

## IMAGENS ESTILHAÇADAS E FRAGMENTOS DE UMA UTOPIA EM *REFLEXOS DO BAILE E SEMPREVIVA*

Rejane Cristina Rocha (UEG)<sup>1</sup>

A crítica literária costuma observar que a ficção brasileira produzida a partir de meados da década de 60 até meados da década de 80 incorporou de variadas formas a contingência histórica marcada pela exceção, pela violência e pelo cerceamento das liberdades individuais e institucionais que assolaram o Brasil durante a ditadura militar do referido período. É consenso, entre os estudiosos que se debruçam sobre o tema, a identificação de fases que, se não representam uma rigidez cronológica, ajudam a lançar luz sobre a multiplicidade de temas e recursos formais que freqüentaram a ficção da época. Do engajamento que se construía pautado na confiança na possibilidade da Revolução à introjeção de um sentimento de frustração e, mesmo derrota, pela sua não realização, o romance produzido no período reflete sobre a contingência histórica, questiona-a e questiona a si próprio e ao escritor acerca da viabilidade de projetos utópicos, sejam eles econômico-sociais, sejam eles artístico-literários.

A partir da metade da década de 70, os questionamentos e tensões resultantes do quadro político que se instaurara com a ditadura militar servem de estofo para produções literárias cuja elaboração formal começa a se distanciar do tom documental típico das ficções em que predominava a “divulgação de conteúdos”. Embora haja divergência, entre a crítica, a respeito de quais seriam as obras mais significativas do período recoberto pela ditadura militar, é recorrente a presença, nas discussões a esse respeito, de obras escritas e/ou publicadas a partir de 1975. Esses romances incorporam, na sua economia narrativa, a matéria contingencial desfavorável e, às decepções políticas, literárias e pessoais, respondem com a desestruturação, resultado do uso da montagem e da fragmentação (FRANCO, 1998, p. 122-123). Tal desestruturação não faz concessões ao leitor, o que, de antemão, já aponta para um desvio de rota em relação ao que se poderia chamar de romance engajado.

Examinaremos, neste trabalho, dois romances de Antonio Callado, cuja extensa obra pode ser interpretada como um painel sensível das turbulências sociais e históricas pelas quais o Brasil passou no período anteriormente referido. *Reflexos do Baile*, de 1976 e *Sempreviva*, de 1981, assimilam o dado histórico crítico, questionando-o e problematizando-o, mas o fazem a partir de diferentes estratégias ficcionais. O que fica, como elo entre ambos os romances, além da peculiaridade histórica de que compartilham, é uma sensação de derrota política que, por vezes, se reflete na sensação de derrota pessoal, íntima, emocional.

É possível observar, em *Reflexos do baile* (CALLADO, 2002), características que em muito se coadunam com as preocupações e anseios, desdobrados em questionamentos estéticos, que a crítica identifica como pertencentes ao que seria uma terceira fase do romance pós-64 no Brasil. A fragmentação, a percepção de uma realidade estilhaçada, cuja apreensão não pode se dar em termos de um enredo linear e uma narração objetiva não imiscuem a preocupação com a contingência histórica, mas esta fica em segundo plano, cedendo lugar às especificidades da composição ficcional. Em outras palavras, se a arte engajada focaliza a comunicação do conteúdo, esforçando-se por imprimir à linguagem certo grau de transparência que possibilite a expressão do que tinha sido recalcado pela ditadura – seja em termos de censura ou de auto-censura –

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Goiás – Unidade de São Luís de Montes Belos – r2cris@yahoo.com.br

a ficção produzida a partir de meados da década de 70 reencontra-se consigo própria e as experimentações formais, por exemplo, tornam-se recorrentes.

Esse romance de Antonio Callado narra a tentativa frustrada de um grupo de radicais de esquerda de sabotar o sistema de fornecimento de energia elétrica da cidade do Rio de Janeiro, na noite em que se oferece uma recepção à rainha da Inglaterra, em algum ano da década de 70. Atada a essa circunstância central há outras que, narradas lateralmente, permitem a ancoragem do romance em uma temporalidade específica, que é a do Brasil durante a ditadura militar. São exemplos disso as informações acerca de raptos de embaixadores, as menções aos recorrentes assaltos a bancos e às pessoas que vivem na clandestinidade.

Embora vinculado, por meio dessas marcas, a um tempo específico, é possível identificar outros reflexos, de outros tempos históricos, nesse romance. Davi Arrigucci Jr., em posfácio à sexta edição, publicada em 2002, faz um inventário de circunstâncias históricas que servem de ponto de partida para algumas situações ficcionais, seja no que diz respeito ao seu aproveitamento no enredo, seja na composição de alguns dos personagens<sup>2</sup>. Os relatos desses acontecimentos, colhidos pelo crítico na imprensa de diversas épocas e em documentos históricos, compõem um mosaico a partir do qual Antonio Callado erige o seu romance, num exemplo bem acabado de “conformação do histórico ao estórico” (BASTOS, 2000 ).

O aproveitamento, pela ficção, de circunstâncias tão distintas, colhidas de diferentes momentos históricos, aponta para o que estamos identificando como fragmentário na fatura desse romance calladiano. Os estilhaços de informação jornalística, os recortes da História, ou das histórias, a convivência, em um mesmo enredo, de circunstâncias que, originalmente, se deram em épocas diferentes só encontram coerência na elaboração ficcional que faz com o que antes era mosaico, torne-se romance. O leitor competente une as diversas linhas temporais de que se tece o romance e identifica entre um ponto e outro a costura do procedimento irônico, conformando a dispersão informativa típica do jornal à elaboração cuidadosa do universo romanesco.

Há que se salientar, contudo, que a fragmentação do romance *Reflexos do baile* (CALLADO, 2002) não se situa apenas no nível do conteúdo, expressando-se de forma ainda mais radical no plano da expressão.

O romance organiza-se em três partes, responsáveis pelo tênue fio que sustenta a linearidade dessa ficção: Primeira parte – A véspera; Segunda parte – A noite sem trevas; Terceira parte – O dia da ressaca. Tomando-se o plano do grupo de esquerda como o núcleo da ação, tem-se uma organização temporal fluida que diz respeito às maquinações para a execução do plano, o dia em que ele seria executado, mas falha, e as conseqüências desse fracasso. As três partes obedecem à mesma estratégia narrativa, caracterizada pelo hibridismo e pela ausência de um narrador constituído como tal.

O leitor segue o desenrolar do enredo sempre de forma indireta, por meio do relato dos personagens, que se comunicam entre si apenas por meio de cartas não-assinadas. Os estilhaços se acumulam a cada página: quem escreve? do que falam? quais personagens se conhecem? As pistas que compete ao leitor perseguir, por meio de uma leitura periclitante, dizem respeito: a) ao destinatário de cada uma das cartas; b) ao seu conteúdo que, às vezes, esclarece alguma circunstância pouco detalhada em

---

<sup>2</sup> Alguns exemplos de tais circunstâncias são: o plano malogrado de Pompílio de Albuquerque, que em 1871 planejara sabotar o fornecimento de gás para a cidade do Rio de Janeiro, no momento em que a família real estivesse assistindo a algum espetáculo da corte; a grande enchente que atingiu o Rio de Janeiro, em 1967; A visita da Rainha da Inglaterra ao Brasil, em 1968; a transferência dos restos mortais de D. Pedro I ao Brasil, em 1972.

correspondência anterior; c) ao estilo de escrita que, aos poucos, revela o perfil de um outro personagem e possibilita, pela comparação, identificar a autoria daquele fragmento. Não há um narrador que enfeixe os relatos, nem uma perspectiva fixa a partir dos quais eles se organizem. Espaço, tempo e relações de causalidade não se revelam de forma explícita, mas sempre aos pedaços, obrigando o leitor a retornar freqüentemente a um ponto anterior do romance, a confrontar informações que, conforme narradas de diferentes ângulos, assumem também significados diferentes.

Além das cartas, é possível identificar, a elas entremeados, os relatos de um diário que representaria uma importante ancoragem temporal se fosse escrito com regularidade, como se espera de um diário. Isso não ocorre e esse relato pessoal é antecedido apenas pela designação do dia da semana em que foi escrito, sem o concurso de datas mais especificadoras. Além disso, os dias da semana não se sucedem de forma lógica, repetindo-se ou dando saltos, o que revela o paulatino enlouquecimento do personagem responsável por sua autoria.

Aos poucos, também, revelam-se ao leitor os três universos a que pertencem os personagens do romance: o ambiente diplomático, regado a bebidas finas, conversas eruditas, *hobbies* exóticos e o medo dos seqüestros que, durante os anos 70 tornaram-se moeda de troca para os que faziam parte da resistência armada à ditadura militar; o mundo clandestino dos militantes de esquerda, seus nomes falsos e planos codificados; o aparelho repressivo com a linguagem da violência. Os três universos, tão distintos, tocam-se por motivos contingenciais e esses personagens são obrigados a encararem-se numa tensão violenta de que resulta não o encontro, mas o choque.

A atar os três universos está uma interpretação que os perpassa: a extrema inadequação dos personagens quando obrigados a se deparar com o mundo que não é o seu: os diplomatas estrangeiros, por exemplo, não se adaptam ao país, não o conhecem, nem ao seu povo. Não entendem, sequer, porque estavam sendo vítimas de seqüestros:

Um deles, bochechas rubras e glabras, temia pelos sustos da mãe, na Europa, e jurava que nem em Saigon sentira-se desamparado como cá [...]. Lá [...] estouravam sinceras bombas e honrados obuses, era o estrondo da guerra, com mil diabos! Não eram estes surdos sismos insidiosos que de quando em quando fendiam solo bento, extraterritorial para engolfar um diplomata. (CALLADO, 2002, p. 14)

O universo da diplomacia, ocupado com as grandes recepções e com as conversas amenas aparece desvinculado dos acontecimentos políticos que agitavam o Brasil na década de 70. Em nenhum momento os problemas do país servem de tema às conversas desse grupo de personagens, que se isolam em suas residências oficiais para aprisionar beija-flores em viveiros, como é o caso do embaixador americano, para planejar o casamento do filho, motivado por interesses financeiros, e encontrar local adequado para re-sepultar os ossos de D. Pedro, como é o caso do embaixador português. Sequer ao embaixador brasileiro, aposentado, interessam o problemas do país e o choque com a realidade extra-protocolar – na ocasião em que descobre que a filha participa da organização terrorista – o leva à loucura, antes mesmo que ele pudesse formular hipóteses, questionar motivos, refletir, enfim.

É em termos de inadequação que se pode interpretar, também, a imagem do aparelho policial que surge das páginas do romance. A parvoíce do oficial responsável pelas cartas-ofício pelas quais o leitor conhece o fracasso das estratégias guerrilheiras se acentua na medida em que o romance vai chegando ao seu final. A despeito da brutalidade dos fatos narrados – torturas, violações, assassinatos – a absoluta falta de

compreensão do policial a respeito do contexto político em que está inserido, a sua falta de capacidade de se ver como parte de um aparelho repressivo institucionalizado faz com que ele relacione as suas ações mais a um impulso pessoal do que a um objetivo político:

[...] Quando eu entrei para o serviço chegadoinho do norte com um buço de nada nos cornos e uma penugem macia de barba de milho na virilha a lei aqui era severa. [...] Se jornalista xingava a gente de torturador a gente picava o artigo do jornal e fazia ele engolir aquele alfabeto inteiro letra por letra mesmo se o cara era só metido a gaiato feito um tal de Itararé. Agora, chefe, a gente não passa de vara de foguete, de pau de galinheiro. É a bandalha, o esculacho. Repórter bota pra quebrar, diz que a gente castra, estupra, esgana, o escambau e quem engole os artigos é nós mesmos, que treme nas bases e ainda solta os putos. (CALLADO, 2002, p. 180)

O policial não consegue compreender o clamor pelos direitos humanos, ignora as técnicas modernas de investigação e ridiculariza os novos procedimentos de interrogatório, que fazem uso do detector de mentiras, ao invés do pau-de-arara, porque acredita que a violência apenas garante a sua autoridade; ele não tem consciência de que a violência serve, isso sim, aos interesses institucionais.

Quanto aos integrantes da organização de esquerda, ao redor do qual gira grande parte do núcleo de interesse da narrativa, em nenhum momento o leitor conhece-lhes o passado, a vida íntima, a história familiar e, sequer, as sensações e sentimentos. Na verdade, em nenhum momento os personagens discutem a respeito de suas motivações políticas ou de seus ideais. Trata-se de um grupo de personagens composto sem profundidade, de quem o leitor sequer conhece o verdadeiro nome. Desumanizados, porque alijados de subjetividade, não provocam no leitor nenhum tipo de empatia e este, mesmo consciente das questões políticas extra-ficcionais que os motivam, não adere nem a eles, nem a sua causa, observando sem envolver-se o desenrolar do plano que se lhe afigura como treloucado.

*Sempreviva* (CALLADO, 1981), também traz à tona as questões concernentes ao período ditatorial no Brasil. Nesse romance, embora as referências históricas não se delimitem pela menção a circunstâncias e nomes avalizados extra-ficcionalmente, é possível localizar a ação contemplada pelo enredo em algum momento do início da abertura política.

O enredo desenvolve-se ao redor da figura de Quinho, e os outros personagens que participam da ação e os fatos narrados surgem vinculados a ele e a uma sua obsessão: localizar os seqüestradores e prováveis assassinos de sua namorada, Lucinda, capturada por fazer parte da resistência à ditadura. A narrativa inicia-se no momento em que Quinho prepara-se para cruzar a fronteira da Bolívia e entrar no Brasil, com o intuito de localizar, sob disfarce, os dois oficiais responsáveis pelo assassinato de sua companheira. Claudemiro e Knut, figuras importantes do sistema ditatorial, estariam vivendo sob outras identidades na região do Pantanal, numa cidade da fronteira. *Sempreviva*, título do romance, refere-se, nesse sentido, à figura da mulher seqüestrada e morta pela ditadura militar, que sobrevive incontinenti na memória do protagonista – a tal ponto que não lhe permite o envolvimento efetivo com outras mulheres – e também à obsessão em expor os seus assassinos à execração pública.

Se em *Reflexos do Baile* (CALLADO, 2002) as tensões políticas apresentam-se como cerne do enredo, o que faz, mesmo, com que os personagens sejam construídos de forma quase esquemática, determinados que são pelas contingências históricas em que

se vêem inseridos, em *Sempreviva* (CALLADO, 1981) tais tensões são interiorizadas, subjetivadas pelos personagens – sobretudo por Quinho – e o que conduz a narrativa são os dramas pessoais que se originaram no drama político.

A economia narrativa trabalha a conversão do histórico em íntimo por meio da inserção de um olhar múltiplo que, focalizando de diferentes perspectivas as ações e os personagens, relativiza a objetividade do narrador heterodiegético. Além disso, as freqüentes ocasiões em que a voz do narrador fragiliza-se diante da exposição íntima da personagem – por meio do discurso indireto-livre, na maior arte das vezes, e do fluxo de consciência, em momentos mais tensos do romance – faz com que se tenha acesso aos desdobramentos afetivos do que, um dia, foi apenas político.

A divisão do romance em três partes – Regresso à chácara materna; O dia da caça; A deusa-arrumadeira – que enfeixam 52 pequenos capítulos organiza estruturalmente as múltiplas focalizações. Cada um dos capítulos privilegia a perspectiva de um dos personagens envolvidos na trama, o que faz com que, em alguns momentos, um único evento seja narrado mais do que uma vez, a partir de diferentes pontos de vista. A linearidade narrativa, se não chega a ser radicalmente abandonada, como acontece no outro romance observado, ainda assim sofre abalos, já que muitas vezes a seqüencialidade dos fatos é suspensa para a inserção de um outro olhar a respeito da mesma circunstância narrada.

A exposição íntima dos personagens, sobretudo de Quinho, humaniza as suas atitudes e torna impossível, por isso, qualquer heroicização. O protagonista persegue os assassinos de Lucinda não mais porque tenha qualquer firmeza ideológica que motive ações políticas, mas porque precisa remover, de seu íntimo, a lembrança da companheira. Sequer pode-se identificar a atitude de Quinho com a tentativa de vingá-la. O que ele deseja, outrossim, é um novo começo, é o exorcismo da lembrança onipresente de Lucinda por meio da execração pública de seus carrascos. A morte deles – física ou moral – significaria o desaparecimento da *sempreviva* e a possibilidade de reencontrar o fio de sua vida, que a morte de Lucinda suspendera:

Mas Quinho, ao som dos nomes de Dianuel e de Maquisedeque tinha voltado, testa franzida, ao seu despertar de um minuto antes [...] porque cada vez mais tudo na vida estava lhe acontecendo feito uma representação, uma imagem de outra coisa. Ele bem que reagia, dava de ombros, virava a cara e prendia a respiração, mas o que não podia era negar a dificuldade cada vez maior que sentia de saber o que era voz e o que era eco, o que de fato acontecia ou apenas repetia o que acontecera (isso naturalmente tornava o acontecimento mero ensaio ou rascunho e não o fato real) ou que relação estabelecer entre cacos de vidro encontrados no chão e o copo, aquele copo retido no ar. (CALLADO, 1981, p. 92)

No fragmento transcrito, reflete-se acerca da desintegração do sujeito, ou, ainda, da impossibilidade de o sujeito sentir-se, apreender-se como íntegro, completo, uno em tempos de dissolução e pulverização de ideologias. Em outras passagens do romance, tanto o protagonista quanto outros personagens dramatizam de diferentes maneiras essa desintegração, mas o caso da família Iriarte é exemplar: trata-se de indivíduos que poderiam ser rotulados pelo aparelho repressivo como “comunistas”, uma vez que apóiam ações contra a ditadura, e, no passado, reagiram contra a repressão política, mas que sobrevivem do comércio de produtos de luxo contrabandeados e que serão consumidos justamente por aqueles os quais pretendem – ou pretenderam – atacar: os próceres do sistema capitalista.

Na verdade, o espaço em que se desenvolve a ação – uma zona de fronteira – acolhe personagens que são ambíguos, que estão a meio caminho das posições e atitudes disjuntivas que povoavam a ficção pós-64 até meados da década de 70 e que fazem parte, também, do romance anteriormente analisado. Os personagens de *Sempreviva* (CALLADO, 2002) compõem-se de traços do passado: o ex-delegado, o ex-torturador, o ex-militante de esquerda, a ex-guerrilheira. Tais personagens, lançados num *hoje* em que aqueles traços já não podem mais, sozinhos, os explicar, os preencher, surgem vagando num *entre* ambíguo representado pela fronteira, mas também pelo momento histórico de uma abertura política que ainda não é, efetivamente. O ex-delegado é, agora, onceiro; o ex-torturador, admirador de plantas raras e de música clássica; o ex-militante político agora é ativista ambiental. Todos, porém, na medida em que agregam traços de dois momentos distintos, o passado e o presente, não se reconhecem como totalidade nem no que eram antes, nem no que são agora. O único personagem não fragmentado é Lucinda que, capturada pela morte, suspensa no tempo pela memória de Quinho, cristalizou-se em sua integridade de militante de esquerda e de amante.

O último parágrafo do romance retoma a metáfora do copo, no momento em que Quinho, mesmo tendo derrotado os seqüestradores de Lucinda, sucumbe pelas mãos de um dos capangas que serviam a Claudemiro Marques:

Isto [...] o impediu de ouvir o tema, o motivo musical, o rangido de couros de Dianuel que se aproximava, que levantava pelo cano a coronha do 45, e, exagerando muito na força do braço, lhe fendia a cabeça [...] Quinho ainda teve tempo de ver o copo que afinal se estilhaçava no chão. E desta vez ele guardou para sempre, na sua, sem soltá-la, a mão de Lucinda, e guardou ela própria, toda ela, Lucinda perene, perpétua, imortal, sempreviva. (CALLADO, 1981, p. 289)

Aqui a metáfora se esclarece: ao estilhaçamento do copo, à morte de Quinho, corresponde, inversamente, a conquista de uma integridade impossível de alcançar em vida. A mesma integridade de Lucinda, suspensa no tempo e cristalizada pela memória.

O que se percebe do confronto entre *Sempreviva* e *Reflexos do baile* é que o extremo desconforto que os personagens deste romance sentem em relação uns aos outros, bem como em relação a realidades que lhes são hostis porque desconhecidas e incompreensíveis, encontram paralelo no desconforto que os personagens daquele sentem em relação a si mesmos, já que não se reconhecem mais, uma vez que a passagem do tempo, a mudança da situação política, a perda de suas funções delimitadas ideologicamente minaram a sua integridade. Isso é expresso de forma clara na metáfora dos cacos do copo espatifado, presente nos excertos anteriormente transcritos.

Os romances de Callado expressam a maneira como as tensões da contingência histórica não se dão apenas no campo social, coletivo, mas são assimiladas subjetivamente pelos indivíduos. Seus personagens, ao confrontar-se com tais tensões, tornam-se irremediavelmente cindidos, e tal cisão é demonstrada pela superficialidade dos traços com que são compostos os guerrilheiros de *Reflexos do Baile*, que os torna menores do que a causa que abraçaram e que lhes nega a individualidade em nome do ideal político. Ou, ainda, se expressa na tonalidade ambígua, dúbia, incerta com que são tingidas as subjetividades dos representantes da esquerda e da direita, em *Sempreviva*, em um momento em que se exige dos que se envolveram nas disputas políticas, que assumam outros papéis sociais.

O que se observa nos romances aqui colocados em discussão, bem como em parte significativa da ficção produzida a partir da metade da década de 70, é que o seu impulso metaficcional<sup>3</sup> não obscurece as discussões latentes do momento histórico que se estava vivendo. A fragmentação desses romances, traduzida em estilhaços narrativos relacionados não só ao conteúdo, como também à estrutura, não se deve apenas ao impulso inovador e radical, mas também, a ele aliando-se, à extrema dificuldade enfrentada pelo intelectual – entre eles o escritor – de compreender e narrar a sua história; na verdade, qualquer história, em tempos de dissolução, de questionamento de ideologias.

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR. D. O baile das trevas e das águas. Posfácio. In: CALLADO, A. *Reflexos do baile*. 6 ed. Rio de Janeiro, 2002, p. 185-206.
- BASTOS, A. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- CALLADO, A. *Reflexos do baile*. 6. ed. ed. Rio de Janeiro, 2002, p. 185-206.
- \_\_\_\_\_. *Sempre viva*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

---

<sup>3</sup> Renato Franco (1998, p. 135) observa que o romance produzido nesse momento é impelido a “tematizar questões originais, como a concernente a sua própria natureza e constituição – ou possibilidades [...]”.