

ANTÔNIO CALLADO:
um mosaico dos fragmentos da história brasileira

Cida Golin
PUCRS

Espaço de paixão e de desencanto, o Brasil é o assunto principal desta entrevista com o escritor fluminense Antônio Callado, realizada no dia 14 de abril de 1994, no seu apartamento no Leblon carioca. Callado é autor de *Quarup*, *Madona de cedro*, *Reflexos do baile*, *Bar Don Juan*, entre outros títulos. Em 94, ingressou na Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira número oito, deixada por Austregésilo de Athayde, cujo patrono é Cláudio Manoel da Costa. Como jornalista, Callado acompanhou fatos históricos marcantes. Durante a Segunda Guerra Mundial, estava na BBC de Londres. Nos anos 60, participou da cobertura jornalística da Guerra do Vietnã. Atualmente, assina uma coluna semanal no jornal *Folha de S. Paulo*. Apesar da resistência em falar sobre seu processo literário, o autor comentou suas principais obras, a possibilidade de reconstrução da história através da ficção e o quanto o jornalismo foi decisivo na sua relação com o Brasil, motivo primordial da sua experiência em literatura.

CG: Numa entrevista recente você insistiu na questão do seu desencanto pelo Brasil. Dessa perspectiva, como você analisa a experiência dos anos 60, justamente um período de aposta no Brasil e de construção de um projeto de cultura nacional?

AC: No tempo em que eu escrevi *Quarup*, havia mais esperança, apesar da ditadura. Eu estava contra os militares, posição que mantenho até hoje. Acho que o regime militar foi um atraso de vida para o País. Fico horrorizado quando vejo, ainda hoje, gente elogiando essa experiência. Isso significa que o Brasil continua precisando de um ponto mínimo de consciência democrática. No tempo do *Quarup*, mesmo as pessoas que ajudavam o governo militar achavam que estavam fazendo um Brasil mais ordenado, tanto quanto a gente que estava do outro lado, com outra proposta. O Brasil é um país muito infantil, pensa que pode resolver as coisas sem nenhum sofrimento. Aqui cada um faz o que quer. Isso não dá certo em lugar nenhum do mundo. O País precisa ter uma disciplina democrática, consentida. É preciso se conformar com um determinado modelo e não procurar frustrar, burlar essa vocação democrática indispensável.

CG: Voltando a *Quarup*, ele é um divisor de águas na sua obra. Os críticos falam que a partir desse livro, o sentimento urgente da realidade político-social vai pautar os outros textos. É isso mesmo?

AC: É, de certa forma. Eu tenho feito livros que têm uma ligação direta com o Brasil do meu tempo. São livros inseridos na minha vivência da realidade brasileira.

CG: O Brasil, então, transforma-se ao longo da sua obra?

AC: *Quarup* é um livro político no sentido em que ele olhou o Brasil e tentou ver o que este País estava fazendo de si mesmo, o que o autor gostaria que resultasse deste Brasil. Tudo estava se modificando, a Igreja, a maneira das pessoas verem as coisas. . . Era um momento esperançoso, em que o País parecia estar revolucionando a si próprio, fazendo algo novo. Não fez. Depois, o *Bar Don Juan* é uma espécie de reflexão meio triste sobre essa fase pós-*Quarup*. A seguir, eu fiz *Reflexos do baile*, ainda sobre a situação brasileira, mas literariamente afastado do estilo anterior. A realidade é vista de uma perspectiva mais artística, mais distante. Daí para frente, eu diria que o Brasil começou a me cansar. Agora, estou tentando trabalhar num outro livro, bem mais afastado da realidade brasileira. Eu me sinto, um pouco, como se tivesse apostado, posto muito de mim mesmo, num Brasil que não deu certo. Então, paciência; ele resolverá os seus problemas e eu trato de resolver os meus.

CG: Se nós pensarmos na idéia de alegoria, que reconstrói histórias possíveis a partir das próprias ruínas da história, como você vê a relação entre ficção e história na sua obra?

AC: Um livro como *Quarup* terá sentido se ele ainda for lido daqui a cem anos. Ele terá um sentido provavelmente importante sob o ponto de vista do que estava acontecendo no Brasil, como o País foi visto por um escritor que estava profundamente interessado e metido naquele processo histórico. Ele tem um valor de testemunho, mesmo com o seu caráter de ficção. O Padre Nando, por exemplo, é uma figura que não tem nada a ver com ninguém que eu tenha conhecido. Ele é apenas um tipo de uma Igreja que também estava se transformando. É um padre que sai do lado mais dogmático e entra na luta política. Acho que, nesse período, muitos religiosos se destacaram na luta social. Enquanto instituição, a Igreja se modificou muito, se comportou bem e continua desempenhando um papel interessante. Acho, no entanto, que perdeu muita força: muito pouca gente, hoje, é realmente religiosa no sentido mais profundo e mais superficial da palavra. No meu tempo, era preciso ir à missa todos os domingos, senão você era considerado uma pessoa meio esquisita. Hoje, é quase o oposto. Você olha com certo espanto uma pessoa que vai à igreja todos os domingos e que cumpre o ritual. Voltando

ao *Quarup*, se ele ainda for lido daqui a cem anos, terá um valor quase de documento. É uma expressão novelística de um momento muito real da história do Brasil e de um momento de grande esperança que, depois, se frustrou.

CG: Essa expressão seria um contraponto às histórias que não estavam sendo contadas pelo discurso histórico oficial.

AC: Exato. No caso, em relação à historiografia da época. Hoje em dia, evidentemente, esta história já está sendo contada. Daqui para frente, ela será até mais conhecida do que foi para nós mesmos.

CG: E os outros?

AC: Os meus livros que podem ter algum interesse duradouro são *Quarup* e o *Bar Don Juan*, quase que uma criatura só, e *Reflexos do baile*, que ainda reflete muito a sua época. A literatura brasileira é muito pobre em sua própria realidade. Se você quer conhecer bem o período da Guerra do Paraguai, onde está o romance? *Memórias do cárcere* de Graciliano é uma obra perfeita, mas você não tem um romance sobre aquele período que tenha guardado a mesma força. Acho que o Brasil é pobre em livros que contenham certos períodos, mesmo textos mais distanciados, mais rarefeitos, mas que situem você naquela época. Aliás, livros como *O que é isso, companheiro?* são muito importantes, mas não são ficção. Então, você nota que haverá sempre um lugar para livros que cuidaram dessas experiências históricas sob o ponto de vista ficcional.

CG: *Quarup*, segundo os críticos, é uma das vertentes do romance da época, em que a questão da religiosidade estaria bem presente, dando um caráter utópico ao texto. Como a religião aparece na sua obra?

AC: Eu sou um homem religioso por natureza. Não estudei em colégio jesuíta, mas no meu tempo todo mundo nascia dentro de um sistema religioso infinitamente mais forte do que hoje. Por uma questão de tradição você fazia a Primeira Comunhão, você aprendia a história sagrada. A idéia do lado religioso do

homem sempre me perturbou, sempre me interessou. A diferença é que isso não tem a ver com uma religião instituída. Não sou católico, nem budista, mas o lado místico da cultura me impressiona muitíssimo. Acho que isso tem uma ligação muito grande com a música, a música clássica. Acreditar em Deus Pai Todo-Poderoso, na Encarnação, é algo muito problemático para o homem moderno, não só no Brasil como no resto do mundo. Mas no mundo civilizado, a música religiosa continua muito viva. Infelizmente, no Brasil, ela é relegada a um plano inferior. Ninguém cultiva nem mesmo a música de Bach ou de Mozart. Não temos grandes orquestras, as poucas que existem não têm dinheiro e não podem se manter. Estamos perdendo o espírito religioso que habita muito a música.

CG: Quarup estaria dentro dessa vertente religiosa. E *A Expedição Montaigne*?

AC: *A Expedição Montaigne* é a religião dos índios. O próprio pajé da história, de quem eu gosto muito, é um líder religioso. Ele está imbuído da idéia de Deus tanto quanto eu, ou muito mais do que eu. No entanto, ele está numa posição de extrema inferioridade em relação aos meios em que tem de provar a sua força. A cura de doentes, inicialmente, estava ligada à magia, à capacidade que você tinha de curar. O pajé ainda tem esse aspecto perdido, de tratar os doentes com queima de ervas. O lado tocante do livro é isso: a inevitável desmoralização do pajé; ele não sabe lutar contra a aspirina, as injeções. Quando você tem um Instituto Sanitário, na região, o índio aprende em pouco tempo a tomar um comprimido para a dor. É muito melhor que a fumaça do pajé. Você viu a tragédia que é isso? O pajé não tem mais tempo, ele não vai se atualizar.

CG: Em que medida essa realidade político-social influencia a escrita? *Quarup* tem um tom mais épico, enquanto *Reflexos do baile* tem uma estrutura mais fragmentada, onde a alegoria está mais presente. A história influencia a sua própria reconstrução através da narrativa?

AC: Quando eu resolvi fazer *Reflexos do baile*, me aposentei do trabalho de jornalista. Fiz o livro exatamente como eu queria, no

sentido de trabalhar bem as palavras. Ali ainda está presente a situação do Brasil e um pouco do que não tinha em *Quarup*, a situação de loucura deste País. Num artigo muito interessante sobre *Reflexos do baile*, uma professora mineira se fixou na análise do pintor, que, de tanto pintar a personagem Juliana, perdeu a imagem humana da tela. Ficou só o lado abstrato. O livro é um pouco assim. Você vai abstraindo, e a realidade acaba sumindo do quadro, como a impressão que Juliana teria deixado no jardim. Assim a Revolução aparece tocada de um nimbo de irrealidade. O livro pega muito o lado trágico do período, as pessoas que morreram, mas já sob uma perspectiva de um Brasil futuro. Na melhor das hipóteses, você pode pintar quadros muito bonitos, mas no fim você perde o sentido. Em vez da Juliana, você fica só com o jardim pintado.

CG: Como se dá a sua relação com o texto? Você consegue se afastar da sua obra?

AC: Eu não gosto de falar dos meus livros, acho chato. Nunca reli um livro meu. Quando releio alguma parte, é porque um tradutor de francês ou alemão me pergunta alguma coisa. Eu tomo um susto e vou lá ver o que preocupou o tradutor. Esqueço mesmo os textos. Sou capaz de discutir com alguém e não ter razão a respeito de alguma obra minha. Garanto a você que essa é uma das últimas entrevistas que eu dou, na minha vida, a respeito da minha obra (risos). Palavra de honra, eu não me agüento mais. Na medida em que se envelhece, você conta sempre as mesmas histórias, dos seus livros e da sua vida. Eu estou cansadíssimo de mim mesmo. Estou me distanciando das coisas que escrevi. Estou me distanciando também da pessoa. Estou com 77 anos, é muito tempo. Ainda estou numa idade em que não esqueci nada, tem coisas até que eu gostaria de esquecer. Mas já deu pra você virar personagem, repetir muitas coisas.

CG: Se há uma certa relação de distanciamento dos livros passados, o processo criativo, então, é dirigido para o futuro. . .

AC: Ah, sim. . . estou com um livro empacado e com grande esperança de partir para outro. Quanto aos livros passados, o

Dalton Trevisan é que tem razão: ele não fala sobre isso com ninguém. Quando se está escrevendo, o livro é muito uma parte de você mesmo. Mas nem pensar em trabalhar o mesmo texto para a segunda, terceira edição. Não tenho essa paciência, não.

CG: Você nunca se interessou pelo lado mais teórico da criação, pela técnica do romance?

AC: Conheço alguns livros; li o Barthes e fiquei horrorizado quando ele analisa, no *S/Z*, o conto do pobre do Balzac. Eu tenho a impressão de que ele estava torturando o Balzac num pau-de-arara. Fiquei absolutamente horrorizado. Mas o próprio Barthes tem coisas deliciosas. Eu não acredito muito no que eles fazem. . . A real literatura é muito mais inexplicável do que eles imaginam. O processo é difícil de captar. As próprias teorias literárias já não duram muito não. Você conhece alguma durável?

CG: A *Poética* do Aristóteles!

AC: Ah, sim, nessa você tem razão. O *Tratado do sublime* de Longino é uma beleza, é adorável, até hoje fico engasgado quando leio. . . Mas são aqueles que lançaram as bases e até hoje permanecem. A crítica ficou muito tagarela, ela fala muito nas coisas, ou, então, chega num extremo como o desconstrucionismo, que realmente é divertido, é engraçado. Até vejo uma certa razão no desconstrucionismo – você desmancha o texto para descobrir alguma coisa. É interessante, mas são exercícios intelectuais. Isso não ajuda nem explica a literatura. Acho que, em alguns casos, dá até prazer de ler, mas não deve ser levado muito a sério.

CG: Numa entrevista, você declarou que a sua esposa é a sua primeira leitora. É isso mesmo?

AC: É, quando estou fazendo um livro, não gosto que ninguém leia; isso me perturba muito, mesmo quando o texto já está adiantado. Se estou escrevendo à máquina, e alguém olha por cima do meu ombro, fico fora de mim! Agora, assim que eu acabo, eu passo para ela. Os artigos também. Ela é um excelente *alter-ego*.

CG: Callado, você tem alguma idéia da recepção dos seus textos? Quando você escreve, há alguma preocupação com o leitor? E esse leitor quem é?

AC: Eu tenho a impressão de que todo autor escreve com a idéia de sujeitos que também vão participar da sua obra. Se ele negar isto, está mentindo. Mas isso, de acordo com a consciência artística de quem está escrevendo, pode ser e é uma motivação grave e limitada. Se alguém escreve com a intenção exclusiva de que seu livro seja vendido, dificilmente vai fazer algo que presste. Você pode é ser ingênuo, pensar que está fazendo literatura e não está. Além desse limite óbvio e inicial, a coisa se complica. O verdadeiro ponto de apoio do escritor, do meu ponto de vista, é a famosa dedicatória do Stendhal, em que ele dedica seu livro aos muito poucos; você não vai escrever mais do que pode, mas vai escrever tudo o que pode. Essa é a honestidade; não fazer daquilo um comércio. Tanto assim que a grande maioria dos escritores no Brasil não tem a esperança de viver dos seus livros. Desde que eu me lembro, isso só ocorreu com Jorge Amado e Erico Verissimo. Você pode é calcular a sua própria honestidade, o seu desejo de comunicar uma determinada coisa através da palavra. O leitor imaginário é o leitor que tem uma relação com você mesmo. Se ele pegar seu livro, você acertará nele. Eu, por exemplo, não tenho idéia do meu público. O *Quarup* é um livro de 1967 e já teve cerca de 14 edições e uma vendagem considerável, talvez um pouco mais de 100 mil livros vendidos, um número respeitável para o Brasil. Hoje ainda tem gente lendo o livro. As razões eu não sei. Ele não tem mais interesse imediato, o Brasil já está muito diferente daquele do livro.

CG: A adaptação da *Madona de cedro*, na televisão, foi outro processo de popularização da sua obra. No entanto, esse tipo de experiência nem sempre é bem-sucedido. Como deve se dar a passagem da obra literária para um outro meio como a televisão ou o cinema?

AC: É difícil funcionar bem num outro meio, mas, às vezes, acontece. Os livros *Passagem para a Índia* e *Retorno a Howard's End*, por exemplo, deram filmes lindos. Mas é raro. Acho que uma das obras-primas do cinema é *O ano passado em Marienbad*, um

filme deslumbrante, e realmente difícil porque tratava-se de um *nouveau roman*, um livro de pouca informação direta. São raros esses casos de conjugação das duas artes. No caso do Alain Resnais, é realmente miraculoso. Numa adaptação francesa de *Crime e castigo*, o diretor se apropriou só de uma passagem da história. É válido, pois não perturba o romance. A *Madona de cedro* foi filmada, antes, com aquele pessoal que tinha ganho a Palma de Ouro com *O pagador de promessas*. Na época, eu estava precisando de dinheiro, pois pedi licença do jornal para poder me dedicar ao *Quarup*. Topei logo o negócio, com a condição de verificar o roteiro. Quando ele chegou nas minhas mãos, fiquei horrorizado. A obra estava desfigurada. Eu escrevi, protestando, e eles prometeram levar em consideração. E não levaram. Em compensação, a atriz principal, Leila Diniz, teve a delicadeza de me telefonar e dizer, "Callado, não vá ver o filme. É muito diferente do seu livro. Você não vai gostar". Então, não fui mesmo. O Jorge Amado, por exemplo, nem liga a televisão. Ele nunca assiste às adaptações das suas obras.

CG: Já que estamos falando de cinema, a arte do século XX, ela tem alguma influência direta na sua obra?

AC: Deve ter. Eu, em parte, cresci com o cinema, as fitas em série, Carlitos, os filmes de *cowboy*. Eu peguei o início do cinema e adorava, claro. Era uma descoberta, algo sensacional. Ele foi crescendo comigo. Até hoje, é um companheiro, mas não percebo, no meu trabalho, uma influência direta como ocorre com outros autores, a ponto de fazerem um romance mais cinematográfico.

CG: E as influências da literatura francesa e inglesa?

AC: Primeiro li em francês; meu pai era médico e tinha uma boa biblioteca de literatura francesa. Sempre tive uma certa facilidade com o aprendizado de línguas e, em seguida, comecei a praticar o inglês, justamente na época de transição da influência da cultura francesa para a cultura de língua inglesa. A partir da minha vida pessoal, o convívio com o inglês foi crescendo, principalmente com a entrada do cinema americano no País. Depois, fui trabalhar na BBC.

CG: E os autores?

AC: No decorrer da vida, a gente vai mudando de gosto. Eu lia muito poesia, Castro Alves, Olavo Bilac. Gradualmente, fui passando para Augusto dos Anjos – até hoje acho um dos grandes poetas da nossa terra – e depois cheguei nos mais modernos, Bandeira, Drummond. O Brasil desenvolveu a arte poética de forma muito interessante. Em literatura, foi fundamental a descoberta de Guimarães Rosa em *Sagarana*. Na década de 40, eu estava na BBC e o romancista J. J. Veiga trouxe aquele livro em baixo do braço para mim. Eu perguntei: “Quem é Guimarães Rosa?” Foi realmente um choque.

CG: E os autores estrangeiros?

AC: O caminho dos estrangeiros, de certa forma, é parecido. Comecei pelos franceses, romances mais ligeiros, os livros de minha mãe, estilo água-com-açúcar, tipo M. Delly. Eram livros muito fáceis e agradáveis de ler. Depois tinha os livros do pai, Balzac, por exemplo. A descoberta que fiz de Guimarães Rosa, nos anos 40, também já tinha feito de Proust e de Joyce. Na medida em que a gente domina as línguas, a influência torna-se direta e muito grande. Não reconheço nenhuma influência direta de Proust ou Joyce na minha obra, mas certamente elas provocaram a minha sensibilidade. No meu entendimento, Guimarães Rosa é um fenômeno. Acho ele tão importante quanto todos estes grandes escritores do mundo mais culto que o nosso. Me dá pena é que o Guimarães Rosa não tenha muita tradutibilidade. A grande diferença e a imensa vantagem que Joyce leva, neste caso, é que todo mundo sabe inglês, portanto ele está na grande corrente da cultura mundial. Ele exige cadeira, conforto, esforço, é um escritor difícil, mas escreve em inglês, portanto está a salvo. O Rosa depende do Brasil passar a ser importante no plano internacional.

CG: Em depoimentos anteriores, você afirma que o jornalismo sempre foi uma forma de ganhar a vida e não influenciou diretamente na sua escrita literária. É isso mesmo, ele entra mais como experiência de conteúdo do que de linguagem?

AC: As minhas viagens ao interior do Brasil, como jornalista, são fundamentais na minha obra, na minha paixão pelo Brasil. É uma paixão muito consciente, desde menino, pela minha casa, pela minha terra, pelos banhos de mar. É algo de animal que perdura até hoje em mim. No entanto, o meu conhecimento e amor pelo País, enquanto ente mais abstrato – Brasil como coisa, terra, invenção humana –, isso eu só consegui depois de morar na Inglaterra. No retorno, me embrenhei pelo interior do País para realmente sentir como ele é. E tudo isso eu devo ao jornalismo. Até hoje, escrevo todos os sábados para a *Folha de S. Paulo*. Além de escrever com prazer, é um trabalho. Tenho que fazer um ensaio, não é qualquer artigo. Não acho que o jornalismo seja desprezível, eu só digo e repito que, se eu tivesse nascido rico, não teria sido jornalista. Mas acho que, no jornal, você pode realizar parte de seu talento ou até ficar, exclusivamente, neste âmbito, criando uma personalidade própria.

CG: E a questão do intelectual no Brasil? Como você vê, hoje, a relação dos pensadores com a construção deste País? A visão de desencanto está generalizada. Antes havia um maior engajamento, não?

AC: Nos países mais realizados politicamente, na Inglaterra e nos Estados Unidos, os intelectuais têm menos influência. Na Inglaterra, o conceito de vida realmente democrática foi desenvolvido através do parlamento, da idéia de liberdade do povo, no cuidado com os pobres, os velhos. Todas as boas noções de linha democrática, em geral, têm origem na Inglaterra. A França, por seu lado, possui a tese dos direitos humanos e lá o intelectual ainda tem importância. O país perdeu a Guerra para a Alemanha e se desmoronou. É um país mais dramático. A Inglaterra conseguiu se afastar. As instituições inglesas são muito antigas e floresceram com muita tranquilidade. Os Estados Unidos herdaram essa condição. Nestes dois países, os intelectuais enquanto sujeitos políticos não têm muita importância. Chomsky, por exemplo, é o intelectual norte-americano mais Pato Donald. Ele vive esculhambando o País. Mas os Estados Unidos são um país tão sólido, tão tranquilo, que ele continua lá, ganhando o dinheiro dele, dando aulas na Universidade, nunca o prenderam, nem durante a Guerra. Apesar dos erros da própria

realidade humana, os Estados Unidos são um país de liberdade, de tolerância humana, heranças da Inglaterra. Nesses dois países, quando precisa, o intelectual berra, mas isso não tem muita influência não. Na França, com sua dramaticidade e suas dúvidas, ele ainda tem. E, na América Latina, o intelectual tem muita influência, pois os países são todos esculhambados. Se ele tem coragem, pode ser preso, pode sofrer. O Brasil é um país tão grotesco, que, quando suspenderam os meus direitos políticos no governo Costa e Silva, eu não podia trabalhar em jornal, sabia? Houve uma certa reação; como se pode suspender o direito de um chefe de família trabalhar? Então, quando o intelectual berra, sua voz é de certa forma ouvida. Acho que até hoje, no Brasil, ele não deve se omitir, pois continua sendo uma referência necessária para chamar a atenção. É importante, nos países atrasados, que os intelectuais berrem e protestem.

CG: Você entrou neste ano para a Academia. Como acadêmico, como você analisa a imagem dessa instituição, vista com desconfiança por muitos intelectuais?

AC: Acho que a Academia está numa fase boa. Em primeiro lugar, é uma coisa rara, no Brasil, uma instituição ter quase 100 anos. Foi fundada por Machado de Assis, um homem desencantado pela maioria das coisas. No entanto, achava que a literatura e as letras mereciam uma atenção especial. A Academia foi a única coisa que tirou o seu tempo livre, tempo que ele defendia com unhas e dentes, pois era o seu momento destinado para a escrita. Lá na Academia, tem livros com a letra dele. Só isso, já vale uma visita. Várias vezes, fui convidado, e por fim, resolvi aceitar. Lá, pelo menos, você tem um grupo de pessoas que gostam de livros, de literatura, além dos planos editoriais de dicionários, enciclopédias e vários projetos importantes sob o ponto de vista intelectual. É um clube realmente devotado à idéia da literatura, essa é a sua essência básica e importante. Não precisava era ter um fardão tão esquisito!