



Diálogos Latinoamericanos
ISSN: 1600-0110
au@au.dk
Aarhus Universitet
Dinamarca

Larizzatti Agazzi, Giselle
Um romance policial latinoamericano e os fantasmas do passado
Diálogos Latinoamericanos, núm. 18, 2011, pp. 1-14
Aarhus Universitet
Aarhus, Dinamarca

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16220050007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Um romance policial latinoamericano e os fantasmas do passado

Giselle Larizzatti Agazzi¹

Abstract

In this paper, we aim to analyze *Memórias de Aldenham House*, written by Antonio Callado. In this novel, the author develops historical questions involving the imperialist policies practiced in England. By considering the typical narrative techniques used in detective story telling, Callado builds a sort of gender parody and illustrates the true crime behind the official report, thus leading the reader to have a critical perspective on reality. Antonio Callado emphasizes the representation of the symbolical violence resulting from truculent practices held by Latin American dictators after the World War II. The novel is, then, perceived as a post-traumatic memory writing of Latin American history.

Key-words:

Memórias de Aldenham House, detective story, Latin American dictatorship, traumatic memory

Um romance policial latinoamericano e os fantasmas do passado

Memórias de Aldenham House é o último romance do escritor brasileiro Antonio Callado. Publicado em 1989, conta a história de um grupo de latino-americanos que busca exílio na Inglaterra nos anos de 1940 por causa da repressão política em seus países de origem.

O grupo de exilados é bastante heterogêneo ao contrário do que o leitor poderia supor ao identificá-los dentro de um mesmo espectro ideológico e sob uma suposta identidade latinoamericana. São eles: o paraguaio e ex-presos políticos, Facundo Rodríguez, e sua mulher inglesa, Isobel; a chilena-irlandesa, Elvira, tradutora do *Finnigans Wake* de James Joyce; a brasileira Maria da Penha, que de noiva de Perseu passa a ser a companheira de Elvira; o inglês sinistro William Monyham, engenheiro que residira na Bahia; e o outro inglês Herbert Baker, diretor da “Voz de Londres”, que aparece morto na beira da piscina de Aldenham House.

¹ Doutora em literatura brasileira pela USP
Professora da UNIBR

A eles se somam o chefe de polícia paraguaio, Emiliano Rivarola, que vai a Londres disfarçado de embaixador para investigar a morte de Baker, usando-a como motivo para incriminar Facundo; o boliviano, Miguel Busch, que trama com o paraguaio a união entre os latinos a fim de combater o imperialismo dos países de língua inglesa; o anglo-brasileiro, Moura Page, à frente do Serviço Latino-Americano da BBC; o venezuelano Bernardo Villa, dramaturgo radiofônico, que criava a peça sobre um Bolívar marxista; e o inglês, advogado e amigo de Isobel, Sir Cedric Marmaduke.

Os tipos construídos representam os estereótipos dos anos de 1930, quando as discussões se polarizavam entre os dois extremos políticos, econômicos, ideológicos. Os tons reconhecidamente radicais impulsionarão a formação das inúmeras ironias geradoras da trama narrativa, estabelecida como lugar das contradições: a Inglaterra capitalista recebe generosamente os latinoamericanos comunistas. É esse estado completamente inaceitável que Facundo denunciará incansavelmente, ao evidenciar que não há boas intenções no país anglo-saxão se não uma estratégia de enfraquecer, esfacelar, constranger os movimentos populares contestadores do poder. A inquietação de Facundo se concretizará nos confrontos que ele travará contra Aldenham House a antiga casa inglesa que sedia a BBC de Londres dedicada à América Latina:

“Isobel tinha descoberto que, para conter a agoniada dissertação de Facundo sobre as traições e felonias da guerra do Paraguai, nada melhor que desviar as perguntas para a pesquisa de Aldenham House(...): Ah, dizia ele, malicioso, estou de fato me enfiando nas vísceras de Aldenham House, e, ao acabar minha investigação, denunciarei, formalmente, esta casa infame, que há de cair de joelhos aos meus pés. Você tanto critica os ingleses, disse Isobel, que acaba escrevendo um romance policial. Gótico. Facundo tinha olhado para os lados, como quem teme que haja ouvidos estranhos à escuta. O criminoso é a casa.” (Callado, 1989:88)

Do conflito entre esses personagens, emerge a conflituosa identidade do continente sul-americano, construída, como aponta Lígia Chiappini, a partir das “tensas relações com a Europa”:

“(Memórias) volta a integrar de modo exemplar as angústias individuais e os descaminhos de nossa história, como já fizera Callado em seus grandes momentos (...) Aqui vai mais longe ainda, pois tenta compreender o Brasil, tentando entendê-lo na América do Sul e esta, em suas tensas relações com a Europa.” (Chiappini, 2001: 35)

Indo ao encontro das primeiras ditaduras latinoamericanas e da Segunda Guerra Mundial, o livro mergulha na subjetividade dos personagens e repete a marca dos romances de Antonio Callado de se construir a partir de múltiplos pontos de vista, dialeticamente, mesmo quando a dialética não remete mais à construção de projetos utópicos. A exploração do enredo por diferentes narradores e as diferentes facetas que emergem de um mesmo fato fazem com que o leitor desconfie a todo momento do que se estabelece como verdade.

É Perseu o autor dessas memórias que se apresentam segundo uma sucessão de traumas insuperáveis. Perseguido pela ditadura de Getúlio Vargas, o narrador chega ao exílio com um grupo de latinoamericanos fugidos de seus países de origem, também sob governos ditatoriais. Se o narrador, para Benjamin (1994, p. 198), “retira da experiência o que ele conta”, o narrador de *Memórias* procura compreender através do que escreve as experiências por que passou e que testemunhou. Escapando da prisão e da tortura da era Vargas, o brasileiro Perseu Blake de Souza, jornalista e comunista, registra suas impressões sobre os estranhos fatos que envolvem o grupo de exilados.

Mas não é só ele que formalmente adquire o papel de narrador. Facundo e Elvira, a irlandesa-chilena, possibilitam ao leitor extrapolar os limites do narrador testemunha, compondo um quadro do contexto narrativo muito mais crítico e irônico do que o memorialista conseguiria. Através das suas vozes narrativas, das opiniões que o próprio Perseu emite ou omite, da maneira com que compõe seu texto (com definições tautológicas e simplistas) e até mesmo da presença de um autor implícito bastante irônico é dada ao leitor a possibilidade de reconhecer o despreparo de Perseu para compor e contar as suas memórias. É o que se lê, por exemplo, no destaque gráfico dado pelo autor implícito aos termos que fazem referência aos países latinoamericanos:

“Perseu era talvez o único que, depois da revelação inicial da cólera muito real de Facundo, não estava prestando assim tanta atenção ao debate. Deu uma olhadela no ensaio do Carlyle, folheando algumas páginas do livro em cima da mesa, e achou que tinham razão os que falavam ali em insultos à América *espanhola*, aos *hispano-americanos*. Carlyle, ao que tudo indicava, tinha deixado o Brasil, a América portuguesa, de fora, o que dava a Perseu licença para ficar, de certa forma, também por fora da discussão, como parte não atingida, talvez até, se as coisas azedassem muito, como testemunha, ou magistrado.” (Callado, 1989: 136).

Para a chilena Elvira, a postura de Perseu com relação aos latinos evidencia a sua ‘frivolidade’ e ‘imaturidade’ diante da vida, que o impedem de

compreender a complexidade dos fatos e das relações entre os integrantes do grupo e entre eles e a realidade.

O livro é dividido em sete partes e epílogo. Do encontro dos exilados no navio “Pardo” até o retorno dos exilados a seus países de origem, o leitor é desafiado a descobrir qual é de fato o crime ocorrido, quem é a vítima e o assassino como requer o romance policial clássico. Embarcando nos discursos de Facundo, o grupo mergulha naquilo que Perseu lê como uma “expectativa de tragédia”, fixada em vários dos elementos narrativos próprios ao gênero policial analisados por Narjac e Boileau (1991).

Mas esses elementos são aqui tratados paródicamente, o que faz com que o leitor deva ler o romance a contrapelo.

O “tom agressivo de Facundo”, as ironias de Monyham, as observações sarcásticas de Perseu, os *jokes* de Herbert Barker geram, através de processos metonímicos, pistas de um crime a ser desvendado. Acompanhando uma das técnicas clássicas do romance policial, a narrativa elabora inúmeras imagens incompletas nos momentos mais diversos. Como se ainda fossem ser continuadas em algum momento posterior, as cenas em corte contribuem para manter o estado de suspensão do romance. É o que ocorre, por exemplo, com a repetição da imagem do roupão vermelho de Solano López nos pesadelos de Facundo. Espécie de ícone da violência que os latinos enfrentam, Perseu provoca o paraguai ao lhe dizer da peça de museu em que se transformou o roupão do comandante depois da guerra:

“É claro que agora, quando eu acordar em sobressalto, bruscamente sentado na cama, vendo que cai do céu o avião em que fizeram assassinar meu comandante do Chaco, e quando eu contemplar no chão os destroços do aparelho e os restos do herói, verei que a farda empapada de sangue é igualmente – vejam, senhores, o truque extraordinário, o milagre! – o mesmo roupão vermelho, que virou deboche, prêmio, troféu de campeonato num museu do Rio de Janeiro”.
(Callado, 1989: 31)

As bombas no céu inglês são ignoradas por Facundo, que na verdade lê este episódio indelevelmente preso a outras guerras. Os estrondos e as consequências imediatas da segunda guerra mundial não assustam ou desestabilizam o grupo como era de se esperar, uma vez em que a realidade da Europa se mostrava completamente ameaçadora. O plano principal narrado não é o desta guerra; essas *Memórias* se debruçam sobre a guerra entre o Paraguai e o Brasil, as perseguições políticas e o cárcere, lembrados em fragmentos, os trechos das histórias policiais contadas por Facundo, seus pesadelos, as referências pejorativas à Inglaterra, os ataques diretos e indiretos

que os personagens desferem entre si e até mesmo as citações de Elvira ao *Finnegans Wake*, obra a que se dedicava traduzir.

Desse modo, o enredo vai juntando sem nexos explícitos as experiências vividas ou sonhadas dentro da casa vitoriana, cenário clássico de tantos dos assassinatos da literatura universal. Elevada à condição de personagem, Aldenham House é o museu do crime, ocultado cuidadosamente pela política imperialista: “Aliás, lembrava Isobel, no exato momento em que, ao chegarem, entravam em Aldenham House, Facundo tinha perguntado, sério, a Moura Page: - Quedê o cadáver?” (Callado, 1989: 67)

Facundo se nega a morar na casa vitoriana, sentindo, nas palavras de Isobel, “uma espécie de feroz antipatia” e fundando uma “incompatibilidade irremediável” entre ambos. A casa se torna, desta maneira, um memorial em homenagem ao imperialismo britânico, abrigando as peças destas memórias que se revelam em uma sucessão de traumas insuperáveis da história da América Latina e do seu povo:

“- Eu estava sonhando com a derrota de Filinto Müller, o chefe de Polícia de Vargas.

- Ah, disse Facundo, nosso inimigo comum. Não fosse por Filinto Müller, não fosse a fidelidade dele ao seu colega paraguaio, Rivarola, eu ainda estaria no Brasil, armando a resistência a Morágio, armando, quem sabe, a invasão do Paraguai por paraguaios.” (Callado, 1989: 28).

As imagens fúnebres da história do Paraguai fazem Isobel acordar em pânico com os sobressaltos de Facundo ao lutar contra a violência da memória que lhe sufoca: em meio ao rubro sangue, figuram o torturador de Facundo ao lado do Dr. Francia, Solano Lopes, a Guerra do Paraguai, a Guerra do Chaco. Entre as guerras, o paraguaio lida com os traumas históricos fundadores da história do seu país e da sua própria história, fraturada por outra violência, esta lida não exatamente nas torturas que sofreu, mas fundamentalmente no assassinato do seu colega de cela pela polícia política paraguaia, quando ambos foram presos.

Há, assim, a tentativa de reconstrução de duas memórias, a de Perseu que busca compreender o passado a partir de um presente completamente esvaziado de sentidos e a de Facundo que quer exorcizar o passado por meio da revolução. Mas isso se dá em meio a fatos narrados de modo corriqueiro não fossem os indícios de que as memórias de Aldenham House perscrutam algo a se revelar.

Sobre essa impossibilidade de contar o que está oculto, Márcio Selligmann-Silva observa que o trauma traz consigo a dificuldade, ou melhor, a impossibilidade de ser representado (2003, p. 381). Para o crítico, há uma “tradição de dissimulação da autenticidade do conteúdo do texto” que torna

possível narrar o inenarrável. Nessa condição por excelência niilista, a obra literária se concretiza como uma alegoria possível dos momentos narrados. Contrastando com o aparente autocontrole do personagem, os pesadelos apavoram Facundo e evidenciam os traumas históricos experimentados por ele, por Isobel, pelo povo paraguaio.

Criada a ambiência do romance policial, o suspense se adensa progressivamente pela evidente incongruência entre a aparente frivolidade dos fatos narrados e o estado de espírito sobressaltado do grupo. O clímax aparentemente chega quando aparece o cadáver de Herbert Barker no lago de Aldenham House. De imediato, ingleses e latinos creem Facundo ter sido o assassino, muito mais pelo seu gênio irascível do que por alguma prova eficaz. Como as boas histórias policiais, todos na BBC teriam ao menos um bom motivo para matá-lo: “Olhe aqui, Facundo, disse Moura Page, vou falar com a autoridade de...de quem também não gostava do Baker, de quem era alvo dos *jokes* dele, bem sem graça, e até de candidato possível ao papel de...suspeito número dois.” (Callado, 1989: 164).

Facundo não se defende. Ao contrário, lança pistas contrárias para reforçar a tese de que seria ele o assassino, debochando da situação tensa, da polícia inglesa e até mesmo de seu advogado Sir Cedric Marmanduke. Nesse meio tempo, o torturador Emiliano Rivarola aporta na Inglaterra, a fim de acompanhar o caso de perto. Somente no tribunal, às exatas sessenta e seis páginas depois que o corpo de Baker fora encontrado, revela-se que ele não fora assassinado, mas que “estava morto, o coração parado, os pulmões imobilizados, ao ter a cabeça imersa no lago” (Callado, 1989: 203).

O crime, portanto, não se consumara.

Esses elementos das histórias policiais compõem as provas para Facundo tentar demonstrar na prática sua tese de que, nas palavras de Lígia Chiappini, “os métodos políticos do imperialismo inglês seriam os mesmos do romance policial” (Chiappini, 2001: 46). Basta estudá-los para descobrir como funciona a mentalidade doentia e colonialista do Império.

O paraguaio funda uma teoria crítica: investigar a mania dos britânicos por narrativas policiais é investigar a tendência da Inglaterra de fazer do entretenimento uma maneira de disfarçar suas recorrentes investidas violentas contra os povos. Conan Doyle é o produto da mentalidade colonialista dos ingleses.

Daí a larga produção de romances policiais. Daí o gênero representar a Inglaterra.

Para romper com esse ciclo, só através da revolução contra o Império. Afinal, não seria ele mesmo a desistir de suas riquezas e farturas e muito

menos a abandonar-se ao fatal sofrimento que o encontro com os fatos e verdades históricas provocariam.

“Como é que um paraguaio vai escrever um romance policial?” é a pergunta que Facundo faz a seu advogado em tom sardônico quando ele tentava estabelecer um franco diálogo com o acusado. Espécie de enigma, o desafio lançado fica latente ao longo de todo o livro. Não é Sir Cedric que formula a resposta. O leitor a encontrará na própria construção de Perseu e de Facundo, os quais, presos a uma memória histórica composta por episódios violentos (o cárcere, os assassinatos, o exílio, as perdas sentimentais), fazem emergir uma versão da História contada a partir de catástrofes e impossibilidades, ao contrário da versão dos colonizadores, contada a partir de progressos tecnológicos e riquezas acumuladas.

Assim, enquanto os ingleses criam histórias policiais do ponto de vista dos vencedores, aos latinos resta criarem-nas do ponto de vista oposto, o dos vencidos. Surge, por isso, a paródia, esta, sim, forma por excelência dos latinos, que aprenderam a ler o mundo através das lentes dos imperialistas, mesmo sendo os colonizados. Só de dentro dessa perspectiva irônica que caracteriza a História dos trópicos é que se torna possível escrever o romance policial: os vencidos discursam como os vencedores, apropriando-se dos métodos estrangeiros, mas não podem livrar-se do estigma de estarem do lado de lá.

“A História é um pesadelo”

Facundo fornece ao leitor o olhar crítico que deve ter se quiser compreender estas *Memórias*, ensinando-nos, num desdobramento metalingüístico, a importância de descobrir nos métodos romanescos o que está se ocultando, o que está silenciado.

Ao lembrar desse período para contá-lo, Perseu conhece o fim da história, mas se esforça para garantir uma certa linearidade aos eventos narrados não com pouca dificuldade, como ele mesmo evidencia ao declarar que não há muito talento para contar essas memórias. Halbawachs (2008) assinala que a “lembraça é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparado por outras reconstruções feitas em épocas anteriores”.

A assumida incompetência de Perseu para organizar o material a ser narrado e o complexo ponto de vista que assume se somam à imagem que conquista junto ao grupo de amigos que é a de um revolucionário imaturo e pouco preparado para contribuir para a construção de relações sociais mais justas.

Essa condição do narrador-personagem coloca o leitor desde o início do romance desconfiado do que conhecerá através da voz de Perseu, obrigando-

nos a manter um olhar crítico sobre a maneira com que ele relata as experiências vividas. Nesse contexto, há o constante movimento de asserção e de contestação do esforço de representar e de recriar a realidade literariamente, o que detona a formulação de inúmeras construções narrativas que se afirmam para se negarem e vice-versa e fazem da ironia o eixo estruturante do romance.

Nesse sentido, a ironia romanesca faz com que a “expectativa de tragédia” transborde dos dias calmos e aparentemente tranquilos do grupo que prepara seu retorno do exílio. Isobel procura usufruir deste estado que pretendaria prolongar por toda a sua vida, longe da América Latina, dos pesadelos de Facundo, de Emiliano Rivarola. Mas não é o que ocorre. Facundo apressa a sua volta, ignorando todas as pistas dadas pela realidade de que seu retorno significaria a sua morte. Completamente encerrado em seu mundo interior, o paraguaio mergulha nos seus traumas sem os meios necessários para lidar com eles. Márcio Seligmann-Silva (2003: 375-390) aponta para o desespero deste ato, em que a convivência dos personagens com os fantasmas do passado e a contínua luta contra os fatos que não podem ser modificados compõem a experiência diuturna da memória traumática vivida como realidade presente. Para Seligmann, a memória traumática como espaço da dor impede que se elabore o luto pelas perdas materiais, emocionais e espirituais e dificulta a passagem para o literário do real, porque ele “resiste à simbolização” (2003: 386).

O clima de pesadelo vai ganhando a narrativa em imagens incompreensíveis e que se sobrepõem rapidamente de modo ameaçador. Como temia Facundo e como já advertira Elvira fazendo ressoar as letras de James Joyce, os pesadelos se tornam fatos históricos. Como se exercessem uma força de atração insuperável, os pesadelos arrastam Facundo ao encontro do que será o único crime deste romance: sua própria morte pela polícia política paraguaia.

Com o assassinato de Facundo, Isobel mergulha em profunda melancolia e se nega a tratar de uma tuberculose que a leva à morte. É o amigo Sir Cedric, que posteriormente se esforçará para fazer justiça à memória do casal, buscando enterrar os mortos e fazendo reverberar a dor vivida. Ele vai em busca de

Perseu e conta-lhe o trágico fim do casal.

Pela primeira vez, a ironia que perpassa toda a narrativa deixa vir à tona a dor experimentada pelo brasileiro, que lê no assassinato de ambos não apenas um crime contra o casal, mas contra si mesmo e contra o povo latinoamericano:

“Não duvido – e sou mesmo capaz de garantir – que Sir Cedric tenha chorado muitas vezes, e com muita amargura, a morte de Isobel, mas ele não estava preparado para assistir ao acesso de choro que me acometeu, a mim. Nem eu, aliás, e o choro veio tão fácil e espontâneo que nem admitia que eu fizesse mais do que fiz, e que foi me sentar, colocar a cabeça entre as mães e deixar que lágrimas quentes me escorressem por entre os dedos.” (Callado, 1989: 302)

Preso duas vezes pela polícia política de Getúlio Vargas, Perseu faz reverberar a voz dos sobreviventes às práticas autoritárias ao contar uma série de acontecimentos, que resistem à interpretação, como o próprio memorialista admite ao entender seu diário ser o resultado da soma de “descosidas lembranças”.

Nessa tessitura, o personagem de Joseph Conrad de *Coração das trevas*, que reconhece a violência e o poder destrutivo dos métodos imperialistas ingleses na África, soma-se à feição desesperada do anjo de Paul Klee interpretado por Benjamin. *Memórias* sobrepõe a voz assombrada do personagem de Conrad, Kurtz, à expressão de terror do ser diante da História, “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (Benjamin, 1994: 226) e que leva o homem a se reconhecer impotente para “acordar os mortos e juntar os fragmentos”, porque “uma tempestade sopra do paraíso” e o “impele irresistivelmente para o futuro” (Benjamin, 1994: 226).

O horror é a síntese da experiência desses seres que sabem não poder parar a tempestade, provocada por o que, segundo Benjamin, a humanidade chama de progresso. A memória traumática de Facundo contrasta com a de Isobel, que procura, em suas experiências, histórias que lhe permitissem entender e interagir com o passado do marido. E as únicas de que se lembra são as histórias infantis, os contos de fadas com finais tão trágicos quanto os que experimentava ao lado do paraguai. A imagem da civilização convivendo e disputando com a barbárie formula-se em torno dos imaginários do casal, mas é Isobel que se esforça por encontrar a síntese possível, já que Facundo não consegue a mobilidade de olhar da mulher. Se por um lado Isobel representa, assim, a noção de que a civilização pode resolver os conflitos culturais, por outro, contesta essa possibilidade ao ansiar a morte depois de ter contemplado as catástrofes históricas.

A Segunda Guerra acaba, Paris se liberta do jugo alemão, as ditaduras latino-americanas são conduzidas por outras personalidades. Entretanto, todas essas são mudanças que só reacomodam as situações de opressão, de violência e de injustiça social. As transformações não ocorrem e a esperada revolução não acontece. Como passageiros numa estação, os protagonistas vêem os trens passarem e não embarcam em nenhum, caminhando em círculos em busca de algo que foi definitivamente perdido. Mudam as

paisagens exteriores e são essencialmente idênticas. Trens com novas formas e cores continuam a rodar sobre os velhos trilhos.

Os personagens dessas *Memórias* perambulam nesse quadro, mas não só. Eles também se colocam do lado de lá, à frente do anjo da história e de Kurtz, contando como a violência destrói a relação que as pessoas mantêm entre si, com a realidade e com suas próprias subjetividades.

Remexendo na formação dos povos latino-americanos, Antonio Callado recompõe o contexto histórico sul americano dos anos de 1940 e 50 em diálogo com o contexto histórico europeu sempre do ponto de vista contrário ao assumido pela história oficial. Em *Memórias*, o tempo cíclico mimetiza o eterno retorno às catástrofes históricas latino-americanas, resistindo ao silêncio imposto pela História oficial, mas evitando os caminhos sabidamente inviáveis para a desejada renovação utópica que, em Dublin, Humphrey experimenta.

Ao dialogar com esse que é um dos grandes ícones do modernismo, a obra de Callado ilumina a modernidade problemática do continente sul-americano, engendrada na obra segundo o poder de que usufruem os governos autoritários sobre a evolução dos meios de comunicação e de outras tecnologias, a fim de controlarem as sociedades latino-americanas.

Herói na guerra do Chaco (1932-1935), Facundo revela-se, ao longo da narrativa, em inúmeras ambigüidades, por expressar, ao mesmo tempo, genuínas virtudes e evidentes vícios, ambos da mesma grandeza. É o que se observa quando, de um lado, ele procura fazer ressurgir os ideais de liberdade e de justiça social e, de outro, procura exibir o comportamento intransigente e intolerante que caracterizam as relações pessoais que mantém. O paraguaio é o mártir dos oprimidos, que tem completa aversão por aqueles que, de alguma maneira, representam de alguma maneira os opressores. Daí se explica sua inimizade com Perseu, já que ele, sendo brasileiro, representa o poder que destruiu o Paraguai e a vocação dessa grande nação para a violência apesar de parecer pacífica.

A ironia, como Facundo faz questão de frisar, é que casou-se com uma inglesa e foi obrigado a pedir exílio ao Império Britânico e a aceitar a idéia de ter um advogado britânico. Até depois de morto, é o brasileiro o encarregado de fazer justiça a seu túmulo mal identificado pelo governo paraguaio. A Facundo resta ceder ao fato de que qualquer generalização é estúpida, porque nem todos os ingleses são imperialistas e promovem injustiças sociais assim como nem todos os latino-americanos são amistosos e desejam viver em uma sociedade igualitária.

Memórias constrói a memória traumática das esquerdas latinoamericanas, ao narrar as recorrentes políticas autoritárias, atualizadas em diversas versões e tempos. Daí Facundo evocar ao longo de toda a narrativa a Guerra do Chaco, espécie de continuação da Guerra contra a

Tríplice Aliança, no contexto da Segunda Grande Guerra e das ditaduras latino-americanas. Ao fim e ao cabo, os confrontamentos militarizados recompõem os métodos imperialistas:

“- Inspetor, disse Facundo, se eu aparecer na Embaixada do Paraguai em Londres, o embaixador, depois da minha entrada, manda trancar o portão a sete chaves, me prende lá dentro e confisca meu passaporte. Não sei se o inspetor sabe que o Paraguai moderno, onde se sucedem ditaduras como as de Franco e Morínigo, foi criado, há menos de um século, pela Inglaterra. Com o objetivo de abrir ao comércio, mediante uma guerra, o grande Paraguai de Francia, a Inglaterra, como o inspetor certamente não ignora, alugou os serviços de Flores, do Uruguai, de Mitre, da Argentina, do imperador Pedro II, do Brasil. Ora, se o inspetor me prender aqui, agora, ou se o embaixador do Paraguai me prender dentro da Embaixada, é a mesma coisa que Morínigo me prender em Assunção: é tudo terra inglesa. Compreendeu, inspetor?” (Callado, 1989: 150)

Em oposição a todos os outros romances de Antonio Callado, sempre contemporâneos ao momento narrado, *Memórias de Aldenham House*, de 1989, é o único que remonta um passado mais longínquo, retrocedendo exatos 49 anos da História mundial. Para a análise do conjunto de romances de Antonio Callado, tal dado é especialmente significativo. Como se pode ler nas entrevistas que o escritor concedeu ao longo da vida, seu projeto ficcional toma contornos mais definidos à época em que morou na Inglaterra e trabalhou na BBC de Londres, ou seja, no período engendrado ficcionalmente por *Memórias*, quando interage com as duas utopias então claramente definidas, a socialista e a liberal, ambas em confronto com o nazifascismo europeu. Callado conta a Ridenti (2000):

“Eu me aproximei do marxismo durante a II Guerra, quando fui correspondente na Inglaterra (...) A Inglaterra, para mim, foi mais – o tempo em que eu estive na BBC, cinco anos da minha vida, quando eu era jovem, tinha vinte e poucos anos, aquilo marca – foi para mim como uma educação. Uma universidade que cursei. Eu aprendi o que se podia aprender no Brasil naquele tempo, inclusive Direito. Mas era muito pouco, no sentido do que você via acontecendo na Inglaterra. A Inglaterra tinha essa coisa importante, você via essas coisas acontecendo com as pessoas que realmente sabiam das coisas, não era uma questão passageira. Parecia, naquele tempo, uma evolução que ninguém seria capaz de voltar para trás. Margaret Thatcher pôs tudo abaixo sem nenhuma dificuldade maior....Mas naquele tempo realmente

se tinha a impressão de que na Inglaterra estava nascendo um mundo novo. A despeito do Churchill, que não queria nada com isso. Queria, uma vez terminada a Guerra na Europa, fazer uma guerra na Índia, ele não queria abrir mão do Império. Mas o Churchill dava a impressão de ser o grande herói de uma época acabada e a Inglaterra socialista estava surgindo naquele tempo. Então eu não estava, digamos, ligado a movimento nenhum lá, mas estava vendo uma espécie de futuro do mundo. Eu digo: “Bom, se isso está acontecendo hoje na Inglaterra, daqui a 50 anos ocorre no Brasil.”

Para a análise da obra, há, assim, que se considerar os pressupostos de que a escrita dessa memória traumática, evidentemente inspirada nas experiências do próprio romancista, compõe um romance antiimperialista, que se aproxima das ruínas da História contada a partir da representação e da construção de testemunhas incapazes de superar as violências do passado.

Memórias constroem uma espécie de mito fundador às avessas, enredando o leitor nas frustrações da narrativa:

“Prometi a Sir Cedric que, logo que caísse a ditadura no Paraguai, e no caso de estar eu solto na ocasião, iria ao cemitério de Assunção, para tornar, de alguma forma, mais explícito o túmulo de Facundo e Isobel Rodríguez. Sir Cedric me apertou a mão, fez um aceno, com o chapéu, ao coronel-comandante, e se retirou, enquanto eu iniciava, acompanhado de Josefo, o retorno à cela, onde escrevo tudo isso no Diário. Ou, melhor, onde encerro esta parte das minhas descosidas memórias, colocando, aqui também, uma lápide, em homenagem a minha doce rival, Elvira, e aos companheiros de Aldenham House:

ZEE END”. (Callado, 1989: 306)

Em um único e breve parágrafo, o brasileiro explicita a situação política do Paraguai, do Brasil, faz alusões às condições históricas em que se envolveram Facundo e Isobel, menciona a figura melancólica de Sir Cedric e descreve sua volta à cela, lugar de onde escreve o Diário. E onde o encerra. O retorno ao cárcere é também o retorno da narrativa ao seu ponto de origem, de onde o memorialista anuncia outras esperas, a da sua liberdade e a de “tornar, de alguma forma, mais explícito o túmulo de Facundo e Isobel Rodríguez”.

Em lugar da engrenagem da culpa ou do desejo de vingança, para o protagonista resta a consciência de que o tempo para as transformações sociais ainda tardará. O diário surge, assim, da necessidade de compreender o passado e de evitar que o silêncio termine por contar a história dos que foram vencidos pelas ditaduras.

Resultado da espera, as memórias fundam o lugar por excelência da melancolia, ao qual Perseu cede momentaneamente, demarcando-o com uma lápide, mas do qual logo se afasta para ironizá-lo através da retomada da imagem sempre provocativa de Elvira. A evocação da chilena para encerrar suas “descosidas memórias” e a linguagem joyciana recriada na escrita de Perseu provocam o humor inglês a que se referia Isobel, que vem para esconder a realidade, as decepções sofridas pelo revolucionário, as tensões vividas pelo grupo em Aldenham House.

Em contraste com os “cucarachas” e irmanados na “doce rival”, os latinos são finalmente reconhecidos pelo brasileiro como “companheiros”. Essa imagem, associada à solidariedade prestada por Sir Cedric e pelo próprio Josefo, o policial e seu colega, guarda a ternura de Perseu pelo grupo: afeto é enfim conquistado pelo narrador, recompondo a noção de comunidade como uma noção a ser construída no futuro, já que todos estão separados pela morte ou pelo cárcere.

Talvez as tramas dessas *Memórias* tragam lucidez ao leitor. Essa parece ser a aposta do escritor, a de iluminar maneiras de ver por entre a aparente realidade, em que até mesmo o desejo de fraternidade é muito mais uma imagem consumível do que o impulso necessário para a transformação da realidade. Em um país cujos índices de desigualdade social continuam a surpreender e em um contexto crescentemente reificado e desumanizado, a literatura é uma maneira de construir a memória, de pensar o presente e reinventar o futuro.

Referências bibliográficas:

- Boileau, Pierre; Narjac, Thomas. *O romance policial*. São Paulo, Ática, Fundamentos, 1991.
- Halbwachs, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- Tradução Eduardo Loreiro Jr, Outubro de 2007. Disponível em <http://www.patio.com.br/labirinto>.
- Leite, Lígia Chiappini M. “A casa assassina ou a Inglaterra vista da Américalatíndia”, in: Cadernos Comarca (Imagens da Europa na Literatura Brasileira), São Paulo, Centro Ángel Rama /Humanitas, 2001, p. 35 – 49.
- Martins, Marcelo Machado. Narrativa policial (uma abordagem semiótica). Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2000.
- Ridenti, Marcelo. “A guerrilha de Antonio Callado”. In: KUSHNIR, Beatriz (org). *Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil*. Rio de Janeiro, Imago, 2002, (p.p. 23 a 53).

Seligman-Silva, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o real.” In:

Seligman-Silva, Márcio. História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, UNICAMP (p.p. 375-390).