

História estilhaçada, romance em fragmentos - *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado*

Vânia Pinheiro Chaves

É de conhecimento geral que, em Abril de 1964, instalou-se no Brasil uma ditadura militar que depôs o governo legitimamente eleito e que só findou em 1989, com a retomada das eleições directas para a presidência do País. A fase mais repressiva dessa ditadura iniciou-se em 1968, com a promulgação do *Acto Institucional n.º 5* que suspendeu os direitos civis, fechando todas as portas à normal participação popular na vida política nacional. Consequência directa do endurecimento do regime foi o aparecimento de uma oposição armada que, acreditando na necessidade de mudança radical da situação, buscou intervir de forma marginal (comícios-relâmpago, panfletagem clandestina, assaltos a bancos, raptos de embaixadores, guerrilha rural e urbana), mas que não conseguiu abalar profundamente o sistema e o cotidiano da maior parte da população brasileira. À actualização da vanguarda revolucionária correspondeu um ainda maior recrudescimento da acção policial e militar do governo, que, em pouco tempo, destruiu todos os focos de resistência, condenando à morte, à prisão e ao exílio os que nele actuaram.

No longo período da ditadura, um grande número de escritores brasileiros se dedicou a denunciar os seus abusos,

tendo-se dado uma enorme florescência da ficção engajada. Com todas as dificuldades que isso implicava, essa produção narrativa procurou retratar os aspectos mais negativos da vida brasileira da época: o esmagamento da oposição, as prisões sem julgamento, a tortura, a submissão ao imperialismo estrangeiro, a corrupção, o aumento da exploração económica e da desigualdade social. Tal fenómeno tem o seu quê de paradoxal ao coexistir com um regime de força, mas, sendo certo que a acção do governo e da censura afectou quer os aspectos exteriores da produção e da circulação da literatura, quer os seus modos de representação da realidade, o facto é que o disfarce imaginário inerente às narrativas literárias, isto é, o seu carácter de não-realidade histórica, bem como o seu público restrito e de elite lhe permitiram beneficiar de uma liberdade maior do que a das obras de natureza política, económica, sociológica e a dos meios de comunicação de massa, como o jornal ou a televisão.

Na ficção política de oposição à ditadura militar inclui-se um conjunto considerável de romances que utilizam técnicas de fragmentação e de montagem até então pouco comuns na Literatura Brasileira. Ao buscarem explicações para o emprego dessas

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira, Porto, 24 de Outubro de 2003.

técnicas na narrativa novecentista, vários estudiosos apontaram para a influência do jornal e do cinema. Já Walter Benjamim¹ observa que a fragmentação e a montagem mantêm um vínculo estreito com o mundo moderno, porque correspondem à prospecção de «choque» imposta pelo novo aparato tecnológico. Por sua vez, Frederic Jameson² entende que tais procedimentos, impedindo a representação do tempo histórico como linear, contínuo e progressivo, estão em consonância com a «esquisofrenização» da sociedade contemporânea que impossibilita a constituição duma cadeia significativa entre o passado, o presente e o futuro, reduzindo a experiência a uma série de presentes puros e não relacionados no tempo. No romance político brasileiro dos anos 70/80, a presença da fragmentação e da montagem, somada, por vezes, à de pontos de vista múltiplos, tem sido relacionada com a vigência da ditadura militar no País. Assim, a fragmentação e a montagem seriam meios utilizados pelos escritores para mostrar que a repressão e a censura características daquele regime impediram a recriação da História na sua totalidade, isto é, o recurso a tais técnicas indicaria a dificuldade de expressão e de construção duma visão de mundo coerente na sociedade brasileira da época. Paralelamente, a apresentação de vozes díspares seria um modo de escapar à uniformidade da voz única das verdades oficiais, pois o texto em que se multiplicam as falas constrói uma escritura contrária ao saber absoluto da ideia monolítica, substituindo-o por uma pluralidade de significados.

No subconjunto do romance engajado que se caracteriza pelo emprego das técnicas de fragmentação/montagem e pela multiplicação do ponto de vista narrativo sobressai *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado – um dos escritores que mais cedo e com mais insistência trabalhou a História brasileira do período ditatorial e que, por isto mesmo, não escapou à prisão e teve cassado os seus direitos políticos. Publicado em 1976, *Reflexos do Baile*³ é o quinto romance de Antonio Callado, cuja obra está muito pouco divulgada em Portugal, embora seja reconhecida pela crítica como uma das mais importantes da Literatura Brasileira da sua época. Tendo na historicidade o elemento fulcral da sua estrutura profunda e de superfície, *Reflexos do Baile*, tira a sua matéria ficcional do momento histórico que

antecede de pouco a data de sua publicação, isto é, a sua intriga situa-se no curto período em que uma pequena parcela do largo espectro da oposição à ditadura militar brasileira se organizou para derrubá-la através de acções de guerrilha, tanto nas zonas urbanas como nas rurais, mas viu ruir rapidamente o seu sonho revolucionário. Denunciando os abusos da ditadura e mostrando que a actuação marginal foi a forma de resistência e de combate encontrada por uns quantos activistas e idealistas, o romance tem uma feição realista, como sublinhou o próprio Callado, numa entrevista:

*Dentro da minha obra de romancista, Reflexos do Baile tem a mesma temática, segue exactamente a mesma proposta que eu me fiz, de transformar em ficção, em romance a história recente do Brasil, a história contemporânea que nós estamos vivendo agora no País. A diferença que os críticos já notaram nesse livro é uma diferença estilística, mas que se explica, no caso, pelo fato de que, desta vez, eu me concentrei não numa visão em painel do Brasil, como em Quarup e Bar Don Juan, mas naquele momento altamente curioso e surrealista da vida do Rio de Janeiro que foi o período de sequestros de embaixadores. Era realmente um período de censura muito estrita da imprensa. De repente saíam manifestos dos próprios sequestradores, depois aquele silêncio de novo, até a nova operação. Isso foi no Rio de Janeiro um momento tão sofisticado, tão curioso e tão fora do comum que, para retratá-lo em livro eu adotei uma técnica diferente, de suprimir o mais possível o narrador.*⁴

Inspirado, como refere o autor, num aspecto preciso da realidade brasileira da época da ditadura, *Reflexos do Baile* tem uma intriga simples, mas envolve numerosas personagens. Nele se conta que um grupo de guerrilheiros, cuja zona de actuação se encontra no Rio de Janeiro (cidade e Estado) põe em marcha um plano de sequestro de alguns embaixadores, durante um baile oferecido à Rainha da Inglaterra. A acção incluía também a inundação e o apagamento das luzes da cidade, de modo a dificultar a intervenção do Governo. A primeira parte do plano se concretiza, mas não a segunda, e a história termina com a prisão, a tortura e a morte dos guerrilheiros. Se bem que sequestros de embaixadores, prisão, tortura e morte de membros das vanguardas revolucionárias tenham

¹ Cf. «A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica» in *Teoria da Cultura de Massa* (sel. Luiz Costa Lima), Rio de Janeiro, Saga, 1970, pp. 207-38.

² Cf. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo, Ática, 1996.

³ As citações da obra foram tiradas de: Antonio Callado, *Reflexos do Baile*, 4.ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

⁴ *Apud* L. Chiappini. «Quando a pátria viaja. Uma leitura dos romances de Antonio Callado» in AA. VV. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 171.

ocorrido, nessa altura, no Brasil, o romance de Callado não trabalha directamente com um acontecimento histórico, apropriando-se de matérias verídicas para construir um episódio exemplar, por meio do qual o autor revela a sua descrença no êxito das forças que se opunham à ditadura instaurada no País ou, como observou Lígia Chiappini, expressa o abandono das certezas revolucionárias que marcaram a década de 60⁵.

O romance está dividido em três partes: a primeira inclui 54 fragmentos e intitula-se «a véspera»; a segunda, intitulada «a noite sem trevas», engloba 44 fragmentos; a terceira, com 49 fragmentos, tem por título «o dia da ressaca». A tripartição da narrativa, que posiciona o acontecimento fulcral – o baile/sequestro – entre um antes (a véspera) e um depois (o dia da ressaca), bem como a numeração dos fragmentos no interior de cada subconjunto servem de suporte a uma diluída ordenação cronológica, permitindo a percepção da passagem do tempo. Embora não haja referências explícitas à temporalidade, é possível deduzir que a acção narrada se passa num período de tempo reduzido e situado por volta de 1972, pois nessa data decorrem dois acontecimentos directa ou indirectamente presentes na intriga: a visita da Rainha da Inglaterra ao Brasil e a transferência para este País dos ossos do Imperador D. Pedro I. De qualquer modo, os procedimentos referidos não anulam a forma algo caótica da disposição dos fragmentos no universo textual, dado não se estabelece entre fragmentos contíguos uma clara ligação de continuidade e de sentido. A narrativa constitui, portanto, uma espécie de mosaico, no qual o leitor tem de buscar as peças que se interligam e os elos que dão coerência ao todo.

Cada fragmento é um pequeno discurso (bilhete, carta, página de diário, relatório, informação privada ou oficial), escrito por uma personagem não-identificada, mas que menciona, frequentemente, o seu destinatário. Há também uma permanente troca de posição entre emissores e receptores, criando uma complexa e ambígua rede de comunicação que implica a actividade do leitor na sua decifração. Quase sempre, os destinatários, os conteúdos, o estilo (e até mesmo a língua) dos fragmentos ajudam na descoberta do seu emissor. Os emissores – com raríssimas excepções – integram-se num dos seguintes conjuntos: o dos membros do grupo

guerrilheiro, o dos funcionários públicos, ou mais precisamente, o dos agentes da ditadura e o dos diplomatas, seus familiares, amigos e empregados. Como refere Maria Nazareth Soares Fonseca⁶, o leitor facilmente individualiza os emissores do terceiro grupo, dado que eles habitam o espaço da legalidade, sendo, ao contrário, mais difícil de identificar, os participantes da acção revolucionária que, disfarçados com pseudónimos, redigem codimensagens, o que está em conformidade com o espaço de ilegalidade em que têm de movimentar-se. Por outro lado, a insignificância da identificação precisa dos agentes da ditadura é realçada nos memorandos, relatórios e informes anónimos, cuja natureza de documento secreto é igualmente evidenciada. Dando ao romance um aspecto inovador e complexo, a proliferação dos emissores realiza o intento de Callado de «suprimir o mais possível o narrador», ou melhor fragmenta e multiplica a sua voz. O facto de um emissor pertencer a um dos três subgrupos acima referidos não anula a singularidade do seu discurso, pois ele aborda frequentemente as suas próprias vivências (amores, ódios, relacionamentos, interesses, etc.) e reflecte a sua peculiar visão do mundo. De exemplo servem os fragmentos redigidos por Juliana e Amália, que fazem parte do grupo guerrilheiro, mas cuja identificação é possibilitada, quer pelo que dizem, quer pela forma como o fazem. A linguagem cifrada, imposta pela clandestinidade em que vivem, não exclui a sua história pessoal, nem apaga as suas diferenças culturais e de classe. No fragmento abaixo-transcrito, Juliana revela não só a sua elevada condição social e o seu relacionamento amoroso com Beto, mais ainda a sua sólida formação cultural, pois redige com elegância e se vale de imagística requintada.

Beto: Ao voltar com papai de uma fazenda de amigos pavamos em Paraibuna e ali um penedo descomunal que parece menos nascido do chão que arremessado com raiva em cima dos homens e da terra presidida, dominando o rio, a uma pesca de cadáveres [...] Os mortos subiam pingando água e me lembrando o sonho alegre em que eu subia do fundo da cisterna pingando água e pingando lembrança do dia em que você amante e armeiro me temperava feito uma espada (p. 78)

Por sua vez, Amália, além de ressaltar o seu próprio papel nos planos dos

⁵ *Op. cit.*, p. 167.

⁶ Cf. «Dois textos escritos e inscritos na década de 70: Cartas da Prisão e Reflexos do Baile», *Cadernos de Literatura* 13. Coimbra, Faculdade de Letras, 1982, pp. 64-73.

revolucionários, mostra, no trecho que se segue, o cariz popular, prosaico e oralizante do seu discurso:

Vitor: Inútil você vir com esta babaquice de me comprar uma peça descomunal de lamê dourado. Eu vou ao baile vestida de criada e não de madama. Me compra um avental nas Lojas Americanas entrega esta porra de pano à nossa Jane Fonda, que não tem culpa de você ficar feito baba de quiabo quando olha pra ela, a Juliana. Mas vai te mancando que quem avisa amigo é. Ela vai te achar uma merda de um cocoroca que não entende porra nenhuma de soçate e de granfinagem (p. 44)

A crítica em geral se deu conta de que *Reflexos do Baile* não possui um narrador com as marcas que tradicionalmente idiciam a presença do autor na obra que constrói e que, ao contrário, Callado buscou saturar o seu romance de «discursos alheios», com peculiaridades inerentes a várias falas e visões de mundo. Todavia, o romance inclui um editor que, além de reunir textos fragmentários, de diferentes espécies e proveniências, encarrega-se da tradução de alguns deles. De carácter irónico, a objectividade e a imparcialidade do editor/autor são apenas aparentes, pois há um sentido oculto na escolha e na ordenação dos fragmentos.

Não exprimindo directamente os seus pontos de vista, o autor sugere a impossibilidade de o fazer, mas não recusa inteiramente a função judicativa, pois o romance é marcadamente pessimista, demonstrando a «perda das ilusões» de Antônio Callado relativamente ao sucesso da luta armada contra a ditadura militar instalada no Brasil. O silêncio do autor, bem como o emprego das técnicas de fragmentação e montagem, parecem outrossim querer pôr em xeque o discurso monocórdico do poder e, ao mesmo tempo, oferecer ao leitor o conhecimento quer da crueldade dos agentes da repressão, quer da ignorância e/ou indiferença da elite nacional e dos representantes de governos estrangeiros, quer ainda da ingenuidade e desprendimento dos revolucionários, que o discurso oficial, através dos meios de comunicação de massa, apresentava sempre como desumanos e traidores da pátria.

Assim sendo a fragmentação, a montagem e a profusão de vozes surgem como procedimentos adequados para uma elaboração romanesca que tentou trabalhar o material escondido,

rasurado pela historiografia oficial do Brasil, com o objectivo mais ou menos assumido de traçar a história dos vencidos. Este tipo de estrutura narrativa fragmentária – sendo um dos mais representativos e interessantes da ficção do século XX – funciona em *Reflexos do Baile* como metáfora do estilhaçamento da História do Brasil produzido pelo golpe militar que instaurou uma longa e cruel ditadura. Além de sugerir um controle da informação por censores que rasuravam tudo que pudesse revelar a opressão do regime e de indiciar a incapacidade de apreensão imediata da totalidade do real pelas personagens ou pelo autor, a fragmentação tem a função de obrigar o leitor a reflectir e a contribuir para a construção do sentido do texto. E por que não também do contexto? Caberia ainda uma observação respeitante à opção de *Reflexos do Baile* pelo realismo, o que, vinculando-o à mais antiga e numrosa linhagem da ficção brasileira, não o condenou a reflectir mecanicamente a realidade. Voltado para a representação mimética da sociedade brasileira do seu tempo, o romance de Antonio Callado visa preservar a memória do período ditatorial e penetrar no sentido do que se passou. Sob o disfarce de situações e personagens imaginárias, recriou não só o que o seu autor testemunhou, mas possivelmente também a sua trajectória na oposição à ditadura militar instalada no Brasil.

O realismo, o pragmatismo, o sentido histórico de *Reflexos do Baile* lhe deram um alto poder comunicativo, mas, no entender de alguns críticos, teriam reduzido nele – como nas demais produções da mesma vertente – a fantasia e o artesanato, acarretando um prejuízo do seu valor estético. É possível, todavia, indagar se essa postura da crítica não enferma do preconceito denunciado por Jan Mukarovsky, em função do qual se estigmatiza a «arte que aspira a divulgar determinadas ideias, que toma como objectivo agir directamente sobre a maneira de pensar e sobre o comportamento humano», na ignorância de que «até a arte aparentemente não tendenciosa tem relação activa com a ideologia e, muitas vezes, influencia o modo de pensar e o comportamento do homem precisamente ao desviar-lhe a atenção desta ou daquela ideologia ou tomando o seu próprio valor prático como algo sem importância ou interesse»⁷.

⁷ J. Mukarovsky. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 310.