981, p. 103, grifo do autor), já que, dentro do absurdo dos mecanismos da engrenagem, fica impossível discernir meios e fins, impossibilitando também por consequência a teleologia da ação humana. Todos são em alguma medida prisioneiros da engrenagem.

Erico Verissimo utiliza em *O prisioneiro* um recurso recorrente em sua obra: a inclusão de um alter ego, neste caso a personagem Professora, que expressa a visão do autor sobre o mundo narrado e julga os acontecimentos de um ponto de vista humanista. Assim como em outros romances, é uma figura feminina que toma para si a voz da razão e da ponderação, em oposição a um polo masculino destrutivo e caótico. Ao denunciar o neocolonialismo, o escritor assume aqui uma postura engajada, que foi criticada por muitos na época. Bordini (2014) afirma que foi um gesto inusitado do autor abandonar a discussão da realidade brasileira para escrever sobre o estrangeiro: “Erico assume o risco de tratar de dois conflitos internacionais, na sequência de uma produção literária que o consagrara no romance histórico” (p. 28).

Cabe pontuar, porém, que o uso de questões internacionais como tema não é algo novo na obra do autor. Como apontado anteriormente, pautas internacionais já vinham aparecendo em sua literatura desde *Saga* (1940), não se tratando de uma novidade seu interesse por

questões políticas externas. Sua vivência nos EUA, no entanto, onde passou alguns anos como adido cultural da embaixada, deve ter tido influência fundamental em seu interesse pela atuação dos americanos na política internacional, tema que explora em *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967).

Carlos Cortez Minchillo afirma que ninguém na novela opta pela guerra por convicção, e sim todos estão cumprindo alguma função ou fugindo de problemas pessoais, sendo, a rigor, peças na engrenagem colonial (MINCHILLO, 2015). Temos dúvidas quanto ao coronel, único personagem que nos parece mais convicto de suas ações (em uma discussão com o major, ele defende que os brancos têm uma missão civilizadora com aquele povo). Para construir sua narrativa, Erico Veríssimo opta por entrelaçar as questões macro, políticas e históricas, com os dramas individuais, tratados com profundidade psicológica, apesar do anonimato dos personagens. Minchillo chama a atenção para o entrelaçamento entre os dramas pessoais e a dimensão histórica, e, realmente, a maioria dos dilemas dos personagens tem relação direta com problemas sociais que afetam também a coletividade (o racismo no caso do tenente, a condição de prisioneira de guerra da professora, a vivência do capitão-médico em campos de concentração).

Em sua tese, *Erico Verissimo, escritor do mundo: cosmopolitismo e relações interamericanas*, Carlos Alberto Cortez Minchillo explora as obras de Verissimo mais diretamente relacionadas ao cenário internacional. Além dos livros de relatos de viagem, o autor analisa os romances *Saga*, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*, vendo-os como um subconjunto na obra do autor gaúcho que apresenta “um tratamento do espaço e enfoques temáticos que codificam na obra literária o ponto de vista exógeno do escritor” (MINCHILLO, 2013, p. 20). Ao comentar *O prisioneiro*, Minchillo enfatiza que o romance é um momento de radicalização do “humanismo universalista” de Erico, desenraizado de qualquer nacionalismo, mas ao mesmo tempo é uma virada no seu tratamento literário do cosmopolitismo, na medida em que surge com mais força um viés crítico em relação ao imperialismo e ao neocolonialismo.

Enquanto em *Saga* e *O senhor embaixador* existe ainda um projeto de volta ao cenário nacional (no primeiro caso, volta ao Brasil e à natureza brasileira; no segundo caso, volta para realização de um projeto político-revolucionário), em *O prisioneiro* o mundo representado está desprovido de utopia, o que consiste em significativa transformação da visão de Erico Veríssimo em relação ao campo de forças internacionais. O modelo humanista não parece fazer mais sentido no final da

década de 1960 e é significativo que, dado esse clima desiludido, já não cabe a crença, por tanto tempo mantida na ficção de Erico Verissimo, no efetivo poder da literatura (MINCHILLO, 2013, p. 29).

Como comentamos anteriormente ao analisar *O senhor embaixador*, este “universalismo” de Verissimo gradativamente modificou-se em sua trajetória, a partir das experiências internacionais vividas pelo escritor. Outra questão explorada por Minchillo é a temática do racismo, pauta importante que desponta na produção ficcional de Erico a partir dos romances aqui analisados e que “assumia posição central no debate sobre direitos civis e reformas sociais a partir dos anos 1950 nos Estados Unidos, envolvendo intelectuais como Jean-Paul Sartre, que coloca o racismo norte-americano ao lado do antissemitismo e das políticas coloniais” (Minchillo, 2013, p. 307). Assim como o protagonista de *O senhor embaixador*, Pablo Ortega, se depara com sua condição de “homem de cor” a partir da experiência com a racista Glenda Doremus, questionando sua identidade e percebendo seu lugar nas relações interamericanas (o que pode ter influenciado sua tomada de posição nas questões de seu país natal), o tenente de *O prisioneiro* enfrenta também o dilema da identidade racial, mas de forma muito mais violenta e central, como vimos. Ao contrário de críticos como Alfredo Grieco, que insinuou que o racismo aparecia na obra de Verissimo como uma discussão quase que gratuita ou simples adendo de assunto da moda, Minchillo (2013) defende que o tema é um fator de coesão importantíssimo no romance, na medida em que se relaciona com a discussão sobre neocolonialismo: “Tudo no fundo se conecta com um sistema internacional que dividiu o planeta em zonas metropolitanas e zonas colonizáveis e que, em nome do valor abstrato da civilização, criou cnicamente um complexo arcabouço a serviço da opressão, da espoliação e da tentativa de aliciamento” (p. 325).

Minchillo (2013) demonstra em sua tese um percurso de alteração da visão de Erico sobre as relações entre os povos em seus romances: “Nos anos 1960, Erico Verissimo parece não se convencer, como em larga medida o fez à época do pan-americanismo, do discurso de ajuda mútua e de cooperação internacional, face ao contato deliberadamente beligerante, intermediado por gás napalm e outras armas químicas e convencionais” (p. 325-326). De uma visão positiva e encantada com os EUA, que podemos observar em *Gato Preto em Campo de Neve*, admirado do sonho de liberdade e da “colcha de retalhos” que seria os Estados Unidos, Verissimo passa a uma visão agressiva e desencantada do imperialismo em *O prisioneiro*,

posição que fica clara em especial no discurso da personagem professora. Também o contato com o outro é revisto: da postura de camaradagem entre os combatentes estrangeiros da Brigada Internacional durante a Guerra Civil Espanhola em *Saga* ou mesmo do contato harmônico entre estrangeiros em *Um lugar ao sol* e *Clarissa*, a obra do autor passa a um retrato dilacerante do não-reconhecimento do outro como ser humano igual, em especial a partir das falas do coronel, que considera os asiáticos “ratos amarelos” que precisam ser civilizados.

Minchillo chama a atenção também para o fato de que, com *O prisioneiro*, Verissimo toma uma postura mais decidida e explicitamente engajada, que pode ser descrita nas palavras da personagem professora: “nestes nossos tempos, a neutralidade não é possível” (VERISSIMO, 1970, p. 184). As palavras da professora ecoam as reflexões sartreanas que procuramos expor no primeiro capítulo: o “técnico do saber prático”, como Sartre refere o trabalhador intelectual em potência, jamais será realmente neutro, pois o saber do qual ele dispõe não tem *a priori* aplicação universal na nossa sociedade de classes. No caso do tenente, sendo um psicólogo, seu saber foi mobilizado em vão e sua função se resumiu a autorizar a tortura de outro ser humano, tratado como uma espécie de animal repulsivo por conta de sua raça, o que dialoga diretamente com o imaginário racista que atormenta o protagonista durante toda a narrativa.

Ao contrário de *O senhor embaixador*, que apresenta todo o percurso do protagonista até a decisão de se engajar em uma revolução armada, *O prisioneiro* narra uma guerra já em andamento, e gradativamente, através de *flashbacks*, dá ao leitor explicações sobre os motivos de cada personagem envolver-se nesta situação extrema. Chama a atenção o fato de que todos os personagens têm motivos pessoais, ligados a seus traumas passados, e não fazem propriamente uma opção ideológica (excetuando, como mencionamos, o coronel e a professora, que expõem as crenças que dão base à permanência naquele país; ainda assim, ambos também possuem motivos pessoais para tanto).

O narrador de *O prisioneiro* tem poucos momentos de uma perspectiva de 3ª pessoa onisciente, em geral ligados a descrições gerais do espaço, que funcionam como prólogos para acontecimentos importantes. Em diversos momentos, sua perspectiva liga-se a algum personagem cuja interioridade é explorada. Essa ligação acontece com os personagens ocidentais, mas não com os nativos do país. Na dissertação *Morte e Liberdade na obra de*

*Erico Verissimo: O prisioneiro e Incidente em Antares em perspectiva bakhtiniana*, Bruna Da Silva Ferreira (2012) defende que a descrição realista de um narrador em terceira pessoa é muito reduzida em *O prisioneiro* se comparada com outros romances de Verissimo, aparecendo de forma exclusiva (sem articular os diálogos dos personagens ou seus fluxos de consciência) somente para definir cronotopos no início das sequências de ações. Nestes momentos, o narrador se movimenta livremente e compõe imagens e metáforas que ambientam o leitor para os acontecimentos que virão a seguir. Por exemplo, o romance inicia com a descrição da vegetação, do tráfego de pessoas e embarcações, do clima com uma atmosfera úmida e morta, sufocante. O narrador passa a descrever algumas cenas, entre elas uma embarcação nas margens do rio em que um guerrilheiro dá instruções para uma operação terrorista. Em outro local, simultaneamente, um velho camponês prepara armadilhas para pombas, que pretende vender no mercado. Essas cenas parecem casuais, mas depois o leitor notará que são importantes: os jovens que recebiam instruções do guerrilheiro são o prisioneiro e seu irmão, e o velho camponês é seu avô, que no final do romance aparecerá novamente. Essa composição cíclica indica alguma ordem no caos e fragmentação da narrativa.

Exposto o enredo de maneira esquemática, o romance ficaria desfalcado de diversos elementos importantes, que aparecem a partir das lembranças dos personagens. Há dois níveis operando: o nível da ação e o nível da memória, acessado pelos *flashbacks* e narrados predominantemente a partir de discurso indireto livre e fluxo de consciência dos personagens, poucas vezes em diálogos com outros. O narrador parece ser contemporâneo dos personagens, sabendo deles somente o que eles mesmos se lembram, e chega a incorporar em suas frases hesitações que só podem ser dos personagens, como: “Uma tarde, no saguão dum cinema... Ele devia ter uns doze... ou treze?” (VERISSIMO, 1970, p. 15).

Como já foi apontado neste trabalho, a crise de consciência de um intelectual que sente o dever de tornar-se um homem de ação é um tema recorrente da obra de Erico Verissimo, aparecendo através de personagens como Noel (*Caminhos cruzados*), Vasco (*Música ao longe* e *Um lugar ao sol*), Floriano Cambará (*O arquipélago*) e os protagonistas dos romances que analisamos aqui, Pablo Ortega (*O senhor embaixador*) e o tenente (*O prisioneiro*). Mas em *O prisioneiro*, o dilema de engajamento que se apresenta à consciência do tenente não é o que em ato define a narrativa. O que ele pensa é que deve tomar posição na

luta contra a discriminação racial ao retornar aos EUA; na prática, o dilema que se apresenta para que ele tome partido é torturar ou não um ser humano para obter informações que salvem outros. Em nenhum outro momento da narrativa temos notícia de que os horrores da guerra sejam propriamente uma preocupação para este personagem. A personagem que possui uma posição engajada mais firme é a professora, tanto na exposição de suas ideias quanto na sua decisão de dedicar-se aos órfãos no país onde sofreu grandes traumas, mas não é ela a personagem central da novela.

O enredo aponta para certo ceticismo quanto às possibilidades de engajar-se, bem como alguma reserva em relação a dogmatismos e verdades absolutas. O mundo de sua narrativa é cheios de nuances, e é notável a desconfiança quanto aos efeitos da opção de “pegar em armas”; ainda assim, a disposição de denunciar os mecanismos de um mundo controlado, garantindo que ninguém fique inocente diante dele, está presente na obra. Cabe além disso pontuar que o protagonista, ainda que recuse uma tomada de posição em diversos momentos e, portanto, não se coloque em uma função de intelectual em um sentido sartreano, não consegue fugir das consequências de suas decisões. A responsabilidade por autorizar a tortura do prisioneiro cai inevitavelmente sobre sua consciência, levando ao colapso mental.

### 2.3 *Quarup*

*“Eu quis fazer um livro do que eu considero o Brasil do meu tempo. O retrato do Brasil do meu tempo. Em Quarup aprofundi também questões religiosas já presentes nos dois primeiros romances. Mas aqui acho que consegui algo até profético. Estava me impressionando muito, naquele tempo, a ideia do ingresso do padre num tipo de vida no Brasil, porque isso foi-se acentuando cada vez mais.”*  
*Antônio Callado, 1980<sup>17</sup>*

Antônio Callado foi, além de grande escritor, reconhecido jornalista, e através de seu trabalho teve oportunidade de testemunhar momentos cruciais da história, como os bombardeios nazistas sobre Londres em 1941 e a Guerra do Vietnã em 1968. Em 1959, Callado foi a Pernambuco realizar uma reportagem sobre as Ligas Camponesas, e em 1963

---

<sup>17</sup> Entrevista a Lígia Chiappini Moraes Leite. In: ANTÔNIO CALLADO – seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Lígia Chiappini Moraes Leite. Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

voltou para relatar a experiência democrática e popular do governo de Miguel Arraes. Uma experiência como jornalista em especial parece ter sido fundamental para a escrita do romance abordado aqui: em 1952, Callado participou de uma expedição organizada pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, em busca de pistas sobre um coronel britânico, Percy Harrison Fawcett, desaparecido em 1925 enquanto buscava uma espécie de Atlântida tropical perdida no sertão brasileiro. Dessa viagem, acompanhada pelo sertanista Orlando Villas Boas e índios calapalos, surgiu o relato jornalístico *Esqueletos da lagoa verde*, lançado em 1953. O contato com o Xingu parece ter sido importante para a elaboração de *Quarup* cerca de 15 anos mais tarde. Depois desta primeira viagem, Callado retornou diversas vezes à Amazônia, inclusive acompanhado de outros escritores, como o inglês Aldous Huxley e a americana Elizabeth Bishop.

A presença marcante do tema indígena na obra de Callado tem raízes na sua história familiar. Seu avô, Antônio Ferreira de Souza Pitanga, foi desembargador, jurista e escritor, e atuou como presidente do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro, sendo um homem muito interessado nos direitos indígenas e tendo inclusive publicado livros sobre o tema (*O selvagem perante o direito*, de 1901, e *A tutela dos índios*, de 1915). Especialmente em *Quarup*, Antônio Callado apresenta certa utopia romântica voltada a retomar a partir dos indígenas valores perdidos na sociedade moderna, capitalista e ocidental.

Na literatura brasileira, pode-se observar em diferentes momentos a tentativa de buscar na figura do índio o fundamento de expressão e identidade nacionais. A representação está presente nos poemas de Santa Rita Durão e Basílio da Gama, no projeto romântico de Gonçalves Dias e José de Alencar ou no projeto modernista de Mário de Andrade. Na produção literária mais contemporânea, as obras de Callado e Darcy Ribeiro são marcantes no tratamento do tema, mas ao invés do índio idealizado que encontrávamos no Romantismo nos deparamos com uma espécie de realismo crítico, em que a literatura se coloca a missão de representar justamente para denunciar a situação do indígena no país.

Revisitando toda a tradição literária brasileira indianista, Callado propõe uma nova leitura para a formação cultural e identitária brasileira a partir de um olhar para o índio não mais no que sua figura representa, mas no que ela de fato é: uma minoria desfavorecida na sociedade brasileira contemporânea que nada tem de romântica ou mitológica. Em *Quarup*, portanto, mitos como o de “bom selvagem” ou “protetor da natureza” são questionados e confrontados com imagens realísticas da atualidade, tais como o aborto, o alcoolismo, a criminalidade, o ciúme, as relações com as novas tecnologias ou mesmo a morte de uma cultura. Uma importante questão permeia

toda a leitura do livro: o que faz tais culturas, tão distantes da nossa experiência urbano-industrial, aproximarem-se – e em que medida – de nós todos, cidadãos brasileiros? (UZÊDA, 2012, p. 7).

Porém, ainda que o autor tenha tido sua contribuição no tratamento da questão indígena na literatura brasileira, não foi esse aspecto de seu romance que o tornou fundamental para sua geração. É a questão política do horizonte revolucionário e das possibilidades de resistência à ditadura que tornaram *Quarup* quase um clássico imediato.

Cabe aqui ressaltar que o Brasil tem um histórico de limitação de alcance da cultura letrada, que faz parte de sua condição periférica de colônia e suas consequências: a desigualdade social, o analfabetismo, a precariedade de instituições que disseminam a produção cultural e científica. No período da ditadura, a censura teve muito mais força sobre os gêneros públicos, como teatro, canção, cinema. Os livros, pelo seu alcance mais limitado e sua condição natural de fruição individual, isolada, não foram sempre alvo. A ideia de que muitas obras não foram censuradas por ignorância dos agentes da censura, que não entenderiam suas mensagens, não parece ter sustentação, já que em muitos desses casos a crítica ao regime era bastante explícita. Seria mais verossímil entender que a ditadura tinha claro e contava com o baixo alcance da literatura em nossa sociedade. Tratava-se de intelectuais escrevendo para outros intelectuais, praticamente.

*Quarup* ficou conhecido como uma espécie de súpula do debate nacional popular. Callado, que posteriormente dará seguimento à elaboração de um discurso de esquerda, desta vez melancólico e desiludido, em *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976), aqui constrói uma narrativa que apresenta, com foco forte em Nando, padre que abandona o sacerdócio em prol da luta armada, diversos temas polêmicos da época, tanto em um sentido estritamente político (a politização crescente do clero, a criação das Ligas Camponesas e dos sindicatos de trabalhadores rurais, as perseguições aos guerrilheiros) quanto em um sentido comportamental (revolução sexual, uso de drogas). *Quarup* pode ser lido com um romance de formação, em que acompanhamos a trajetória de Nando e suas metamorfoses, abarcando dez anos no tempo e diversas geografias, de Pernambuco ao Rio de Janeiro, depois ao Xingu, até o retorno ao nordeste. Esse percurso geográfico permite representar diversos aspectos do Brasil: urbano, cosmopolita, rural, indígena e relativamente inexplorado. A viagem geográfica de certa forma também é uma viagem no tempo. É um romance que retorna aos tempos do

pré-golpe para aprender com os erros da história, um livro que se volta ao passado para pensar o futuro.

O enredo se desenvolve em um período que compreende desde o segundo governo Vargas até o governo João Goulart e sua interrupção pelo golpe de 1964 e o início da ditadura civil-militar no país. Trata-se de um romance em terceira pessoa com grande presença de diálogos em sua construção, o que evidencia diversas leituras sobre o Brasil, apresentadas pelos diversos personagens. A narrativa acompanha o percurso de padre Nando em sua jornada em busca do centro geográfico do país, com o ideal de fundar uma comunidade na qual o homem possa reatar o vínculo com Deus, tendo como modelo a República dos Guaranis, fundada pelos Jesuítas no Rio Grande do Sul. Nando refere de certa forma toda uma tradição de pensamento do pré-64, em que se procurava as raízes de uma cultura genuinamente nacional.

*Quarup* é um romance difícil de resumir ou parafrasear: é extenso, se desenvolve em vários planos, envolve muitos personagens. Uma maneira de contar a história é como formação e transformação de seu protagonista, Padre Nando, que inicia o romance no Recife das primeiras Ligas Camponesas e deseja partir em uma missão religiosa em meio aos índios do Xingu. O jovem padre alimenta a utopia de uma sociedade pura, justa e igualitária entre os indígenas, não tocados pelos males da civilização. Para Nando, os índios são “homens mais em contato com Deus do que com a História, isto é, com o mundo da razão e do tempo” (CALLADO, 1971, p. 11): o material humano ideal para reviver a experiência de uma república cristã e comunista.

Em Recife Nando conhece Francisca e seu noivo Levindo: ela é filha de uma família burguesa, ele é um estudante que luta com os camponeses contra os desmandos dos donos de engenho. Nando é secretamente apaixonado por Francisca, o que lhe causa grande sofrimento, não somente por ir contra seu voto religioso de celibato, mas também pela amizade e admiração que nutre pelo jovem idealista Levindo. Essa paixão impossível nutre seu desejo de ir ao centro do país, projeto que ele adiava indefinidamente, principalmente pelo seu medo de conviver com as índias nuas e não resistir aos apelos sexuais da situação. Seu dilema é resolvido de forma inesperada: a convivência com um casal de estrangeiros, Leslie e Winifred, culmina em algo muito além da amizade – Winifred tomará iniciativa de manter relações sexuais com Nando para libertá-lo de seu temor da carne.

Para ir ao Xingu, Nando precisa passar pelo Rio de Janeiro, onde conhece membros do Serviço de Proteção ao Índio e alguns amigos: Ramiro, o chefe do departamento, e sua sobrinha e secretária Vanda; Fontoura, o chefe do Posto Capitão Vasconcelos no Xingu, que vive na selva entre os índios; Otávio e Lídia, um casal de comunistas; Falua, um jornalista, e sua amante Sônia, uma bela russa por quem Ramiro também é apaixonado. Esse heterogêneo e improvável grupo passará por porres carnavalescos de lança-perfume, padre Nando incluso. Antes de partir para o Xingu, Nando se relaciona também com Vanda.

No Xingu, Nando tem contato com os indígenas e muito gradativamente revê suas idealizações, passando a vê-los como seres humanos como ele, em toda sua complexidade. Também é lá que o padre toma conhecimento dos detalhes do sonho de Fontoura: a criação do Parque Nacional do Xingu, que seria a única maneira de proteger os índios da dizimação absoluta. Na ocasião de realização do quarup, festa indígena que inclui um gigantesco banquete, há promessa de presença do presidente, que assinaria ali a lei criando o parque. Em meio aos preparativos, chegam notícias do Rio de Janeiro: Lacerda foi baleado, há uma crise militar em andamento e Vargas não virá mais ao quarup. Enquanto Fontoura entra em desespero e delira em levar os índios para defender o presidente e o quarup ocorre, Getúlio Vargas se suicida.

A narrativa continua vários anos depois, com Nando ainda no Xingu acompanhado de um Fontoura desiludido e alcoolatra. Está para ocorrer uma expedição ao centro geográfico do Brasil, da qual participarão Ramiro, Lídia, Otávio, um etnólogo chamado Lauro e Francisca, que havia passado uma temporada estudando na Europa e perdeu seu noivo Levindo assassinado pela polícia em um conflito em um engenho. Nando revela seu amor por Francisca e insiste muito que eles devem ficar juntos, mas a moça nega-se a casar com ele por causa de Levindo. Francisca diz que amaria Nando mesmo casada com Levindo, mas não pode permitir que sua morte tenha ocorrido em vão, e se propõe a não esquecer seus “sonhos de estudante que queria ser camponês”. Sua prioridade será tornar realidade os projetos de Levindo, tão prematuramente destruídos, e é por isso que ela toma parte na expedição: para levar para Pernambuco uma porção de terra do centro do país, como era sonho do rapaz. A expedição se dá cheia de percalços e dificuldades, e ao chegarem ao Centro Geográfico do país, onde devem cravar um mastro (um simbólico defloramento do Brasil selvagem e desconhecido), descobrem que ninguém se lembrou de trazer a bandeira brasileira. Fontoura

usa suas últimas forças para levantar-se e ir até o local exato. Encosta seu rosto no chão e sente uma espécie de vibração na terra, como um bater do coração do Brasil. Na verdade, o centro do país é um imenso formigueiro, e Fontoura é atacado enquanto tenta mostrar a Francisca o que está ouvindo. Ambos são encontrados depois, ela desmaiada e ele morto em meio a suas pernas, uma espécie de nascimento às avessas.

Nando abandona a vida de padre e volta a Pernambuco com Francisca, que lá pretende juntar-se ao Movimento de Cultura Popular na alfabetização de camponeses. É sua maneira de manter os ideais de Levindo vivos. Nando passa a morar em uma casa de praia que recebeu como herança. O breve caso de amor dos dois termina, por vontade de Francisca. Neste momento histórico, Miguel Arraes é governador, João Goulart é presidente e as lutas sociais estão mais acirradas do que nunca. Nando está ligado ao trabalho das Ligas Camponesas e suas relações pessoais são com camponeses, pescadores e prostitutas. Quando acontece o golpe militar, Nando é preso com diversos outros líderes populares e presencia a tortura de seus companheiros. Quando é solto, Francisca partiu para a Europa. Tudo que ele amava e acreditava se foi naquele momento. Ele vive um período de amor livre, em que se relaciona com diversas mulheres e prega aos demais ao seu redor que façam o mesmo, espalhando um pouco de amor e cuidado a quem mostrar que precise. Seu apostolado sexual indigna os antigos companheiros de lutas, que veem na situação um rebaixamento e uma forma de alienação, enquanto procuram reorganizar a luta no sertão.

Nando decide fazer um banquete em homenagem a Levindo no décimo aniversário de sua morte. Nesse mesmo dia está marcada na cidade uma marcha com Deus pela família. Sua casa é invadida pelos manifestantes e pela polícia e ocorre quase que uma batalha campal, na qual Nando é espancado gravemente. É salvo pelos amigos e levado para recuperar-se na casa de Manuel Tropeiro, onde se convence a juntar-se aos outros na reorganização da luta no sertão. Porém, ele insiste em voltar a sua casa para pegar as cartas de Francisca, mas a polícia fez uma emboscada e o espera lá dentro. Ele e Manuel conseguem matar os policiais e fugir para o sertão. Essas mortes marcam sua transição definitiva e ele adota o nome de Levindo.

O *quarup* que dá nome ao livro é uma cerimônia sociorreligiosa de celebração dos mortos entre tribos do Xingu, relacionada à figura mitológica de Maivotsinin, que seria um antepassado dos índios da região. Trata-se de uma celebração da memória de um morto, mas também é uma festa da ressurreição. Callado, ao dar esse título a seu romance, mobiliza uma

série de simbologias internas, que vão desde a morte de Getúlio Vargas enquanto acontece o *quarup* indígena até o jantar em honra a Levindo<sup>18</sup>, no qual Nando procura “encarnar” o jovem revolucionário. O jantar de certa forma duplica o *quarup* indígena em sua dimensão antropofágica, exceto pelo fato de que o morto festejado entre os índios é o chefe de uma sociedade atual, e é celebrado para garantir sua sobrevivência, enquanto Levindo é festejado enquanto herói de uma sociedade que ainda está por vir, para inspirar sua construção (SANTOS, 2009).

Um dos primeiros comentários sobre *Quarup* saiu na Revista Civilização Brasileira de setembro de 1967, no conhecido artigo “Quarup ou Ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”, de Ferreira Gullar. A partir da rememoração de frases de Euclides da Cunha (“estamos condenados à civilização”) e de Mário Pedrosa (“estamos condenados ao moderno”), Gullar explora a questão da ambiguidade brasileira (e a rigor de qualquer país colonizado) entre embarcar na modernidade e o sentimento de perder algo de original, próprio, identitário. Esse, talvez, seja o tema de fundo que permeia todo o debate do romance de Callado. O ingresso do Terceiro Mundo na modernidade se faz não por impulso próprio, através de um caminho evolutivo próprio de seu desenvolvimento, mas sim imposto de fora, como uma exigência do imperialismo. No entanto, o desenvolvimento é inevitável, bem como as comparações com os países mais modernos no centro do capitalismo. Uma resposta bem brasileira a esse dilema foi, por exemplo, a antropofagia de Oswald de Andrade, que encontra ecos em *Quarup*, na visão de Gullar: “O que vem de fora tem que ser assimilado, metabolizado, e talvez por isso mesmo, nas páginas de *Quarup*, fale-se tanto em comida e em merda” (1967, p. 252). Essa seria a Revolução Brasileira, que não morreu com o golpe de 1964, mas apenas sumiu de vista e segue seu rumo subterrâneo. A leitura de Gullar não é exatamente algo isolado, mas dá testemunho de certo entusiasmo que a publicação do romance causou entre intelectuais, artistas, críticos e mesmo militantes que logo adiante se envolveriam na luta armada<sup>19</sup>.

Ferreira Gullar afirma que, ainda que não seja justo delimitar um sentido definido para *Quarup*, é possível afirmar que o romance trata do processo de desalienação de um homem

---

<sup>18</sup> Ridenti (2014) afirma que Levindo foi inspirado principalmente em um jovem militante do Partido Operário Revolucionário (POR) chamado Paulo Roberto Pinto, cujo nome de guerra era Jeremias, que foi assassinado por latifundiários em agosto de 1963.

<sup>19</sup> A esse propósito, há uma história interessante no livro *Cova 312*, de Daniela Arbex, sobre a circulação de *Quarup* entre presos do presídio Tiradentes.

que se transforma em povo, e é neste sentido que o crítico fala na necessidade de “deseducar-se”, livrando-se de idealismos e aproximando-se da realidade nacional. No romance de Callado, as questões políticas não são exteriores aos indivíduos, mas sim envolvem-se no próprio sentido de suas vidas: “A queda (e o suicídio) de Getúlio muda a vida de Fontoura. A injustiça social do Nordeste leva Levindo ao sacrifício. O golpe de abril transforma a vida de Nando. E mais: esses problemas sociais e políticos se inserem por sua vez – como as pessoas – num quadro geográfico e histórico específico” (GULLAR, 1967, p. 256). O crítico enfatiza que os personagens do romance são indivíduos com sonhos, desejos, ambições pessoais; ao mesmo tempo, tudo isso deságua no coletivo. Como veremos, esse é o oposto do que ocorre em *Pessach*, de Carlos Heitor Cony. Segundo Gullar, *Quarup* é um romance realista de um novo tipo, que apresenta a vida não como ela é, mas como ela deve ser. Ora, cabe pontuar que não é essa a definição de realismo (mostrar a vida como ela deve ser). Essa afirmação nos leva a retomar o comentário de Ridenti que pontuamos anteriormente ao falar dessa produção artística que o crítico define como romantismo revolucionário: é a distância histórica que nos permite perceber essas características, mas na época os artistas (e críticos) provavelmente interpretavam como realistas suas obras.

Na análise da obra de Callado presente no livro *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura*, Lígia Chiappini Leite enfatiza que a obra de Callado vem sendo lida justamente como expressão de um projeto nacional e popular na cultura brasileira. A autora retoma as primeiras críticas do romance e demonstra como tanto as positivas quanto as negativas estão centradas em demarcar as relações do livro com as expectativas de época. Wilson Martins, por exemplo, considerou *Quarup* e *Pessach* projetos frustrados de romances políticos, romances “messiânicos” que colocam a esperança no futuro. Hélio Pellegrino, por sua vez, vê o romance de forma mais positiva: *Quarup* daria nascimento a um novo herói em contraposição ao herói fracassado do romance de 30; apesar do revés de 1964, Callado estaria propondo uma alternativa de resistência. Lígia Chiappini Leite afirma que:

Tanto nas críticas favoráveis a *Quarup* quanto naquelas que lhe fazem rigorosas objeções, observa-se a tendência de torná-lo uma obra exemplar do “realismo novo”, apresentando-o como o romance da revolução brasileira. Os marcos teóricos em que se movem essas leituras são os princípios dos Centros Populares de Cultura, de uma arte engajada e mobilizadora, do romance realista lukacsiano, o conceito de conscientização, bebido na pedagogia de Paulo Freire, os princípios isebianos de

Cultura Nacional, Modernização e Consciência Nacional. É isso que se busca e é isso que se lê em *Quarup*. O assunto e o tom ainda otimista do romance correspondem às expectativas de um público que, tendo perdido a revolução na realidade, quer conservá-la viva, pelo menos nos livros (LEITE, 1982, p. 139).

*Quarup* foi uma virada na obra de Callado, que a partir de então torna-se cada vez mais imediata e política, tratando de fatos próximos, no máximo três ou quatro anos depois dos acontecimentos. O autor aposta na ficção como avesso da História, propondo-se a desvendar o que o jornal e a História oficial deixam de lado. Porém, é importante notar que essa acentuação do político não excluiu outro lado importante da composição do autor, a presença do elemento religioso:

a passagem para o romance político, comprometido com as teses marxistas da década de 60, e mesmo a revisão posterior (a crítica à esquerda festiva, ao populismo, ao romantismo das guerrilhas e dos sequestros, pelos romances de 70) conserva uma certa religiosidade, uma visão da revolução como martírio e dos líderes como mártires (LEITE, 1982, p. 144).

Cabe aqui apontar rapidamente a recorrência da noção de sacrifício em obras do período. Somente pensando em 1967, podemos notar essa tônica forte nos romances *Quarup* e *Pessach*, no filme *Terra em Transe* e nas peças *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela*, todas produções de sucesso no momento e que tornaram-se clássicos representativos do momento. Em todos estes casos, o martírio comparece como elemento central das obras. Comentaremos essa recorrência mais detalhadamente no próximo capítulo.

Lígia Chiappini, contrapondo-se às críticas de *Quarup* que costumavam acentuar o caráter dispersivo (quando negativas) ou amarrar os fios simbólicos em um todo coerente (quando positivas), propõe uma leitura mais abrangente que trabalhe com a ambiguidade e a tensão entre linearidade e fragmentação, ou entre uma narrativa de matriz épica e modelo realista e uma narrativa-mosaico, alegórica. Davi Arrigucci Jr. já havia chamado a atenção para a busca de uma nova linguagem no romance, que desse conta da vivência do fragmentário. O romance de Callado é recheado de reflexões sobre diversas teorias sobre o Brasil, entre as quais se encontram inclusive paródias de vários ideólogos.

No início da narrativa o leitor já se depara com teorias e utopias sobre o país. Padre Hosana, um herege provocador, diz que o Brasil é “a digestão difícil do Deus decomposto”. Padre André, que sofre de delírios, coloca suas crenças na segunda vinda de Cristo, que

acredita estar próxima. Levindo, o jovem envolvido com as revoltas nos engenhos, é um nacionalista revolucionário e acredita que é necessário fortalecer o mito do centro do país para dar força a essa revolução. Francisca, noiva de Levindo e musa de Nando, guia-se muito pela visão do noivo, mas demonstra também sua leitura: o Brasil seria o último país feito pelo modelo antigo, que ainda busca seu centro. Leslie, o holandês amigo de Nando, define o Brasil como uma república de estudantes, imatura, e nutre certa obsessão por um culto mariano que existiria no Brasil, uma utopia matriarcal que ele investiga.

Ao sair de Pernambuco, no Rio de Janeiro e depois no Xingu, Nando (e o leitor, por consequência) tem contato com outras tantas visões e teorias sobre o país. Mas Nando é o único personagem que muda significativamente na narrativa, desenvolvendo-se junto ao enredo. Suas teorias sobre o país e utopias se atualizam no decorrer dos fatos. Em um primeiro momento, o padre tem um projeto grandioso de refazer as Missões Jesuíticas no centro do Brasil, retomando uma espécie de paraíso perdido com a inocência original dos indígenas. O contato real com os índios desfaz essa visão idealizada e o projeto religioso de Nando.

Em um segundo momento ideológico seu, Nando junta-se a Francisca no processo de alfabetização de camponeses, em Pernambuco. Sua posição aqui é reformista e legalista: Nando acredita em apoiar o governador e alfabetizar adultos inclusive como forma de possibilitar uma futura candidatura à presidência, levando o que estava acontecendo no seu estado ao resto do país. Não acredita em radicalidades e bate de frente com outros personagens em diversos momentos.

Após o golpe de 1964, Nando passa por um momento de descrença em movimentos políticos coletivos e dedica-se a uma espécie de utopia do amor livre, acreditando que primeiro o homem deve revolucionar-se a si mesmo. Vive na praia, em uma casa da família, e convive com populares, pescadores, prostitutas, “pregando” o amor livre. Esse momento acaba com o reencontro de Nando com Manuel Tropeiro, quando ele sente a necessidade de engajar-se novamente na luta política, em respeito a tudo que o amigo passou, com a prisão e a tortura. A culminação dessa última metamorfose é o jantar em homenagem aos 10 anos da morte de Levindo, que é uma espécie de ritual para “incorporar” o rapaz, em uma mistura de rito católico da eucaristia e quarup indígena, ecoando vários materiais simbólicos que apareceram no decorrer da narrativa. No último momento do romance, Nando vai aderir à

ideia da luta armada, indo com Manuel para o sertão, onde estão reunindo-se homens dispostos à luta, inclusive antigos jagunços. O andamento das transformações de Nando não é tão esquemático e linear, incluindo mais idas e vindas, bem como permanências (por exemplo, o discurso de *fé* na revolução, que ecoa a *fé* religiosa do início).

É importante notar que no romance de Callado o feminino tem importância vital, não somente restrita à figura de Francisca, mas praticamente limitada à esfera da sexualidade e do amor romântico. As personagens femininas em geral se relacionam com Nando e fazem parte do seu processo de transformação, de padre temente ao contato físico e enclausurado em um ossuário a amante e revolucionário. Além do amor platônico (mais tarde concretizado) com Francisca, que é condutor do enredo, há a iniciação sexual com Winifred, seguida pelas experiências com Vanda, Lídia e diversas mulheres da colônia de pescadores, no seu período de “professor do amor”.

Em seus romances seguintes, nos anos 1970 e 1980, Antônio Callado demonstra uma grande desilusão no período posterior ao golpe e poucas perspectivas de atuação e resistência. *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempre viva* são romances de avaliação crítica e não apresentam mais pretensão de apresentar uma proposta sobre identidade nacional ou utopia revolucionária. Em entrevista a Lígia Chiappini Leite, Callado avalia:

Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos, de forma compreensível, e o momento em que você começa a viver uma sucessão de acontecimentos nos quais passou a faltar, de sua parte, uma esperança de organizá-los e deles próprios uma falta de coesão, uma falta de sentido, que eu acho não ser só do Brasil, não, mas no Brasil aparece mais (CALLADO in LEITE, 1982, p. 239).

Como comentado anteriormente, Antônio Callado realizou no início dos anos 1960 uma cobertura jornalística do governo de Miguel Arraes em Pernambuco, que pode ser conferida no livro *Tempo de Arraes: padres e comunistas na revolução sem violência*. Tomando como exemplo a revolução democrática que estaria sendo desenvolvida com a atuação do governador, em especial quanto à evolução dos direitos trabalhistas no campo e aos avanços da educação massiva, o autor defende ser possível que as classes populares alcancem grandes conquistas por meios pacíficos. O crescimento estrondoso das Ligas Camponesas e a abrangência das práticas da Pedagogia do Oprimido plantam em Callado a esperança de que por vias não armadas seria possível sair da situação de profunda

desigualdade e injustiça que vivia o país, principalmente nas regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos. Entre essa reportagem elogiosa e otimista e o desenvolvimento de *Quarup*, há uma mudança na perspectiva do escritor. A ditadura acaba por deixar cada vez mais claro que o poder civil seria uma espécie de concessão das Forças Armadas em sua própria visão.

No livro *Brasil, país do passado?*, há um artigo de Helga Dressel que aborda também a mudança de perspectiva de Callado, indo um pouco adiante, ao que acontece nas obras posteriores a *Quarup*. Se no livro *Tempo de Arraes* encontramos um Antônio Callado profundamente convicto das possibilidades de uma revolução pacífica e considerando até mesmo que uma revolução armada seria uma espécie de ideia fora do lugar, um “cubanismo” artificialmente importado, nos próprios paratextos (prólogo e epílogo) da publicação de 1964 vemos o choque de realidade no aviso de que as reportagens ali presentes não referem mais nada que exista de fato. *Quarup* já apresenta uma visão mais distanciada do processo, e essa avaliação irá desenvolver-se em uma trajetória depressiva em seus livros posteriores.

Em *Quarup* abre-se um leque de formas de engajamento pacífico que, perante as mudanças políticas, pouco a pouco, acabam sendo inviabilizadas. *Bar Don Juan* (1972) e *Reflexos do Baile* (1981) mostram o mesmo processo de inviabilização e fragmentação da luta armada. No caso de *Quarup*, pode-se discutir ainda sobre a interpretação do final. Parece haver uma diferença considerável entre as interpretações dadas pelos jovens leitores da época e os comentários que o próprio Callado fez nas entrevistas retrospectivas de 1980 e 1981. Mas se concordarmos que *Quarup* ainda apresenta alguma positividade séria, *Bar Don Juan* parece um grande trabalho de luto (DRESSEL, 2000, p. 132).

Callado passaria da crença de que é possível mudar o mundo sem sujar as mãos para o extremo oposto: nem mesmo sujando as mãos se muda o mundo, salva os companheiros ou recupera o projeto e a utopia perdida. Entre um pólo e outro, parece haver em *Quarup* a possibilidade de revolução “sujando as mãos”, quando os meios pacíficos foram esgotados.

Publicado em 1967, no período inicial da ditadura, antes ainda do AI-5, *Quarup* é fruto de uma época em que alguns setores de esquerda ainda julgavam possível uma reversão do regime. Ainda que exista uma predominância discursiva que leva a entender que o romance prima pela rejeição ao regime político vigente quando de sua escrita e publicação, o livro tem como característica marcante um mosaico de visões e perspectivas que não podem ser sintetizadas de maneira simples. Porém, seu final, com Nando engajado na resistência ativa

aos militares sumindo a cavalo no horizonte, tem um significado aberto e positivo que ainda era uma possibilidade. Nos romances seguintes, a avaliação de Callado torna-se cada vez mais sombria.

#### 2.4 *Pessach: A Travessia*

*“Diante de tanta miséria, diante de tanto velho sem casa, tanta criança sem pão, diante da falência da ditadura, da democracia, da monarquia e da república, de dar um pão para cada um, um teto para cada velho, só me restou me tornar vagamente anarquista. Não tenho disciplina bastante para ser de esquerda, não tenho firmeza ideológica para ser de direita e também não aceito a posição comodista e oportunista do centro. Sendo assim, só me resta ser um anarquista humilde, triste e inofensivo.”*  
Discurso de Cony na posse na Academia Brasileira de Letras<sup>20</sup>

*Pessach*, o único dos romances analisados escrito em primeira pessoa, apresenta a trajetória de Paulo Simões, protagonista cuja biografia se assemelha muito à de Cony (fazia aniversário na mesma data, era carioca, separado, escrevia romances considerados transgressores, tinha um editor comunista etc.). O escritor, que se colocava alguns dilemas relativos ao engajamento, mas pendia mais ao ceticismo do que a qualquer outra coisa, se vê envolvido a contragosto com um grupo guerrilheiro. O romance foi recebido como ofensa pela esquerda, em especial pelo Partido Comunista, que chegou a promover uma espécie de censura ao livro, tópico que pretendemos comentar no desenvolvimento da análise. A guerrilha é apresentada como despreparada e vários personagens envolvidos têm conduta eticamente questionável, e o Partido Comunista, em específico, é criticado duramente em vários momentos, justamente por não ter apoiado e se juntado à guerrilha. Macedo, líder do movimento ao qual Paulo compulsoriamente (ao menos até certo ponto) se incorpora, é impotente, pois teve o sexo queimado durante uma sessão de tortura, o que foi lido também como uma ofensa, metaforizando a impotência da própria esquerda. *Pessach* lembra, em sua primeira parte, o romance *A idade da razão*, de Jean-Paul Sartre, parte da trilogia *Os caminhos da liberdade*, que trata justamente do problema do engajamento do intelectual.

Cabe lembrar que *Pessach* e *Quarup*, os mais canônicos dos romances sobre engajamento nos anos 1960, foram publicados pela mesma editora, a Civilização Brasileira,

<sup>20</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles, n. 12, dez. 2001, p. 41.

comandada pelo comunista Ênio Silveira. Esta editora foi um dos mais importantes redutos de esquerda da época, acolhendo intelectuais dispersos pela repressão. Foi também na Revista Civilização Brasileira que surgiram as primeiras análises críticas destes romances, com artigos de Paulo Francis e Ferreira Gullar. Estes artigos ajudaram a consolidar um público de esquerda que se defrontava naquela conjuntura com novos problemas culturais.

Carlos Heitor Cony nasceu em 1926. Seu pai era jornalista e seu avô foi fundador da Escola Normal do Rio de Janeiro<sup>21</sup>. Manifestou interesse em tornar-se padre e chegou a ingressar no seminário, mas abandonou a formação. Também fez Curso de Preparação de Oficiais da Reserva. Citamos estes acontecimentos por serem dados que dialogam com *Pessach*, como veremos. Estudou na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil e em 1947 começou a trabalhar no Jornal do Brasil, iniciando uma longa e relevante carreira jornalística. Casou-se pela primeira vez em 1949, mas ainda veio a ter outros cinco matrimônios. Em 1958 Cony assina contrato com a editora Civilização Brasileira para entrega regular de obras de ficção, algo raro no Brasil de então.

Após o golpe, Cony é provavelmente o primeiro a se manifestar contrário aos militares em sua coluna no Correio da Manhã. No mesmo ano publicará uma coletânea de crônicas, intitulada *O ato e o fato*. Em 1967 lançou *Pessach* e viajou para Havana como membro do júri do concurso Casa de Las Américas, permanecendo em Cuba por quase um ano. Ao retornar em 1968, foi preso no aeroporto, sendo preso novamente no mesmo ano quando foi decretado o AI-5. Em 1971 escreve *Pilatos*, que será publicado em 1974, quando o autor declara que jamais escreveria outro romance e inicia um silêncio ficcional de 21 anos. Continua, porém, seu trabalho como jornalista. Só voltará a escrever literatura em 1995, com *Quase memória*. Como é possível perceber através desta breve explanação biográfica, Cony foi uma figura muito importante no cenário intelectual do período da ditadura, não somente como escritor profissional (algo incomum naquele momento) mas também como jornalista e roteirista. Sua trajetória foi sensivelmente marcada pelo regime.

Há diversas entrevistas disponíveis em que Cony fala de sua “travessia” pessoal rumo a certo engajamento político após o golpe de 1964 e sobre como *Pessach* foi recebido<sup>22</sup>. Após

---

<sup>21</sup> Este breve comentário biográfico está baseado em informações presentes no volume dedicado a Carlos Heitor Cony do Cadernos de Literatura Brasileira: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles, n. 12, dez. 2001

<sup>22</sup> BACCARIN-COSTA, Eduardo Luiz. “Carlos Heitor Cony e Paulo Simões: a mudança estética de autor e personagem em *Pessach*: a travessia”. *Anuário de Literatura*, v. 23, n. 2, 2018.

o golpe, quando Cony começa a escrever suas crônicas contra o regime, não angariou somente perseguições, mas também um grupo fiel de leitores que prestigiaram muito seu trabalho por dividir a indignação com a situação política. Isso deve ter influenciado sua opção por seguir seu projeto literário com algo na linha de *Pessach*, mesmo ciente do potencial datado do romance que produziria. Cony até mesmo esclarece que os personagens do livro são todos baseados em alguém real.

Antonio Hohlfeldt (2001) defende que Cony tinha um projeto de obra que, em alguma medida, sofreu percalços devido ao enfrentamento do autor com o regime militar. O crítico propõe algumas características que abrangem a obra de Cony de forma ampla: estrutura narrativa circular, que inicia no tempo presente e conta com longos *flashbacks* que explicam a ação; consequente estrutura memorialística, com ênfase biográfica ou autobiográfica; predominância de narrador auto diegético, que narra a própria história ou uma história da qual participa; quando o narrador não é em primeira pessoa, mas em terceira, as narrativas possuem muitos diálogos interiores; o ambiente recorrente liga-se à classe média urbana brasileira no momento chave da industrialização, os anos 1960; a predominância temática é a crise familiar e o sentimento de vazio do eu, em diálogo com a *náusea* existencialista sartreana; tendência exagerada à erotização; fragmentação, no sentido de que as personagens não chegam a compreender o que ocorre ao seu redor; forte unidade entre as obras, reforçando uma noção de projeto literário. Hohlfeldt (2001) enfatiza que o primeiro crítico a notar essa tendência memorialística na obra de Cony foi Malcolm Silverman, notando a característica retrospectiva da narrativa do autor. Os narradores de Cony tendem a volta-se para o passado procurando compreender o presente.

A perspectiva do crítico é de que o uso da primeira pessoa não é somente uma técnica, mas “uma opção de alguém que se julga uma possível referência para os demais” (p. 102). Cabe ressaltar também que há duas opções a se fazer no modo de narrar: o narrador pode ser onisciente e conhecer todo o percurso do que narra antecipadamente ou a narração pode ocorrer como que simultaneamente aos acontecimentos. Como veremos, é desta segunda maneira que se dá a narração de *Pessach*, entre outras obras de Cony. Estes comentários nos ajudam a esclarecer o *efeito* que o romance intentaria causar no leitor: a perspectiva em foco

interno desse narrador, que está passando por uma travessia em direção ao comprometimento com valores coletivos, possivelmente envolve o leitor de *Pessach* em uma proximidade muito grande com o protagonista, que serve como exemplo. Isso explica por que o romance foi lido como um incentivo à luta armada, apesar de seu final apontar para uma perspectiva contraditória, que comentaremos adiante. Vale a pena comentar brevemente o enredo do romance, para embasar melhor os comentários críticos.

A primeira parte do romance é intitulada “Pessach (A passagem por cima)” e se passa em cerca de 24 horas. São capítulos muito voltados à análise do passado do protagonista. Apesar disso, a narrativa em primeira pessoa não causa a impressão de leitura de relato de algo passado, mas sim de que os fatos estão ocorrendo naquele momento, graças ao predomínio de verbos no tempo presente. A frase de abertura (“Hoje, 14 de março de 1966, faço quarenta anos.”<sup>23</sup>) marca o caráter autobiográfico da obra, já que a idade coincide com a do autor empírico. O narrador, Paulo Simões, é um escritor profissional. Divorciado de Laura, tem uma filha, Ana Maria, e uma amante eventual, Teresa. Sua ligação com outros seres humanos parece superficial e distanciada, marcada por uma necessidade de evitar o estreitamento dos vínculos para manter certa liberdade - liberdade esta que o narrador começará a questionar, já que não leva a nenhuma realização pessoal em particular. Essa reflexão marcará todo o romance.

O dia que acompanhamos na primeira parte do romance é bastante prosaico: flui em torno de atividades corriqueiras como passar em sua editora e visitar a filha, os pais e a ex-mulher (onde recupera o manuscrito de um romance esboçado no passado, também chamado *Pessach*) - exceto pelo acontecimento nada ordinário da visita do amigo Sílvio, que, baseado em suas assinaturas em manifestos contra a ditadura e contando com sua parca experiência militar quando serviu ao exército, convida Paulo a ingressar na luta armada contra o regime. Além de Sílvio, está presente nessa conversa Vera, uma militante da organização que será muito importante no desenvolver dos eventos que levam à segunda parte do livro (a travessia). O convite é rechaçado, mas não desaparece das reflexões do protagonista. Para ele, no fundo, Sílvio é um patriota e “a pátria é uma droga” (CONY, 1997, p. 8). Militares e revolucionários para Paulo são a mesma coisa, pois exigem o sacrifício de todos pela nação, enquanto ele não acredita nesse valor patriótico e segue sozinho. Já de início suas reflexões voltam-se também

---

<sup>23</sup> Nas duas primeiras edições, de 1967 e 1975, a frase era “Hoje faço quarenta anos”. A inclusão da data específica se deu na terceira edição, de 1997.

à sua origem judaica, que aprendeu com o pai a esconder (inclusive o sobrenome, originalmente grafado Simon).

A negação de sua origem se estende a uma negação de qualquer compromisso coletivo. Em um diálogo com a mãe superiora da escola onde a filha estuda, Paulo afirma ser neutro, ao ser questionado se apoia a causa judaica: “Não sou a favor de nenhuma causa. Nem contra. Sou homem e sou neutro” (CONY, 1997, p. 46). Essa ideia será repetida exaustivamente durante o romance, para falar de si mesmo e de outros. Neutralidade é uma obsessão de Paulo, mas os fatos narrados contradizem suas afirmações: neste caso, por exemplo, enquanto o personagem se diz neutro sabemos que ele assina manifestos contra a ditadura e solidariza-se com a questão judaica.

Nos últimos momentos do dia, Paulo vê o rosto de um suicida na rua e se reconhece: “é um rosto bastante íntimo, embora desagradável. O rosto que sempre vejo nos espelhos: meu próprio rosto” (CONY, 1997, p. 127). Durante a primeira parte do romance, podemos observar a construção de simbologias que apontam para morte e renascimento. Outro indício está na visita aos pais, ocasião na qual Paulo recebe de um médico um desenho do útero materno, na tentativa de explicar um problema de saúde, e em seguida recebe do pai um comprimido de cianureto. O pai confia que tiveram parentes exterminados em campos de concentração e teme uma nova perseguição, insistindo nos riscos que sempre correrão como judeus e parafraseando Marx: “A história se repete, em tom de tragédia ou de farsa. Para os judeus, nunca é farsa: é sempre tragédia” (CONY, 1997, p. 91). Paulo vai embora da casa dos pais com o desenho do útero caído da mãe em um bolso e o comprimido de cianureto no outro. O alfa e o ômega. A construção simbólica aponta para o nascimento de um novo homem, mas de uma forma um tanto grotesca e sarcástica, não totalmente séria. Essa imagem de nascimento de um homem novo é bastante comum em obras artísticas engajadas, mas aqui cabe um questionamento sobre a seriedade da simbologia, considerando as cenas um tanto patéticas onde aparece.

A primeira parte do romance se encerra quando Paulo encontra Vera dormindo no banco de trás de seu carro, o que dará início ao seu envolvimento com os guerrilheiros. Como comentado, esta primeira parte apresenta fundamentalmente uma revisão dos quarenta anos de vida do protagonista. Paulo revê as figuras mais marcantes de sua vida e reflete sobre os acontecimentos essenciais. Mas também há essas marcações simbólicas de morte e preparação

para uma forma de renascimento, no que se refere ao croqui do útero materno e ao comprimido de cianureto nos bolsos, bem como no reconhecimento de seu rosto no suicida na rua. Em paralelo a isso e dando indícios ao leitor sobre esse possível renascimento, temos as constantes cobranças de tomada de posição: de Sílvio, da filha, do editor, do pai. Cada um a seu modo espera que Paulo se comprometa com algo em sua vida.

A segunda parte, “A travessia”, trata de sua experiência com os guerrilheiros, iniciada pela invasão de Vera ao seu carro, que o arrastou de forma mais ou menos inconsciente para a aventura que se segue. Dizemos “mais ou menos inconsciente” porque cabe pontuar que, ainda que o narrador procure fazer crer que não teve escolha, em diversos momentos ele poderia ter se livrado da situação, mas não conseguia sequer decidir se era prisioneiro ou estava ali por vontade própria. Ainda que não soubesse exatamente onde a situação o levaria, de certa forma Paulo queria ver o que aconteceria – até mesmo porque sua falta de comprometimento com qualquer coisa até o momento colocava-o na condição de não ter nada a perder. Durante essa segunda parte, Paulo questiona constantemente a competência e capacidade da organização, mas ao mesmo tempo não se afasta definitivamente nas poucas oportunidades que surgem.

Ao envolver-se com a organização guerrilheira e ficar prisioneiro em uma espécie de campo de treinamento em uma fazenda, Paulo conhece Macedo, o líder do local, de quem tem péssima impressão desde o princípio. Macedo é considerado um herói, pois sobreviveu à tortura e seguiu na luta. Tem marcas de queimaduras com maçarico ao redor dos olhos, que esconde com óculos escuros, e dizem que também teve os órgãos genitais queimados, tornando-se impotente. Macedo é uma figura fascinante para o protagonista, causando atração e repulsa em igual medida. Apesar de todos os absurdos que presencia, incluindo o estupro de Vera por Macedo e um empregado da fazenda<sup>24</sup>, Paulo não consegue se desvencilhar e parece aos poucos tomar mais consciência de seu papel na situação:

Até que ponto não quis mais ser livre? Afinal, a liberdade, depois de certo tempo, também cansa. Há a nostalgia da escravidão, da proteção, da irresponsabilidade. Eis o que sou: escravo, protegido, irresponsável. [...] Admito, enfim, a minha cumplicidade. Há em mim uma comportada rebeldia contra tudo que é o mundo. Essa rebeldia limitou-se, até agora, a uma obra fracionária, mais ou menos moralista

---

<sup>24</sup> Citamos esse acontecimento por conta do impacto que teve na recepção do romance: a representação que Cony criou para a resistência (no mínimo incompetente e impotente; levando ao extremo, criminosos) causou muita polêmica na época.

e mais ou menos escandalosa. O certo é que não vou escrever nem a encomenda da editora, nem o romance que me prometo há anos. Os tempos são de ação: estou agindo. Já ajudei a enterrar um cadáver. Foi uma ação (CONY, 1997, p. 234).

Somente no décimo sétimo capítulo do romance Paulo começa a se expressar com alguns verbos na primeira pessoa do plural, incluindo-se finalmente no grupo, mas ainda se pergunta se fugiria caso surgisse a oportunidade. Quando a oportunidade surge, porém, ao ser incumbido de comprar passagens, ele não aproveita:

Experimento a sensação nova, inédita em minha vida: pela primeira vez *tenho* de fazer alguma coisa. Pela primeira vez há sentido em meus passos, pela primeira vez cumpro uma ordem e repilo instantaneamente a palavra *ordem*, ninguém me ordenou nada, eu estou indo à agência porque preciso comprar duas passagens para Porto Alegre no avião das onze e meia. Não sei bem o que vou fazer em Porto Alegre, mas meu destino – eu tenho um *destino* finalmente -, meu futuro, minha missão é ir à agência e é nela que eu entro (CONY, 1997, p. 249).

A leitura de conjuntura do grupo de guerrilheiros é de que o povo é contra a ditadura e que só é preciso provocar a detonação. A ideia é tomar uma parcela estreita do território nacional e a partir daí forçar uma negociação com o regime: “Pelo resto do Brasil tudo está minado, quartéis, cidades, usinas, fábricas, a própria classe média, parte do empresariado. Ainda que não queiram nem possam lutar, apoiarão a nossa luta” (CONY, 1997, p. 274). O equívoco desta leitura de conjuntura não será explorado no romance, já que o movimento não chegará a ser vitorioso. Antes de iniciar o movimento, os guerrilheiros são traídos e o exército desmonta a operação. Vera, Paulo, Macedo e mais dois militantes iniciam uma fuga rumo ao Uruguai, onde poderiam reorganizar a luta com o que restou dos quadros envolvidos. Mas para chegar à fronteira é matar ou morrer, ninguém deve se entregar vivo. Um a um todos são alvejados e perecem pelo caminho. Paulo enterra Vera e usa uma metralhadora para marcar o local, como uma espécie de cruz. Ele seria o único a cruzar a fronteira, que já enxerga. Paulo chega ao riacho, lava o rosto, está onde pode atravessar para o Uruguai. Porém, seu pensamento é de que do outro lado está o nada, algo muito pior do que a morte. E ele volta.

Sinto uma alegria selvagem quando abandono a travessia e retorno à margem. A aurora, agora atrás de mim, esquenta com a vertigem e o clamor de sua luz vermelha um novo corpo que surge, afinal obstinado, lícido.  
Desenterro a metralhadora – e volto (CONY, 1997, p. 319).

Este desfecho foi saudado por muitos como símbolo do engajamento total do personagem, que se recusa a ir para o exílio e retorna para a luta. Mas que luta? Trata-se de um final romântico. Naquela margem o que se encontra é a morte de herói, somente isso. Na outra margem é que ficaria a reorganização da luta, o sacrifício pelo coletivo. Mas Paulo opta por ser herói, por garantir que não morrerá em uma cama, como era seu medo.

O romance de Cony mereceu muitas páginas de análises e comentários no ano de seu lançamento na Revista Civilização Brasileira, iniciando um debate polêmico sobre a responsabilidade do intelectual e a posição do autor sobre o tema. Paulo Francis foi o primeiro a se manifestar, com o artigo “A travessia de Cony”. Segundo o crítico, em *Pessach* Cony trata de descrever a personalidade do intelectual de esquerda, que sofre com sua consciência do subdesenvolvimento e sua inadequação para a luta armada. Qual seria o papel ético e político do intelectual neste cenário arrasador? Em *Pessach*, o protagonista viverá antes da luta armada a “noite tenebrosa da alma”, o que transparece em suas relações pessoais marcadas por insuficiência e incompreensão, mas será ao lado dos guerrilheiros, ainda que nunca abra mão da crítica e da dúvida, que Paulo encontrará a possibilidade de sentir-se integrado a algo.

Enquanto crítica, Francis (1967) aponta que Cony diversas vezes acaba caindo em descrições de violência ou sensualismo exageradas ou desnecessárias ao contexto da obra. Como elogio, o crítico ressalta o caráter profético do romance, “pois sentimos que a coisa aconteceria assim, e não seguindo o modelo de Mao, Ho, ou de outra novidade importada no momento. A bagunça faz parte do patrimônio nacional” (p. 182). Paulo Francis enfatiza ainda que teria sido mais cômodo para Cony, após expor-se na crítica primeira ao regime militar enquanto jornalista, “aposentar-se” da participação política como herói, porém o autor optou por trazer um tema espinhoso à sua literatura e arcar com as consequências de tal ato. Seria essa, por sua vez, a travessia de Cony.

Em outro volume da Revista Civilização Brasileira do mesmo ano, Nelson Werneck Sodré comentaria em sua sessão, “O momento literário”, os romances de Cony e Callado, que ocuparam lugar destacado na vendagem de livros e causaram acalorados debates intelectuais. *Pessach*, para para o crítico, é uma história de traços autobiográficos evidentes, não somente nos episódios, mas principalmente nos sentimentos e reações do protagonista do romance. A narrativa é composta de duas partes bem distintas: primeiramente, observa-se o cotidiano de

classe média de Paulo, e em um segundo momento há o lugar do insólito, que contrasta com esse mundo cotidiano primeiro. No plano real, a segunda parte trata justamente do que o romancista não viveu, e pela falta de experiência precisa suprir com imaginação. Há quem tenha opinado, por conta disso, que o romance ficou “partido”, mas o crítico acredita que não é este o caso. A primeira parte prepararia a segunda, ainda que em contraste.

Ainda na primeira parte, mas acentuadamente na segunda, o romancista procura, e algumas vezes consegue, retratar a perplexidade, a dispersão, a confusão da esquerda brasileira, após a derrota de abril de 1964, e nisso alinha desejos, inconformismos, preferências, preconceitos, todo o material que lhe pertence, pessoalmente, à camada social a que pertence, à atividade artística a que pertence, o seu mundo, em suma. Não há que discutir, pois, que perpetra algumas injustiças e muitas deformações. Daí, também, a falsidade dos tipos que alinha, idealizações fáceis de identificar; mas nem só de deformações se compõe o quadro da guerrilha, também de verossimilhanças: uma guerrilha organizada por tipos como os representados, pelo desespero estudantil e intelectual pequeno burguês podia bem resultar nos quadros que o romancista apresenta (SODRÉ, 1967, p. 223).

Para Nelson Werneck Sodré, portanto, Cony revelou em seu romance, talvez   revela das inten es do autor, as impossibilidades da a o revolucionária naqueles termos. Ainda que o romance pareça ter a inten o de simbolizar a passagem do distanciamento para a participa o (a travessia), em especial através de seu final (lido pelo crítico como positivo, mas não convincente) de voltar para a luta ao invés de partir para o exílio, a “conclusão anedótica” que a narrativa permite   justamente a da falsidade de uma revolu o perpetrada pela pequena burguesia, considerando seus limites de classe e do momento histórico.

No mesmo volume da revista, Leandro Konder escreve o artigo “A Rebel ia, os Intelectuais e a Juventude”, no qual comenta, entre outras obras, *Pessach*. Leandro Konder (1967) argumenta que a produ o artística mais significativa do século XX foi produzida em oposi o   sociedade, estando a cultura, portanto, sob o signo da rebel ia. Porém, a rebel ia por si só não levaria a uma conduta libertária, restando ao intelectual e ao artista duas op es: aprofundar-se coerentemente, tornando-se revolucionário, ou se deixar neutralizar e cair na inocuidade. Para ele, os intelectuais teriam uma fun o social importante na sociedade moderna: “Por não constituírem uma classe, os intelectuais não possuem uma *visão do mundo* própria: são os elaboradores indispensáveis da apresenta o coerente de *visões do mundo* cujos valores básicos estão plantados, hoje, ou no campo da burguesia ou no campo do proletariado” (p. 139, grifos do autor). Porém, as condi es de vida e de trabalho do

intelectual não facilitam a realização desta função social que lhes cabe, já que ao mesmo tempo em que não são beneficiários diretos das vantagens econômicas capitalistas também não unem-se ao proletariado por qualquer consciência de missão histórica comum. Esses comentários dialogam de perto com as proposições de Sartre que observamos no capítulo anterior.

Não seria raro, levando em conta todas essas considerações, que apareçam na rebeldia dos intelectuais “elementos de eficácia revolucionária mais do que problemática” (p. 140). Analisando o caso de Cony, Konder enfatiza que seus artigos contra a ditadura já haviam tornado o escritor um símbolo do inconformismo do intelectual (e dos brasileiros em geral, no comentário do crítico) antes mesmo de marcar sua posição também por meio de sua produção literária, em *Pessach*. Aqui, Konder reforçou a visão exposta já na orelha da primeira edição do livro: a primeira parte, em que o protagonista faz um balanço de sua vida, é desenvolvida com maestria; a segunda parte, porém, em que o herói é envolvido na luta armada e a área de ação se amplia, passando do existencial ao social e político, abarca terreno novo, pouco conhecido do escritor. Cony mostra a travessia pela qual passa seu personagem em direção à luta coletiva: “Os revolucionários, a despeito das fraquezas e deformações que revelam, influem sobre os padrões do herói” (p. 141). Porém, a opção final de Paulo, que ao alcançar a fronteira resolve voltar à luta (uma atitude francamente suicida), nega a evolução que vinha se desenhando na narrativa: “é tomada de acordo com uma motivação puramente 'existencial', que tinha razão de ser na primeira parte do livro mas foi deixando de ter na segunda. O aprendizado do protagonista acabou por não lhe abrir uma perspectiva consequente de luta” (p. 142). No fim das contas, o protagonista optou por uma solução romântica de seus dilemas. Leandro Konder apontará também nesse artigo o andamento romântico que se desenvolve em *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha do mesmo ano de *Pessach*, no qual o poeta-protagonista surge como centro da vida de Eldorado, o que não se justifica de forma alguma materialmente.

Alguns estudos já foram realizados na perspectiva de analisar as relações intertextuais entre *Pessach* e a narrativa bíblica do Êxodo, como é o caso do artigo “A trajetória de Paulo Simões e seu diálogo com narrativas bíblicas – um estudo do romance *Pessach*: a travessia, de Carlos Heitor Cony”, de Marina Silva Ruivo. Neste estudo, a autora defende que a relação que se manifesta desde o título do romance não é somente um elemento a mais do texto, mas

sim algo estruturante. A análise das simbologias presentes no romance começa pelo número quarenta, que possui grande presença e significância na Bíblia:

Nos episódios ligados ao Êxodo, ele também desempenha seu papel: os filhos de Israel, após saírem do Egito, foram determinados por Jeová a passar 40 anos no deserto, para só então alcançarem a Terra Prometida. Além disso, para a conclusão da Aliança, mediante a entrega das “tábuas de pedra – a lei e o mandamento” (Êxodo, 24, 12), Moisés é convocado por Jeová a permanecer “na montanha quarenta dias e quarenta noites” (Êxodo, 24, 18). Por esses rápidos exemplos, percebemos como 40 é um número relacionado, no plano do imaginário, à noção de um tempo de provação, necessário para que se possa seguir adiante (RUIVO, 2008, sem numeração de página).

No dia de seus quarenta anos, Paulo recebe um desenho representativo do útero materno e um comprimido de cianureto, símbolos da vida e da morte neste momento que ele considera o vértice de sua vida, bem como receberá o convite de mudar sua trajetória radicalmente e engajar-se em um projeto coletivo. Neste momento também reaparece em seu caminho o esboço do romance que seria a crônica de um judeu assimilado, chamado também Pessach. Ao invés de escrever o romance, Paulo viverá ele mesmo a travessia, que culmina em sua recusa em atravessar o rio para o outro lado da fronteira, voltando-se para a morte que adviria do retorno em direção aos soldados. O protagonista pode ter se redimido em termos pessoais, mas a questão que fica é de que forma a sucessão de sacrifícios narrados no romance colaboram para a libertação nacional.

Marina Silva Ruivo chama ainda a atenção para o nome do protagonista de *Pessach*: “Paulo como Paulo de Tarso, o judeu que, de perseguidor dos cristãos, transformou-se não só em mais um cristão, mas no principal responsável pela configuração do cristianismo como religião universal, para toda a humanidade” (RUIVO, 2008, sem numeração de página). Porém, em que medida a mensagem deixada por Paulo é capaz de redimir alguém além de si mesmo?

Lélia Parreira Duarte, no artigo “Pessach: a travessia – narrativa especular”, também procura definir como o Êxodo está presente em *Pessach*, principalmente a partir da diferenciação entre tempo sagrado e tempo profano proposta pelo filósofo Mircea Eliade, procurando demonstrar a diferença de temporalidades entre a primeira e a segunda parte do romance. Duarte (1983) também enfatiza a simbologia do número 40 como encerramento de um ciclo de vida e um tempo de provações, e expõe algumas analogias entre Paulo e Moisés. Moisés, um hebreu que vive no conforto da corte enquanto seu povo é explorado no Egito, é

chamado pelo Senhor para libertar seu povo ao completar 40 anos, tendo para isso de abandonar o conforto de sua posição como escriba e realizar uma travessia. Assim como Paulo, Moisés também foi considerado não confiável por certo tempo, já que vivia no meio do povo dominador. A autora procura demonstrar como a travessia de Paulo pode ser encarada de uma perspectiva mítica, iniciando na presença do suicida com seu rosto que fecha a primeira parte do romance, prefigurando o sacrifício necessário para o nascimento do novo homem, e passando por várias provas, algo como ritos de passagem ou ritos iniciatórios presentes em diversas culturas como marca de renascimento simbólico. Além de Paulo, Macedo também guardaria algumas semelhanças com Moisés, já que se engaja na luta a partir do momento em que presencia um ato chocante de violência e não chega a alcançar a terra prometida, apesar de ter guiado os seus até lá e chegado a ver o ponto de chegada. No romance, Paulo chega a afirmar que viu em Macedo um Moisés esculpido em carne.

Para Duarte (1983), Vera desempenha um papel de hierofante para Paulo, orientando a travessia do profano ao sagrado e duplicando, em certo sentido, o anjo de Deus que marchava à frente do exército dos israelitas. Essa leitura se coaduna com as diversas indicações da incompreensão de Paulo sobre Vera, uma figura que ele não consegue definir em vários momentos, aparecendo eventualmente como imagem mística ou fantasmagórica e até mesmo com indefinições de gênero.

Feitos esses breves comentários sobre as simbologias religiosas na narrativa, podemos passar ao objeto propriamente dito de nossa análise, o engajamento em *Pessach*. Vale a pena traçar um breve panorama das organizações de esquerda nos anos 1960 no Brasil para compreender o pano de fundo do romance em questão. Em 1962 surge o PC do B, um racha do PCB, que havia trocado “do Brasil” por “Brasileiro” em seu nome buscando evitar que a expressão “do Brasil” causasse a ideia de que o partido fosse uma seção brasileira da Internacional Comunista.

O discurso sobre o PCB em *Pessach* é amplamente condenatório, supondo que o Partidão teria condições de orientar o processo, mas optou por se acuar e dividir a esquerda. Por conta dessas críticas, em grande medida, o romance de Cony foi lido muitas vezes como uma glorificação da luta armada e um estímulo ao engajamento na guerrilha. Como comentamos ao expor o enredo, o final da narrativa nos deixa em aberto outras possibilidades de interpretação, pois a luta revolucionária por fim não é retratada como algo possivelmente

vitorioso, mas sim como um ato heroico e suicida que leva, no máximo, à redenção em nível pessoal. Entretanto, é importante pontuar que em termos estruturais o final do romance é positivo, na medida em que o personagem, que resistiu ao envolvimento político durante toda a narrativa, se engaja completa e definitivamente na resistência.

Abilio Pacheco de Souza e Márcio Seligmann-Silva, em artigo intitulado “Isso tudo acontecendo e eu aqui na escrivania: escrita de si autoral em romances pós-ditatoriais brasileiros”, propuseram alguns comentários interessantes sobre o engajamento no romance de Cony a partir de uma proposta de tipologia dos romances do período. Os autores retomam algumas tipologias já apresentadas por outros críticos e colocam outra possibilidade de leitura. Silvano Santiago<sup>25</sup>, por exemplo, afirmou que os romances brasileiros da década de 1970 poderiam ser mapeados a partir de sua “anarquia formal”. Malcolm Silverman<sup>26</sup> procurou agrupar a produção literária do período da ditadura por gêneros, enquanto Renato Franco<sup>27</sup> sumariou esta mesma produção a partir de temas, e Flora Sussekind<sup>28</sup> por data de publicação. Os autores deste artigo, porém, consideram que duas outras questões precisam ser levadas em conta para mapear as obras publicadas no período que trataram da ditadura militar. Haveria, por um lado, livros de certo realismo mais cru, como os romances reportagens e romances de denúncia, enquanto por outro lado há grande ocorrência também de narrativas de reflexão pessoal, com teor testemunhal, uma forma de escrita de si que já flertaria com o que viria a ser posteriormente a auto ficção:

Dos mais de 200 romances que catalogamos no período, pelo menos um quarto deles, tematizam de algum modo a atividade literária, sendo que a maior parte apresenta um escritor como narrador protagonista. Este espelhamento autoral leva, entretanto, para o interior do romance a imagem em formação, em construção, do homem que está num embate entre os problemas políticos e os problemas da escrita literária (SOUZA; SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 389).

Além disso, Souza e Seligmann-Silva (2016) afirmam que é possível notar na produção literária uma parábola análoga aos momentos políticos. Haveria uma linha

<sup>25</sup> SANTIAGO, Silvano. “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões”. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>26</sup> SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

<sup>27</sup> FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: UNESP, 1998.

<sup>28</sup> SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ascendente a partir do prenúncio do golpe, com a renúncia de Jânio Quadros e a campanha pela legalidade; outra reta ascendente do golpe até o AI-5; o arco da parábola do período do AI-5 ao governo Médici; e uma continuidade decrescente passando pelo governo de Costa e Silva, pela lei da Anistia e pelas Diretas, se encerrando com a Constituição de 1988. Os romances dialogariam com essa parábola em seus aspectos formais, indo de enredos mais lineares e temporalidades marcadas pela causalidade em direção a um esgarçamento de sua fisionomia e uma linearidade cada vez menos clara, levando à anarquia formal que Santiago apontou. As narrativas protagonizadas por escritores também acompanhariam essa tendência de uma maneira própria:

Os romances iniciais apresentam o debate relativo a figura do escritor com uma tensão constitutiva menor. O debate relacionado a escrita se dá de modo menos violento e integram o fio do enredo sem que haja um relevo com muita dramaticidade. Já os romances escritos ou publicados no período mais contundente, (entre o AI5 e o anúncio de uma abertura “lenta, progressiva e gradual”) são aqueles que mais apresentam a “anarquia formal” indicada por Silviano Santiago. São os romances cujos narradores protagonistas escritores menos realizam efetivamente a escrita de um romance, mas apenas registram tentativas e muitos fracassos, ou registram a impossibilidade da escrita. Os romances pós-anistia, por sua vez, retornam à feição de algum modo mais acabada, linear e causal. Os romances desse período registram o retorno dos guerrilheiros exilados que publicam em seus relatos a auto-crítica de sua participação política durante a ditadura (SOUZA; SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 390).

Os autores afirmam que se pode perceber em *Pessach* que existe uma progressão de tomada de consciência política pelo protagonista, mas Paulo não mostra aceitar por completo a problemática social em detrimento da existencial até o fim do romance. Para eles, o momento mais importante nesse sentido seria quando Paulo está em São Paulo, indo até a filial da editora retirar algum dinheiro, e ao olhar para as pessoas na rua sente repugnância pelo “homens de testículos inteiros - e passivos na rotina incolor, na cadeia imbecil de compromissos ridículos, mesquinhos” (CONY, 1997, p. 250). Paulo compara mentalmente essas pessoas com os guerrilheiros mutilados que conheceu até então, inclusive Macedo, e pensa sobre como pode ter colaborado com seus romances para formar pessoas assim: “gente com ideias assentadas e tranquilas nas cabeças penteadas e dignas é justamente a humanidade de meus romances, a humanidade contra a qual eu combatia, eu acusava e condenava. No entanto, sou cúmplice daquela humanidade, cúmplice e escravo ao mesmo tempo” (CONY, 1997, p. 250). Porém, Souza e Seligmann-Silva não consideram que *Pessach* seja um

romance politicamente engajado, apesar de se afastar da tendência sartreana de seus romances anteriores. Ainda que ocorra uma tomada de consciência, há muitas oscilações.

Um estudo já clássico sobre *Pessach* é “Depor as armas – a travessia de Cony e a censura no Partidão”, de Beatriz Kushnir. A autora busca compreender o romance como exercício de construção de uma biografia, na definição de Bourdieu, que leva em conta as estruturas e relações objetivas, bem como apresentar os debates e polêmicas que a obra gerou, considerando suas três edições (1967, 1975, 1997). Kushnir (2000) está propondo que os pontos em comum entre o protagonista Paulo e Cony não definem que se trata da mesma pessoa, mas de um *semelhante*, alguém que compartilha as mesmas problemáticas de geração. A partir de sua análise, a autora também procura compreender a disputa de memória sobre o período.

O que tornou o livro de Cony tão polêmico foi a posição do PCB na narrativa, já que “impõe ao PCB dois difíceis legados: além de não apoiar a luta armada, teria lutado contra ela.” (KUSHNIR, 2000, p. 94). Cony expôs em diversas ocasiões, em artigos e entrevistas, que acredita que o PCB atrapalhava a luta; por exemplo, nas seis vezes em que foi preso nunca encontrou um comunista. Quem teria feito a resistência à ditadura foram socialistas, independentes, “porras loucas isolados”. Cabe lembrar, porém, que *Pessach* foi escrito em 1966 e publicado em 1967, antes do AI-5 e do VI Congresso do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que foi realizado em 1967 e definiu as diretrizes do Partido sobre o período. O partido via dois caminhos: luta armada, entendida como agravamento das tensões sociais, ou aspirações sociais à democracia. A segunda opção prevaleceu, culminando na retirada do esquerdismo do partido. Na década seguinte, o partido avalia sua decisão como acertada, já que a resistência armada foi dizimada e o partido bem ou mal sobreviveu. Mas qual foi exatamente a reação do Partido ao livro de Cony e suas críticas?

Foi Leandro Konder quem escreveu a orelha do livro quando de seu lançamento em 1967, texto no qual elogia muito a primeira parte, que diz que poderia ser incluída entre as melhores páginas da ficção brasileira de todos os tempos, e faz ressalvas à segunda, na qual Cony afasta-se do mundo interno e se aventura em algo que desconhece. Em 1975, quando o livro foi reeditado, a orelha foi escrita por Paulo Francis, um grande entusiasta do romance desde o primeiro momento, pois via como prenúncio da tragédia da luta armada. Foi ele quem disse a Cony que “esse livro podia enterrá-lo. Nos conturbados anos 60 e 70, parece que

Francis acertou, momentaneamente, na profecia. Cony deixou a literatura por longos 21 anos” (KUSHNIR, 2000 p. 98). Kushnir se pergunta se o partido teria poder de condenar ou glorificar um autor, como afirmou Cony em diversas ocasiões com grande ressentimento. Para Kushnir, as polêmicas em torno de *Pessach* expressam análises de grupos antagônicos disputando versões sobre o passado. Não é caso único, basta lembrar de obras como *O que é isso, companheiro?* - Daniel Aarão Reis<sup>29</sup>, por exemplo, acusa ali uma memória da conciliação. Em *Pessach* não haveria essa memória de conciliação, mas sim acusação e polêmicas internas à esquerda.

Entre os romances analisados neste estudo, *Pessach* apresenta a versão mais radical de engajamento do intelectual e as representações mais extremadas de martírio e sacrifício, na figura dos torturados e, ao final, diversos mortos em uma tentativa falhada de resistência. O comportamento heroico do personagem, nesse contexto, também ganha um valor ainda mais explícito. Nesse sentido, a narração em primeira pessoa, que permite uma aproximação maior do leitor e talvez mesmo um entendimento de exemplo de conduta, deixa material para reflexão.

## 2.5 Tenda dos Milagres

*“Existe essa ideia de que eu só escrevi Gabriela porque tinha saído do Partido Comunista. Não é verdade. Eu teria escrito este romance de qualquer maneira porque, como eu disse, na minha opinião Gabriela representa uma continuidade dentro da minha obra. [...] Já na Constituinte, em 1946, eu tinha uma certa liberdade de ação. Lá, por exemplo, eu apresentei muitos projetos que tinham a ver com minha área de atuação, a literatura. Ou seja, eu não estava na Constituinte para me limitar às exigências da bancada comunista. O mesmo acontecia em relação aos meus livros. Eu vou lhe dizer por que eles não se preocupavam com o que eu escrevia: porque aquilo para eles era muito pouco importante.”*  
Jorge Amado, 1996<sup>30</sup>

A inclusão de *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, em nosso recorte é mais complicada e exige certa mediação. As reflexões preliminares sobre o romance e a possibilidade de pensá-lo em relação a essa temática se devem especialmente a um artigo

<sup>29</sup> Ver textos em: REIS FILHO, Daniel Aarão. **Versões e ficções**: O sequestro da história. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

<sup>30</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles, n. 3, mar. 1997, p. 52-53.

elaborado por colegas de pesquisa, Tiago Schiffner e Giovani Orlandini, "Narradores perfilados em *Tenda dos Milagres* e os antagonismos intelectuais em meio à crise democrática dos anos 60", por ocasião do evento "Seminário literatura e ditadura: os cinquenta anos do golpe civil-militar e suas implicações na literatura", realizado pelo nosso grupo de pesquisa em 2014. Jorge Amado representa aqui o ideal do engajamento especificamente do intelectual surgido das camadas populares na figura de Pedro Archanjo, ponte entre os mundos popular e erudito na Bahia do início do século XX. Archanjo, mulato bedel da Faculdade de Medicina, é comprometido com a defesa da cultura popular e opositor de ideias racistas, e seu conhecimento não provém somente do mundo livresco, mas sim também de sua experiência de vida popular, permeada por aspectos místicos e festivos que ele respeita e incorpora. Os personagens do romance ecoam figuras históricas baianas, reconfiguradas conforme os interesses do escritor, questão apontada pelos autores do artigo e que procuraremos desenvolver. Além disso, Jorge Amado aponta que há diálogo entre *Jubiabá*, romance publicado em 1935, e *Tenda dos milagres*, sendo este último uma espécie de retomada do primeiro, que já apresentava a questão da conversão à militância ligada às experiências de penúria das classes populares. Pelo relatado até aqui, as relações com os demais romances que foram analisadas são poucas, mas a chave para o interesse nesta obra em nosso recorte está no jogo narrativo: a partir de 1969, centenário de Pedro Archanjo, quando a figura é redescoberta e homenageada via iniciativa de um intelectual americano, temos a narrativa da vida do bedel.

Em *Tenda dos Milagres*, o autor baiano faz uma articulação semelhante à feita pelo Teatro pós-Golpe, a saber: recompõe determinado momento histórico e certas questões sociais do passado nacional no sentido de denunciar as contradições próprias ao contexto de composição. Para tanto, Jorge Amado opõe os acontecimentos contemporâneos à vida de Pedro (ex. Estado Novo) a fatos ocorridos vinte cinco anos depois (ex. Golpe Militar). Internamente esse antagonismo se apresenta no âmbito da temática, mas também está presente na forma narrativa (ORLANDINI; SCHIFFNER, 2014, p. 56).

Além da oposição exposta no enredo entre Pedro Archanjo e Nilo Argolo, professor defensor de teorias racistas, existe ainda a oposição expressa em relação a um dos narradores, o jornalista e poeta Fausto Pena, um intelectual alienado e pedante, que, ao contar a história de um pensador de raízes populares, escancara sua condição risível – ou tem sua condição escancarada, melhor dizendo, por um narrador irônico e mordaz. Jorge Amado, o único dos escritores de nosso recorte que foi propriamente comunista, aposta suas esperanças para o país

na resistência pela via da cultura, mas não a cultura de esquerda, ortodoxa, e sim manifestações populares.

Enquanto Carlos Heitor Cony e Antonio Callado, romancistas envolvidos, segundo Schwarz, no mesmo debate, estão apontando para a inescapável contestação por meio da luta armada, Amado dá um passo atrás no intuito de recuperar certa amálgama perfeita (utópica?) entre um estudioso que questiona o *estado das coisas* por compartilhar (conhecer) as demandas e a cultura dos excluídos na qual o próprio estudioso é tido como autoridade. O avesso é a falta de criticidade e o alheamento dos intelectuais contemporâneos de Fausto Pena – o qual é o exemplo mais caricato da impossibilidade de integração (ORLANDINI; SCHIFFNER, 2014, p. 58).

Compreender a entrada de Jorge Amado neste debate sobre o engajamento neste momento histórico exige analisar a forma com que Fausto Pena é representado no romance em contraposição a Pedro Archanjo. Dwyer (1984) sugere que Fausto Pena é uma espécie de paródia do bedel: “Archanjo, o estudioso, como Penna, o pesquisador, produz um trabalho difícil de publicar; Archanjo, o escritor, como Penna, o escritor, tem problemas com os livreiros; Archanjo e Penna têm problemas com suas amadas, Rosa de Oxalá e Ana Mercedes, e finalmente, Archanjo, o subversivo, reflete-se em Penna, o subversivo” (p. 198). Pena assume características de Archanjo, mas de forma distorcida e ridicularizada. Isso diz ao leitor algo sobre o intelectual dos anos 1960?

*Tenda dos Milagres* obteve sucesso de público: segundo Dwyer (1984), nove anos após o lançamento o romance já contava com 19 edições brasileiras e havia sido traduzido para sete línguas (inglês, russo, alemão, francês, húngaro, italiano e espanhol), além de ter sido adaptado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos. A recepção crítica, por outro lado, não foi tão calorosa.

Em algumas ocasiões, Jorge Amado chegou a referir *Tenda dos Milagres* como seu livro preferido, por ser o romance em que tratou de forma mais explícita dos principais temas de seu interesse. O centro do debate ali é a questão da mestiçagem, sendo a mistura de raças vista como um fator claramente positivo de formação do caráter nacional, algo que confere singularidade ao brasileiro e define sua contribuição ao mundo. Enquanto o protagonista de *Tenda*, Pedro Archanjo, defenderá com seus livros e sua prática essa posição, na Faculdade de Medicina são defendidas “suspeitas teorias” que justificam o racismo e ratificam a repressão de expressões populares de origem afro-brasileira. Desde as primeiras páginas do romance fica estabelecida a contraposição entre dois espaços, muito próximos geograficamente e

absolutamente distantes em termos ideológicos: a Tenda dos Milagres, espécie de universidade popular situada na Ladeira do Tabuão do Pelourinho, e a Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus. Pedro Archanjo é um mediador que circula pelos dois mundos, ainda que com posição e valoração muito distintas: enquanto no mundo da intelectualidade oficial é somente um bedel e autor de brochuras interessantes, mas consideradas pouco fundamentadas, no mundo popular é uma figura de referência, muito respeitado e valorizado.

*Tenda dos Milagres* possui dois momentos narrativos explorados em contraponto: o tempo de vida de Pedro Archanjo e o momento de sua descoberta pela intelectualidade brasileira em 1969. Para narrar estes diferentes momentos, o romance utiliza três narradores: um em primeira pessoa (Fausto Pena) e dois em terceira, sendo um responsável pela história de vida de Archanjo e um contemporâneo a Pena, em 1969. O narrador em terceira pessoa que expõe a vida de Archanjo em um primeiro momento parece mais próximo do modelo de narrador realista, ao menos em comparação com o outro narrador em terceira pessoa, que é sarcástico e mordaz. Porém, conforme a leitura avança, notamos que esse narrador se aproxima constantemente da leitura de mundo de personagens, ocorrendo inclusive intromissões de primeira pessoa sem nenhuma marcação que indique um discurso indireto livre mais tradicional. Enquanto a vida do herói é narrada em um estilo que varia do lírico ao picaresco, a voz que trata do tempo contemporâneo é ou pedante (Pena) ou irônica (terceira pessoa). Vale a pena reforçar que em diversos momentos há uma aproximação forte do narrador em terceira pessoa que narra a vida de Archanjo com a mentalidade popular permeada por crenças mágicas, como quando é contada a origem da negra Dorotéia, uma iaba convertida em mulher pela esperteza de Pedro Archanjo, que é apresentado como um herói quase imbuído de divindade ao derrotar um demônio.

Pedro Archanjo teve uma infância muito pobre, sendo órfão de pai, que morreu na Guerra do Paraguai sem conhecê-lo. O primeiro contato do leitor com o herói se dá a partir da narração de um ato de desobediência civil: a realização de um afoxé no período em que estas manifestações populares eram proibidas, graças a uma intensa campanha racista na imprensa. Acompanharemos durante a narrativa da vida de Pedro diversas situações de defesa da cultura afro-brasileira, resistência à repressão policial e seu esforço intenso para construir sua obra e reagir às teorias racistas então em voga, que causavam concretamente entraves à vida do povo

pobre<sup>31</sup> baiano. Também acompanharemos sua intensa vida amorosa e seus muitos filhos, nenhum assumido, mas um em especial apadrinhado e criado por ele: Tadeu, filho de Dorotéia que se tornará doutor e se afastará da vida popular em meio à qual foi criado. Tadeu será uma espécie de contraponto de Pedro, de certa forma. O ambiente da Tenda dos Milagres e a amizade com Lídio Corró, riscador de milagres, serão os ingredientes essenciais para Archanjo compor sua obra: *A vida popular na Bahia* (1907), *A influência africana nos costumes da Bahia* (1918), *Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas* (1928) e *A culinária baiana – origens e preceitos* (1930). Para a escrita do livro sobre mestiçagem, também foi essencial sua amizade com Zabela, nobre decadente e prima de Nilo Argolo. A partir da pesquisa para este livro, Pedro descobrirá ser primo distante de Argolo, o que faz questão de lançar aos quatro ventos e gera intensa polêmica, que acabará em sua demissão do cargo de bedel da Faculdade de Medicina. Archanjo trabalhará ainda na companhia de energia elétrica, onde participa e articula uma grande greve, que também levará à sua demissão. A partir daí, Pedro viverá de pequenos bicos, na extrema pobreza, até sua morte, caído na sarjeta, desejando somente ter tempo para concluir mais um livro. Em contraste com sua morte solitária, o enterro de Archanjo se dá com toda pompa e grande comoção popular.

No ano de 1969, a narração parte da visita do intelectual James D. Levenson ao Brasil, que leva à redescoberta de Pedro Archanjo, admirado pelo professor americano. Levenson incumbirá Fausto Pena, sociólogo e poeta, de uma pesquisa sobre Archanjo somente para ver-se livre dele e poder desfrutar da companhia de Ana Mercedes, repórter do Diário da Manhã, aspirante a poeta e musa (objeto sexual?) absoluta dos intelectuais da narrativa. Archanjo subitamente torna-se célebre e a intelectualidade e a imprensa precisam correr atrás de informações sobre o sábio. Seu livro de maior sobrevivência é o de culinária baiana, que inclusive foi plagiado, retirando toda a parte dos estudos culturais.

Major Damião, única pessoa viva que conviveu com Archanjo, procura o Jornal da Cidade para reclamar que justamente ele não foi procurado pelo jornal, e através dele descobre-se que este é o ano do centenário de Archanjo. O Jornal da Cidade, que havia ficado para trás na corrida em torno de Levenson-Archanjo, terá oportunidade de recuperar seu nome com a efeméride. Levenson, em sua estadia na Bahia, fez um percurso popular e fugiu dos convites dos “notáveis”. Organiza-se uma série de atividades pelo centenário, a maioria com

---

<sup>31</sup> Assim como Pedro é descrito como “preto, pobre e paisano”, em geral na narrativa pobreza e negritude estão igualadas.

pouca relação com a trajetória intelectual real de Archanjo; alguns intelectuais, como professor Calazans e professor Azevedo, participam da comissão que planeja as atividades e buscam garantir um mínimo de coerência às festividades. O plano de um seminário acadêmico sobre a questão das raças no país, única atividade séria pensada para o centenário, é vetado e em seu lugar fica proposto um concurso de redações para educação básica, cujos resultados são esdrúxulos. Archanjo vira um produto publicitário.

Fausto Pena e outros três jovens intelectuais escrevem uma peça fracassada sobre Archanjo, em um capítulo que nos deixa muito que pensar sobre a intelectualidade e a classe artística no período. Pena pretende publicar um livro com o estudo que fez sobre Archanjo, abandonando sua biografia no momento das greves e da subsequente miséria, que acredita que “mancham” a imagem do biografado. Ao final da narrativa, nos deparamos com a homenagem a Archanjo no carnaval de 1969, em que a Escola de Samba Filhos do Tororó apresenta o enredo “Pedro Archanjo em quatro tempos”. Essa parece a versão mais próxima do Archanjo narrado em terceira pessoa, em uma forma de raciocínio de não se distancia do pensamento popular permeado pela magia e pela religiosidade.

A história da vida de Pedro é reconstruída por diversas vozes, que compõem um mosaico em que ele vai se erigindo como símbolo da cultura brasileira. Temos vozes de jornalistas e acadêmicos manifestando-se sobre Archanjo, mas também de artistas populares, como escritores de literatura de cordel, e no final a escola de samba que o elegerá como tema. Ao leitor resta a missão de concatenar esses diversos relatos para construir a imagem deste protagonista. Mas ao menos em parte fica sugerida uma resposta à questão central: quem era Pedro Archanjo? Nos capítulos finais, o narrador sugere que ele seria a soma das características atribuídas a ele no decorrer da narrativa, um amálgama de muitas histórias assim como o romance é um amálgama de várias vozes.

Pedro Archanjo Ojuobá vem dançando, não é um só, é vário, numero, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andarilho dançador, boa-prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namorado, terno amante, pai-d'égua, escritor, sábio, um feiticeiro.  
Todos pobres, pardos e paisanos (AMADO, 1981, p. 337).

Na dissertação de mestrado “Mestiçagem e teorias raciais em *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado”, Paula Sperb (2012) realiza uma leitura sócio-antropológica do romance e expõe que vertentes do pensamento social brasileiro estão representadas no livro em relação à

questão racial. Ainda que não seja este o tema desta tese, é importante tocar nesta questão devido à centralidade do assunto no romance de Jorge Amado. O pensamento dos intelectuais brasileiros sobre raça começa a se desenvolver buscando referência em teóricos estrangeiros, alguns dos quais, como Arthur de Gobineau, são citados em *Tenda*. Gobineau foi ministro da França no Brasil em 1869, superando sua aversão ao país e seu medo da febre amarela. Para o filósofo francês, o brasileiro seria “feito como macaco”, fruto da degeneração engendrada pela miscigenação, inevitável no país.

Muito se escreveu sobre o povo negro brasileiro no período, mas poucos intelectuais possuíam o mérito de ter estudado de perto esta população, caso de Nina Rodrigues, professor da Faculdade de Medicina no qual Jorge Amado baseou-se para criar o personagem Nilo Argolo. São de Nina Rodrigues os primeiros estudos etnográficos sérios sobre a população brasileira de origem africana, catalogando, além das origens etnográficas, os grupos linguísticos primários que chegaram ao país. O professor também colecionou fotografias e desenhos de artes brasileiras de origem africana, além de ter frequentado candomblés, possuindo, portanto, experiência de campo. Ao contrário do personagem ficcional Nilo Argolo, Nina Rodrigues não possuía, como pode-se inferir, aversão ao povo afro-brasileiro, sendo inclusive ogã<sup>32</sup> de terreiro na Bahia. Mas isso não significa que não defendesse teorias racistas que inferiorizavam o negro. Para ele, a raça negra seria inferior e incapaz de chegar ao mesmo nível de desenvolvimento intelectual e civilizatório do branco. Por isso, na sua área de docência, a Medicina Legal, defendia que negros e índios deveriam ter punições diferentes, pois a lei não poderia tratar como iguais raças de níveis evolutivos diferentes. Nina Rodrigues observava a mestiçagem com pessimismo e não entrevia solução para o futuro do país pela via do embranquecimento. As teorias do intelectual eram bastante difundidas na época através de artigos na imprensa.

Nina Rodrigues não estava sozinho em suas ideias. A questão racial era de fato bastante debatida no período em que se desenvolve o romance de Jorge Amado, em especial nas faculdades de Medicina, que buscavam maneiras de interpretar e solucionar o “problema” de raças no Brasil: “Na Gazeta [Médica da Bahia], a associação entre doença e mestiçagem era demonstrada não só por meio de relatos médicos e estatísticos, como também por imagens e fotos, que expunham, de forma muitas vezes cruel, grande incidência de moléstias

---

<sup>32</sup> Ogã é uma espécie de protetor do terreiro, um auxiliar do pai ou mãe-de-santo que não recebe orixás. Jorge Amado também era ogã.

contagiosas na população mestiça brasileira” (SPERB, 2012, p. 47). Circulava inclusive a ideia de que haveria mestiços incuráveis, que deveriam reproduzir-se apenas entre si até a extinção, em uma forma de defesa do darwinismo social.

Com a chegada do século XX e dos processos de industrialização e urbanização no país, bem como o surgimento de uma classe média proletária, as teorias raciológicas tornam-se insuficientes para explicar o Brasil. O processo de consolidação de um Estado centralizador não comporta este raciocínio excludente de interpretação da nação. Gilberto Freyre será um teórico de importância fundamental nessa mudança de perspectiva, transformando o que antes era visto como negatividade no mestiço em algo positivo e atualizando o mito das três raças. Neste momento, o que era mestiço, como o carnaval e o futebol, vira símbolo nacional.

Se foi a partir do contato de Gilberto Freyre com Franz Boas<sup>33</sup> que o culturalismo passou a fazer parte das interpretações do Brasil, trazendo um olhar positivo sobre a mestiçagem, não se pode ignorar uma importante voz dissonante anterior que apontava o mestiço como fator enriquecedor da cultura do país: Manuel Querino, intelectual afro-brasileiro ligado ao Instituto Histórico Geográfico da Bahia que caracterizava os negros como colonizadores, contrapondo-se à noção pejorativa de escravo e exaltando as contribuições dos povos africanos para a cultura brasileira. É neste personagem histórico que Jorge Amado baseou-se principalmente para criar o personagem Pedro Archanjo<sup>34</sup>.

Manuel Querino também era ogã como Nina Rodrigues, mas diferentemente do intelectual branco, não via no candomblé um aspecto de uma cultura primitiva a ser investigado pela ciência e preservado como objeto de estudo, mas sim como uma forma de adaptação e assimilação do negro a outras culturas, uma forma de sincretismo que ajudaria a explicar a formação do Brasil. Assim como Pedro Archanjo no romance, Manuel Querino teria sofrido críticas em seu tempo pela fragilidade da base científica de seus trabalhos. Cabe ressaltar que não há evidências de que Nina Rodrigues e Manuel Querino tenham se conhecido na realidade, apesar de viverem em Salvador no mesmo período e terem alguns interesses em comum, ao contrário do que acontece no romance, em que Nilo Argolo e Pedro Archanjo convivem.

---

<sup>33</sup> Não é por um acaso que o professor James D. Levenson, responsável pelo redescobrimto de Pedro Archanjo no romance de Jorge Amado, vem da mesma Universidade Columbia onde Franz Boas lecionou.

<sup>34</sup> Além de Manuel Querino, também foram inspirações para a criação de Pedro Archanjo o babalaô Martiniano Eliseu do Bomfim, Miguel Santana Obá, o poeta Artur de Sales, o compositor Dorival Caymi, o alufã Licutã e até mesmo o próprio Jorge Amado, conforme o autor relata em suas memórias, *Navegação de Cabotagem*.

Vale lembrar que o interesse de Jorge Amado pela preservação e defesa das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras também esteve presente em sua atuação política: o escritor, que foi eleito deputado por São Paulo em 1945 pelo PCB, propôs uma emenda constitucional que garantia a liberdade religiosa, emenda esta que só conseguiu aprovar evitando debater com a bancada do partido e buscando apoio de deputados estratégicos, incluindo Gilberto Freyre, que lhe deu seu apoio e teria inclusive invejado discretamente a iniciativa do colega. Assim como seu personagem Pedro Archanjo, Jorge Amado, grande defensor da religiosidade de matriz africana, pessoalmente era ateu. Em *Tenda dos Milagres*, há um diálogo importante em que Archanjo explica ao professor Fraga Neto como pode ser um homem de ciência, materialista, e ainda assim participar do candomblé:

Eu penso que os orixás são um bem do povo. A luta da capoeira, o samba-de-roda, os afoxés, os atabaques, os berimbaus são bens do povo. Todas essas coisas e muitas outras que o senhor, com seu pensamento estreito, quer acabar, professor, igualzinho ao delegado Pedrito, me desculpe lhe dizer. Meu materialismo não me limita (AMADO, 1981, p. 285).

Outra questão muito interessante levantada por Paula Sperb (2012) em sua dissertação é que, ao contrário do que acontece no romance de Jorge Amado, em que Nilo Argolo e Pedro Archanjo representam de forma bastante acentuada dois pólos opostos de uma disputa ideológica (superioridade branca *versus* positividade da mestiçagem) e vivem essa polêmica viva em seu tempo, Nina Rodrigues e Manuel Querino, as principais inspirações para estes personagens, não tiveram uma trajetória semelhante nesse sentido. Enquanto Nina Rodrigues é bastante conhecido por seu trabalho intelectual, ainda que suas teses já sejam consideradas ultrapassadas e há muito refutadas, Manuel Querino seguia, ao tempo de escrita do romance, um ilustre desconhecido. Aliás, é justamente com o romance de Jorge Amado que Manuel Querino será objeto de interesse e pesquisa, em uma espécie de redescoberta, guardadas as devidas proporções, que ecoa o acontecido na ficção.

É importante pontuar aqui que a noção de mestiçagem sempre foi algo polêmico, inclusive ou principalmente para o movimento negro, cujo entendimento é de que a ideologia da mistura de raças esconde sob uma aparência de aceitação das diferenças um predomínio da raça branca, um apagamento da cultura negra e um branqueamento progressivo dos povos. Em geral o conceito de mestiçagem esteve envolto por muita negatividade, sendo o mestiço um ser marcado pela dualidade e por uma fronteira indefinida de pertencimento. No tempo de

Pedro Archanjo, por exemplo, o mestiço é tratado no discurso científico e público como uma degeneração da raça, um indivíduo doentio. Em sua narrativa, Jorge Amado procura construir a partir de Archanjo uma imagem oposta, marcada pela positividade, pelo talento, pela inteligência, uma mistura que carregaria o melhor de todas as raças e culturas consigo.

Pedro Archanjo se desenha na narrativa como um mediador entre dois mundos, o mundo popular, onde predominam as crenças no mágico e no fantástico, e o mundo erudito, marcado pelo positivismo e o cientificismo, mas cujas teorias predominantes se mostraram inadequadas no decorrer da história. Porém, cabe demarcar que esse papel de mediador é orientado por Majé Bassã, a mãe-de-santo analfabeta que vive na oralidade, mas direciona esse filho de religião a cumprir seu papel no mundo das letras. Quem chama a atenção de Pedro e o incentiva ao trabalho sério e disciplinado é esta guardiã do patrimônio religioso e cultural de origem africana, em defesa das tradições e de sua comunidade. Outro destaque necessário é a precariedade com que Pedro Archanjo ingressa no mundo letrado: em termos profissionais, sua inclusão no espaço da faculdade se dá como bedel, função servil que não corresponde de forma alguma aos seus conhecimentos; como autor, é publicado com toda dificuldade e conhecido principalmente pelas polêmicas causadas, que levam-no inclusive à prisão.

A sociedade brasileira do início do século XX era marcada por um passado colonial e escravagista muito recente, assombrada pela avaliação de estar condenada ao atraso por contar com uma população miscigenada débil e doentia, graças às teorias raciais em voga naquele momento, transplantadas das ciências naturais, utilizadas para explicar o desenvolvimento nas nações. Somente a partir dos anos 1930, com a introdução de noções culturalistas para explicar o Brasil e construir uma identidade nacional nova, é que este quadro vai começar a mudar. A partir deste momento, portanto, como indicamos anteriormente, passa a ter um sinal positivo a identidade nacional miscigenada. Já a partir dos anos 1960, começam a se fortalecer no país as reivindicações do movimento negro, e veremos esse quadro ser novamente balançado e questionado: a identidade étnica e racial negra, que teria sido esvaziada pela ideologia da mestiçagem, passa a ser reivindicada pelo movimento. O mito da harmonia racial de uma sociedade mestiça e sem preconceitos começa a ser colocado em xeque. *Tenda dos Milagres* é publicado neste contexto de grandes transformações sociais, liberação de costumes e autoritarismo político (OLIVEIRA, 2010).

Não é novidade na obra de Jorge Amado, é claro, o predomínio de personagens populares e o protagonismo do afro-brasileiro em posição de herói romanescos. Mas em *Tenda dos Milagres* é clara uma tentativa de síntese de ideias sobre identidade brasileira, o que o escritor procura colocar de pé revisitando alguns temas já trabalhados, em especial em *Jubiabá*.

Eduardo de Assis Duarte propõe no artigo “Classe, gênero e etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado” uma análise das representações identitárias na obra de Jorge Amado, levando em conta as dinâmicas históricas envolvidas e o fenômeno de democratização da leitura que a obra amadiana gerou. Partindo da ideia de que o autor coloca o povo como personagem para chegar ao povo como leitor, o crítico analisa a forma e a linguagem dessa representação. Duarte entende que a partir de *Jubiabá* Jorge Amado alcança certa maturidade literária e define seu modelo de escrita, o romance romanescos<sup>35</sup>, que combina o realismo social predominante na literatura dos anos 1930 com elementos romancescos presentes no imaginário popular, incluindo o tom melodramático e a estrutura do romance de folhetim.

Assim, os dramas dos espoliados e as falas da margem surgem pontuados pelo clima de ação e heroísmo tão ao gosto de um público que se politizava e exigia direitos sociais, da mesma forma que se divertia com Carlitos e se comovia com *coups de théâtre* protagonizados por Antônio Balduíno ou pelos Capitães da Areia. O clima romanescos a tudo perpassa, trazendo de volta a linearidade épica, o *Bildungsroman*, a variedade e o excesso folhetinesco (DUARTE, 1997, p. 90).

Dando forma a um discurso político de utopia socialista, Jorge Amado estabeleceu um estilo popular romanescos para interessar e solidarizar o leitor com os dramas dos espoliados. Este modelo narrativo também propiciava que o autor, ao mesmo tempo em que denunciava a exploração capitalista, construísse heróis populares como exemplos positivos.

Em um momento inicial, as questões de classe se sobrepõem às de gênero e etnia na literatura de Jorge Amado, como fica claro ao observar o andamento de *Jubiabá*, em que Balduíno opõe a greve como instrumento de luta às práticas religiosas do pai-de-santo que dá nome ao livro, que inclusive irá exaltar o moço após a vitória do movimento. Posteriormente, principalmente a partir dos anos 1960, a obra amadiana incorporará com maior ênfase os temas de gênero e etnia, sendo este último central em *Tenda dos Milagres*. Como procuraremos apontar em linhas breves, por não ser este o tema da tese, esses temas também

---

<sup>35</sup> Concepção baseada em Northrop Frye.

trazem algumas “armadilhas”, em que as intenções aparentes do autor podem ser relativizadas (desmascaradas?) por uma análise mais profunda que revele ecos de discursos patriarcais que colocam o negro e a mulher como desvio ou objeto.

Fábio Lucas (1997) distingue romance social e romance político, sendo o primeiro tipo baseado na coletividade, utilizando técnicas como o contraponto, e o segundo mais ligado a um elemento individual. Há ainda a categoria de romance proletário, na qual o ponto de vista do trabalhador nas relações sociais é apresentado, sendo o elemento central da narrativa o desenvolvimento da luta de classes. Jorge Amado produziu romances que podem ser observados a partir de todas estas categorias. O crítico defende que o engajamento de Jorge Amado com o Partido Comunista não explica toda sua obra, que seria polifônica, abarcando diversas proposições ideológicas e reivindicações sociais: “Partindo de um princípio maniqueísta, de uma dualidade básica, Jorge Amado evoluiu para uma totalidade romanesca de aspecto sinfônico. Na verdade, os seus romances, de modo geral, tematizam os problemas cruciais da vida brasileira” (LUCAS, 1997, p. 108).

Em relação à questão racial, Jorge Amado tem na miscigenação sua resposta ao problema da contraposição histórica entre brancos e negros no país. Pedro Archanjo é seu personagem que melhor defenderá esse projeto, e o autor manifestou sua preferência por Archanjo como seu personagem mais completo, em depoimento a Alice Raillard. Esse ponto é de especial relevância no projeto nacional de Amado, um tema recorrente em sua obra e central em seu imaginário. Fábio Lucas afirma: “Quando os heróis de Jorge Amado eram sérios e ideologicamente marcados, apontavam para a *justiça*, num quadro absurdo e degradado. Já os que, na derradeira fase de sua produção, se tornavam burlescos e pródigos de alegria, escolheram por meta a *liberdade*” (LUCAS, 1997, p. 111, grifos do autor). Talvez Pedro Archanjo seja uma espécie de síntese dessas duas tipologias de personagens, e por isso o autor considere este seu personagem mais completo. Para o crítico, *Jubiabá* representa a maioria de Jorge Amado como romancista, ao trazer um herói negro e de origem humilde para o centro de sua narrativa, um personagem voluntarioso, que comanda greves e defende seus companheiros de jornada. Seria a tomada de uma posição francamente otimista em relação ao povo brasileiro:

É a partir de *Jubiabá* que o romancista clarifica sua dialética dos oprimidos. Toda a sua obra guarda a mesma predisposição: a de incluir os excluídos sociais. *Jubiabá* se

prolongará em *Tenda dos Milagres*, que orquestra problemas fundamentais da sociedade brasileira. Em ambas narrativas o leitor defronta-se com um dado inédito na ficção do país: a superioridade do negro. Com efeito, Balduino derrota o germânico numa luta de boxe, conforme se vê em *Jubiabá*; e, em *Tenda dos Milagres*, Pedro Archanjo leva a melhor no entrevero com o catedrático Nilo Argolo, enfatuated autor de teses racistas (LUCAS, 1997, p. 112-113).

Roberto DaMatta sugere que na obra de Jorge Amado, em especial em uma fase mais madura, posterior às obras iniciais consideradas “panfletárias”, são observáveis diversas triangulações que sugerem uma forma de interpretação do país muito próxima do popular, que não lança mão de definições dualistas, mas sim de triângulos ideológicos com intermediações: “céu-inferno-purgatório, preto-branco-mulato, preto-branco-índio, casa-rua-varanda, casa-praça-rua, homens-despachos (ou sacrifícios)-deuses, virgem-mãe-puta, casa-padrinho-governo, parentes-amigos-desconhecidos, caxias-malandro-renunciante, sim-mais ou menos-não” (DAMATTA, 1997, p. 126). Na literatura de Amado, comparecem heróis que não se sujeitam ao dilema de uma dualidade excludente e contraditória, mas buscam uma espécie de conciliação que permite viver as duas vidas e ultrapassar o problema sem escolher. É o caso de Gabriela, Dona Flor e também de Pedro Archanjo, que não se afasta do mundo popular como Tadeu e também não abdica de uma vida intelectual que chega aos círculos acadêmicos mais avançados de seu tempo, inclusive.

O crítico afirma que Jorge Amado deixa para trás uma primeira fase literária em que predominava certa linearidade, em que os personagens encontravam ao final de suas trajetórias a luz da consciência de classe e do Partido Comunista. Em sua fase mais madura, os personagens não se erigem como modelos a serem seguidos:

Na fase carnalizadora, há um visível abandono dos heróis exemplares – sempre pobres, honestos e politicamente corretos – por uma súa de malandros, putas e marginais, cujo credo são suas relações de amizade e a sabedoria com que enfrentam os exploradores do povo e as durezas da vida diária. Seu partido são seus amigos, sua ideologia é a do amor à vida, sua luta é contra o preconceito burguês (de direita e de esquerda) das elites que pensam que o mundo pode ser resumido numa fórmula ou decidido por meio de um passe de mágica ideológico. Não estamos mais diante de uma batalha trivial e “política” entre “direita” e “esquerda”, pois o que temos agora é uma disputa muito mais complicada e certamente mais real entre os que “estão embaixo” e os que “estão em cima”, os que vivem pelos valores oficiais do Brasil como Estado-nacional, e os que transitam pelos caminhos do Brasil sociedade, propondo novas sínteses entre essas duas comunidades (DAMATTA, 1997, p. 128).

A partir de seu afastamento do Partido Comunista, Jorge Amado desenvolveria um

novo modelo narrativo, muito próximo da lógica carnalizada, que Roberto DaMatta chama de romance relacional, uma forma narrativa menos centrada na biografia individual e mais guiada pela dinâmica das relações pessoais. Em termos bakhtinianos, seria um romance menos monológico e mais dialógico, no qual o autor dialoga com o herói, e não simplesmente fala dele.

A ideia de que a obra de Jorge Amado pode ser dividida em duas fases, e de que essas fases dialogam com sua relação com o Partido Comunista, não é uma questão completamente pacífica. Se por um lado Jorge Amado foi acusado pela crítica literária não marxista de ser panfletário na fase inicial de sua produção, por outro lado, em uma fase mais tardia, a partir da publicação de *Gabriela, cravo e canela* em 1958, passou a ser acusado de revisionista e populista pela esquerda, enquanto aquele primeiro grupo de intelectuais afastados do marxismo descobria suas qualidades estéticas e literárias. No livro *A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*, Nelson Cerqueira recoloca a questão em análise minuciosa e questiona se a obra amadiana realmente poderia ser dividida em fases de forma tão linear. O crítico propõe uma leitura que enfatiza certa coerência ideológica permeando e acompanhando toda a obra do autor, esclarecendo ao mesmo tempo os diferentes momentos das diretrizes do Partido Comunista Soviético para produção artística. Tornou-se afirmação comum relacionar as diretrizes do Partido somente com a fase stalinista, desconsiderando que houve outros momentos históricos e orientações culturais neste processo.

Cerqueira afirma que Jorge Amado adotou orientações estéticas em diversos momentos da história do Partido, mas também haveria uma permanência de traços próprios do autor que unificam sua obra em torno de um projeto realista com traços próprios, que dialoga mais fortemente com traços folclóricos do que com o realismo socialista. Quando o escritor começa a produzir seus primeiros romances, os movimentos soviéticos de arte e cultura proletárias já haviam impactado a consciência de esquerda fora da URSS. Jorge Amado certamente tomou conhecimento das diretrizes do *proletkult* através de escritos teóricos do Partido. Cabe lembrar que no início de sua carreira literária Amado já militava na Aliança Nacional Libertadora e atuava na juventude comunista. Em 1932 as orientações do *proletkult* são revogadas e Gorki e Fadeiev cunham o termo “romantismo revolucionário” para definir as novas diretrizes do Partido para a produção artística, termo que será logo substituído por

“realismo socialista”. A tônica desta teoria é a necessidade de construção de um herói positivo, a noção de que não basta descrever e denunciar a realidade como é, mas também é fundamental construir uma imagem de como a realidade *pode ser*. A partir de 1934, Zhdanov será porta-voz de Stalin quanto aos interesses artísticos do Partido e modificará substancialmente o conceito de realismo socialista, acrescentando a ideia de que os escritores têm o dever de ser engenheiros de almas humanas. O realismo socialista visto dessa forma torna-se lei.

Realizando uma leitura da obra de Jorge Amado a partir do conhecimento desta história, Nelson Cerqueira procura demonstrar os diálogos do escritor com as diretrizes partidárias. *Cacau*<sup>36</sup> e *Suor* seriam romances inspirados nas normas do *proletkult*, obras sociais e políticas que tratam diretamente do mundo do trabalho e da denúncia da exploração. Porém, já aí percebe-se um diálogo com as proposições de Gorki de valorização do folclórico:

Uma leitura cuidadosa dos romances de Amado visto[s] sob a luz das diretrizes estéticas defendidas pelo Partido Comunista parece indicar que seus livros *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Mar Morto* (1936) refletem a atmosfera intelectual e política da União Soviética: o declínio do Proletkult de Plekhanov, Trotskii e do jovem Gorkii, e o emergente, mas já sofrendo limitações, realismo socialista de Gorkii. É importante registrar que Gorkii defendera a mistura do romantismo com o realismo já em 1928, e que afirmara que o mito e o folclore deveriam sempre estar juntos na criação da positiva literatura proletária (CERQUEIRA, 1988, p. 15-16).

*Cacau*, por exemplo, já possuía a figura de um herói positivo e popular que dialoga com as proposições de Gorki: João Grilo, o contador de histórias. Esses romances iniciais, ao mesmo tempo que apresentam denúncia e apontam para a formação de consciência crítica<sup>37</sup> de seus protagonistas, apresentam também marcas fortes de tradições populares. Após esse período, Cerqueira aponta uma modificação de rumos na obra de Jorge Amado, influenciada pelos impactos das proposições, ou normas, colocadas por Zhdanov e Stalin, que exigiam uma literatura mais claramente engajada. *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*, além da biografia de Luís Carlos Prestes, se afastariam das concepções de Gorki e acentuariam um sistema moral mais rígido, próximo das concepções stalinistas em voga, por exemplo, a

<sup>36</sup> No prefácio de *Cacau*, Jorge Amado escreve: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau no sul da Bahia. Será um romance proletário?”.

<sup>37</sup> Nelson Cerqueira enfatiza que o caso de *O país do carnaval* é mais complicado de referir, mas a discussão é complexa e longa e não cabe referir nesse estudo, cujo enfoque não é este.

representação da prostituição como resultado da decadência capitalista. Foi neste período que Jorge Amado também foi mais atuante de um ponto de vista propriamente partidário, cumprindo diversas tarefas, como diretor de jornal do Partido. Cabe lembrar que Stalin censurava os artistas que almejavam viver somente para sua arte, rejeitando tarefas partidárias do mundo cotidiano.

Novas posições surgiriam no Partido Comunista com a morte de Zhdanov em 1948 e de Stalin em 1953. Com o 20º Congresso do Partido em 1956, os desmandos autoritários de Stalin são amplamente conhecidos pelo mundo e intelectuais que foram referência em fases anteriores, como Gorki e Bakhtin, voltam a ser discutidos. A nova posição do Partido sobre as artes valoriza o engajamento político, mas rejeita o elogio artificial e incondicional do regime, enfatizando a liberdade como compromisso. Nesse mesmo período, Jorge Amado se afastará do Partido e se dedicará mais exclusivamente ao seu projeto literário. Entre 1955 e 1957, o escritor viajou pela Europa e participou “das vivas discussões sobre o realismo socialista, o emergente conceito de auto-crítica e a nova ênfase que deveria ser dado [sic] às questões da utilização do folclore e da criação literária” (CERQUEIRA, 1988, p. 30). Um intelectual reabilitado nesse processo foi Bakhtin, cujos estudos que tratam de língua oral, tradições populares e atitudes carnavalescas serão retomados. Conforme também Gorki defendia, mito e folclore poderiam ser usados como parte da construção de uma nova ideia de mundo que desafia as hierarquias: “Amado que traduzira Vsevolod Ivanov, em 1940, e que certamente fora influenciado por seu amigo Gorkii, reflete em sua produção literária grande interesse por este aspecto das ideias de Bakhtin. Durante o período do Stalinismo estas ideias não tinham condições de florescer” (CERQUEIRA, 1988, p. 32).

Nos momentos em que foi questionado sobre a mudança de sua literatura após o 20º Congresso do Partido Comunista, Jorge Amado negou qualquer ruptura e acentuou o caráter evolutivo de seu trabalho: “Antes [i.e., durante a era de Stalin], eu buscava o herói, o líder, o dirigente político. Cada vez eu acredito menos nessa gente, cada vez eu estou mais perto do povo, do povo mais pobre, do povo miserável, explorado e oprimido” (AMADO apud CERQUEIRA, 1988, p. 34). Ao invés de um rompimento com o Partido, pode-se observar nessa postura um diálogo com as indicações de Krushev de que o escritor deveria produzir crítica e autocrítica. Além disso, a valorização ainda mais acentuada do popular na obra de Jorge Amado daí por diante dialoga fortemente com a retomada dos conceitos de Gorki,

Lunacharski e Bakhtin nos debates partidários sobre arte. A valorização do humor, por exemplo, ganha nova força na obra de Jorge Amado, e era defendida por Bakhtin também como um exercício importante de rebelião.

Aprofundando um pouco a questão racial na obra do autor, pode-se dizer que o negro e a cultura afro-brasileira foram presenças constantes e importantes na obra de Jorge Amado, mas de formas diferentes: enquanto em seus primeiros romances, como *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), os personagens negros são de interesse para a construção do romance na medida em que também são membros de uma classe oprimida, que inclui brancos, em romances posteriores, como *Jubiabá* (1935) e *Capitães de Areia* (1937), por exemplo, a cultura afro-brasileira passa a interessar em si mesma nas obras, ainda que as questões relativas à consciência de classe sigam importantes. Balduíno, herói de *Jubiabá*, terá como exemplo de sua tomada de consciência política Zumbi dos Palmares. Em *Mar Morto* (1936), os pescadores que protagonizam a narrativa são guiados por Iemanjá, orixá de religiões de matriz africana. O herói de *Capitães de Areia*, Pedro Bala, adquire certa consciência social a partir de sua identificação com a mitologia africana. Mesmo quando os personagens são brancos, existe uma valorização da cultura afro-brasileira como formadora da população baiana. No decorrer de sua obra, Jorge Amado vai transitando de uma mensagem mais explicitamente revolucionária para uma mensagem de valorização da cultura popular, o que não deixa de ser político, mas apresenta diferenças (BROOKSHAW, 1983).

David Brookshaw (1983) parte da acusação de Alfredo Bosi de que Jorge Amado teria sido sempre um populista, explorando aspectos pitorescos da vida baiana e retratando estereótipos sociais, para demonstrar que o autor possui um interesse maior na contestação da moral burguesa do que propriamente em uma revolução social ou política. Entretanto, a manutenção dos estereótipos raciais e culturais supracitados ao mesmo tempo reforça a ideologia da classe criticada, mesmo que a contrapelo das intenções explícitas do escritor. O crítico analisa o herói negro Balduíno, a heroína mulata Gabriela e o herói mulato Pedro Archanjo. Balduíno chega à consciência social e política através de sua consciência racial, que a princípio causa uma revolta mal orientada; Gabriela apresenta uma visão idealista de Jorge Amado sobre a alma popular, bem como um compromisso intenso com os valores que o escritor entende como brasilidade negra; Pedro Archanjo, por sua vez, é um filósofo do mestiçismo, um ideal de junção entre uma forma de intelectualidade marcadamente europeia e

os valores culturais afro-brasileiros:

Amado faz de Archanjo o representante mais completo e mais explícito da “brasilidade negra”, ou como podemos denominá-la agora, “mesticismo”, porquanto este termo é universalmente aplicado ao nativismo latino-americano. A qualidade fundamental do “mesticismo”, bem como da “negritude”, é que oferece uma alternativa às rígidas estruturas da lógica européia. Para Marotti, a figura de Archanjo representa “uma forma de pensamento alógico”. O mesticismo pressupõe que o intelecto europeu e o primitivismo afro-brasileiro possam coexistir em uma só personalidade para formar o verdadeiro brasileiro, simbolizado pelo mulato. Conforme o herói mesmo explica: “Pedro Archanjo Ojuobá, o leitor de livros e o bom de prosa, o que conversa e discute com o professor Fraga Neto e o que beija a mão de Pulquéria, o iyalorixá, dois seres diferentes, quem sabe o branco e o negro? Não se engane, professor, um só. Mistura dos dois, um mulato só” (BROOKSHAW, 1983, p. 139).

Para Archanjo, a filosofia do mesticismo, ou seja, a convivência íntima dos recursos intelectuais europeus com as crenças não-europeias, é uma escolha consciente e deliberada, já que em seu íntimo o personagem é ateu, mas não renega a religião por questões políticas, recusando-se a abrir mão de sua herança cultural. Nesse sentido, há certa semelhança entre Archanjo e Gabriela, que optam por não abdicar de sua identidade e personalidade, o que prejudica sua posição social. Seguindo esse raciocínio, há também um contraste interno ao romance entre Tadeu e Archanjo, este primeiro afastando-se de suas raízes comunitárias em prol da ascensão social, enquanto o segundo permanece fiel à cultura afro-brasileira que o formou, mas morre na miséria. Na leitura de Brookshaw, Pedro Archanjo não olha “para cima” (ascensão social), mas “para frente” (um futuro de integração completa das raças):

A mensagem implícita dos últimos romances de Amado é que os valores culturais importados não podem oprimir a leveza de espírito do Brasil-mestiço, seja ela simbolizada por Gabriela ou por Archanjo. O propósito e o produto da mistura de raças deve ser, por conseguinte, escurecer os brancos, tanto cultural quanto espiritualmente (BROOKSHAW, 1983, p. 140).

Brookshaw defende que, recorrendo continuamente a estereótipos raciais, Jorge Amado revela preconceitos que eventualmente passam despercebidos ao leitor devido à exuberância e sedução do nativismo do autor. O negro aparece estereotipado como hercúleo, violento, instintivo, sexualizado, mas ao mesmo tempo inocente. Da mesma forma ocorre com a mulata, cuja sensualidade impede de ser mãe ou esposa como a branca na sociedade. Em *Tenda dos Milagres* especificamente, quanto ao estereótipo negro, podemos pensar na figura

grotesca do policial Zé Alma Grande, um brutamontes ignorante cuja força é manipulada por Pedro Archanjo em um conflito. Em relação à mulata, é essencial refletir sobre a figura de Rosa de Oxalá, cuja sensualidade e compromisso com a religião impedem o papel de mãe, e Ana Mercedes, que tem sua intelectualidade apagada ao ser construída como um objeto sexual que obtém reconhecimento falso de seu trabalho através de trocas com homens, estes sim talentosos (ou nem tanto, como Fausto Pena). Seja de forma ridicularizada (Ana Mercedes) ou romantizada (Rosa de Oxalá), a mulata é retratada conforme as fantasias sexuais do homem branco. O crítico Teófilo de Queiroz Júnior já enfatizava o racismo de Jorge Amado ao mostrar a mulata cada vez mais respeitável conforme mais afastada de sua origem africana: é o caso da neta de Rosa, a estudante de medicina que aparece no final de *Tenda dos Milagres*, é que é chamada por Archanjo de morena, ao invés de mulata. Brookshaw enfatiza que incorporar a cultura afro-brasileira não implica necessariamente em reconhecer o negro como um igual.

Em relação à questão central desta pesquisa, a representação do intelectual e sua relação com o engajamento, em *Tenda dos Milagres* temos, como já comentado, uma contraposição essencial entre Pedro Archanjo e Fausto Pena que nos deixa algumas questões para refletir sobre o entendimento de Jorge Amado do intelectual no final dos anos 1960. Acreditamos que há um capítulo em especial que é central para a questão: o capítulo “Onde Fausto Pena conta sua experiência teatral e outras tristezas.”. Pena e outros três intelectuais escrevem um espetáculo sobre a vida de Pedro Archanjo: o poeta Ildásio Taveira, publicado no Rio, em São Paulo e em Lisboa; o compositor e estudante de Direito Toninho Lins, que teve um samba gravado e estava à espera da consagração de algum festival; e o estudante de Direito Estácio Maia, cujo maior predicado, nas palavras de Pena, é ter um tio general. Esse estranho grupo, acrescido do poeta e sociólogo Fausto Pena, não possuía o mínimo acordo ou respeito pela figura do intelectual baiano:

As divergências referiam-se ao conteúdo do espetáculo e à figura de Pedro Archanjo. Estácio Maia, declarando-se irredutível partidário brasileiro do Poder Negro norte-americano, transformava Pedro Archanjo em membro da organização Black Panther a declamar no palco discursos e palavras de ordem de Carmichael, advogando a separação de raças, o ódio irremediável. Uma espécie de professor Nilo Argolo às avessas. Negros de um lado, brancos do outro, proibida qualquer mistura e convivência, em luta mortal. [...]

Ildásio não lhe aceitava as teses, tampouco Toninho Lins. Este último, um cara sério, de prestígio no meio estudantil, desejava mostrar sobretudo o Pedro Archanjo grevista, de pé contra patrões, trustes e polícia; fazia da luta de classes o centro do

espetáculo. [...]

Ildásio Taveira, concordando com Toninho na primazia da questão de classe sobre a de raças, concedendo a Estácio Maia a existência no Brasil de preconceitos de cor e de racista em quantidade, propunha um Archanjo sem sectarismo, consciente de sua força e da força do povo, a defender a solução do problema brasileiro, a miscigenação [...]

Quanto a mim, lutei para conciliar pontos de vista, falas, diálogos, dogmas, cismas, facções, ideologias e poderes. Queria apenas a peça, nome no cartaz, o meu e o de Ana Mercedes [...] (AMADO, 1981, p. 174-176).

A peça será censurada antes da estréia, depois do estouro de uma semana de intensa agitação estudantil com conflitos com a polícia. O saldo da malograda aventura para Fausto Pena será perder a sua musa Ana Mercedes para Ildásio, depois de gastar seus últimos recursos, recebidos de Levenson pelo trabalho que jamais foi aproveitado, com uma viagem na tentativa de manter a moça aproveitadora interessada. O fim da história não poderia ser mais patético: “cometi um soneto de adeus para Ana Mercedes. Para certas dores só o suicídio ou o soneto. Camoniano” (AMADO, 1981, p. 177).

A questão que fica da leitura é: por que uma representação tão negativa, mordaz e risível da jovem intelectualidade brasileira dos anos 1960? Relembrando os comentários de Nelson Cerqueira acima expostos, cabe reforçar a crescente importância do humor na obra de Jorge Amado e a possibilidade, defendida por Bakhtin, por exemplo, de que o humor seja um instrumento de revolta. Mas por que escolher este “inimigo” para ser ridicularizado? A questão da peça de teatro, contando inclusive com um jovem compositor aguardando a consagração em festival, não é gratuita. Como já comentamos nesta pesquisa, os gêneros públicos de produção artística, como teatro e canção, foram muito valorizados no início da ditadura civil-militar por conta de seu potencial de mobilização e criação de laços entre os espectadores. Jorge Amado construiu em sua narrativa um episódio que satiriza esse cenário cultural, em contraposição ao protagonista do romance, que seria talvez uma espécie de intelectual orgânico, recorrendo ao conceito gramsciano.

Fausto Pena, cerca de 25 anos após o falecimento de Pedro Archanjo, foi incapaz de recompor os fios de sua história, pois é incapaz de entendê-lo. Não se trata somente de distância histórica, pelo que se nota na narrativa. Enquanto Archanjo é representado como exemplar, na medida em que se constitui organicamente em seu meio e exerce um papel verdadeiramente essencial em sua comunidade, Fausto Pena “é satirizado como símbolo do esvaziamento ideológico e da falta de credibilidade da intelectualidade brasileira

contemporânea à obra” (ORLANDINI; SCHIFFNER, 2014, p. 58). A chave desta sátira está explícita nos títulos dos capítulos<sup>38</sup> narrados por Fausto Pena, frases que parecem pertencer ao narrador irônico de terceira pessoa de outros capítulos, mas também se encontra em alguns momentos de auto-desmascaramento do personagem-narrador. Em diversos momentos o próprio Fausto Pena expõe suas intenções e atitudes questionáveis, como quando recebeu de Levenson “um cheque em dólares, correspondente à metade ainda por pagar e a umas quantas despesas, que fiz *ou poderia ter feito*, necessárias ao sucesso da pesquisa” (AMADO, 1981, p. 22, grifo nosso) ou quando, enciumado, resolve “encher a cara, afogar em cachaça os restos de ciúme *que os dólares do americano* e os protestos de Ana Mercedes não haviam liquidado” (AMADO, 1981, p. 53, grifo nosso). Outros casos podem ser encontrados, mas estes já exemplificam o que queremos expor: a sensação de leitura é de que há um mecanismo atrás do narrador Fausto Pena que o obriga a colocar-se ridículo, para além do que a verossimilhança nos faria supor como comentário normal.

Fausto Pena tem seus momentos de maior lucidez quando percebe e denuncia a distorção feita de Pedro Archanjo nas comemorações do centenário: “Impressionante: ninguém se refere à obra e à luta de Archanjo. Artigos e discursos, anúncios e cartazes de propaganda utilizam-lhe o nome e a glória para louvar terceiros: políticos, industriais, cabos-de-guerra” (AMADO, 1981, p. 299). No entanto, apesar de ter a honestidade de perceber que não conseguiu apreender a figura de Archanjo, o trabalho de Fausto Pena não é nada melhor que a produção midiática que ele critica; além de tudo, é inútil. Sua pesquisa não é usada por Levenson, sua peça de teatro não é encenada. Nenhuma das duas produções tinha alguma intenção intelectual séria: eram frutos de pura vaidade. Esse é o retrato de um intelectual sem projeto, afastado do povo e alienado da sociedade.

---

<sup>38</sup> Alguns exemplos: “Do nosso vate e pesquisador em sua condição de amante (e *cornio*) com amostra de poesia.”; “Onde Fausto Pena, *indócil arrivista*, recebe um vale (pequeno), uma lição e uma proposta.”; “Filosofando sobre o talento e o sucesso, despede-se Fausto Pena: *já era tempo*.” (grifos nossos).

## CAPÍTULO 3: CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES

### 3.1 O outro lado do jogo: Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca

Essa pesquisa abrange um recorte bastante específico no tempo e na temática, analisando romances que consideramos aqui canônicos para uma reflexão de esquerda sobre o engajamento na resistência à ditadura. O quadro construído aqui, contando ainda com exposições sobre teatro e cinema, dá uma ideia da “relativa hegemonia cultural de esquerda” de que nos fala Roberto Schwarz no ensaio “Cultura e Política”. Gostaríamos de pontuar, porém, dois casos emblemáticos de autores brasileiros comprometidos com o regime. Um deles é explícito e largamente conhecido, o sempre polêmico Nelson Rodrigues. O outro possui uma trajetória mais obscura e por isso mesmo muito interessante: Rubem Fonseca, que chegou a ser visto como um crítico do regime e foi censurado nos anos 1970.

Entre 1967 e 1974, Nelson Rodrigues manteve uma coluna diária no jornal *O Globo*, intitulada *Confissões*, que deu relevante contribuição para a manutenção de um imaginário anticomunista na época, apresentando personagens de esquerda como autoritários, antinacionalistas e anticatólicos, colaborando, portanto, com uma percepção da sociedade de que a presença dos militares no governo era necessária para barrar uma ameaça. Algumas dessas personagens caricatas, como “a freira de minissaias”, “o arcebispo vermelho”, a “grã-fina do nariz de cadáver” e as icônicas entrevistas imaginárias com uma cabra em um terreno baldio, ficaram bastante conhecidas na época. O autor defendia que os grupos progressistas no interior da igreja católica eram comunistas, e que sua presença na igreja se devia unicamente ao objetivo de fugir das perseguições do governo. Nelson Rodrigues criticou em sua coluna diversas figuras católicas que se opunham aos militares, especialmente os dominicanos, cuja ordem religiosa teve grande compromisso com o auxílio a perseguidos políticos, em um entendimento de que a Igreja tinha uma larga tradição de acolher refugiados. Alguns dominicanos que ficaram bastante conhecidos por essa atuação foram Frei Fernando Britto, Yves Terral (Frei Ivo), Tito de Alencar Lima e Carlos Alberto Libânio Christo (Frei Betto) (MACHADO, 2014). Entre os romances que analisamos, *Quarup* propõe uma representação

da guinada de parte do clero para um campo progressista de atuação social e política, chegando inclusive à luta armada.

Além das críticas ao clero, Nelson Rodrigues também criou personagens para satirizar membros progressistas das classes médias e altas, como o cafajeste Palhares e as grã-finas de passeata. As representações do cronista apresentavam as esquerdas como constituídas pelas classes dominantes, dotadas de um comportamento boêmio e utópico, cuja ideologia se resumia a pose e autopromoção. Quando a atuação dos grupos armados começa, a crítica do autor permanece, dessa vez chamando as esquerdas de terroristas. Seu trabalho literário no período dialoga com (ou talvez simplesmente amplifique) um discurso oficial do governo de desqualificar a oposição e justificar sua permanência no poder. Ao mesmo tempo em que a violência dos grupos de oposição era duramente criticada, a prática da repressão e da tortura por parte do governo era negada como uma farsa destinada a manchar a imagem do país no exterior. Nem mesmo a prisão e tortura de seu filho Nelsinho, guerrilheiro do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), em 1972, foi capaz de modificar a postura do autor em suas crônicas (MACHADO, 2014).

Conforme análise da historiadora Carolina Bezerra Machado (2014), a posição política demonstrada por Nelson Rodrigues em suas crônicas do período demonstravam sua filiação a uma postura próxima ao liberalismo udenista, ainda que essa relação guardasse suas contradições, na medida em que a defesa da democracia era um valor abstrato pelo qual se justificava a vigência de uma ditadura. Essa contradição, porém, não é propriamente do escritor, mas do próprio liberalismo brasileiro, uma tradição elitista. Para Nelson Rodrigues, o regime militar era uma necessidade para salvaguardar a democracia brasileira de um mal maior, um golpe comunista, pois na visão do autor ainda havia espaço para oposição no país (as esquerdas faziam passeatas, publicavam artigos de crítica, cantavam músicas de protesto etc.). Em sua visão, a liberdade de expressão individual estava garantida, algo que não ocorreria em um regime comunista.

Nos perguntamos inclusive se a postura de Nelson Rodrigues no que concerne à democracia não possui relação com sua experiência com liberdade enquanto artista. O escritor foi censurado ou liberado de forma indiferente aos regimes políticos em vigência no país, sejam democráticos ou autoritários. Conforme o historiador Adriano de Paula Rabelo (2018), Nelson Rodrigues é um dos autores mais citados nos processos de censura paulistas, contando

com 13 dossiês relacionados a peças suas, sendo a primeira a receber o Certificado de Censura *Anjo negro* (1949) e a última *A falecida* (1966), ambas por fim liberadas para maiores de 18 anos. Nos dossiês, as declarações de “imoralidade” são as mais recorrentes. Também chamou a atenção do pesquisador nestes documentos as cartas, abaixo-assinados e petições de organizações conservadoras anexadas aos dossiês, pedindo a interdição das peças. A maioria das peças, porém, acabou por ser liberada com cortes e restrição de idade. Por suas peças, que causaram inúmeros escândalos, Nelson Rodrigues ficou conhecido como “tarado de suspensórios”. Até mesmo um romance seu, *O casamento*, foi censurado em 1966, mesmo ano em que *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, foi liberado sem maiores problemas. A reputação de indecente, porém, é transmigrada rapidamente no final da década de 1960 para a imagem de reacionário, graças a suas crônicas. Ao mesmo tempo, ainda que suas crônicas fossem de defesa incontestada do regime militar, o escritor pessoalmente procurou auxiliar amigos e filho presos ou perseguidos pela ditadura, conforme relata Ruy Castro na biografia do autor. Nelson chegou até mesmo a protestar contra a prisão de Augusto Boal em sua crônica de 18 de março de 1971.

O golpe de 1964 não foi uma articulação somente das forças armadas, mas sim contou com a mobilização e o apoio significativo da sociedade civil e do empresariado nacional. Um grupo extremamente relevante nesse sentido foi o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), instituição que agremiava empresários, intelectuais e profissionais liberais das classes médias e altas e teve importante colaboração na construção da opinião pública que favoreceu o golpe militar, com campanhas massivas contra o governo de João Goulart e o trabalhismo. No estudo mais clássico sobre a organização que temos disponível, René Armand Dreifuss esclarece que a política do IPES assemelhava-se ao que pode ser observado alguns anos mais tarde na derrubada do presidente Allende no Chile, com práticas que ficaram conhecidas como “desestabilização”. Documentos mostram que não somente o grupo não foi dissolvido com a chegada dos militares ao poder como seguiu seu trabalho em contato direto com as altas cúpulas do novo governo (LÍSIAS, 2017).

Rubem Fonseca fez parte do IPES e sua atuação no grupo parece ter tido relevância para sua carreira como escritor. Sua importância concreta na instituição é controversa e foi objeto de diversos estudos, sendo difícil esclarecer os limites dessa participação por conta até mesmo da postura do escritor, que busca negar esse passado e desvincular sua imagem do

grupo. Sabe-se com relativa segurança que Rubem Fonseca teve importância nas ações de propaganda do IPES, e alguns pesquisadores acreditam que ele foi responsável pelos roteiros dos pequenos filmes dirigidos por Jean Manzon que eram exibidos em cinemas, clubes, fábricas e centros culturais por todo o país como propaganda contra o governo João Goulart. Outros pesquisadores acreditam que a autoria dos roteiros deve ter sido coletiva, por suas características discursivas. De toda forma, é improvável que o escritor não tenha ao menos participado da elaboração desses roteiros, caso não tenha sido seu autor principal.

Conforme Ricardo Lísias (2017), o escritor circulou pelos diversos grupos de trabalho no interior da organização, mas sua principal atuação era no Grupo de Publicações/Editorial (GPE), que além de jornalistas, escritores e publicitários contava até mesmo com alguns gerais, como Golbery. A partir de sua atuação no grupo, Rubem Fonseca estabeleceu importantes contatos com companhias editoriais e, certamente não por coincidência, começou sua publicação literária logo após seu ingresso na organização, com o conto “A teoria do consumo conspícuo”, publicado na revista *Senhor* em 1962, e o lançamento de seu primeiro livro, *Os prisioneiros*, em 1963, pela editora GRD, de Gumercindo Rocha Dórea (contribuinte do IPES).

Porém, partir dessas constatações concretas para uma análise que demonstre estruturalmente a influência dessa experiência na produção literária do autor, bem como marcações de sua postura ideológica na literatura, não é tarefa fácil e ainda está sendo gradualmente construída por alguns pesquisadores. Ricardo Lísias (2017) chama a atenção para o interesse de Rubem Fonseca pelo texto curto, com a publicação de contos, no mesmo período em que eram produzidos os curtas-metragens do IPES, bem como demarca que o silêncio sobre a grave crise política vivida no momento em seus contos é eloquente. Entretanto, isso evidentemente não quer dizer que não exista um ponto de vista político nessas narrativas, e pode-se observar em alguns casos um tratamento jocoso do comunismo (como no conto “O inimigo”) e em outros casos alguns mantras do pensamento liberal (como no conto “A força humana”), segundo análise do pesquisador. É relevante também comentar que os personagens que expressam essas ideias nas narrativas não são heróis acima de crítica: em um conto chamado “Henri”, por exemplo, o narrador de discurso liberal revela-se um psicopata. O pesquisador aponta ainda algo que é particularmente relevante para nosso objeto de pesquisa:

Entre parênteses, quero ainda notar que Rubem Fonseca, desde os primeiros textos, tem o hábito de ridicularizar escritores e outros artistas. Sempre bobos, frágeis e bisonhos, talvez sejam junto com a bandidagem as figuras mais patéticas e desgovernadas de seus livros. Os exemplos são muitos: “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo”, “As agruras de um jovem escritor”, “Intestino grosso” e vários outros contos ilustram o que estou dizendo (LÍSIAS, 2017, p. 49).

Segundo Ricardo Lísias (2019), não são casos isolados: todos os artistas e intelectuais que aparecem nas narrativas de Rubem Fonseca, ao menos até 1988, momento no qual finaliza seu estudo, são retratados como figuras esdrúxulas. Para o pesquisador, essa forma de representar os intelectuais se apoia em parte na forma como o senso comum enxerga essas figuras, mas, muito além disso, faria parte de um discurso conservador que repele artistas e intelectuais (cabe comentar que esse discurso está muito visível hoje na sociedade brasileira). Essa representação de intelectuais como simplórios ou até mesmo ridículos contrasta fortemente com a representação de policiais, advogados e investigadores como sensíveis, complexos, cultos e inteligentes, como é o caso de Mandrake, que aparece em diversas obras, começando ainda nos anos 1960 em *Lúcia McCartney*. Ao mesmo tempo a polícia, enquanto instituição do Estado, é ineficiente e afunda-se em burocracia.

Ricardo Lísias enfatiza ainda o quando a desumanização da figura do bandido como o animal selvagem que vemos em alguns contos de Rubem Fonseca pode colaborar com o discurso militar repressivo, bem como uma percepção pública de violência extrema que legitima uma reação radical do Estado. Por outro lado, a máquina estatal é representada frequentemente como incompetente, lenta e corrompida, enquanto a relação com a iniciativa privada não aparece de forma alguma. Quando *Feliz ano novo* foi censurado por atentar contra a moral e os bons costumes em 1975, Rubem Fonseca aproveita a deixa para desvincular ao máximo sua imagem da ditadura civil-militar.

Numerosos estudos analisam a tônica de violência e brutalidade da ficção brasileira dos anos 1970, em relação com um processo intenso e acelerado de urbanização, aumento da desigualdade social e governo repressivo. A ficção de Rubem Fonseca é exemplar deste movimento, e, ainda que não seja única, ficou conhecida como emblemática. Boris Schnaiderman (1994) enfatiza o impacto expressivo que os contos do autor causaram quando surgiram, com sua brutalidade marcada não somente no enredo, mas também na linguagem. O crítico, partindo de uma leitura bakhtiniana, aponta na obra do escritor uma mescla de vozes

de cultura e vozes de barbárie, observando um movimento em que o discurso mais rude, violento e às vezes escatológico é permeado por momentos de lirismo. É como se a brutalidade e o lirismo fossem flagrados no íntimo de toda pessoa humana. Nos perguntamos que tipo de efeito de representação do real isso causa em uma sociedade profundamente marcada por um regime repressivo que tortura e persegue em nome da ordem e do progresso.

Ricardo Lísias (2019) relaciona também a prevalência da violência criminal no imaginário urbano brasileiro com certa narrativa da brutalidade, da qual Rubem Fonseca é mestre e referência. A própria Editora Civilização Brasileira, reduto de esquerda que publicou dois dos romances aqui analisados (*Quarup* e *Pessach*), publicou nos anos 1970 uma série de romances que ficcionalizavam episódios reais de extrema violência.

Luis Alberto Alves (2014) chama a atenção para o fato de que a curta atuação do Rubem Fonseca como comissário de polícia foi amplamente explorada em estudos e crítica como ponto de interesse para analisar sua produção literária, enquanto sua atuação como alto executivo da Light e dirigente do IPES apenas recentemente começou a ser investigada. Como comentamos anteriormente, em parte essa situação se deve à própria postura evasiva do escritor, que procura não somente desvincular sua imagem do instituto como também despistar o quanto sua atuação como “homem de empresa” deu material a seu projeto literário – não somente fornecendo temas e imagens, mas também contatos privilegiados com editores, por exemplo, como já apontado. Para Alves, a produção literária de Rubem Fonseca começa a ser gestada no “olho do furacão” da luta de classes no Brasil, o início dos anos 1960, e esse fato não pode ser considerado fortuito. Bem como sua participação no IPES não pode ser atenuada: para o crítico, o IPES foi o principal laboratório de criação do escritor, inclusive por conta de sua experiência com os roteiros cinematográficos, pois há muito da linguagem do cinema em sua literatura.

Enquanto os autores e obras analisados nessa tese (não somente no romance, mas também no teatro e no cinema) levantavam temas como engajamento, resistência e sacrifício, os primeiros livros de Rubem Fonseca, publicados no mesmo período, pareciam distantes desse ideário, ao menos no primeiro plano. Para Luis Alberto Alves, porém, a questão da luta de classes e os conflitos do período não estão ausentes ali, mas trabalhados na estética. O autor chama a atenção para a presença de um personagem em três contos de Rubem Fonseca do período, um fisiculturista que aparece em “Fevereiro ou março” (do livro de estreia *Os*

*prisioneiros*), “Força humana” (de *A coleira do cão*) e “Desempenho” (de *Lúcia McCartney*), nos últimos dois casos como narrador. São narrativas de um hiper-realismo cru e violento, bem ao estilo que consagrou o escritor. Alves observa uma peculiaridade interessante: a limitação à superfície dos fatos nos contos de Rubem Fonseca, característica apontada em diversos estudos sobre o autor, se mantém como ponto forte até mesmo em primeira pessoa: como Lafetá<sup>39</sup> já observava, até mesmo quando falam de si mesmos os personagens não se aprofundam na sua subjetividade. O anonimato também é característica recorrente nas narrativas do autor - personagens e narradores “sem nome, sem passado, sem laços sociais nítidos”, nas palavras de Luis Alberto Alves (2014, p. 80). Para o crítico, o brutalismo seria a resposta de Rubem Fonseca ao conflito histórico: resposta estética, que não deixa de ser também ideológica.

Ora, a violência que toma a frente a partir de *Lúcia McCartney* (o que não quer dizer que ela inexista nas obras anteriores) coincide, historicamente, com a segunda fase do acirramento da luta de classes no Brasil (o Golpe de 1964 pôs fim à fase inicial), quando a bandeira da luta armada começa a tremular. [...] A desinteligência do narrador, nesse caso, é funcional: ela está a serviço de um tipo de inteligência que não se quer tornar pública [...] Em última análise, o conto pode ser lido em chave alegórica, isto é, como o segundo estágio de enfrentamento a que chegou a sociedade brasileira, que Fonseca transportou para um ringue de vale-tudo, o que, convenhamos, não deixa de ser uma solução artisticamente eficaz (ALVES, 2014, p. 70-80).

No conto “Desempenho”, Rubão acaba derrotado por subestimar a força do oponente, o anônimo herói que narra a história, em um movimento no qual Alves vê uma figuração da euforia pré-golpe entre as esquerdas. Como comentamos anteriormente a partir de outros estudos, a ridicularização do intelectual e do artista parecem ir em direção semelhante (considerando a composição social das esquerdas – ou a visão que se tinha dessa composição). Ao mesmo tempo, a censura a *Feliz ano novo* levou a considerar o escritor um crítico do governo, que expunha a desagregação social e a violência que os discursos oficiais renegavam. Basta lembrar de certa citação famosa de “Intestino grosso”: “Estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os burocratas afiam o arame farpado”. Se há aí alguma crítica ao regime, Luis Alberto Alves enfatiza que é uma crítica de dentro – não havia sido Rubem Fonseca um desses tecnocratas afiando o arame farpado enquanto atuava no

---

<sup>39</sup> LAFETÁ, João Luiz. “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34.

IPES? O que o crítico procura demonstrar é o quanto a literatura de Rubem Fonseca caminha de braços dados com a modernização autoritária do país.

### 3.2 A centralidade de 1967

Entre as obras artísticas citadas até aqui nesta pesquisa, é possível notar que 1967 foi um ano de intensa polêmica na produção cultural de esquerda. Em diversas manifestações artísticas (cinema, música, teatro, literatura, artes plásticas etc.) o tema do engajamento é recorrente. Internamente na militância de esquerda, trata-se do momento em que estão se definindo mais claramente as posições divergentes entre resistência política pacífica e luta armada. É importante lembrar que 1967 é o ano do assassinato de Che Guevara e do início da Guerrilha do Araguaia no Brasil. Por um lado, um regime político cada vez mais claramente autoritário e mais firmemente institucionalizado; por outro, uma esquerda disposta a radicalizar a resistência. A cultura, neste contexto, ainda conta com o seguinte dilema: “a arte engajada (sobretudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares” (NAPOLITANO, 2001, p. 60).

Roberto Schwarz, em “Cultura e Política, 1964-1969”, aponta que o processo cultural em andamento do pré-64, que vinha transcendendo as fronteiras de classe e o critério mercantil, é suspenso em 1964, de forma que certas soluções formais, cortado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas com um público a que não se destinavam, deslocando seu sentido: a cultura revolucionária passa a ser símbolo vendável da insubordinação e contestação, para consumo das próprias ilusões. Porém, o gesto didático, ao vibrar como exemplo, não era simplesmente redundante: ensinava que as pessoas seguiam ali e não tinham mudado suas opiniões. Na leitura de Schwarz, nesse primeiro momento pós-golpe, entre 1964 e 1968, estiveram nos palcos brasileiros uma série de espetáculos que visavam estabelecer uma comunhão, uma simpatia, uma identificação entre artistas e público de esquerda (majoritariamente estudantil), nos quais o crítico aponta uma falta incômoda de qualquer crítica ao populismo e admissão de responsabilidade em relação à derrota sofrida.

Schwarz constrói uma leitura que aponta continuidade entre alguns espetáculos realizados no imediato pós-Golpe com pretensões de resistência. Começando pelo *Show Opinião*, primeira resposta dos artistas aos acontecimentos de 1964, dirigido por Augusto Boal, e passando por *Liberdade, liberdade*, Schwarz registra como inevitável certo mal-estar estético diante da cumplicidade estabelecida entre palco e plateia. Para o crítico, este dado eufórico, em um momento em que a esquerda vinha de uma derrota, aponta para a incapacidade de fazer a crítica ao populismo, sendo este o limite estético do Arena, “o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou” (SCHWARZ, 1978, p. 80). Contando com um público majoritariamente estudantil, inteligente e politizado, o Arena podia pressupor um fundo comum de cultura que unia o grupo e os espectadores, o que cria um espaço teatral mais propício ao “argumento ativo, livre de literatice” (SCHWARZ, 1978, p. 81). Ao invés de desmentir todo tempo o seu público, um teatro nestes termos poderia educá-lo e diverti-lo a um só tempo. Schwarz acredita que esse raciocínio está na gênese do pensamento do Arena neste período pós-golpe. Em sua relação com o público, repetia a tautologia de Opinião: “a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito” (SCHWARZ, 1978, p. 83).

O ano de 1967 parece ser um marco nessa “primavera cultural” analisada por Schwarz. São deste ano as publicações dos romances *Pessach: a travessia* (Carlos Heitor Cony), *Quarup* (Antônio Callado) e *O prisioneiro* (Erico Verissimo), que se tornaram clássicos da literatura brasileira recente e apresentam em comum a questão da necessidade do engajamento e os dilemas de tomar posição. No cinema, Glauber Rocha realiza *Terra em transe*, um filme polêmico, que também lida com a questão do engajamento político e será uma influência para o devastador movimento tropicalista logo a seguir. *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela* causam estardalhaço na cena teatral e tornam-se clássicos da dramaturgia brasileira. Os festivais da canção marcaram gerações e definiram o que se entende hoje por MPB. A mostra *Nova Objetividade Brasileira*, envolvendo diversos artistas e vertentes das vanguardas nacionais, renovou os ares das artes plásticas no país. Voltando à literatura, mas no gênero conto e muito longe do engajamento de esquerda, são também de 1967 os lançamentos de *Lúcia McCartney* (Rubem Fonseca) e *Tutaméia* (Guimarães Rosa). Seria interessante lembrar o envolvimento de Fonseca no IPES, braço forte na construção do Golpe de 1964, e a rejeição explícita de Guimarães Rosa ao engajamento político, comentada

por ele inclusive no livro citado. Quer dizer, nesse momento de efervescência política, social e cultural, os rumos do país são assunto do qual não se pode escapar.

A chamada “era dos festivais”, que refere-se às grandes competições musicais exibidas pela televisão em diferentes emissoras entre 1965 e 1972 e foi a gênese do que hoje entende-se por MPB, teve seu ápice no III Festival da Record em 1967. O título de auge dos festivais se deve ao fato de que este foi palco de grandes polêmicas entre tradição e modernidade, bem como um momento que visto hoje em retrospecto apresenta o início do que seria o movimento tropicalista. Em 67, o horário nobre da TV Record era ocupado por programas musicais, como “Jovem Guarda” e “O Fino da Bossa”. Havia um forte debate sobre tradição versus modernidade e música engajada versus música alienada que se entrelaçavam em diversos momentos. Meses antes havia ocorrido a passeata contra a guitarra elétrica, vista como símbolo do imperialismo americano, para se ter uma ideia de como estavam os ânimos. Entre os momentos mais marcantes deste festival estão as apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que quebraram o padrão com suas vestimentas e os instrumentos utilizados, e a desclassificação de Sérgio Ricardo com “Beto Bom de Bola”, vaiada até o cantor desistir da apresentação e quebrar o violão, que foi lançado no público. A música vencedora do festival foi “Ponteio”, de Edu Lobo, figura representativa da canção politicamente engajada no momento.

Em 1967 o tema de nosso recorte, obras que apresentam entre seus personagens intelectuais vivendo dilemas éticos sobre se engajar politicamente, é particularmente recorrente. Vale notar ainda a disposição sacrificial recorrente entre as personagens. As cenas de Jardel Filho agonizante brandindo uma metralhadora em *Terra em transe* já são clássicas, mas deveriam alertar para o que há de sacrificial e suicida na conversão à resistência, o que também fica assaz evidente nos enredos e no andamento de *Pessach* e *Quarup*, não por acaso títulos que remetem ao sagrado e ao ritual. No teatro de Arena sob Augusto Boal, *Zumbi* e *Tiradentes* também são mártires.

A questão do engajamento, no decorrer da segunda metade da década de 1960, vai surgindo cada vez mais vinculada à ideia de luta armada. O Teatro de Arena parece já estar apontando com força esse caminho nos musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Com a mudança de conjuntura democrática para conjuntura autoritária e cortado o pouco contato existente com as classes populares, o grupo parece fazer a passagem

do herói popular (presente nas peças anteriores ao golpe) ao herói mítico, exumando heróis nacionais (Zumbi e Tiradentes) e latino-americanos (Guevara e Bolívar) e forçando a nota em uma disposição sacrificial, que se é verdade que já se mostrava em algumas peças anteriores do teatro brasileiro, aqui se aprofunda notavelmente. Paradoxalmente, como piada macabra, em *O rei da vela*, o sacrifício também comparece no desenlace da trama que liga Abelardo I e Abelardo II: os dilemas da esquerda já vinham enunciados por Oswald de Andrade e foram rasgadamente enfatizados de forma agressiva por Zé Celso.

De 1968 em diante, com o acirramento da repressão, o teatro nacional recorre cada vez com mais força aos apelos em favor da guerrilha: Feira Paulista de Opinião (na qual Boal apresenta uma peça sobre Che Guevara, *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*), *Os fuzis*, *Agamenon*. Entre 1969 e 1971, os principais grupos teatrais do período, Arena, Oficina e Opinião, se desarticularam. Um dos últimos trabalhos do Teatro de Arena, em 1970, foram as montagens de teatro-jornal, uma forma teatral que envolve também o público em sua produção, inspirada em grupos de agit-prop que Boal assistira nos Estados Unidos (MOSTAÇO, 1982). A partir de seu exílio em 1971, Boal passou a elaborar uma sistematização de técnicas e práticas cênico-pedagógicas que se propõem a gerar a mobilização política do público, que ficaram conhecidas como Teatro do Oprimido. Mas esse é um trabalho que só pode continuar fora do Brasil, que viria a conhecer os seus anos de chumbo naqueles tempos.

Mostaço (1982) enfatiza que em 1968 as tendências de trabalho que o Arena e o Oficina vinham demonstrando se radicalizam. O Oficina, com a montagem de *Roda Viva*, leva ao extremo sua disposição de provocar o público até o limite, buscando desnudá-lo. O Arena, com o empenho da I Feira Paulista de Opinião, aprofunda seu apelo à luta armada, recorrendo àquele que foi referência máxima do imaginário revolucionário em voga na época, Che Guevara. É nesta ocasião também que a polêmica entre certa esquerda propositiva e confiante na possibilidade de resistência (da qual Boal é uma figura emblemática) e a posição tropicalista niilista e irônica (com a qual o Oficina dialoga de perto) se acirra. Os tropicalistas, aliás, em contraste com a postura amena que trouxe renovação ao festival da Record de 1967 e despertou simpatia no público, em 1968 acirrarão posições, causando forte escândalo com sua música, sua aparências e sua atitude. Vale lembrar da performance de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção com “É proibido proibir”, incluindo o famoso discurso

agressivo contra o público chamado conservador. Na literatura brasileira também observa-se uma mudança de tendência. Enquanto no período anterior ao AI-5 diversas obras são propositivas quanto às responsabilidades do intelectual e possibilidades de participação política, nos anos 1970 surgem muitas obras fragmentárias e com predominância forte da violência, das quais pode-se citar como emblemáticas *O caso Morel* (1974), de Rubem Fonseca, *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A festa* (1976), de Ivan Ângelo.

O ano de 1968, além de ser importante no agravamento da ditadura no país, também trouxe consigo movimentações nos países centrais que influenciaram nossa produção cultural, principalmente o Maio de 68. Ainda que a repressão política estabelecida desde 1964 tenha obtido êxito em desarticular os movimentos populares, setores estudantis e intelectuais de classe média mantiveram certa margem de atuação nesses primeiros anos de regime e se depararam no momento das mobilizações de 1968 pelo mundo com o recrudescimento do autoritarismo no país. No debate interno das esquerdas, esta é a hora intensa de emergência dos grupos de luta armada, em geral dissidências do Partido Comunista, que era contrário a esta estratégia. Com a promulgação do Ato Institucional n. 5 em dezembro de 1968, as esquerdas se depararam com um novo quadro.

### **3.2 O engajamento nas artes públicas: teatro**

No mesmo período histórico da publicação dos romances aqui analisados, o engajamento também é um assunto muito recorrente nas artes públicas, como teatro, cinema e canção. Em minha dissertação de mestrado analisei duas peças do Teatro de Arena, *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), nas quais este é o tema central, estabelecendo também comparações com a montagem de *O rei da vela* (1967), do Teatro Oficina, e com os filmes *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Cada uma destas obras apresenta à sua maneira uma leitura de conjuntura, uma avaliação histórica dos acontecimentos recentes e propostas de resistência à ditadura que vinha se estabelecendo no país. A partir da pesquisa de mestrado percebemos justamente que a investigação de romances publicados naqueles anos seria fundamental para enriquecer o debate, o que deu ensejo à tese que agora apresentamos. Pela ligação entre as pesquisas, retomamos aqui alguns pontos da minha dissertação de mestrado que colaboram

para o entendimento contextual de nossos objetos de análise. Ficará claro o quanto as questões do heroísmo, do sacrifício e do papel dos intelectuais também estão fartamente presentes em outras elaborações artísticas.

*Arena conta Zumbi* é uma peça em dois atos com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e músicas de Edu Lobo. Foi um dos musicais de maior sucesso dos anos 1960, excursionando inclusive pelos Estados Unidos e América Latina, e tornou-se uma espécie de “coringa” do Teatro de Arena, sendo remontado em diversos momentos de crise financeira. A peça é lembrada sobretudo pela qualidade musical, sendo relevante inclusive na consagração do então jovem compositor Edu Lobo. A música era parte importante da construção das ideias apresentadas no espetáculo: por exemplo, enquanto os brancos eram acompanhados por hinos patrióticos ou iê-iê-iê, os negros compareciam aos palcos ao som de sambas e batuques. Estas escolhas despertam uma série de significados construídos na peça.

De certa forma, *Zumbi* se insere em uma tradição de musicais engajados produzidos após o Golpe de 1964, como *Show Opinião e Liberdade, liberdade*. São peças que tiveram uma função catártica naquele momento histórico, pois criaram um espaço cultural de valores compartilhados entre jovens intelectualizados que buscavam formas de reagir ao golpe. Por ser um espaço público e coletivo de vivências simbólicas, o teatro teve grande relevância cultural naquela conjuntura. O filme *O Desafio* dá testemunho dessa situação: a presença destes musicais são índices importantes de construção da atmosfera do tempo e localização geracional e ideológica do protagonista, Marcelo, um jovem de esquerda que reflete sobre suas possibilidades de resistência na conjuntura política do pós-golpe.

Cabe enfatizar que optando pelo gênero musical o Teatro de Arena dialoga com uma importante tradição teatral brasileira, a revista musical, especialmente no humor que decorre das alusões a acontecimentos próximos. Mas também é importante deixar claro que, no seu movimento geral, o espetáculo está claramente vinculado a outra tradição: o teatro político de propaganda, tendo como referências o *proletkult* soviético e os trabalhos e teorizações de Piscator e Brecht.

*Arena conta Zumbi* se baseia no romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e a superfície de seu argumento está na resistência do Quilombo dos Palmares, no século XVII. Uma segunda camada de sentidos é construída por um olhar que sugere analogia com o tempo presente e homenagem a atos de resistência dos oprimidos em qualquer época. Essa

construção se dá de forma evidente no texto a partir de referências diretas à atualidade, como, por exemplo, um discurso de Don Ayres que é citação quase literal do ditador Castelo Branco falando ao Terceiro Exército. Além disso, as referências musicais contemporâneas e a vestimenta dos atores (calça jeans, camiseta e adereços mínimos) demarcam o local e o tempo de onde se conta a história. Não se trata de uma peça de intenções naturalistas, já que o próprio nome, *Arena conta*, remete ao caráter *épico* presente na obra: não se trata somente de *dramatizar* um evento histórico, mas de *narrar*, como grupo e com um ponto de vista contemporâneo, uma história de resistência.

Quanto à matéria histórica mobilizada como metáfora, a peça tem o mérito de ser “uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo e de desafiar [...] ideias até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram à condição escrava” (COSTA, 1996, p. 112). Já em relação à análise de conjuntura do tempo presente, o que certamente era o objetivo principal, o musical perde um pouco de força por suas dicotomias simplistas (opressor/oprimido, branco/negro, mal/bem). Cabe ponderar, porém, que a obra é uma das primeiras reflexões elaboradas sobre o golpe, em um período muito curto, que não permitiu grande maturação da análise sobre os acontecimentos.

A importância de *Arena conta Zumbi* na história do teatro brasileiro também se relaciona à criação do Sistema Coringa, teorização de inspiração brechtiana de Augusto Boal. O Teatro de Arena vinha de um longo percurso de debate formativo interno, incluindo um importante seminário de dramaturgia nos anos 1950, que resultou não somente em importantes estudos teóricos que foram fundamentais para o desenvolvimento do teatro nacional mas também em algumas das peças mais relevantes do período. Em *Zumbi*, os personagens não são interpretados por um único ator, levando o conceito brechtiano de distanciamento às últimas consequências e evitando a associação entre personagem e ator. A identificação dos personagens deveria se relacionar ao gesto social de cada um, obrigando atores (e, no fim das contas, inclusive o público) a diferenciar o essencial e o circunstancial nos personagens. Para Brecht, esse processo era interno na preparação de atores, mas na montagem das peças um só ator representava o personagem.

Ao sobrepor a interpretação e a narração dos fatos, *Arena conta Zumbi* busca mobilizar aspectos teatrais épicos e criar certo efeito de distanciamento brechtiano. Os atores

no palco além de interpretar também *narram* a história, o que resulta em uma diferença nada sutil: a ação se passa em tempo histórico (século XVII) e espaço (região dos Palmares) distantes, mas a constante intervenção de comentários vindos do tempo (1965) e do espaço (São Paulo) contemporâneos intentam quebrar a ilusão teatral e possibilitar a reflexão, por analogia, sobre a conjuntura do momento. A peça inicia com uma espécie de explicação que estabelece um pacto com a plateia: a história será contada sob a perspectiva do Teatro de Arena<sup>40</sup> e em um esquema que privilegia a analogia com o tempo presente, e não a verdade histórica<sup>41</sup>.

*Zumbi* é um musical em dois atos: enquanto o primeiro está focado na apresentação do Quilombo de Palmares como uma sociedade livre sustentada pelo trabalho coletivo e pela solidariedade, o segundo narra as batalhas finais e a derrota, com o isolamento dos negros e o massacre comandado pelo bandeirante Domingos Jorge Velho. Mesmo com todas as tragédias e derrotas presentes no segundo ato, a peça não é encerrada em chave negativa, mas sim com uma exortação da resistência. A última fala de Ganga Zumba, inspirada no poema “Aos que vão nascer”, de Brecht, impõe um clima positivo ao encerramento do espetáculo. A fala é acompanhada pelo tema musical de “Venha ser feliz” e em seguida os atores cantam, de joelhos: “Entendeu que lutar afinal/ é um modo de crer/ é um modo de ter/ razão de ser”. A imagem final é dos atores de punhos levantados e cerrados: independentemente da derrota sofrida, a rebeldia e a disposição de lutar não são abaladas.

Considerando a dinâmica da peça, em que a superioridade dos negros é afirmada a todo momento, o que justifica então a derrota? Em *Arena conta Zumbi*, a aliança dos quilombolas com comerciantes brancos se apresenta como causa essencial da derrota dos quilombolas, o que, entretanto, não corresponde ao fato histórico. Essa versão da história se explica pela utilidade na analogia com 1964, expondo uma leitura de que a aliança das classes trabalhadoras com setores da burguesia tidos como progressistas não se sustenta, pois os diversos setores da classe dominante, ainda que tenham contradições entre si, não deixam de se unir caso os interesses do povo contrariem os seus. Os combatentes são valorosos, mas as alianças equivocadas levaram à derrota. Entretanto, novos rumos não são discutidos ou

<sup>40</sup> “Ouça irmão com atenção,/ de nos seguir se dê a pena/ pois a estória é bem bonita/ e quem conta é o Arena” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 12).

<sup>41</sup> “Há lenda e há mais lenda,/ há verdade e há mentira,/ de tudo pegamos um pouco,/ mas de forma que servira/ A entender no dia de hoje/ quem está com a verdade/ quem está com a verdade/ quem está com a mentira” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 12).

apresentados, de forma que a insistência na postura combativa não se alia a uma análise que aponte soluções. Uma questão fundamental da peça, analisada pela pesquisadora Cláudia de Arruda Campos (1988), é a escolha da tragédia como gênero predominante para representar o ponto de vista do negro.: sendo a derrota inevitável, como o andamento trágico supõe, que lição pode ser aprendida? A exortação da luta e da resistência, ainda que o público tenha observado redundar em fracasso, torna-se um fim em si mesmo: “lutar afinal é um modo de crer, é um modo de ter razão de ser” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 74).

Para estabelecer a analogia entre os momentos históricos, é indispensável que a análise de ambos seja superficial e incorra em simplificações um tanto grosseiras. Essa questão foi analisada de forma aprofundada por Iná Camargo Costa (1996), que discute as contradições ideológicas da peça. Na leitura da autora, em *Zumbi* há uma alegoria das lutas do período anterior a 1964, e a comparação entre a derrota dos quilombolas e o golpe militar incorreria em uma injusta mistificação, pois Palmares foi exterminado somente depois de um século de resistência, enquanto os militares em 1964 não encontraram grande resistência organizada. Na peça parece vigorar o entendimento de que 1964 não passa de um contratempo, o que torna possível a identificação do público com os guerreiros palmarinos. A intenção é capitalizar a disposição de resistência do público, composto principalmente por estudantes de esquerda, em graus diversos de organização e engajamento.

Outra leitura crítica que apontou essa “falsificação histórica” foi a de Eldécio Mostaço (1982), que afirma que o resultado da peça se assemelhava a um seminário universitário, “uma dramatização feita pelos alunos da classe para os colegas” (MOSTAÇO, 1982, p. 82). Para o crítico, essa questão é de suma importância, pois indicaria uma identificação do estudante, que é público majoritário do Arena, como agente revolucionário, implicando em mistificação do próprio público e em uma leitura distorcida da teoria marxista. Na relação com o público, *Zumbi* repetiria a tautologia de *Opinião*, como já apontava Roberto Schwarz: “a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito” (SCHWARZ, 1978, p. 83).

*Arena conta Zumbi* iniciou uma nova fase na trajetória do Arena, que se tornará mais clara de um ponto de vista teórico em *Arena conta Tiradentes*, com a sistematização do Sistema Coringa. Augusto Boal e o Arena se colocam neste momento histórico duas urgências que dialogam: repensar a trajetória do grupo, dando-lhe rumos consequentes, e posicionar-se

em relação à mudança de conjuntura que se realizou com o golpe de 1964. Ambas as questões implicam em não deixar que se percam acúmulos: no caso do grupo, de aprendizados estéticos e políticos; no caso do país, de debates democráticos que vinham ocorrendo nos anos 1960.

*Arena conta Tiradentes* (1967), assim como *Zumbi*, utiliza um levante político do período colonial para falar do momento presente, mas nesta segunda experiência podemos ver uma análise política mais matizada do que o musical anterior apresentava. A peça de distancia da complacência de *Zumbi* e estende o olhar crítico aos derrotados, de certa forma. A luta de classes nesse caso não é reduzida a uma simples dicotomia de bem X mal: “Desvendar estruturas capitalistas torna-se mais fácil em *Tiradentes* onde não se tem, como em *Zumbi*, a oposição entre duas sociedades absolutamente heterogêneas, mas contradições dentro da mesma sociedade regida pelas leis do lucro, do capital” (CAMPOS, 1988, p. 101). Por exemplo, em *Tiradentes* não há correspondência direta entre povo e classe revolucionária. O vigor revolucionário é associado aos trabalhadores das minas (o setor econômico apontado como fundamental naquela conjuntura), e não a uma abstração denominada “povo”. Entretanto, nessa peça surgem outros problemas, a começar pela concentração das expectativas revolucionárias em torno da função protagônica, o herói Tiradentes.

A peça em dois atos estreou em abril de 1967, com direção geral de Augusto Boal e músicas de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Sidney Miller. O primeiro ato apresenta o governo de Cunha Menezes e o acirramento de tensões no governo Barbacena, culminando na preparação da revolta, e o segundo ato encena o malogro da conjura, finalizando com a execução de Tiradentes. O andamento da peça é linear, excetuando a sentença contra o alferes, que está no início, e o interrogatório de Tiradentes, que se distribui por toda a peça. Em *Tiradentes*, o caráter épico do espetáculo está muito mais explicitado na presença marcante da narração, em especial a partir do Coringa, que entrevista personagens e insere explicações entre as cenas. A primeira explicação do Coringa já enfatiza o caráter narrativo da peça:

Nós, somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão e faz café, e a platéia só aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de idéia: todo mundo entende mais ninguém vê. Entende a idéia mas não sabe a quem se aplica. O teatro naturalista oferece experiência sem idéia, o de idéia, idéia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. “Arena conta Tiradentes” - história de um herói da liberdade nacional. Por isso, dedicada a José Joaquim da Maya, que foi o primeiro homem a se

preocupar com a liberdade no Brasil. Foi o primeiro e desde então, até hoje, todo mundo continua só pensando nisso (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 60).

Em alguma medida, os autores trataram de expor na peça também o processo que levou a ela e as escolhas que ela implica, explicitando a fase dos musicais como uma síntese necessária entre a fase fotográfica (demasiadamente particular) e a fase de nacionalização dos clássicos (demasiadamente universalista), percurso teórico que podemos acompanhar nos ensaios que acompanharam a publicação da peça em livro.

Em *Tiradentes*, os intelectuais envolvidos na inconfidência e as figuras poderosas com os quais nos deparamos (sejam figuras políticas e religiosas) são apresentados em uma chave mordaz e sarcástica, enquanto as figuras populares são tratadas em chave séria, independente de sua simpatia à causa revolucionária. Mesmo quando são expostas como alienadas, jamais são ridicularizadas. Tiradentes, por sua vez, é representado como idealista, ingênuo e um tanto amalucado, e em diversas cenas fica demonstrada sua incapacidade de estabelecer diálogo produtivo com as classes baixas. Sendo essa justamente a crítica que se fazia aos intelectuais, como é possível a identificação do público com esse herói, apresentado como modelo positivo?

No primeiro ato, se apresenta a ideia de que o povo se uniria à luta revolucionária quando começasse, dependendo, portanto, de liderança. Um garimpeiro, quando questionado pelo Coringa sobre a adesão popular, diz: “Ah, isso é mais do que certo. Estourou o fuzelê, nós tá. O difícil é estourá” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 101). Há também o entendimento de que há uma classe fundamental no processo, os garimpeiros: “Quem quiser Independência/ o garimpo vá chamar/ pois são mil bocas douradas/ que num grito vão apoiar” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 100). O Coringa informará, entretanto, que ninguém foi chamar os garimpeiros para a luta, tarefa que caberia a Tiradentes, pelo que se depreende de uma fala de Alvarenga: “Há um terceiro – Tiradentes – que com seu ardor nos mantém animados! E que terá a tarefa principal de esclarecer o povo para que ele nos apóie!” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 114).

A peça constrói a imagem de que os intelectuais envolvidos na inconfidência eram ética e politicamente execráveis, mas a apresentação de cada personagem comporta particularidades, ao contrário do que acontecia em *Zumbi*, cujo argumento se reduzia à contraposição de bem X mal. Cada personagem possui características próprias, que interessam

ao desenvolvimento dos argumentos da peça, não sendo o enredo definido pelas ações de dois grandes blocos, protagonistas e antagonistas. Isso leva a necessidades cênicas diferentes das que haviam em *Zumbi*, peça minimalista. Foi necessário criar marcações com adereços que indicavam cada personagem, trocados entre os atores, de forma a garantir que o público acompanhasse o enredo. Ainda assim deve ter sido confuso acompanhar as mudanças de atores. Se é importante reconhecer cada personagem, pois cada um tem concretude e papel específico no enredo, não se tratando de tipos, por que manter o esquema de rotatividade de atores? O sistema parece carecer de organicidade neste caso, ao contrário do que se observava no musical anterior.

As entrevistas realizadas pelo Coringa no decorrer da peça acentuam o caráter de jogo do sistema e colocam-no no papel de juiz e ao mesmo tempo promotor, já que são oportunidades para desmascarar os personagens, expondo suas intenções e pensamentos. São momentos marcantes para perceber a consciência bipartida representada no palco: observamos ao mesmo tempo os personagens históricos interpretados e os atores com consciência do tempo histórico presente, expondo uma consciência coletiva que é do grupo, Arena. Isso se expressa em piadas de conteúdo contemporâneo e questões vocabulares. Silvério dos Reis, que é o antagonista por excelência, parece o personagem mais consciente da peça, sendo capaz de explicar ao público, nas entrevistas com o Coringa, os meandros do acontecimento histórico. O contraste com a ignorância de Tiradentes, que não toma contato com o Coringa e o tempo presente até o final da peça, tem consequências importantes para o sentido geral da peça. Na cena final da peça, quando Tiradentes é condenado à morte, o Coringa entra em contato direto com ele, quebrando o caráter naturalista que somente o protagonista carregava. O contato acontece somente no momento em que Tiradentes se dá conta de seus equívocos.

A utilização de Tiradentes, herói da República e figura cristianizada ao longo da história, como herói da peça levanta questões importantes sobre o musical. Gilda de Mello e Souza, em ensaio sobre *Terra em Transe*, lança uma chave de interpretação muito interessante, que enfatiza a distância entre a concepção de povo apresentada no cinema e no teatro no mesmo momento histórico.

O povo de Glauber, dentro de seu processo habitual de caracterização da personagem, já apontado, é ao mesmo tempo plural e singular. É a massa compacta que ovaciona Vieira e que a câmara apreende em panorâmicas estupendas; mas é

sobretudo o pobre operário (ou posseiro?) a que Flávio Migliaccio empresta a sua fisionomia torturada. A concepção cruel e desmistificadora está aqui bem longe da que Boal-Guarnieri utilizam em sua última peça. A do teatro, personificada em Tiradentes, procura elevar à categoria artística o chavão patriótico dos livros de leitura e do quadro de Bernardelli. É o povo na sua concepção mais melodramática, eu diria mesmo a mais Kitsch, de herói, que renasce eternamente das suas mil mortes. A concepção de Glauber é a do deserdado, do João Ninguém. Ambas traem a raiz comum e remota do Cristo - mas se o teatro preferiu o Cristo Triunfante na sua versão mass-media, o cinema escolheu o Cristo Escarnecido da linhagem flamenga (SOUZA, 1980, p. 191).

Além de desvendar sutilmente a perspectiva *obreirista* da peça, que coloca todo o protagonismo em uma figura popular e toda a crítica nos intelectuais, nos interessa também nos apontamentos acima a referência ao Cristo, com o qual Tiradentes é equiparado. Esse traço já era forte na construção do mito heroico de Tiradentes e aparecia em diversas representações artísticas, no teatro já tendo cedo surgido na peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves, e tendo importância notável no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, que é fonte de pesquisa para *Arena conta Tiradentes*. A ideia do sacrifício, apontada diversas vezes nas obras que foram abordadas nesse estudo, comparece aqui de forma ainda mais intensa mobilizando um duplo mito sacrificial: um herói nacional e o próprio Cristo.

Não é propriamente surpreendente a escolha de Tiradentes como herói para o Arena, considerando que o alferes já havia sido apropriado por posições de esquerda anteriormente e seria invocado novamente em outros momentos: “a esquerda também dele não abriu mão, desde os jacobinos até os movimentos guerrilheiros da década de 70, um dos quais adotou seu nome” (CARVALHO, 1990, p. 71). De toda forma, é fundamental considerar o caráter ambivalente de Tiradentes se comparado aos demais heróis escolhidos pelo grupo em suas peças que utilizam o Sistema Coringa (o rebelde Zumbi do Palmares, em *Arena conta Zumbi*, o libertador Simón Bolívar, em *Arena conta Bolívar*, e o revolucionário Che Guevara, em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*). Em sua posição sacralizada pelo viés religioso, que é até mesmo reforçada na peça, e mitificada ao extremo como herói da república (conservadora), Tiradentes é um herói bastante problemático para um grupo que se coloca à esquerda.

A mobilização de símbolos próximos do imaginário popular pode servir como uma espécie de compensação pela ausência do povo nos acontecimentos históricos, como demonstra José Murilo de Carvalho em *A formação das almas* (1990), ao refazer

minuciosamente o percurso de transformação de Tiradentes em herói da República. Os poucos registros de época disponíveis indicam que a condenação dos inconfidentes gerou grande impressão na população, considerada excessiva, e que Silvério dos Reis foi execrado pelo seu papel nos acontecimentos. O culto cívico a Tiradentes se intensificou a partir da proclamação da República, e o caráter cristianizado do alferes também foi se acentuando. José Murilo de Carvalho afirma que o desfile de comemoração do 21 de abril lembrava muito a procissão de enterro da sexta-feira santa. A simbologia cristã aparece em diversas obras de arte da época, como em quadros de Décio Villares, Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo. Além da construção do apelo à tradição cristã do povo, Carvalho argumenta que Tiradentes também deve ter se estabelecido como herói republicano por ter sido um rebelde que não chegou às vias de fato de sua luta, não derramou sangue, não cometeu violências.

Essa imagem cristianizada de Tiradentes não impediria a utilização do herói na peça do Arena, inclusive porque outros aspectos poderiam ser valorizados e sua figura poderia ser disputada para um campo mais político, mas a questão que apontamos é que no funcionamento interno da peça pode-se observar uma valorização justamente dessa semelhança com o Cristo já explorada antes exaustivamente. Ao ser traído por Judas/Silvério dos Reis, Tiradentes torna-se ao mesmo tempo herói da resistência e cordeiro sacrificado, pela mitologia cristã. Os momentos mais evidentes nesse sentido são o abraço com o qual Silvério dos Reis indica quem é Tiradentes no momento da prisão, análogo ao beijo de Judas, e o momento final do julgamento, no qual Tiradentes se dispõe ao sacrifício pelo bem geral e fala sobre compreender que está só, ecoando os momentos finais de Jesus na cruz, lamentando ter sido abandonado.

Além disso, há algo na própria estrutura da peça que reforça essa identidade com o Cristo. Como comentamos, a peça se desenvolve em ordem cronológica, exceto pela sentença de Tiradentes no começo e pelas cenas de interrogatório do alferes, que permeiam toda a peça. Os momentos de interrogatório, em que a posição do Coringa lembra Pilatos, induzem à sacralização do herói, enfatizando seu sacrificial e mostrando seu caráter martirizado, além de posicionar o alferes mais como vítima das circunstâncias do que como herói ativo propriamente. Nesta dinâmica, o Coringa, cuja proposta seria de um dispositivo racionalista de afastamento, colabora para sacralizar ainda mais o herói. A construção de Silvério dos Reis também acaba por ser um problema: além de delator, fundamental, portanto, no

desenvolvimento do enredo, o personagem é o mais consciente dos acontecimentos e ainda encarna o promotor no julgamento. O antagonista torna-se muito grande para um herói que sai diminuído do andamento da peça.

Analisando as intervenções do Coringa, fica bastante claro que ele é responsável por definir o andamento da peça e encaminhar os desenvolvimentos da história, incluindo o fato de que são as suas intervenções que permitem aos atores demonstrarem a consciência ampla e bipartida que os personagens têm, o que não é permitido a Tiradentes, cuja realidade naturalista só se encontra com a mágica do Coringa no final da peça. Dessa forma, nos parece que Tiradentes acaba transformado em um títere em sua mão: todos sabem o que vai acontecer, sob o comando do Coringa, menos ele. O único momento em que Tiradentes quebra a realidade naturalista e toma contato com o Coringa é quando ele expõe uma consciência ampliada dos acontecimentos: “Armei uma meada tamanha que nem em cem anos eles vão conseguir desatar” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 161). Trata-se de um problema estrutural forte: somos convidados a identificarmos-nos justamente com o personagem que é manipulado em todos os sentidos possíveis.

Nas intervenções do coro, que comentam cenas, dão explicações, narram parte dos fatos ou representam coletividades, também podemos observar alguns pontos interessantes. Em alguns momentos o coro faz um papel de exortação, cantando canções que louvam a luta pela liberdade ou a disposição rebelde do povo. Daí resulta um problema interessante: no 4º episódio, a “Canção das Campanhas de Libertação” louva vários levantes populares, o que causa contraste e estranhamento em um levante que está sendo representado claramente sem a participação do povo. Talvez a canção pudesse enfatizar que Tiradentes deveria ter apelado ao povo e não o fez, confiando em uma jogada de elite, mas a desconexão da canção em relação ao andamento da peça (aparecendo inclusive logo depois do malogro da conjura) acaba sendo de um voluntarismo incômodo. Ao ignorar os dilemas da peça, a canção é quase um apelo a um *deus ex machina*, sem humor e na base da boa vontade e da fantasia. Nas suas elaborações teóricas, Augusto Boal já referia a necessidade de resistir na marra, apontando cada vez mais para o caminho da resistência armada, mas essa visão estereotipada e abstrata de resistência popular através dos tempos tem mau resultado estético.

Em suas memórias, Augusto Boal comentou a polêmica que se instalou depois do Golpe de 1964 sobre o papel dos intelectuais. O autor expõe um episódio na madrugada do

dia 31 de março para o dia 1º de abril de 1964: enquanto ocorria o golpe, um grupo de intelectuais e artistas (não nomeados pelo autor) estavam reunidos discutindo conjuntura política. O Teatro de Arena se colocava esta questão e criticava a intelectualidade do país, mas em algum momento o questionamento vira autocrítica:

Fomos dramaturgos cruéis, sem maldade. Críticos impiedosos, sem ironia. Convidamos participantes da noite de 31 para leituras de *Tiradentes*, sem armadilhas – vieram sem se dar conta. Alguns se reconheceram sem se incomodar. Outros nem se deram por achados. Hoje, com o tempo distante e a memória esfumaçada, ainda menos se hão de achar.

Éramos contraditórios: acusávamos intelectuais de promoverem revolucionários bate-papos mas não fazíamos mais do que isso. Éramos intelectuais. Como nossos criticados: escrevíamos, mas... ninguém pegava em armas.

Onde as armas? A curiosidade se acendeu em nós. A partir de *Tiradentes*, alguns de nós começaram a pensar em ação efetiva: amaldiçoar ditaduras mentecaptas e carrascas era pouco! Alguns queriam cumprir o que julgavam dever (BOAL, 2000, p. 241).

Campos (1988) enfatiza que as limitações e defeitos apontados nos inconfidentes, mesmo que dialoguem com o material histórico disponível, apontam problemas atribuídos pela esquerda aos maus combatentes, de forma que o passado critique o presente e condene toda postura pseudorrevolucionária. Na caracterização do povo, Campos mostra a predominância de alienação e discurso conservador, excetuando a única classe apontada como revolucionária, os garimpeiros, trabalhadores do setor economicamente fundamental da época. A exaltação desse potencial revolucionário dos mineiros aparece somente nas canções, e não no desenvolvimento dos acontecimentos, de forma que acaba por parecer somente um artifício para encaixar um pensamento materialista na peça.

Eldécio Mostaço afirma que a leitura defendida na peça é de que é necessário se afastar das cúpulas e tornar-se cada um herói, já que o povo não está mobilizado e não tem consciência de seu papel histórico: “O racha de 67, de onde surge a ALN e suas táticas que preconizava, pela via cubana, a luta armada como única saída para os povos oprimidos, encontra na montagem de *Tiradentes* não apenas uma analogia estética como a primeira mobilização de opinião pública a nível de sua propaganda” (MOSTAÇO, 1982, p. 94).

Iná Camargo Costa (1996) analisa o problema do herói na peça, demonstrando que o grupo parece não se dar conta de que reforça a opinião que conservadores têm sobre revolucionários: “são, na melhor das hipóteses, idealistas, sonhadores, visionários (*Tiradentes*), e, na pior, literatos românticos (no sentido adjetivo), covardes, desfibrados e sem

qualquer noção das exigências da ação política” (COSTA, 1996, p. 138). O argumento de Costa é de que, com estas escolhas, o Arena encena alegoricamente a visão dos vencedores de 1964.

A chave desse acordo com Silvério (um TRAIADOR!) é a idéia de que nossos revolucionários de 1789 (como os de 1964) estavam “em cima do muro” e, portanto, sozinhos, não apenas porque o povo estava ausente, mas porque fora *afastado* dos seus preparativos. Ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria de política sabe, uma “revolução” que exclui o povo de seus planos chama-se conspiração – aliás, sinônimo de conjura ou inconfidência. Para ser conseqüente com o que diz o Curinga, deve-se inferir que em 1964, assim como D. Maria I em 1789, o que os militares fizeram foi apenas desbaratar uma desajeitada *conspiração*. Mas não era isso o que diziam os militares em 1964, numa tão espantosa quanto cínica inversão das posições? (COSTA, 1996, p. 140).

A disposição prévia a ler o texto de *Arena conta Tiradentes* como algo esquemático e limitado ao didático, que notamos em boa parte da crítica disponível, ainda que contenha alguma verdade, acaba por elidir a ampla elaboração estética que está por trás da peça, e perde de vista o lugar que a obra ocupa no desenvolvimento do teatro nacional, que vinha incorporando as teorias brechtianas em uma conjuntura deslocada, e portanto dando resultados que levantavam novos problemas. Enfatizamos aqui que a grande inventividade de *Tiradentes* está no que também é sua maior fragilidade: a cisão do ponto de vista formada a partir do uso de duas funções fixas que se contrapõem, o Coringa e o protagonista.

O problema central para o Teatro de Arena naquele momento era a necessidade de fazer crítica, desmascarando os mecanismos de uma revolução abortada, sem entretanto matar a ideia mesma de revolução. Cortado o contato com as classes populares, recorrer a um herói como modelo positivo de ação foi a solução encontrada pelo grupo: “Como não estavam mais visíveis os seus agentes, que no teatro tinham começado a aparecer em *Eles não usam black-tie* e, bem ou mal, ainda compareciam no *Zumbi*, Boal e Guarnieri decidiram que, substituindo-os, era o caso de fazer a exumação de um herói nacional” (COSTA, 1996, p. 138). Se a cisão de ponto de vista prejudica o bom acabamento formal do espetáculo, é indispensável perceber que esse desacerto dá testemunho de um momento histórico que atravessou com força um ponto alto de desenvolvimento do teatro brasileiro, deslocando suas coordenadas de forma eloquente.

*Tiradentes* foi muito comparada pela crítica com *O rei da vela*, peça encenada no mesmo ano pelo Teatro Oficina, cuja postura em relação ao público era diametralmente

oposta. O texto de Oswald de Andrade, publicado em 1937, alcançou maior relevância na história do teatro nacional quando encenado pelo grupo de teatro paulista, cuja montagem revolucionária, com forte caráter autoral do diretor José Celso Martinez Corrêa, acendeu vivas polêmicas. Em um contexto de ditadura civil-militar, estabelecida em um discurso público de valores ligados à Deus, Pátria e Família, a encenação de *O rei da vela*, cuja proposição era de provocação cruel e agressiva, mexeu com os brios tanto conservadores quanto de esquerda. De um ponto de vista que analise o desenvolvimento interno do teatro brasileiro, é necessário pontuar que essa montagem foi um ponto de virada revolucionário na trajetória do Teatro Oficina, um dos grupos teatrais mais importantes do país. Ampliando o olhar para o cenário cultural brasileiro, a encenação também foi fundamental como influência para o movimento tropicalista, que abalaria as estruturas nos anos seguintes.

Para o Teatro Oficina, a reflexão sobre o público teatral disponível após o golpe de 1964 foi fundamental. Com *O rei da vela*, o grupo inaugura uma nova relação com este público, majoritariamente composto pelas classes médias urbanas. A questão que paira no ar é qual foi o papel destas classes médias no golpe e na consolidação da ditadura. O Oficina passou por uma fase em que entendia suas montagens como defasadas em relação à conjuntura histórica e política. A peça de Oswald veio a calhar para resolver o dilema. O que surpreende é que o “aqui e agora” do grupo tenha sido encontrado em uma peça de 1937: “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?” (CÔRREA, 2003, p. 21). A peça tornou-se uma espécie de manifesto do grupo, que encontrou nela seu *cogito*: Esculhambo, logo existo! Para o Oficina, não havia mais espaço para uma visão festiva da disposição de luta do povo brasileiro e da resistência. Zé Celso afirmou reiteradas vezes<sup>42</sup> sua crítica sobre os espetáculos que ele denomina como mistificadores, voltados a aplacar a boa consciência burguesa, construindo justificativas para sua posição e participação na vida nacional: “Esta justificativa ideológica tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês reacionário (esse adjetivo é necessário)” (CÔRREA, 1968, p. 19).

José Celso Martinez Corrêa avaliava que a melhor postura nessa conjuntura, em termos de eficácia política, seria a destruição das defesas e justificações do público. Não basta

---

<sup>42</sup> Ver entrevista publicada no Caderno Especial nº 2 da *Revista Civilização Brasileira* em julho de 1968.

desmascarar a realidade brasileira: era necessário desmascarar também o público diante dele mesmo, obrigando-o a deparar-se com a miséria da qual dependem seus pequenos privilégios, devidos às mais diversas concessões, oportunismos, recalques e castrações. O Oficina se propõe uma prática teatral de confronto e deseducação, esperando que esse ataque despertasse uma iniciativa individual, para eles única forma de ação em “um país onde tudo tem que ser inventado, criado, onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que somente revelam um super comodismo e a absoluta falta de criatividade, tem sido a nota mais importante” (CÔRREA, 1968, p. 20). As reações do público foram as mais diversas, desde a apatia até a revolta ou a adesão.

Quanto às características estéticas da montagem, que também foram inovadoras, o Oficina recusou diversos modelos já explorados no teatro nacional (os “compensados do TBC”, a “frescura da comédia dell'arte”, o “russismo socialista dos dramas piegas do operariado”, o “joanadarquismo dos shows festivos de protesto”) em favor do que avaliaram como genuinamente arte popular brasileira: a revista, o circo e a chanchada. Já o texto trazia algumas características metateatrais e de ruptura da ilusão dramática bastante interessantes, como personagens com consciência dramática (cientes de estar interpretando), apresentação de condições de bastidores em cena e referências de que se trata de uma peça teatral na fala de personagens. A junção das características já presentes no texto com as opções vanguardistas da montagem resultou em um espetáculo instigante e inovador.

O enredo de *O rei da vela* busca expor os meandros da engrenagem socioeconômica brasileira em uma trama que analisa as alianças entre aristocracia rural decadente, burguesia nacional e capital estrangeiro. Sábato Magaldi (2003), por exemplo, entende que a peça encena a falta de perspectiva capitalista, através de um Abelardo que rouba o outro, mas em nossa leitura é justamente o oposto que se apresenta: o funcionamento perfeito da engrenagem capitalista, em que o poder e o dinheiro permanecem sempre nas mãos dos mesmos, através das mais sujas estratégias e alianças. Nem o nome do “dono do poder” muda – Abelardo I e Abelardo II indicam continuidade. Abelardo I era um burguês avacalhado, rei da vela, produto arcaico. Seu casamento com a filha da aristocracia decadente Heloísa é mais uma piada: os nomes referem os famosos amantes medievais, mas não há amor em jogo, e sim aliança de classes. Os personagens não possuem grande profundidade psicológica, até mesmo porque o que sustenta a peça é a demonstração de uma tese, valendo-se para tanto de tipos. A análise

das relações humanas, campo próprio do drama, não é central na peça de Oswald de Andrade, cujo foco está na análise das determinantes sociais de relações estruturantes do capitalismo em um país subdesenvolvido como o Brasil.

Se a avacalhação chanchadeira dá o tom, nada mais coerente que as próprias noções de sacrifício e suicídio compareçam na peça de forma bastante diferente, que traz sua contribuição para a obsessão geral que estamos aqui registrando. Sempre lembrando que se trata de atualizar o descabro referido por Oswald lá atrás, nos anos 30. No último ato, com a amada e volúvel Heloísa emocionada e tentando evitar o suicídio de Abelardo I, vem a intervenção de trejeitos cômicos e antirrealistas, em uma linha bem brasileira que não deixa de involuntariamente cruzar com as propostas do teatro épico.

HELOÍSA – Abelardo. Não faça essa loucura. Vamos recomeçar. Fugiremos daqui para bem longe! Vamos...

ABELARDO I – Recomeçar... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo! As soluções fora da vida. As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato. Schopenhauer! Que é a vida? Filosofia de classe rica desesperada! Um trampolim sobre o Nirvana! (Grita para dentro) Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. Não foi à toa que penhorei uma Casa de Saúde. Mandei que trouxessem tudo para cá. A padiola que vai me levar... (Fita em silêncio os espectadores.) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (Grita.) Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue! (Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.) Por favor, Seu Cirineu... (Silêncio. Fica interdito.) Vê se afasta de mim esse fósforo...

O PONTO – Não é mais possível!

ABELARDO I - Como? Não é possível? O autor não ligaria... Então?...

O PONTO – Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca! (ANDRADE, 2003, p. 81)

Abelardo I, após a crise, se suicida, deixando tudo para Abelardo II. Seguindo a linha de raciocínio sobre a predominância de certa disposição sacrificial e suicida em obras do período, a peça apresenta um contraponto esquisito e interessante. Aqui, o sacrifício reforça a ordem burguesa, levando à sua manutenção, já que o capital só muda de mãos, e o proprietário não muda sequer de nome. Pode-se somar à piada macabra de Zé Celso a conversão farsesca de Abelardo I ao socialismo pouco antes da morte.

“Ambíguo até a raiz do cabelo”: é com esta fórmula breve que Roberto Schwarz define o Teatro Oficina. O crítico considera que o grupo, dentro de um campo de esquerda, está nos antípodas do Teatro de Arena: “Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina*

ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco essa desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa” (SCHWARZ, 1978, p. 85). A postura agressiva do Oficina se justifica na avaliação de que a pequena burguesia se alinhou com a direita e a grande burguesia se aliou ao imperialismo, e essa é a plateia disponível no teatro em termos de classe: assim, qualquer consentimento entre palco e plateia seria um erro ideológico e estético.

Quanto à questão do público disponível, de classe média, havia uma discussão recorrente na época quanto aos estudantes: seria sua perspectiva determinada pela origem social pequeno-burguesa ou os estudantes possuem uma função social própria e peculiar? Aparentemente o Teatro de Arena adotou essa segunda leitura, enquanto o Oficina adotou a primeira e acusa a plateia. Para Roberto Schwarz, a postura do Oficina, ainda que na superfície pareça mais radical, não seria uma resposta política: “apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes” (SCHWARZ, 1978, p. 86). O crítico ainda observa que a dinâmica de agressão do grupo inclui o risco de que a plateia se identifique com o agressor, o que de fato acontecia eventualmente: quando um espectador ofendido se retirava da sala, parte do público se regozijava. Que tipo de educação política será essa?

Décio de Almeida Prado (2007) analisa o grupo sob outro viés. Para o crítico, o Oficina, ao inaugurar o tropicalismo no teatro com a aceitação “alegre e selvagem” de nosso subdesenvolvimento, estabelece um procedimento que resulta mais crítico que as peças do Arena justamente por que a montagem de *O rei da vela* nesse contexto ataca diretamente a burguesia, e não os militares, atingindo mais propriamente o cerne da questão. Seria este um novo tipo de teatro político, que trabalha com uma forma de revolta que atinge o homem como indivíduo e nega qualquer comodismo ou complacência. Caberia ao teatro, portanto, não fazer propaganda da revolução, mas sim ser ele mesmo enquanto performance um ato revolucionário. A pergunta que fica é que tipo de mudança social pode resultar desta revolta individual.

Uma questão sobre a qual é preciso refletir na análise da peça é a caracterização de Abelardo II como socialista. Sabato Magaldi (2003) interpreta a polêmica partir das dissensões da esquerda: “É que o comunismo ortodoxo, isto é, aquele que assumiu o poder

com Lenine e depois Stalin, considerava desvios desde o trotskismo até as outras formas de socialismo, no seu entender aliadas ocultas ou abertas da burguesia” (MAGALDI, 2003, p. 10). Sendo Oswald de Andrade no momento de escrita da peça “cristão novo” do marxismo, Magaldi acredita que estaria aí a causa da caracterização do persoangem. Entretanto, o crítico deixou de lado a caracterização de Abelardo I como (ex-?)comunista, o que complexifica a análise.

Quem analisa os meandros políticos da questão com mais aprofundamento é Iná Camargo Costa (1996), que busca inclusive esclarecer melhor a posição ideológica do Oficina. O grupo tinha pelo menos um membro que era militante do Partido Comunista, mas muito para além disso o que permite localizar sua atuação em um campo de esquerda era seu repertório, que na análise de Costa permite críticas mordazes:

Normalmente apresentado como uma série de experiências no âmbito stanislavskiano filtrado pelo método do Actors Studio, o fato irrecusável era que, salvo por uma ou outra exceção, no essencial era constituído por autores *consagrados* entre (ou graças a) os stalinistas. [...] Com essa folha de serviços prestados à causa cultural stalinista, o Teatro Oficina parecia naquele ano de 1967 (em plena era de críticas à “revolução fracassada” em 1964) perfeitamente credenciado para encenar O rei da vela, peça escrita pelo Oswald de Andrade dos tempos de sua “conversão” à doutrina stalinista (COSTA, 1996, p. 143).

Costa também analisa o empenho de Oswald de Andrade em tornar-se dramaturgo logo depois de sua filiação ao PCB, enfatizando a importância que teve o teatro na Revolução Russa e, conseqüentemente, o grande interesse dos militantes comunistas brasileiros no teatro desde os anos 1920 (Aníbal Machado, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo). Neste quadro, não seria o caso de levar à sério o discurso que o autor propõe como revolucionário na peça? Para Iná Camargo Costa, o (ex)comunismo de Abelardo I não se apresenta como crítica ao Partido Comunista e seu programa, mas sim representa a tese de que é impossível “assaltar por dentro a cidadela capitalista”, como diz o personagem: a adesão à classe dominante é um caminho sem volta, e nesse sentido o destino do personagem é exemplar.

Além disso, a autora chama a atenção para a forma ambígua como Abelardo I é criticado na peça, a partir de um estranho cruzamento entre olhar aristocrático (que ridiculariza o agiota sem modos) e olhar stalinista (que ridiculariza a peça em sua engrenagem mesma e critica a situação como um todo). O personagem acaba sobrecarregado com as funções de protagonista e ao mesmo tempo *raisonneur*, cujo resultado mais grave é que o

discurso comunista como propaganda do programa do partido fica comprometido ou até mesmo desacreditado em função deste esquisito emissor. O papel de Abelardo II, um social-democrata, como antagonista também é um problema eloquente. Costa interpreta essa condição como uma deformação histórica criada pelo autor militante do PCB, pois a relevância social desse grupo à época não sustentaria esta posição. Para ela, a peça acaba por trair em sua dinâmica geral as intenções que o autor, por lógica, teria: “Se a intenção fosse mostrar a capacidade da classe dominante brasileira de absorver até o discurso de esquerda, a peça não poderia ter sido mais feliz, mas a própria peça quer ser outra coisa” (COSTA, 1996, p. 165).

O crítico Eldécio Mostaço reconhece na postura revolucionária e agressiva do Oficina um afastamento radical de uma cultura de esquerda positiva e sem auto-crítica, que ele identifica diretamente ao Teatro de Arena. Em sua leitura, o grupo teria se colocado a tarefa de fazer a crítica das contradições da “frente de resistência” de esquerda que instalou-se na cultura brasileira, bem como de redescobrir uma linha evolutiva da cultura brasileira ligada ao Modernismo de 1922, iniciando um novo movimento, o tropicalismo, que revolucionaria os padrões tanto estéticos quanto políticos. Assim, *O Rei da Vela*, espetáculo-manifesto, seria um marco dessa trajetória, levando a uma cisão ideológica que teve o mérito de clarificar posições no quadro político da cultura então.

### **3.3 O engajamento nas artes públicas: cinema**

Na produção cinematográfica do período o tema do engajamento do intelectual também marca presença, especialmente nos filmes *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Ao contrário de algumas obras marcantes do teatro, que foram acusadas de incentivar o engajamento sem muita reflexão crítica, desconsiderando a derrota sofrida pelas esquerdas em obras congratulatórias, o cinema apresentou um ponto de vista mais analítico e marcado por certo pessimismo. Cabe lembrar que a forma épica, que está presente nos romances e no cinema, possibilita um horizonte mais vasto por conta da distância própria da narrativa, o que pode colaborar para um movimento mais reflexivo.

A aproximação entre os romances, as peças e os filmes citados em nossa pesquisa partiu de duas questões pontuais. A primeira delas é anedótica: o episódio dos oito do Glória, que referimos anteriormente na introdução. Em 1965, ocorreria no Brasil uma conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA) e um grupo de intelectuais (incluindo Glauber Rocha, Antônio Callado e Carlos Heitor Cony) foi preso por denunciar o golpe militar em um protesto. No mês em que esse grupo dividiu uma cela de prisão, *Terra em Transe*, *Pessach* e *Quarup* foram esboçados.

A segunda razão de olharmos de forma cruzada para essas produções é interna. No filme *O desafio*, a presença do que Iná Camargo Costa denominou como “dramaturgia na contramão” (em especial as produções do Grupo Opinião e do Teatro de Arena) é emblemática e possui grande relevância na construção do protagonista. Em uma cena, o personagem assiste ao *Show Opinião* e seu semblante sério, preocupado e até mesmo melancólico contrasta fortemente com a expectativa de união congratulatória do espetáculo. Por outro lado, na cena final do filme, o espectador observa o personagem descendo uma escadaria ao som da música-tema de *Arena conta Zumbi* (“Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso lutar/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar/ É um tempo de guerra/ É um tempo sem sol”); ao final da escadaria, ele vira à esquerda e some da tela. O ator que interpreta o protagonista de *O desafio* é Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, é um dos autores do *Show Opinião*.

Os dois filmes aqui citados fazem parte do Cinema Novo, movimento surgido nos anos 1950 em um contexto de processo acelerado e eufórico de desenvolvimento econômico e grandes expectativas de inclusão social das camadas mais desfavorecidas da população brasileira. O movimento era atravessado por uma onda de nacionalismo que alimentava entre artistas a esperança de que o Brasil figurasse como nação importante no cenário internacional de um ponto de vista cultural. Como procuramos demarcar nesta pesquisa, a produção cultural deste período, dos anos 1950 até meados dos anos 1960, tem fortes raízes nessa leitura de mundo e boa parte das obras mais lembradas daquele momento apostam na valorização de figuras populares e heróis nacionais, o que pode ser observado tanto na literatura (*Gabriela, cravo e canela*, 1958, de Jorge Amado; *O tempo e o vento*, 1949 - 1961, de Érico Veríssimo; *Romanceiro da Inconfidência*, 1953, de Cecília Meirelles) quanto no teatro (*Auto da Compadecida*, 1955, de Ariano Suassuna; *O pagador de promessas*, 1960, de Dias Gomes;

*Eles não usam black-tie*, 1958, de Gianfrancesco Guarnieri) e também no cinema.

Em uma primeira fase, entre 1963 e 1964, foram lançados três filmes que demarcam a intervenção cinemanovista neste quadro: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. Centrados em figuras e temas populares, esses filmes apresentam uma leitura crítica da realidade brasileira e tiveram grande impacto, inclusive internacional, tanto pelo tratamento das temáticas como pelas inovações técnicas que apresentaram. Após o Golpe de 1964, é notável que as produções do Cinema Novo se voltam para o espaço urbano e para as classes médias, em muitos casos voltando-se para a conscientização de classe e trazendo às telas a questão do engajamento do intelectual. São filmes deste período *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, *São Paulo S/A* (1965), de Luis Sérgio Person, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Anuska, manequim e mulher* (1968), de Ramalho Jr., *Bebel, garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos. *O Desafio* e *Terra em Transe* são filmes em que se apresenta propriamente o intelectual (um jornalista e aspirante a escritor e um poeta) em dilema de engajamento militante, uma voz que, na leitura de Ismail Xavier (2001), está “sobrepota à do profissional de cinema” (p. 62). Buscamos observar que tipo de (auto)crítica está presente nessas narrativas fílmicas, bem como qual seria a avaliação apresentada sobre o período histórico anterior e quais os rumos de ação apontados nestas obras.

Os cineastas ligados ao Cinema Novo são parte de uma geração muito marcada pela ditadura, considerando que sua trajetória artística teve início no momento do nacional-desenvolvimentismo do pré-64 e seu parâmetros tiveram que ser revistos a partir do golpe de 1964. *O Desafio* inaugura este novo momento:

*O desafio* realiza uma representação da geração de 1964 tanto no âmbito da diegese – as personagens que compõem a trama são tipos exemplares desse estrato demográfico – quanto em sua narrativa, cujos traços estilísticos carregam as marcas das opções estéticas realizadas pelos membros da geração. O filme possui fotografia em p&b e som precário, registro da falta de recursos enfrentada pelos cineastas e transformada em uma “assinatura” cinemanovista, o que fica bem caracterizado pela fórmula “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (de paternidade duvidosa, mas rapidamente adotada pelos cineastas como slogan). Porém, é menos pela “câmera na mão” – recurso de fato presente na narrativa – e mais pela “ideia na cabeça” que *O desafio* pode ser considerado um “retrato” da geração: trata-se de um filme que defende teses, que procura – através dos recursos narrativos – convencer/conscientizar o público (PINTO, 2011, p. 140).

*O Desafio* foi filmado pouco mais de um ano depois do golpe e ficou retido pela censura durante oito meses, o que despertou a imaginação do público e da crítica. O filme apresenta como protagonista Marcelo, um jovem intelectual de esquerda, jornalista e aspirante a escritor, em uma situação de profunda angústia e de dilemas éticos e políticos. Em alguns estudos esse personagem é apontado como um *alter-ego* de Saraceni, mas acreditamos que tem mais rendimento analítico ler Marcelo como uma representação geracional de todo um grupo de artistas e intelectuais que viviam naquele momento o choque do golpe militar.

Os conflitos de Marcelo são apresentados no filme principalmente através de suas relações com outros personagens, que reagem de maneiras diversas à nova situação política. Carlos, um jovem fotógrafo que é colega de redação de Marcelo e com quem planejava escrever um livro, reconhece o fracasso de um programa político de esquerda para o país, mas é otimista, acreditando que é possível um processo de amadurecimento para o futuro a partir deste revés. Nestor, um escritor (nunca publicado) mais velho, também colega de redação, apresenta uma visão cínica e niilista, descrente de qualquer tipo de engajamento. Ada, a namorada (ou amante, já que casada) burguesa de Marcelo, é uma mulher rica e sofisticada, interessada em artes e cultura, sensível às causas sociais e políticas, que se diz cansada da vida vazia de sua classe. Apesar de lamentar o golpe militar, Ada dá maior importância às questões pessoais e não compreende a desolação de Marcelo, já que eles têm um ao outro, e isso seria mais fundamental à felicidade de ambos, na sua visão, do que o colapso da revolução popular que se acreditava que viria e que foi interrompida. O discurso de Ada parece refletir uma visão de classe da qual ela tenta se desvencilhar, mas não consegue, como, por exemplo, em uma cena na qual ela afirma que Marcelo está exagerando os efeitos da *revolução*, referindo-se ao Golpe de 1964. É a partir do contraste, estabelecido essencialmente através de diálogos, entre estas diferentes posições políticas e leituras de conjuntura que vão se construindo os dilemas e a trajetória do protagonista na trama, que acabará por recusar tanto o conformismo de Carlos quanto o ceticismo de Nestor, bem como reconhecerá a impossibilidade de conciliar seus interesses com os de Ada. Seria esta uma metáfora das alianças de classes em que se teve esperanças no pré-64, em uma leitura (auto-)crítica?

A referência constante a outras produções artísticas, especialmente a canção popular, é importante na construção da narrativa fílmica, tanto no sentido de apontar o engajamento

comum em diversos meios na época (cinema, música, teatro, literatura) quanto no sentido estratégico de garantir a presença de discursos críticos a partir de outros conteúdos que não somente as falas do filme, minimizando assim possíveis problemas com a censura (CARVALHO, 2010). Em geral, as músicas que servem de trilha sonora ao filme enfatizam e reforçam sentidos construídos nos demais âmbitos da narrativa, como, por exemplo, as músicas de protesto que acompanham Marcelo e as músicas sentimentais que acompanham Ada. No quarto de Marcelo podemos observar uma série de obras que dão índices da condição de intelectual de esquerda do personagem: uma reprodução de *Guernica*, de Picasso; um cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; o livro *A invasão da América Latina*, de John Gerassi. O cartaz de *Deus e o diabo* reforça toda a ligação de Marcelo com a geração que alimentou sonhos revolucionários no pré-64, o que se demonstra especialmente quando o protagonista diz, frente à imagem de Corisco: “Racionalmente não era possível, mas eu acreditei, no fundo eu acreditava”. Essa crítica é reforçada na cena em que Marcelo assiste ao *Show Opinião* e vemos Zé Kéti cantar *Notícia de Jornal* e Maria Bethânia cantar *Carcará*. A expressão facial de Marcelo denuncia uma espécie de ceticismo com este tipo de protesto.

Marcelo vai assim gradativamente revendo suas posições: “Não basta criticar a sociedade. É preciso mudar!”. A cena final, na qual o personagem desce uma escadaria tendo como trilha sonora a música-tema de *Arena conta Zumbi*, “Eu vivo num tempo de guerra”, e termina o caminho virando à esquerda, pode ser lida como um apontamento do caminho da guerrilha: “Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar!”. O final de *Terra em Transe* também permite uma leitura deste tipo, mas o filme é mais complexo e sua análise exige mais mediação.

*Terra em Transe* foi lançado em 1967, fazendo enorme sucesso e tornando-se uma influência fundamental para o movimento tropicalista, como atesta, por exemplo, o depoimento de Caetano Veloso que veremos adiante. O filme é construído em *flashback*, iniciando com a agonia do protagonista, o poeta Paulo Martins, à beira da morte, e remontando sua trajetória. Acompanharemos o governo e a renúncia de Vieira, um governador progressista a quem Paulo se aliou, e conheceremos sua relação anterior com Dom Porfírio Díaz, um político conservador.

A cena em que Paulo é alvejado, acontecimento que está presente no início de no final do filme, deve ser observada com atenção. Paulo e Sara estão na estrada, e o poeta afirma que

sempre soube que Vieira era um fraco (essa constatação tem grande relevância no decorrer da construção de Paulo). O discurso oscila entre autocrítica e messianismo: “Gente como nós, burgueses, fracos! Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos [...] A minha loucura é a minha consciência, minha consciência está aqui, no momento da verdade, na hora da decisão, na luta mesmo na certeza da morte!”. Sara interrompe dizendo, brechtianamente, “Não precisamos de heróis!”, ao que ele responde: “Precisamos resistir, resistir, e eu preciso cantar!”, investindo com o carro contra uma barreira policial. Paulo é alvejado com um tiro e segue-se sua agonia: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos [...] A ingenuidade da fé, a impotência da fé...”. Corta a cena do carro para uma tomada de Paulo em uma duna de areia, empunhando uma arma, sobreposto à sua imagem um poema de Mário Faustino.

*Terra em Transe* opera através da sobreposição de cenas alegóricas/simbólicas e cenas realistas, o que reforça uma leitura possível de que o filme como um todo se trata de um delírio do poeta à beira da morte, rememorando sua história. Por outro lado, nota-se que não é o olhar de Paulo que monta o filme, apesar da narração ser realizada pela sua voz. Ismail Xavier, em “*Terra em Transe: alegoria e agonia*”, chama a atenção para a clivagem interior/exterior, que aparece logo no poema-epitáfio de Mário Faustino (“entre o cosmo sangrento e a alma pura”) e é fundamental na estrutura do filme, marcando contradições entre a ação do poeta e sua convulsão interior. Para analisar o movimento, Xavier se vale do conceito de *subjetiva indireta livre*, apresentado por Pasolini em artigo intitulado “Cinema de Poesia”, no qual o cineasta aponta em Godard, Antonioni, Bertolucci e Glauber Rocha de *Deus e o Diabo* (já que o artigo é de 1965) uma contaminação entre visão de mundo de personagem e autor, que, sendo análogas, são dificilmente separáveis. Ismail Xavier adota o conceito com a ressalva de que não assume como autor a outra voz, mas sim como instância narrativa imanente ao filme, um dispositivo interno.

Procurando um princípio formal que governe o trabalho da narração de *Terra em Transe*, deve-se reconhecer que a montagem que expõe o fluxo subjetivo do poeta produz interpolações que parecem vir de outra fonte de dados que, tal como descrito, revela uma curiosa interpenetração com o seu delírio. A rigorosa organização do *flashback* ao longo do filme reforça a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante, instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação, mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria (como nesta instância da coroação). Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do

protagonista ou os comentários “externos” (aqui se encaixam os desmascaramentos, os *flashes* reveladores) (XAVIER, 1993, p. 38-39).

Ismail Xavier parte da cena final para estabelecer sua linha de análise. Nesta cena, somos reapresentados ao momento da morte de Paulo, mas desta vez em ritmo acelerado e com cenas entremeadas com uma coroação de Díaz, que com a renúncia de Vieira ganha o jogo golpista. Essas cenas tem uma estrutura onírica que é consolidada pela fantasia de Paulo invadindo a cena e assassinando Díaz, dado subjetivo que passa pelos desejos do poeta, mas ao mesmo tempo há um elemento que aponta para a intervenção de outra instância, exterior, que organiza: o momento em que Paulo pega a coroa e faz menção de colocá-la em sua própria cabeça, em uma espécie de desmascaramento da ambição do poeta ao poder e à força, questão aludida constantemente em seu discurso ao longo do filme.

Gostaria de comentar mais duas cenas que creio que colaboram para pensar esta interpolação de instâncias na construção do filme. A primeira é a cena na qual um grupo de agricultores se recusa a sair das terras nas quais vivem há anos (e estão sendo reclamadas pelo proprietário legal) e Paulo manda um agricultor calar a boca, em uma cena agressiva e autoritária (“Cala a boca, você e sua gente não sabem de nada!”). A cena propriamente é seguida por uma cena de Paulo contando o episódio à Sara, em um jogo que vai desmascarando o personagem. Paulo acusa o camponês de covarde e servil em um momento em que o que se mostra é um ato coletivo de resistência. Seria possível a leitura de que Paulo está procurando o acirramento de posições através da provocação, mas a montagem da cena, que nos mostra Paulo dizendo à Sara que desejava *provar* que o camponês era servil, aponta em outra direção. O discurso gira em torno de indicar o quanto aquela gente é fraca (note-se que os discursos de Paulo apontam constantemente para essa questão da *força*, que ele admira imensamente e enxerga em Díaz, mas não em Vieira ou em líderes populares). A cena seguinte nos mostra que o camponês foi assassinado em uma emboscada, e a população culpa Vieira e Paulo pelo ocorrido. Vieira se recusa a romper com os coronéis que encomendaram o assassinato do camponês, já que eles financiaram sua campanha, e decide pela repressão policial aos camponeses.

A outra cena está no trecho “Encontro de um líder com o povo”, um grande circo orquestrado por Paulo em torno de Vieira, que não sabe bem como agir. Jerônimo, um sindicalista, começa um discurso dizendo que acha que está tudo errado, mas não sabe o que

fazer e o melhor seria aguardar as ordens do presidente. Neste momento, Paulo tapa sua boca e diz, olhando para a câmera: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?”. O carnaval todo recomeça, mas um camponês interrompe e diz que Jerônimo pode fazer a política do povo, mas não é o povo: “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. Aos gritos de “extremista!”, colocam uma corda no pescoço e uma arma na boca do homem e ele é assassinado. Paulo é acusado de irresponsabilidade política e anarquismo. Novamente nos deparamos com uma cena em que Paulo estabelece uma dinâmica de provocação e agressão com populares que acaba em tragédia. Esta cena interessa particularmente por conta do impacto que teve no movimento tropicalista, via depoimento de Caetano Veloso em seu *Verdade Tropical*.

Vivi essa cena - e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar - como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a **morte do populismo**. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas **era a própria fé nas forças populares - e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo - o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si**. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de "tropicalismo" teria tido lugar sem esse momento traumático (VELOSO, 1997, p. 99-105, grifos nossos).

Chama a atenção a leitura de Caetano para o filme de Glauber. Enquanto o filme opera por sobreposição de elementos contraditórios, inclusive com momentos de revelações do protagonista, o que problematiza seu discurso, Caetano enxerga algo de congratulatório e libertador na derrocada do populismo (que, aliás, identifica sem mediações como postura tanto de Díaz quanto de Vieira), perdendo, aparentemente, muito da dimensão de luto que o filme carrega pela experiência malograda e tudo quanto aos desmascaramentos de Paulo. Salvo engano, há algo de autocrítica do intelectual incapaz de se aproximar do povo, via formação e referências (o discurso de Paulo sobre a fraqueza, a covardia, a servilidade do povo, se aproxima muito da imagem de Díaz, seu deus da juventude). Difícil definir o que é mais desolador: o projeto elitista de Porfírio Díaz? A fragilidade do projeto populista de Vieira? O povo, “um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”? Ou o intelectual, atormentado pela necessidade de engajar-se mas tendendo a laivos agressivos contra os

populares e identificação com a elite política? O quadro é de desencanto generalizado.

É interessante observar que nos mesmo anos de lançamento dos filmes que acabamos de comentar, o teatro também busca elaborar a experiência do Golpe de 1964 em chave muito diferente. As duas peças do Teatro de Arena que comentamos, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, têm como assunto movimentos libertários derrotados no período colonial, utilizados em analogia com os acontecimentos de 1964 em uma tentativa de análise da derrota sofrida pelas esquerdas. O tom geral, tanto nas peças quanto nos filmes, é de incitação à resistência (inclusive armada), mas é difícil uma leitura que aponte autocrítica ou uma postura mais reflexiva no teatro, como podemos observar no cinema. Mesmo no caso de *Tiradentes*, em que há uma crítica à postura dos intelectuais, a leitura de *autocrítica* não se sustenta, pois a identificação está toda colocada sobre o protagonista e herói Tiradentes, de forma que não se trata de analisar a própria postura, mas de apontar a covardia dos aliados e seguir em frente na resistência. Sem se identificar com uma forma de arte pedagógica, a produção cinematográfica daquele momento se propõe a reflexões dolorosas sobre o peso da derrota.

### 3.4 O heroísmo e a tendência ao sacrifício

Em “Os mitos antigos e o homem moderno”, Joseph Henderson afirma que o herói é o mito mais comum e mais conhecido no mundo, sendo encontrado nas mais diversas mitologias e ritos, além da sua recorrência em sonhos, tendo uma importância notável na organização psicológica humana. Ainda que variem no detalhe, é notável entre essas diversas aparições uma estrutura comum, que confere um estatuto universal a essa figura:

Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício "heróico", onde sempre morre (HENDERSON, 1987, p. 110).

Esse esquema parece ter grande significado psicológico tanto para o indivíduo quanto para a sociedade, tendo implicações tanto pessoais quanto coletivas. No mito do herói, a fraqueza inicial dessa personagem é contrabalançada por algum tipo de força tutelar que guia seu caminho para realizar as tarefas excepcionais que virão, como representações simbólicas

da psique total da qual o ego precisa se desligar para desenvolver autonomia e maturidade: “Sua função específica lembra que é atribuição essencial do mito heroico desenvolver no indivíduo a consciência do ego — o conhecimento de suas próprias forças e fraquezas — de maneira a deixá-lo preparado para as difíceis tarefas que a vida lhe há de impor” (HENDERSON, 1987, p. 112). Passado esse teste, o mito do herói deve perder a relevância: é como se a morte simbólica do herói assinalasse a chegada da maturidade. A figura do herói não é vista pela psicologia analítica como idêntica ao ego, mas como um meio simbólico pelo qual o ego se separa dos arquétipos dos pais. Para Jung, o ser humano possui uma noção muito forte de totalidade (o senso de *self*), a partir da qual é preciso emergir uma consciência individualizada do ego conforme o indivíduo amadurece.

Para definir o que estamos chamando de comportamento heroico especificamente nesta pesquisa vamos recorrer ao texto “O heroísmo e o enigma do revolucionário”, de Miguel Abensour. O autor propõe que, frente ao prosaico e ao utilitarismo que são marcas do período moderno, a Revolução Francesa teria reinserido uma dimensão de grandeza e heroísmo na modernidade, e questiona se o caráter heroico explica por si só a identidade da nova figura que surge nesse momento, o revolucionário. Abensour (2012) recorre inicialmente a duas propostas de leituras: o revolucionário como extravagante, conforme posto por Tocqueville, e o revolucionário filósofo de Féher. Para Tocqueville, o revolucionário seria uma figura extraordinária e insensata que se caracteriza por “uma audácia que se avizinha da loucura; o *pathos* da novidade; o amoralismo além do bem e do mal” (ABENSOUR, 2012, p. 208). Já para Féher, o revolucionário se define a partir de uma relação forte com a filosofia das Luzes, recorrendo a autoridades filosóficas para justificar ou embasar suas ações. Abensour acrescenta que para esse novo ator o valor de uma filosofia seria medido por sua aplicabilidade, e não haveria dúvida de que o momento de realizar os ideais filosóficos que tinha em mente era o seu presente.

Partindo dessas leituras, o filósofo realiza uma análise do herói revolucionário, estabelecendo uma série de hipóteses sobre sua identidade. Em primeiro lugar, lembrando a concepção sóbria de heroísmo colocada por Hannah Arendt em *A condição humana*, o autor recusa uma noção de distinção e excepcionalidade evocada pelo entendimento do herói como um semideus ou um chefe nobre das epopeias gregas. Ao contrário, o heroísmo seria uma generalidade, um dado primeiro e constitutivo quando se fala em revolução.

Essa qualidade heróica poderia definir-se, então, como o despertar de uma energia passional suscitado pelo campo dos assuntos públicos, no duplo sentido de público: no sentido em que há uma conversão do interesse, do egoísmo para o que é comum; no sentido em que se abre uma área de manifestação – um espaço de aparição -, de revelação aos outros e a si mesmo, ali onde se constitui um público (ABENSOUR, 2012, p. 2015).

Ou seja, é reforçado aqui um entendimento do heroísmo não como uma característica subjetiva excepcional, mas como uma exigência dos tempos revolucionários, como o tom de um momento histórico.

Nas reflexões de Abensour (2012), a disposição heroica aparece profundamente ligada ao apreço pela liberdade, aos governos republicanos, nos quais os homens viveriam pelo bem geral, e não individual. Um segundo elemento do heroísmo seria a passagem do domínio privado à esfera pública, entendida como uma transição da mediocridade à grandeza. Essa transição é realizada de súbito, em um rompimento, um novo nascimento, que o autor chama de elevação-revelação. Aqui se encontra uma proposição importante para nossa pesquisa: “É nesse salto que o herói encontra, inextricavelmente mesclados, o nascimento e a morte. O segundo nascimento é aceitação, mais, *busca sacrificial* da 'bela morte', da morte heroica, aquela que confere uma glória imortal” (ABENSOUR, 2012, p. 221, grifo nosso).

Quanto ao caráter excepcional do herói, o filósofo alia-se a uma concepção mais sóbria do heroísmo, próxima às proposições já mencionadas de Hannah Arendt, que rechaçam a aproximação do heroico com o divino. Ainda assim, contudo, há algo de excepcional no comportamento do revolucionário, talvez em uma concepção hegeliana: “se não se situa acima ou além da humanidade, trabalha adiante dos outros homens, nos postos avançados” (ABENSOUR, 2012, p. 222). Chamamos atenção aqui para a relação dessa ideia com o conceito de vanguarda revolucionária. Por fim, esse caráter excepcional se relaciona também à elevação na cena pública, uma manifestação que inclui seu tanto de teatralidade:

É banal sublinhar a proximidade da atividade política e do teatro – qualidade e não defeito, segundo H. Arendt. Essa teatralidade ou teatralização é ainda mais verdadeira para a ação heróica. Aquele que de súbito se despoja de sua pele de homem privado e se torna um homem público – um herói num palco – torna-se imediatamente um ator (ABENSOUR, 2012, p. 222).

O autor não deixa de notar, entretanto, os perigos de deslizamento entre uma concepção sóbria para uma concepção sublime do heroísmo na atuação política dos homens.

O heroísmo pode também tornar-se uma “máscara pública”. Aliás, a própria relação entre política e revolução é problemática e merece reflexão: “A revolução, ademais, não seria o que há de menos político, na medida em que se atribui como fim o desaparecimento, a superação da política, como se o sinal de uma sociedade reconciliada fosse a sua capacidade de desembaçar-se da política?” (ABENSOUR, 2012, p. 235). O receio do deslizamento do heroico para o autoritário é uma presença particularmente marcante no romance *O senhor embaixador*, em dois pontos: as lembranças do passado de Sacramento e da revolução que levou Juventino Carrera e Gabriel Heliodoro, jovens revolucionários, ao poder; e as observações de Pablo Ortega sobre as incipientes demonstrações autoritárias de Valencia e Miguel Barrios, líderes da nova revolução que tomou o país.

A ideia de que só é possível a existência de heróis em um tempo heroico aparece também nas reflexões de Hegel. O herói só pode existir nas condições objetivas de uma época de heróis, que o filósofo chama de *Heroenzeit*, uma época mítica em que existe certa unidade ou interpenetração entre a individualidade e os valores gerais. O tempo contrário ao da existência heroica é o tempo prosaico, no qual a justiça, por exemplo, não depende de ações subjetivas excepcionais, mas sim se encontra estabelecida por meio de instituições mais ou menos estáveis. Nesse sentido, em um Estado estabelecido, não cabem ações heroicas, na medida em que existe todo um aparato de instituições que garantem a manutenção dos valores sociais em voga sem que isso dependa da vontade particular e do caráter excepcional de um indivíduo. Expondo os argumentos de Hegel, Rosenfeld (1982) afirma: “Num mundo de mediações infinitas, o herói, tal como exposto, se lhe afigura impossível. O mundo heroico, acredita, situa-se bem no meio entre o primitivismo idílico da Idade de Ouro e a sociedade moderna” (p. 32). Nas modernas sociedades, complexas e estratificadas, todo indivíduo depende inevitavelmente de muitos outros para colocar em prática suas ideias e agir sobre a coletividade. Ainda assim, é necessário pontuar que, em termos artísticos, pode ser difícil dispensar a figura do herói.

O herói mítico é a personificação de desejos coletivos. Em tempos de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual de esperanças em forma de personificação. Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional. Quando em amplos grupos se manifesta a esperança coletiva com intensidade máxima, eles facilmente podem ser convencidos de que só se necessita da vinda do homem providencial para satisfazer todas as aspirações. Tal fato irracional foi racionalizado por Carlyle, ao dizer que o culto do

herói é um elemento necessário da história humana (ROSENFELD, 1982, p. 36).

A visão mítica de mundo que permite a representação heroica possui características inerentes de imaginação artística. Na literatura, são recorrentes tentativas de reconstrução dos mitos em tempos modernos, por exemplo. Uma questão importantíssima levantada por Rosenfeld que interessa particularmente à nossa reflexão: dado o caráter do contexto geral de atuação do herói mítico, nada mais distante da racionalidade do que o heroísmo. O herói jamais será um intelectual: ele *sente* os valores que faz valer, não reflete profundamente sobre as questões.

Pensando especificamente no herói no romance, nos parece importante evocar as reflexões de Lukács sobre o tema. O romance é entendido pelo crítico, em consonância com Hegel, como a epopeia da modernidade, “uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (LUKÁCS, 2000, p. 55). O herói do romance é marcado pelo alheamento em relação ao mundo, um mundo que não é mais homogêneo e cujo sentido não está dado. Para Lukács, o herói da epopeia não é a rigor um indivíduo, pois seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade: “a perfeição e a completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma” (LUKÁCS, 2000, p. 67). A interioridade do indivíduo só se torna aspecto relevante em um mundo no qual:

a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o *sacrifício* nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2000, p. 67, grifo nosso).

A forma interna do romance exprime a jornada desse indivíduo problemático, o herói, em direção a si mesmo e à descoberta de um sentido não dado, mas conquistado, para a vida e o mundo ao seu redor: “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Nos romances analisados, podemos notar que essas obras literárias apresentam o homem *em formação*, o que nos leva a evocar algumas reflexões de Bakhtin sobre essa forma romanesca. Nestes romances, a formação do personagem ganha status de enredo: não é somente o destino e a situação social do herói que se modificam, mas também sua própria identidade, que se desenvolve afetada diretamente pelo mundo. Entre os diversos tipos de romance de formação que Bakhtin elenca (cíclico, biográfico, didático-pedagógico), o mais relevante para nossa pesquisa é aquele onde a formação do homem ocorre em concomitância com a formação histórica. Nesse caso, a formação do personagem não é mais um assunto particular, mas possui uma dimensão social coletiva relevante: “O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito” (BAKHTIN, 2011, p. 222). Esses elementos de formação histórica do homem, na teoria proposta por Bakhtin, estariam presentes em virtualmente todos os grandes romances realistas, tratando-se praticamente de um pressuposto para atingir um domínio considerável do tempo histórico real.

Como comentamos inicialmente, reforçamos que é recorrente nas mais diversas culturas e tempos a imagem do herói, alguém que dá demonstrações extremas de coragem e força (seja física ou moral) na luta contra algum mal, adquirindo notoriedade na comunidade. Essa figura pode ser identificada na Antiguidade clássica, no extremo oriente, nos mitos indígenas americanos ou em histórias tribais africanas, na literatura de cavalaria medieval, nas narrativas de super heróis da indústria cultural nos tempos contemporâneos. Sua natureza de enfrentamento se repete em toda parte e sua função é mudar o mundo, desbravando novos caminhos: “Derrubando a velha ordem para criar a nova, mostra um caráter fundamentalmente revolucionário, radical, pois não aceita mediações ou contemporizações – é o sujeito da história por excelência” (BARROS CASSAL, 2001, p. 155). Em artigo sobre a representação do herói revolucionário do período ditatorial, Alex Barros Cassal (2001) afirma que o resgate dessa figura no cinema brasileiro a partir da década de 1980 ressaltou, em geral, as características de um “herói falhado”, cujo destino resulta inevitavelmente em fracasso e morte. Não necessariamente por isso o tom das narrativas fílmicas será de todo negativo: “Se a vitória não foi alcançada, cantam-se os valores destes heróis: a integridade, a bravura, a generosidade no *sacrifício*” (BARROS CASSAL, 2001, p. 156, grifo nosso). Novamente, a

ideia de sacrifício aparece aqui como quase que inevitavelmente relacionada ao heroísmo que está sendo “pregado” pela produção artística do período ditatorial.

Cabe lembrar o quanto foi recorrente durante esta pesquisa o aparecimento da noção de sacrifício. No primeiro capítulo, quando procuramos definir os termos intelectual e engajamento, esse conceito já aparecia nas teorizações de Benoît Denis, por exemplo, ao afirmar que o intelectual engajado não pode deixar de aderir a certa mitologia heroica do engajamento, que se mede enquanto valor conforme o risco enfrentado. Em Sartre vimos o entendimento de que o intelectual que decide engajar-se está exposto aos mais diversos martírios, porquanto sua própria condição, vindo das classes médias e unindo-se politicamente às classes trabalhadoras, implica uma espécie de suicídio de classe e uma vigilância constante de suas posturas e pensamentos. Em ambos os casos, observa-se a defesa de uma postura ética que exige sacrifícios pessoais. Além disso, observamos a partir das reflexões de Daniel Aarão Reis Filho também essa questão do suicídio de classe e um sentimento de dívida do militante político com o partido, pois nunca se sente à altura do papel de revolucionário. No caso dos protagonistas dos romances que analisamos, não há ligação direta com partido (ainda que dois personagens, Pablo Ortega de *O senhor embaixador* e Paulo de *Pessach*, nos momentos finais se submetam a organizações). Porém, esse sentimento de insuficiência em relação à postura revolucionária é uma presença fantasmagórica em alguns momentos das narrativas.

Neste ponto, julgamos necessário refletir teoricamente sobre esse termo, o sacrifício. A *violência e o sagrado* (1972), de René Girard, põe em debate a ideia de que a violência seria um componente natural das sociedades humanas e o sacrifício uma forma de exorcizar essa violência. Sua hipótese torna-se ainda mais polêmica ao sugerir que a violência é instigada pelo desejo. Heróis míticos, deuses e seres divinizados seriam formas de mediação encontradas pelas sociedades humanas para “encarnar” o imaginário da violência, mas que na verdade estaria presente em todos. O sistema judiciário das sociedades modernas, nesse sentido, racionaliza a sede de vingança humana, cabendo ao Estado o monopólio do uso legal da violência. Segundo Girard, a literatura tomou o lugar do rito nas sociedades modernas, e através dela seria possível vislumbrar esse movimento profundo da psique humana soterrado por séculos de racionalização.

O sacrifício se apresenta em muitos rituais como algo ambíguo: por um lado é algo muito sagrado, por outro é uma espécie de crime. A vítima sacrificial é sagrada, portanto é um

crime matá-la; ao mesmo tempo, ela só é sagrada porque é sacrificada por um bem maior. A violência, quando não aplacada, parece encontrar outras alternativas de descarga, e o autor se pergunta se o sacrifício ritual não é um mecanismo de substituição nesse sentido: “A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima 'sacrificável', uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo” (GIRARD, 1990, p. 16). A violência só poderia ser controlada a partir de algum tipo de válvula de escape, e Girard mobiliza uma série de exemplos bíblicos (Caim e Abel, Abraão e Isaac, Esaú e Jacó) para demonstrar como a violência, quando desviada para uma vítima sacrificial, poupa o objeto inicial. Entretanto, entre culturas em que ocorrem ritos sacrificiais, fica claro que o deslocamento efetuado pelo sacrifício não pode tornar-se consciente, caso contrário não haveria mais substituição.

Em geral, o sacrifício é entendido como intermediação entre uma divindade, que reclama vítimas, e uma comunidade que é protegida através do rito. O entendimento do sacrifício como substituto da violência é uma leitura antropológica ligada a observações de campo: “uma verdadeira operação de transferência coletiva, efetuada às custas da vítima, operação relacionada às tensões internas, aos rancores, às rivalidades e a todas veleidades recíprocas de agressão no seio da comunidade” (DURARD, 1990, p. 20). O sacrifício, portanto, tem uma função real e concreta: manter a unidade e harmonia da comunidade, expiando a violência. A vítima sacrificial precisa estar em um ponto de equilíbrio tênue: seja humana ou animal, a vítima precisa assemelhar-se àqueles que substitui, sem no entanto ser uma simples e óbvia assimilação. O autor traz os exemplos de dois mitos gregos: Ajax, que massacra rebanhos destinados à subsistência do exército que lhe negou armas e, em sua cólera, confunde os animais com os guerreiros que são objeto de sua fúria; e Medéia, que substitui os filhos pelo amante para aplacar sua fúria e vingar-se.

A função do sacrifício seria, portanto, aplacar a violência e evitar conflitos generalizados na comunidade. Em nossa sociedade não possuímos ritos sacrificiais, entretanto, e vivemos relativamente bem sem eles. Existe violência, mas não ao ponto de desintegração da sociedade. Se nas sociedades ditas primitivas o sacrifício cumpria um papel de evitar um ciclo infinito de violências e vinganças, ao recorrer a uma vítima simbólica, nas sociedades modernas esse papel de mediação cabe ao sistema judiciário, limitando a possibilidade da vingança. Girard argumenta que um indício deste papel mediador do

sacrifício é que o surgimento de um sistema judiciário costuma “atrofiar” os ritos sacrificiais, como nos casos da Grécia e Roma antigas. Inclusive, para o autor, não é o desenvolvimento tecnológico que diferenciaria as sociedades primitivas e modernas, mas sim a presença de um sistema judiciário e a ausência de ritos sacrificiais.

Na verdade, nosso sistema parece ser mais racional por se conformar mais estritamente ao princípio de vingança. A insistência no castigo do culpado não tem outro sentido. Ao invés de tentar, como todos os procedimentos propriamente religiosos, impedir a vingança, moderá-la, eludi-la ou desviá-la para um objetivo secundário, o sistema judiciário *racionaliza* a vingança, conseguindo dominá-la e limitá-la a seu bel-prazer. Ele a manipula sem perigo, transformando-a em uma *técnica* extremamente eficaz de cura e, secundariamente, de prevenção da violência (GIRARD, 1990, p. 36, grifos do autor).

Ainda que de forma aparente e prática o sistema judiciário seja absolutamente distinto da mitologia sacrificial, para Girard trata-se de uma racionalização que elide a mesma cura pela violência, presente tanto na vingança quanto nos ritos de sacrifício e nas penalidades judiciárias. O sacrifício também é um método violento para que a violência não se alastre, não “contamine” os membros da comunidade: “A menor violência pode produzir uma escalada cataclísmica. Mesmo que esta verdade, de forma alguma obsoleta, tenha se tornado dificilmente visível, ao menos em nossa vida cotidiana, todos sabem que o espetáculo da violência tem algo de 'contagioso” (GIRARD, 1990, p. 46).

Marcações sacrificiais aparecem de diversas maneiras nos romances que analisamos. Em *O senhor embaixador*, o ato de sacrifício mais evidente e marcante é a decisão de Pablo Ortega de servir como advogado de Gabriel Heliodoro no julgamento público do embaixador ao final do romance. Essa postura implica uma espécie de suicídio político, como é enfatizado por seu amigo Bill Godkin. Considerando sua origem burguesa, o rapaz já era mal visto entre os revolucionários, e vinha sendo seguido por homens de Valencia. Defender o antigo embaixador certamente acentuaria as desconfianças e pioraria sua situação. Mas este não é o único momento em que o personagem se sacrifica voluntariamente por conta de suas convicções morais. A decisão de ir para Sacramento e participar da revolução, abdicando de seu emprego na embaixada nos EUA, implicava risco de vida e certeza de ser rejeitado pela família. Também entre os revolucionários Pablo sabia que não poderia ser bem aceito, por conta de suas convicções humanistas. O rapaz opta por ser uma espécie de desterrado em seu próprio país, um pária entre dois mundos. Também seu professor, Leonardo Gris, se coloca

em uma posição delicada ao denunciar o governo sacramenteno em território americano. O intelectual chega a ser perseguido por agentes do governo, e desaparece no final do romance. Não fica esclarecido seu destino, mas é possível que tenha sido assassinado.

No caso de *O prisioneiro*, a morte do protagonista não fica presumida como um provável risco futuro, mas sim se desenrola no próprio romance. O fim do tenente é praticamente um suicídio, já que o personagem, em um surto, investe contra uma barreira do exército e é alvejado. Na narrativa, temos duas questões que se cruzam: por um lado, o tema de reflexão primordial para o protagonista é a questão do racismo, e não a violência da guerra na qual está envolvido. Seus dilemas morais se relacionam com sua ascendência negra e a vergonha que sempre sentiu do pai, questão que pensa poder resolver assumindo-se negro e envolvendo-se em seu país com lutas pela igualdade. Por outro lado, o problema concreto que se coloca para o tenente e levará ao seu colapso psicológico é a questão da tortura, que é pressionado a autorizar contra um prisioneiro. Entretanto, essas duas questões não se separam: no momento do interrogatório, ao ser pressionado pelo sargento para autorizar a tortura, o tenente começa a misturar em sua cabeça os elementos racistas daquela guerra (já que o exército estrangeiro se refere aos nativos como “ratos amarelos”, por exemplo) com o preconceito sofrido por seu pai, que redundou em seu assassinato. Ao abandonar o prisioneiro para ser torturado, mesmo contra suas convicções pessoais, o tenente sente que está replicando o abandono ao seu pai na infância, e essa situação será o gatilho para o seu surto. Quando ataca a barreira do exército, em seu delírio ele acredita estar investindo contra os homens que assassinaram seu pai, tendo finalmente coragem de impor-se contra essa violência passada. Além do tenente, temos na personagem professora uma demonstração de sacrifício também: apesar dos traumas sofridos naquele país, onde foi prisioneira e sofreu um estupro, ela resolve voltar e trabalhar em um orfanato para meninas.

*Quarup* apresenta diversos sacrifícios, começando pela morte de Levindo, o jovem militante assassinado a mando de fazendeiros por organizar os trabalhadores rurais. Levindo será uma presença fantasmagórica até o final do romance, sendo sua morte o que leva tanto Francisca quanto Nando a se engajarem nas mesmas lutas que o rapaz, em boa medida para honrar sua memória e manter o seu legado. Tratando-se de sacrifício, que carrega toda uma carga semântica relacionada a ritos primitivos, como apontamos brevemente, *Quarup* apresenta outros acontecimentos nesse sentido: além da própria festividade que dá nome ao

romance, ao final Nando prepara uma festa que ecoa o rito indígena, em homenagem a Levindo, ocasião na qual antropofagicamente se alimenta do rapaz e encarna sua luta. Ao mesmo tempo em que esse acontecimento reverbera o quarup xinguano, também refere, é claro, a simbologia cristã da eucaristia. Trata-se de um momento que talvez arrisque uma espécie de síntese de Nando, reunindo elementos de suas diversas faces/fases e culminando em um novo homem, que se decidirá a partir para a luta armada. A morte de Fontoura, que se dá quando a expedição chega ao centro geográfico do país, também carrega um sentido sacrificial: em nome de seu projeto utópico, esse homem foi até as últimas consequências. Em um sentido mais simbólico, a relação amorosa de Nando e Francisca também é sacrificada, pela memória de Levindo e pela continuidade de suas lutas políticas e sociais. Os momentos do casal são uma espécie de idílio fora do tempo, que precisa ser interrompido para que sua atuação política se estabeleça.

*Pessach* apresenta os sacrifícios mais evidentes, desde os sobreviventes da tortura, como é o caso de Macedo, até as mortes durante a fuga no final do romance. O sacrifício pessoal dos militantes, que abdicam de sua vida pessoal e segurança por conta da luta armada e da necessária disciplina da organização, é também algo relevante para o raciocínio. Porém, o mais marcante nesse sentido é evidentemente o final, com o retorno de Paulo quando tem a oportunidade de atravessar o rio rumo ao Uruguai para exilar-se, mas resolve retornar e desenterrar a metralhadora que deixou pelo caminho. De todos os romances analisados aqui, essa é a cena mais evidente de comportamento heroico e sacrificial ao mesmo tempo. Qual seria a chance de Paulo sobreviver ao retornar para a estrada, onde militares haviam alvejado Macedo e Vera instantes antes? O final romântico é uma defesa incondicional da luta armada que contrasta com a postura cética e oscilante do protagonista durante o restante da narrativa. Esse desfecho foi saudado como um incentivo ao engajamento, mas nos parece que essa leitura precisa ser nuançada.

A ideia de sacrifício é bem menos evidente em *Tenda dos Milagres*. No tempo contemporâneo da narração, ou seja, o ano de 1969, não identificamos algo nesse sentido. Na trajetória de Pedro Archanjo, porém, temos alguns marcadores de sacrifício pelo outro. Por um lado, há a sua postura de abrir mão do amor de Rosa de Oxalá para não ferir os sentimentos do amigo Lídio, um sacrifício pessoal que não preserva somente a amizade, mas também a harmonia daquele espaço de resistência em que se constituiu a Tenda dos Milagres.

O mais importante, porém, nos parece o brio com que Archanjo enfrenta as injustiças que encontra nos seus ambientes de trabalho: primeiramente, ao enfrentar as teorias racistas dos professores da universidade, Pedro acabará perdendo seu emprego de bedel; em um segundo momento, quando trabalha na companhia de energia elétrica, participa ativamente de uma greve que leva à sua demissão também. A partir daí, Archanjo vive de pequenos serviços e empobrece cada vez mais, chegando ao fim trágico de morrer na sarjeta. Em sua conversa com o professor Fraga Neto, em que é questionado sobre como pode ser um homem de ciência e participar do candomblé, por exemplo, Pedro Archanjo responde “Meu materialismo não me limita”. Para esse intelectual do povo, negar as raízes culturais de sua gente (o que inclui a prática religiosa) significaria igualar-se àqueles que perseguem o povo pobre baiano. É graças a essa postura que Pedro sofre todas as perseguições que vemos na narrativa; se fosse como Tadeu, seu filho/afilhado que se afasta da comunidade, não passaria pelas mesmas agruras e preconceitos. Nesse sentido, a postura coerente de Archanjo é também uma espécie de sacrifício.

Com os apontamentos e reflexões que trouxemos aqui, procuramos esclarecer um pouco os termos em que as ideias de heroísmo e sacrifício são mobilizadas em nossa pesquisa, conceitos que se mostraram recorrentes durante as análises dos romances. Chama a atenção que heroísmo e sacrifício são questões que teoricamente não teriam lugar nas sociedades modernas e racionalizadas, mas parecem ter se tornado questões recorrentes em uma situação de excepcionalidade como a ditadura civil-militar: perante a brutalidade da situação social, invoca-se a urgência de comportamentos individuais heroicos e sacrifícios. Brecht, a partir do protagonista de sua peça *A vida de Galileu*, afirmava: “Infeliz do povo que precisa de heróis”. No Brasil do final dos anos 1960, Augusto Boal respondia: “Mas nós não somos um povo feliz. Nós precisamos de Tiradentes”. Como vimos, o teatro nacional, no mesmo período, também recorre a modelos heroicos de conduta, no caso do Teatro de Arena exumando dois heróis nacionais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos nessa pesquisa de um pressuposto, exposto na introdução, de que seria possível observar na produção cultural brasileira dos anos 1950 a 1970 mudanças relevantes de consciência do atraso brasileiro: até o golpe de 1964, é notável uma consciência amena do atraso, com valorização de figuras populares e uma crença implícita de que seria possível modernizar o país seguindo rumos próprios e respeitando as tradições nacionais; do golpe até os anos 1970, enxergamos uma consciência crítica do atraso, que aponta para a necessidade de uma tomada de posição engajada, seja na luta armada ou não; dos anos 1970 em diante, parece predominar uma consciência dilacerada do atraso, com narrativas fragmentárias e/ou que primam pela representação da extrema violência urbana. Esse pressuposto de análise é inspirado em um argumento de Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, mas no texto do crítico se refere a outros momentos históricos. Nossa modificação de perspectiva, evidentemente, tem duas ideias que gostaria de explicitar: estamos observando aqui um movimento de artistas e intelectuais que estão “em busca do povo brasileiro”, para referir os termos de Marcelo Ridenti, e de um projeto nacional de desenvolvimento, e estamos considerando o golpe de 1964 como o “olho do furacão”, em torno do qual gira nosso raciocínio.

Nos anos 1950 e início dos anos 1960, com a euforia nacional-desenvolvimentista e posteriormente a perspectiva de organização da classe trabalhadora (crescimento de sindicatos e Ligas Camponesas) e das reformas de base, estava em campo um debate sobre modernização do país com inclusão das classes populares. A produção artística não fica de fora desse movimento, que inclui uma boa dose de valorização da cultura popular e de figuras quase que folclóricas de nosso país. Para mim, uma imagem emblemática é a situação narrativa de *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, em que um cidadão chega de jipe em uma fazenda à beira do Rio São Francisco e permanece durante dias ouvindo as aventuras extraordinárias (e os movimentos de ascensão social) de um ex-jagunço que questiona a existência ou não do diabo. Folclore, coronelismo, jagunçagem, discussões metafísicas, tudo formalizado em um experimento de linguagem extremamente moderno, mas que nem por isso deixa de ser formulado a partir da experiência cultural (e linguística) do

interior profundo do Brasil. Com esse comentário não busco de forma alguma insinuar que Guimarães Rosa seja algum expoente de uma produção cultural nacional-popular, em diálogo com o teatro popular ou com os CPCs, por exemplo. Mas a forma literária concretiza o espírito do tempo, e aqui um projeto de Brasil moderno e integrado ao mesmo tempo parece uma possibilidade no horizonte. Integrado não significa sem contradições ou sem violência, também é importante pontuar. Mas existe um espaço de jogo entre tradição e modernidade.

Também penso aqui em Jorge Amado escrevendo *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), ou em Erico Verissimo e sua saga *O tempo e o vento* (1949 – 1961). As narrativas longas que cito aqui são bastante diferentes entre si, mas o que me faz enxergar alguma ligação é, em primeiro lugar, o protagonismo de figuras populares e, para além disso, a crença implícita de que podemos resgatar uma identidade nacional genuína nessas figuras. Esse movimento é mais claro ainda no teatro, com personagens como Zé do Burro, da peça *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes; João Grilo, do *Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna; ou mesmo os personagens urbanos de *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. No cinema, o foco nos heróis populares também é notável em produções cinemanovistas como *Rio 40 graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Repito que não se trata aqui de apontar algum projeto comum entre os artistas, mas de enfatizar um tom de época e uma recorrência temática que podem ser observados nas obras.

Após o golpe de 1964, o *Show Opinião* (com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal) faz uma espécie de síntese congratulatória desse cenário de valorização da cultura popular e crença no desenvolvimento nacional com integração social. Em uma aliança simbólica com o retirante nordestino João do Vale e a classe média esclarecida e progressista representada por Nara Leão, Zé Ketí propõe a resistência: “Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião!”. *Opinião* foi um espetáculo voltado para um público estudantil, que conclamava essa resistência no calor da hora, sem muita reflexão sobre os motivos do malogro que os setores progressistas sofreram em 1964. No teatro, essa reflexão seria gradativamente afinada nos anos seguintes por peças como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, produções do Teatro de Arena que propõem uma análise da conjuntura pré-golpe utilizando revoltas do período

colonial e invocando heróis nacionais como símbolos e exemplos de resistência. Em outra frente, José Celso Martinez Corrêa satiriza as pretensões heroicas de esquerda com a montagem de *O rei da vela* (texto de Oswald de Andrade de 1937, montagem do Teatro Oficina em 1967), atacando o público e debochando da encenada resistência ao mesmo tempo em que apresenta uma análise mordaz do capitalismo à brasileira.

No cinema, o foco muda de figuras populares para a representação de intelectuais de classe média refletindo sobre suas possibilidades de engajamento e resistência, como podemos observar no filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e principalmente em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, uma elaboração dolorosa do luto pela morte do populismo. Tendo esse quadro em mente, nosso interesse se voltou para os romances do mesmo período. Nos perguntamos como seria a reflexão sobre engajamento e resistência na narrativa longa e como uma geração bastante marcada pelas promessas democráticas do período nacional-desenvolvimentista teria lidado com o advento do golpe de 1964. Nessa fase que estamos chamando aqui de consciência crítica do atraso, notamos uma recorrência de personagens intelectuais se colocando dilemas sobre engajamento político e centramos a análise nesse recorte temático. Cortado o contato com as classes populares, os intelectuais se colocam a tarefa de refletir sobre os seus iguais. Isso é particularmente notável no caso de *Pessach: a travessia*, de Cony, único dos romances narrado em primeira pessoa: a questão do protagonista e narrador parecer um *alter ego* do escritor empírico interessa pouco, a não ser do ponto de vista de que se trata de uma reflexão sobre um igual, sobre uma geração que se via frente aos dilemas ali apresentados.

Procuramos demonstrar em nossas leituras dos romances que as obras desse período de consciência crítica do atraso propunham ainda reflexões sobre projeto nacional, em narrativas mais ou menos totalizantes, ou seja, que apresentam uma leitura de mundo e uma visão de sociedade propositiva. Porém, já existe também uma tendência muito forte de construção de um herói falhado, que será sacrificado por uma revolução que não vem. Por um lado, esse dado nos pareceu interessante, na medida em que a experiência da luta armada, que está no horizonte da maioria dos romances analisados, ainda estava começando quando os livros foram escritos. Por outro lado, nos questionamos se essa representação do herói problemático não é própria da forma romanesca e praticamente inevitável. É possível e interessante representar um herói positivo e vitorioso em romances, como se poderia fazer no

teatro? Com isso não queremos afirmar que o romance só admite racionalismo, pois mesmo nessa representação do intelectual se faz presente a noção de heroísmo e sacrifício, o que é em si também uma mitologia específica de resistência. Mas a narrativa longa, por sua própria natureza, é mais voltada à reflexão e à crítica.

Em relação ao problema específico do herói, portanto, estamos observando algumas semelhanças de representação entre diferentes formas artísticas em um período determinado de tempo: passamos daqueles “heróis do povo” que citamos no teatro, na literatura e no cinema para um registro mais simbólico, exumando heróis nacionais (*Zumbi*, *Tiradentes*), ou alegórico, como no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O movimento seguinte parece ser olhar para as tarefas e possibilidades da própria intelectualidade, na medida em que o contato com as classes populares está bastante prejudicado. Observamos isso nos romances de nosso recorte e nos filmes já citados, *O desafio* e *Terra em Transe*, que foram objeto de reflexão também no capítulo três. A questão de fundo, porém, segue a mesma: quais são os caminhos de uma revolução brasileira? Qual é o papel dos artistas e intelectuais nisso?

Quando pensamos em engajamento dos intelectuais, a primeira referência que se apresenta são as reflexões de Jean-Paul Sartre, não somente especificamente sobre o fazer literário em *Que é a literatura?* (publicado em 1947), mas também no livro *Em defesa dos intelectuais* (que reúne conferências proferidas nos anos 1960 e foi publicado em 1972) e no prefácio (escrito em 1961) ao livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon. Podemos observar que, para o filósofo, o próprio conceito de intelectual está intrinsecamente relacionado à ideia de engajamento, na medida em que se dedicar a uma “tarefa intelectual” sem reflexão ideológica sobre as implicações de sua prática seria somente reproduzir um conhecimento técnico. Mas, para além disso, observamos também que há um deslizamento de sentidos que gradativamente se aproxima de uma justificação ética para o uso da violência na resistência. Se o Sartre que escreve *Que é a literatura?* logo após a Segunda Guerra Mundial, no calor de eventos traumáticos como a ocupação da França pela Alemanha nazista, defende que é um *compromisso* do escritor engajar-se em sua literatura, pela natureza da linguagem como material inescapavelmente ideológico, o Sartre dos anos 1960 defende que só é um intelectual aquele que toma posição junto aos menos favorecidos e desmascara a falsidade da universalidade de direitos em nossa sociedade, e mais do que isso, justifica a violência das lutas decoloniais e acusa a responsabilidade dos europeus nesse cenário.

O filósofo se engajou ativamente no movimento terceiro mundista, muito forte na época, sendo para o nosso caso específico a Revolução Cubana de 1959 um marco fundamental no imaginário político de resistência ao imperialismo, muito vivo entre a intelectualidade latino-americana. As lutas decoloniais na África e na Ásia certamente não podem ser diretamente comparadas a resistências às ditaduras latino-americanas, mas citamos aqui esses acontecimentos históricos como relacionados em alguma medida somente para enfatizar a existência de um imaginário compartilhado de luta contra o imperialismo e construção de um caminho próprio de revolução para as nações do chamado Terceiro Mundo. Ainda que os países americanos que viveram ditaduras nos anos 1960, 1970 e 1980 não fossem colônias, o debate sobre imperialismo era muito forte também aqui. Nesse sentido, nosso estranhamento inicial com o fato de que os romances de Erico Verissimo se passavam em terras estrangeiras (um país imaginário na América Latina e o Vietnã) foi diluído no entendimento de que havia essa pauta mais ampla de questionamento do imperialismo, uma pauta cara ao escritor, como procuramos expor na análise de seus romances, na medida em que sua relação com os Estados Unidos da América foi relevante em sua carreira.

Os romances analisados nesta tese apresentam protagonistas que se engajam politicamente de diferentes maneiras: enquanto Pablo Ortega, de *O senhor embaixador*, e Paulo Simões, de *Pessach*, acabam por se juntar a movimentos revolucionários armados no combate a ditaduras, ainda que um pouco céticos sobre os rumos que estão tomando, o tenente de *O prisioneiro* pensa em se mobilizar coletivamente em torno da questão racial ao retornar ao seu país e o Padre Nando de *Quarup* passa por diversos momentos, desde o projeto missionário até a militância política direta, via educação popular e mais tarde com indicativo de se juntar à luta armada. O caso de *Tenda dos Milagres* está um pouco à parte, na medida em que apresenta dois intelectuais como contraponto crítico: Pedro Archanjo é uma espécie de intelectual orgânico, enquanto Fausto Pena, nos anos 1960, é um pseudointelectual risível, cuja atuação não se coloca como responsável e comprometida com uma coletividade. Cabe pontuar que em todos os casos percebemos a recorrência de uma ideia sacrificial e a construção de um herói falhado, como apontamos anteriormente.

Chama a atenção que, em um momento histórico em que a guerrilha ainda começava a se articular no Brasil, as representações de resistência na literatura já apontassem tão marcadamente para a derrota, exceto talvez em *Quarup*, que, aliás, foi definido em diversos

estudos como “súmula” do imaginário nacional-popular. Essa leitura de fracasso nas obras, porém, também precisa ser bastante nuançada. *Tenda dos Milagres*, muito mais do que derrota, apresenta crítica: por um lado, ao intelectual afastado das classes populares; por outro, ao esquecimento de intelectuais de origem popular como Pedro Archanjo. De toda forma, não podemos apontar que o “saldo” da leitura seja positivo, na medida em que Archanjo termina sua vida em franca decadência e esquecido, e quando lembrado décadas depois é transformado em produto. A homenagem da escola de samba é um contraponto nesse sentido, que aponta para uma possível reapropriação daquela figura pela via da cultura popular.

Nos romances de Erico Verissimo, predomina uma visão bastante negativa do ser humano em um sentido mais abstrato. Ainda que a revolução seja vitoriosa em *O senhor embaixador*, já fica insinuada a corrupção do novo regime, em uma história circular se repetindo, já que a ditadura derrubada naquele momento também começou com a vitória de revolucionários anteriormente. Em *O prisioneiro*, o protagonista, apesar de refletir sobre os problemas raciais que enfrenta e o absurdo da guerra, não consegue resistir à pressão externa no momento de autorizar a tortura do prisioneiro e sucumbe diante da culpa por sua decisão.

Em *Quarup* e *Pessach*, ainda que os protagonistas sofram importantes derrotas (no caso de Nando o próprio golpe militar, e no caso de Paulo o ataque ao grupo guerrilheiro e a morte dos companheiros antes mesmo do início do movimento), a estrutura aponta para uma possibilidade de leitura positiva, na medida em que os personagens, após uma trajetória de oscilações, se decidem definitivamente pelo engajamento total na resistência. Se olharmos para essa postura como exemplo, trata-se até mesmo de uma defesa da via da luta armada. Entretanto, com todas essas nuances apontadas, cabe enfatizar a recorrência de uma atitude quase suicida: Pablo Ortega decide defender o embaixador em seu julgamento público, o tenente se joga contra uma barreira do exército em seu delírio, Padre Nando organiza o jantar em homenagem à Levindo, que leva à intensa repressão, Paulo Simões retorna em direção ao exército ao invés de atravessar a fronteira, Pedro Archanjo perde todos os empregos estáveis que teve por conta de suas convicções ideológicas e termina na miséria. Ainda que o tom positivo e exemplar em termos éticos possa ser percebido, nenhuma dessas trajetórias pode ser chamada de vitoriosa.

Nas leituras que fizemos de Daniel Aarão Reis Filho, nos chamou a atenção justamente a crítica levantada pelo historiador sobre a representação dos guerrilheiros como jovens inocentes, uma versão da narrativa histórica que se fixou mais tarde e que o autor exemplifica a partir de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira. A ideia de que a guerrilha foi composta por jovens ingênuos, em maioria intelectualizados e de classe média, que pegaram metralhadoras para atirar a esmo, sem organização política das massas, foi a leitura vencedora sobre os acontecimentos. Também se fixou o entendimento de que a guerrilha foi a resistência democrática à ditadura, algo que não se confirma por uma leitura mais minuciosa das organizações e seus documentos programáticos. Na medida em que lutavam contra uma ditadura, faz sentido propor o uso dos termos “resistência” e “defesa da democracia”. Mas é uma simplificação. De toda forma, nos parece que essa imagem da resistência que já nasce condenada ao fracasso aparece nos romances que analisamos, de forma bastante precoce, digamos assim. Isso não é necessariamente óbvio. “Toda revolução parece impossível até que se torne inevitável”: a famosa frase de Trotsky não é somente um incentivo ao militante, mas também pode ser mote de uma leitura histórica sobre as revoluções, como demonstra Daniel Aarão em seu *A revolução faltou ao encontro*.

Nas narrativas a partir dos anos 1970 encontraremos quadro bastante diverso. O que chamamos aqui de consciência dilacerada do atraso é um imaginário de que a violência e a desigualdade do ambiente urbano são uma realidade inescapável, para a qual não se enxerga mais um projeto coletivo a partir do qual resistir. Estamos falando aqui de romances como *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, mas também dos contos de Rubem Fonseca em livros como *Feliz Ano Novo* (1975), que inclusive foi censurado, como comentamos anteriormente. Entre os próprios autores de nosso recorte é possível observar uma guinada interessante. Antônio Callado e Carlos Heitor Cony, escritores cujas publicações começaram nos anos 1950 e, portanto, ainda estavam estabelecendo suas carreiras nos anos 1960, são exemplos emblemáticos do impacto da ditadura nessa intelectualidade. Cony publica o escatológico, obscuro e mórbido *Pilatos* em 1974 e para de escrever literatura por 21 anos. Callado, por sua vez, escreve diversos romances sobre o malogro da resistência: *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976) e *Sempre viva* (1981). Além disso, há os romance-reportagens bastante populares nos anos 1970 e 1980, como *Infância dos Mortos* (1977), de José Louzeiro, *Por que Cláudia Lessin vai morrer* (1978), de

Valério Meinel, *A república dos assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva, *Cara Coroa Coragem* (1982), de Sinval Medina, e até mesmo um livro de Carlos Heitor Cony, *O caso Lou* (1975). São livros que ficcionalizam acontecimentos reais, em geral publicados anteriormente como reportagens, de extrema violência urbana e corrupção do regime. Ainda que a intenção fosse eventualmente até mesmo de denunciar as arbitrariedades da ditadura, essa profusão de narrativas de extrema violência (várias delas publicadas pela Editora Civilização Brasileira, um reduto de esquerda) podem ter alimentado a construção de um imaginário coletivo de desagregação e perigos que justificam a ação repressiva do estado.

O que notamos no geral é que parece não estar mais em cena a proposta de um projeto de nacionalidade ou um caminho de revolução na produção cultural brasileira naquele momento. A experiência da ditadura civil-militar, em alguns anos, foi capaz de desmobilizar um rico debate na produção intelectual brasileira sobre os rumos do país, que vinha pelo menos desde os anos 1930, com as obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Celso Furtado e outros grandes intelectuais. Com o desmonte do projeto nacional-desenvolvimentista e a modernização autoritária que tomou curso então no Brasil, a reflexão sobre projetos de nação parece ter sido forçosamente colocada de lado como simples utopia. Ainda que os intelectuais brasileiros tenham tido sua inserção garantida no mercado durante o regime, inclusive por conta de instituições como Embrafilme, Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro, Funarte e Conselho Federal de Cultura, todas fundamentais para a criação de uma indústria cultural solidamente difundida em território nacional, não se pode dizer que houvesse naquele momento espaço para participar satisfatoriamente da vida pública e de um debate sobre os rumos do desenvolvimento do país.

Se o período nacional-desenvolvimentista propiciou um cenário de debate sobre uma sociedade moderna, integrada e relevante no cenário internacional, o golpe de 1964 cortou pela raiz essas pretensões e projetos e tornou essa experiência uma utopia, um problema com o qual era preciso lidar. Nossa proposta de leitura foi observar um movimento, de certa forma geracional, que atingiu artistas e intelectuais, passando daqueles heróis populares que citamos como predominantes no cânone da cultura brasileira dos anos 1950 e 1960 até chegarmos aos personagens urbanos afogados em violência e falta de perspectiva dos anos 1970 e 1980, em narrativas muitas vezes fragmentárias, que parecem refletir uma impossibilidade de totalidade de visão de mundo e país. Entre essas duas possibilidades, há esse momento crítico específico

em que surgem protagonistas intelectuais e propostas de participação política engajada. Após o AI-5 e, mais ainda, a derrota dos grupos armados, a institucionalização do arbítrio e da tortura, os exílios, faz sentido seguir uma reflexão nessa linha? Os efeitos nessa geração de artistas foram marcantes, em especial nos que estavam se estabelecendo, como procuramos demonstrar. O projeto literário vencedor nesse cenário parece ser o de Rubem Fonseca, negando a existência de uma literatura nacional integrada e escrevendo enquanto “os tecnocratas afiam o arame farpado”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, Miguel. “O Heroísmo e o enigma do revolucionário”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/Companhia das Letras, 1992. p. 205-37.

ADORNO, Theodor. “Engagement”. In: **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997.

ALVES, Luis Alberto. “Compromisso secreto com a ordem: os primeiros passos de Rubem Fonseca. In: ALVES, Luis Alberto; MAIA, João Roberto; LEMUS, Victor Ramos. **Em parceria**: estudos de literatura, crítica e sociedade. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

ALVIM, Thereza Cesario. **O golpe de 64**: a imprensa disse não. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 2003.

ANTÔNIO CALLADO – seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Lígia Chiappini Moraes Leite. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

ARAÚJO, Homero Vizeu. **Futuro pifado na Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, no prelo.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **Memórias Estudantis**: da fundação da UNE aos nossos dias. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

ASSIS, Maria Isabel Azevedo. O prisioneiro: uma leitura atualizada da obra de Erico Verissimo. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**. Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, 2011.

BACCARIN-COSTA, Eduardo Luiz. “Carlos Heitor Cony e Paulo Simões: a mudança estética de autor e personagem em Pessach: a travessia”. **Anuário de Literatura**, v. 23, n. 2, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. “O problema do romance de educação”. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARROS CASSAL, Alex. "Heróis em transe: o personagem revolucionário no cinema

brasileiro." **Tempo** - Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 12, dez. 2001, p.153-171.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1984.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.

BORDINI, Maria da Glória. "A figuração de um tempo de extremos: Erico Verissimo e o século XX". **Fragmentum**. Santa Maria: Editora Programa de Pós-graduação em Letras, n. 43, out./dez. 2014.

\_\_\_\_\_. **A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, EDIPUCRS, 1997.

\_\_\_\_\_. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

\_\_\_\_\_. **Erico Verissimo, um intelectual independente**. Revista Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 38, jul./dez. 2005, p. 8-13.

\_\_\_\_\_. "Erico Verissimo e a cidade política: *O Senhor Embaixador*". In: SILVA, Denise Almeida (org.). **Poéticas do espaço, geografias simbólicas**. Frederico Westphalen, RS: URI – Frederico Westph, 2013.

BROOKSHAW, David. "Jorge Amado: populismo e preconceito". In: **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BURNS, Tom. "American interference: A political-cultural reading of Graham Greene's Vietnam novel, *The quiet American*". **Revista Textura**. Canoas, v. 9, n.15, jan./jun. 2007.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. "Erico Verissimo de trinta a setenta". In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 40-51.

\_\_\_\_\_. "Literatura e subdesenvolvimento". In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. "Os brasileiros e a literatura latino-americana". **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, v. 1, p. 58 - 68 – dez 1981.

CERQUEIRA, Nelson. **A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

CESAR, Guilhermino. “O romance social de Erico Verissimo”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 52-70.

CHAVES, Flávio Loureiro. “A ilha imaginária”. In: CHAVES, Flávio Loureiro. **Ponta de Esteque**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

\_\_\_\_\_. “A praça de Antares”. In: CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: realismo e sociedade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

\_\_\_\_\_. “Erico Verissimo e o mundo das personagens”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972, p.71-85.

CONY, Carlos Heitor. **Pessach: a travessia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. **Revista aParte** - Publicação do TUSP/Teatro dos Universitários de São Paulo. São Paulo - SP, n. 1, p. 19-26, março-abril de 1968.

\_\_\_\_\_. “O Rei da Vela: Manifesto do Oficina”. In: ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 2003.

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

DAMATTA, Roberto. “Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis”. In: **Cadernos de literatura brasileira: Jorge Amado**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DRESSEL, Helga. “Espera ou ação: na engrenagem da culpa”. In: CHIAPPINI, Lígia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Classe, gênero e etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado”. In: **Cadernos de literatura brasileira: Jorge Amado**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

DUARTE, Lélia Parreira. “Pessach: a travessia – narrativa especular”. **Letras de Hoje** – Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa (Programa de Pós-graduação em Letras – Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do

Sul), v. 18, n.1, 1983.

DURIGUETTO, Maria Lúcia. “A questão dos intelectuais em Gramsci”. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 118, p. 265-293, jun. 2014.

DWYER, John P. “Carnaval e narrativa paralela em Tenda dos Milagres”. **Revista Iberoamericana**, v. L, n. 126, 1984.

FELINTO, Erick. “Depois do Apocalipse: Utopia e Identidade em Quatro Romances Brasileiros”. **Revista Mester**, volume 27, 1998.

FERREIRA, Bruna da Silva. **Morte e Liberdade na obra de Erico Verissimo: O prisioneiro e Incidente em Antares** em perspectiva bakhtiniana. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2012.

FERREIRA, Jorge (Org.). **O Populismo e sua História: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FICO, Carlos. “Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, no 47, p.29-60 – 2004.

FONSECA, Rubem. **A coleira do cão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

\_\_\_\_\_. **Lúcia McCartney**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Os Prisioneiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FRANCIS, Paulo. 1967. “A travessia de Cony”. **Revista Civilização Brasileira**, ano III, n. 13, maio de 1967, p. 180-182.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. "O processo de desumanização de Gabriel Alvarado em O senhor embaixador". **Travessia** - Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Universidade Federal de Santa Catarina), v. 5, n. 11, jul./dez. 1985.

FREIXO, Adriano de; MUNTEAL, Oswaldo; VENTAPANE, Jacqueline (Orgs.). **O Brasil de João Goulart: um projeto de nação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

FRESNOT, Daniel. **O pensamento político de Erico Verissimo**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

GARCIA, Miliandre. **Do Teatro Militante à Música Engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

GOUVEIA, Arturo. **Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado**. João

Pessoa: Idéia, 2006.

\_\_\_\_\_. “O legado de Antonio Callado”. In: CHIAPPINI, Lígia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GREENE, Graham. **O americano tranquilo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.

GULLAR, Ferreira. “Quarup ou o ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”. **Revista Civilização Brasileira**, ano III, n. 15, set. 1967.

HENDERSON, Joseph L. “Os mitos antigos e o homem moderno”. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

HOHLFELDT, Antônio. “A fermentação cultural da década brasileira de 60”. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 11, dez. 1999.

\_\_\_\_\_. “O caso Cony”. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles, n. 12, dez. 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

IANNI, Octavio. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

JEFFRIES, Stuart. **Grande Hotel Abismo: a Escola de Frankfurt e seus personagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KLAFKE, Mariana Figueiró. **Heróis e coringas no palco: o Teatro de Arena prega a resistência**. 180 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

KONDER, Leandro. “A Rebeldia, os Intelectuais e a Juventude”. **Revista Civilização Brasileira**, ano III, n. 15, setembro de 1967.

KUSHNIR, Beatriz. “Depor as armas – a travessia de Cony e a censura no Partidão”. **Anos 90** - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 13, julho de 2000.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes Leite. “Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado”. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e**

Literatura. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

LÍSIAS, Ricardo. A grande arte de desaparecer: Rubem Fonseca e os documentários do Ipês. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 43-54, jul. - dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Do Ipês à Polícia – obra de Rubem Fonseca durante a redemocratização. **Intellèctus**, ano XVIII, n. 1, 2019.

LÖWY, Michael ; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia** – o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUCAS, Fábio. “A contribuição amadiana ao romance social brasileiro”. In: **Cadernos de literatura brasileira**: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

LUCENA, Suênio Campos de. **21 escritores brasileiros**: uma viagem entre mitos e motes. São Paulo: Escrituras, 2001.

LUKÁCS, György. “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. “Arte livre ou arte dirigida”. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Carolina Bezerra. Cenas de um anticomunista: as representações das esquerdas brasileiras em Nelson Rodrigues (1967-1974). **Escritas: Revista do Curso de História de Araguaína**, v. 6, n. 1, 2014.

MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1981.

MARTINS, Marcos Francisco. “Gramsci, os intelectuais e suas funções científico-filosófica, educativo-cultural e política”. **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, n. 3, set/dez 2011.

MELLO, Cláudio José de Almeida; CELLA, Thiana Nunes. “Entre o ficcional e o factual: Pessach: a travessia como alegoria do real”. **Contexto** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 34, 2018.

MINCHILLO, Carlos Cortez. “A América Latina de Erico Verissimo: vizinhança, fraternidade, fraturas”. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 30, n. 54, p. 705-723, set/dez 2014.

\_\_\_\_\_. “O Império, a Guerrilha e o Humanismo Destroçado”. In: **Erico Verissimo, escritor do mundo**: circulação literária, cosmopolitismo e relações interamericanas. São Paulo: Edusp, 2015.

MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de esquerda). São Paulo: Proposta editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. 2011. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. São Paulo, SP. Tese de Livre-docência. Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas, 374 p.

OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de. "Jorge Amado e a Releitura da formação identitária brasileira. Uma leitura em *A tenda dos milagres*: por um outro conceito de mestiçagem". **Babilônia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**, [S.l.], n. 04, dez. 2010.

ORLANDINI, Giovani Buffon; SCHIFFNER, Tiago Lopes. "Narradores perfilados em Tenda dos Milagres e os antagonismos intelectuais em meio à crise democrática dos anos 60". **Anais do Seminário literatura e ditadura: os cinquenta anos do golpe civil-militar e suas implicações na literatura**. Porto Alegre : Instituto de Letras/UFRGS, 2014.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PENZ, Cristina Maria. Anatomia de um romance: um ensaio autocrítico. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, PUCRS, v. 20, n. 3, p. 151-156, set. de 1986.

RABELO, Adriano de Paula. Nelson Rodrigues e a censura: o caso Boca de ouro no Arquivo Miroel Silveira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 53, p. 355-367, abr. 2018.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **Versões e ficções: O sequestro da história**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

\_\_\_\_\_. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: entre a pena e o fuzil. **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**. Uberlândia, v. 9, n. 14, jan./jun. 2007.

\_\_\_\_\_. Intelectuais e romantismo revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001.

RODRIGUES, Nelson. **A Cabra Vadia: Novas Confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Reacionário**: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Óbvio Ululante**: as primeiras confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

ROSENFELD, Luis. Tortura e direitos humanos: a releitura de um antigo paradigma sob a ótica de O prisioneiro, de Erico Veríssimo. **Anais do II CIDIL**, v. 2, n. 1, jul. 2014.

RUIVO, Marina Silva. “A trajetória de Paulo Simões e seu diálogo com narrativas bíblicas – um estudo do romance Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony”. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências**. USP – São Paulo, julho de 2008.

SANTOS, Donizeth. “Reflexões sobre a guerra na ficção de Erico Verissimo”. **Revista de Letras**. São Paulo, v. 51, n. 2, jul./dez/ 2011.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**. São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009.

SAPIRO, Gisèle. “Modelos de intervenção política dos intelectuais: o caso francês”. **Revista Pós Ciências Sociais – Repocs**. Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, v. 9, n. 17, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”. In: FONSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O momento literário”. **Revista Civilização Brasileira**, ano III, n. 15, setembro de 1967.

SOUZA, Abilio Pacheco de; SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Isso tudo acontecendo e eu aqui na escrivania: escrita de si autoral em romances pós-ditatoriais brasileiros”. **Anais do XV Encontro Abralic** - 19 a 23 de setembro de 2016 (UERJ - Rio De Janeiro).

SOUZA, Leonardo de Oliveira. “A literatura armada de Carlos Heitor Cony”. **Anais da II Semana da Licenciatura em História do IFG** – Goiânia - “História, educação e sociedade: demandas e tendências”, 01 a 04 de outubro de 2012.

SPERB, Paula. **Mestiçagem e teorias raciais em Tenda dos Milagres, de Jorge Amado**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2012.

TOLEDO, Caio Navarro de. “1964: o golpe contra as reformas e a democracia”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru, SP: Edusc, 2004.

TRANSE, Terra em. Direção de Glauber Rocha. Difilm, Rio de Janeiro, 1967. 115 minutos, p&b. DVD.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERISSIMO, Erico. **O prisioneiro**. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

\_\_\_\_\_. **O senhor embaixador**. Porto Alegre: Editora Globo, 1965.

VIEIRA, Carlos Eduardo. “*Intelligentsia* e intelectuais: sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual”. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 8, n. 1 [16], p. 63-85, 7 fev. 2012.

UZÊDA, André Luis Mourão de. “De Macunaíma a Quarup: discursos e excursos identitários”. Darandina Revisteletrônica. **Anais do VI Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas**, realizado entre 28 e 31 de maio de 2012 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

XAVIER, Ismail. Terra em Transe: alegoria e agonia. In: \_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.