Edilene Gasparini Fernandes

Mosaico de Histórias e Mentalidades em Reflexos do Baile

1910000793

Edilene Gasparini Fernandes

Mosaico de Histórias e Mentalidades em *Reflexos do Baile*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"- Câmpus de São José do Rio Preto para obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura Brasileira).

Orientador :
Prof. Dr. José Guimarães Mello.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
793/98

São José do Rio Preto
1997

A meu pai, meu primeiro e maior mestre.

AGRADECIMENTOS

À CAPES

Ao Prof. Dr. José Guimarães Mello, mestre e amigo,

Ao Prof. Dr. Rogério E. Chociay e à Profa. Dra. Ana Maria Gotardi, integrantes da banca de qualificação e parte importante no aprimoramento de minha dissertação,

Aos meus companheiros integrantes do grupo de Literatura e História,

A meu marido, Marco Antonio, minha grande força,

À minha mãe e aos meus irmãos, pelo incentivo e estímulo,

A Denise S.Ferraz, pela dedicação de início,

A Sheila D.Maciel pelo carinho com que revisou meus textos,

Ao Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues., por me ceder precioso material quando ainda não havia sido editado,

Ao Prof. Dr. Romildo Sant'Anna, pela atenção que sempre me dispensou,

A Patrícia, pelo carinho em todas as vezes que precisei de sua ajuda,

A Maria do Carmo, Olinda, Márcia, Ieda, Rosana, Elza, Uilse, Rogério, Nanci, Onilda, Oscar e Rosemar, por me atenderem sempre tão prontamente,

Aos professores com quem tive o privilégio de aprender dentro desse Instituto,

Aos amigos desse percurso acadêmico.

unesp

RESUMO

Esta dissertação, que se situa entre as fronteiras de Literatura e História, pretende analisar a possibilidade da obra de Antonio Callado, ***Reflexos do Baile***, ser um embricamento do discurso ficcional e histórico. Para isso percorre os recursos usados pelo autor para compor a alegoria gráfica da década de 70.

Este trabalho aponta, ainda, uma possível proximidade entre a História das Mentalidades, braço da extinta Nova História, e a fase pós-moderna que estamos vivenciando, da qual a obra parece ser precursora ao prever a crise do ato de narrar.

UNITERMOS : fronteiras, Literatura e História, contemporaneidade, paródia, sátira, cômico-sério, humor, crítica, Nova História, História das Mentalidades, fragmentação narrativa,pós-modernismo.

ABSTRACT

This thesis, which is situated between the boundaries of Literature and History, intends to analise the possibilities of ***Reflexos do Baile***, Antonio Callado's work, being a joinning of the ficcional and literary speeches. With that pourpose it runs the resources used by the author in order to compose a graphic allegory of the 70's decade.

This work still points out a possible proximity between the History of Mentalities, an arm of the extinct New History, and the post-modern period we are going through, from which the book seems to be the forerunner when it forecasts the crises of narration.

KEY-WORDS : boundaries, Literature and History, contemporanity, parody, satire, comic-serious, humour, critics, New History, History of Mentalities, narrative fragmentation, post-modernism.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Sumário

Introdução.....06

Capítulo I
1. O pensamento histórico através dos tempos 15
1.1 O nascimento da Nova História.....27
1.2 Nova História e Pós-Modernismo : posições.....33
1.3 A História das Mentalidades.....35

Capítulo II
1. *Estética a serviço do realismo*.....41

Capítulo III
1. *Estrutura Textual como transporte das Mentalidades em* ***Reflexos do Baile***.....52

Capítulo IV
1. Comicidade e Seriedade em ***Reflexos do Baile***.....82

Conclusão.....116

Bibliografia.....126

INTRODUÇÃO

Introdução

Reflexos do Baile é um livro-mosaico, composto por bilhetes, cartas e trechos de diários. Através de uma narrativa fraturada e de uma composição de diferentes estilos de discurso que abusam de figuras de linguagem, de gírias e jargões, este romance tece ao leitor uma imagem, que pretende ser imparcial, sobre a travessia dos pesados anos do militarismo brasileiro.

A raiz do grande conflito, que perpassará as páginas do romance, é a luta entre as alas partidárias de direita e de esquerda pela manutenção ou alcance do poder.

O livro questiona algumas imagens que foram impostas ao povo brasileiro ao longo dos anos e que tornaram-se mitos através da mídia, como a idéia que tínhamos de uma força militar una e organizada, ou a noção de coesão entre os membros das facções de esquerda.

Nessa ficção demiúrgica, Antonio Callado não parece querer propositalmente ordenar fatos ou estabelecer qualquer conceito moral em relação às diferentes facções políticas brasileiras. Ele organiza os fatos de maneira crua e brutal, para compor uma narrativa de tendências realistas que, lançada em 1974 pela primeira vez, continua sendo tão atual dentro da história do Brasil.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Ferreira Gullar (Folha de S.Paulo, 1997, p.3) define a personalidade de Antonio Carlos Callado como uma "mistura do radical com o fleugmático, do estilista com o crítico duro das injustiças". E traça, sem perceber, o contorno da única obra que, alguns dias antes de sua morte, Callado considerou importante.

A amargura das palavras de sua última entrevista, concedida à Folha de São Paulo no dia 21 de janeiro de 1997, revela um Antonio Callado muito mais atingido pela falta de esperança numa melhora do Brasil, que aquele que escreveu Bar Don Juan, na época, já tão desanimado em lutar pelo seu país que decidiu abrir um bar.

Podemos nos certificar de que essa tristeza toda é responsável pela afirmação de que seu "único" livro importante é o romance ***Reflexos do Baile***. Dizemos isso em razão do inegável valor de suas obras, das quais podemos ressaltar o sucesso de Quarup e do que ela significa dentro da literatura brasileira, para nos atermos a somente um exemplo.

Antonio Carlos Callado, nascido a 26 de janeiro de 1917, foi estudante de direito, jornalista no Brasil e no exterior, escritor de reportagens, romances, biografias e peças de teatro, foi "visiting professor" em Nova Iorque no ano de 1981 e membro da Academia Brasileira de Letras em 1994. Escreveu, ao todo, sete peças de teatro : "O fígado de Prometeu", em 1951, "A cidade assassinada", em 1954, "Frankel", em 1955, "Pedro Mico"e "O colar de coral", em 1957, "O tesouro de Chica da Silva", 1959 e "Forró no engenho Cananéia", em 1964. Além das peças, dedicou-se a publicar quatro reportagens : "Esqueleto na Lagoa Verde", de 1953, "Os industriais da seca", de 1959, "Tempo de Arraes", 1964 e

"Vietnã do Norte", de 1977. Dentre seus nove romances , "Assunção de Salviano", publicado em 1954, "A Madona de cedro", de 1957, "Quarup", 1967, "Bar Don Juan", 1971, "Reflexos do Baile", de 1976, "Sempreviva", de 1981, "A expedição Montaigne", de 1982, "Concerto Carioca", de 1985 e "Memórias de Aldenham House", de 1989 , aquele que mais o tornou conhecido foi Quarup onde, através da personagem Nando, conta a profética história da transformação de uma parte da igreja católica, que, em breve, faria sua opção pela defesa de uma sociedade mais justa através de uma religiosidade mais livre.

Em 1956 publicou a biografia sobre a vida de seu amigo Cândido Portinari[1]. E em 1994, uma reunião de contos intitulada "O homem cordial", viria a ser sua última obra.

"A assunção de Salviano" e "Madona de cedro" são livros que revelam uma "busca de valores transcendentes e permanentes". Neles, são latentes as marcas de seu credo religioso. Mas foi a descoberta e a preocupação com o social dentro da visão católica o que tornou a sua obra engajada, e a maior expressão desta fase de produção do autor se deu com "Quarup", "Bar Don Juan"e "***Reflexos do Baile***", este último mais acoplado a uma linha de afirmação e de combate. Em "Sempreviva" o autor faz uso do modernismo como "estética renovadora"(Pestana, 1989, p.20-21), mas se permite caminhar além dele por meio de um trabalho sempre apurado e exigente da palavra.

O conjunto da obra de Antonio Callado tem um grande desafio dentro do Brasil militarista : encontrar uma difícil unidade entre

---

[1] (1903-1962) Pintor brasileiro nascido em Brodósqui, S.P., que alcançou fama internacional pela qualidade e pela temática social de sua obra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

literatura e política. ***Reflexos do Baile*** é o exemplo mais claro deste conflito de valores, que já vinha se estendendo desde a publicação de "Quarup" (1967), representado pela junção impossível entre amor e revolução.

Nossa opção por ***Reflexos do Baile***, quinto romance dentro da longa carreira literária de Antonio Callado, diz respeito à sua inegável contemporaneidade : ao mostrar um Brasil entregue à desorganização e à brutalidade, Callado compõe um retrato que não parece diferir da realidade de hoje. Mais de vinte anos após sua publicação ***Reflexos do Baile*** ainda se apresenta como uma obra atual.

Seguindo este mesmo tema literário, ou seja, de uma narrativa denunciadora dos anos de repressão, surgiu, durante a mesma época de publicação de ***Reflexos do Baile***, o romance *O que é isso, companheiro?* , de Fernando Gabeira, agora adaptado para o cinema brasileiro. Sem questionar os valores literários do romance de Gabeira, a sua transformação em filme foi responsável por trazer à baila o assunto dos anos de regime militar no Brasil e através dele pudemos constatar o quão atuais são aqueles passos militares e revolucionários, afora a apatia dos nossos jovens, o que certamente difere em muito das características dos jovens daquela época.

Um dos objetivos de nosso trabalho será analisar essa contemporaneidade de ***Reflexos do Baile***, verificar quais os recursos que nos permitem classificar essa obra como contemporânea, tecendo, para tanto, uma possível comparação entre a história factual e a ficção. Nessa empreitada, a história das mentalidades nos será de muita ajuda porque possibilita que a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

usemos como ferramenta para entender certos complexos processos mentais que desfilam despercebidos aos nossos olhos.

Por contemporânea entendemos como atual, ou seja, obra que tem a qualidade de despertar a atenção das pessoas através da ligação que guarda com os fatos vividos hoje.

Ancorados pelas fronteiras de Literatura e História, verificaremos se a obra faz inferências sobre fatos históricos e sobre a verdade presente neles.

É nossa meta, ainda, estabelecer uma ligação entre a história das mentalidades, cujo objeto de estudo, até hoje, tem sido os fatos ocorridos na Idade Média, e um possível veio dessa história presente nas entrelinhas de ***Reflexos do Baile***.

Pretendemos, também, analisar as possibilidades de classificação de ***Reflexos do Baile*** dentro de estilos literários variados como a paródia, a sátira ou o cômico-sério. Para isso, guiar-nos-emos pela observação de recursos dos quais o autor lança mão, como o emprego da linguagem cifrada e hermética, a apresentação de cartas, memorandos e telegramas sem qualquer menção do nome do remetente. A analogia que o autor estabelece entre situações do passado histórico nacional e o enredo de ***Reflexos do Baile*** será também mais uma fonte de pesquisa sobre os estilos literários dos quais o livro faz uso. Além disso, nossa atenção estará voltada para o significado do uso de certos estilos dentro de uma literatura de protesto ao militarismo brasileiro.

O recurso principal que irá nos levar ao cerne do romance será a sua fragmentação narrativa. Não existe um centro norteador dentro dessa narrativa, que segue aleatória, como se cada indivíduo se bastasse. Ela denuncia a dissolução dos grupos, a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

transformação dos indivíduos em seres auto-suficientes, extremamente artificiais e descrentes de tudo.

Se havia, anteriormente, algo que os guiasse : Deus, o dinheiro, o sexo ; agora caminham sem qualquer mito ao seu lado, sem sentido, em desordem. Rufino Mascarenhas, embaixador brasileiro aposentado, pai da personagem Juliana, é uma das expressões dessa carência de objetivos. Comparado ao Conselheiro Aires, de *Memorial de Aires*, ele é a profecia da nova versão do contador de histórias dos dias de hoje. Muitas são as experiências, mas não há ninguém para contá-las ou nenhuma pré-disposição em fazê-lo. Essa característica de Rufino, ao mesmo tempo que lembra o Conselheiro Aires, afasta dele nosso personagem e o distancia daquele período de proximidades entre as pessoas, quando vivia o Conselheiro.

Callado apresenta-se, aos olhos de seu leitor, como um machadiano às avessas. Admirador fiel do mestre Machado de Assis, ele o irá citar muitas vezes em seus livros. Em ***Reflexos do Baile***, por exemplo, ele usará da ironia de Machado de Assis para descaracterizar a visão paradisíaca que a imprensa vinculava sobre o Brasil através da persoanagem Rufino. Pobreza, ignorância, desinformação, marginalidade. Estas são as imagens nebulosas transmitidas pela câmera de Callado, imagens que requerem a "superação dos caminhos realistas, já insuficientes"(Leite, 1982, p.55-60) na composição de suas obras.

Reflexos do Baile traz, na sua órbita descentralizada, várias histórias de indivíduos convivendo de formas independentes. Reflexo do movimento pós moderno, essa narrativa orbital descentrada parece se aproximar do movimento histórico atual, que

teve origem na Nova História. Este será mais um ponto de nossa análise.

A Nova História surge na França em 1929 com a criação da revista Annales de História Econômica e Social, e é marcada pela diversidade de caminhos de estudos. Depois de passar por muitas transformações, sobre as quais falaremos no decorrer deste trabalho, esse movimento é, hoje, um encontro de muitos tipos de histórias que coabitam sem se chocarem, exatamente como reza o movimento pós-moderno, ainda, de todo, não definido.

De forma bastante sintética, nós iniciaremos este trabalho com uma excursão pelos principais movimentos do pensamento histórico através dos tempos, desde a antiga Grécia até chegar à Nova História.

Dentre os muitos braços desse movimento, optamos pela História[2] da Mentalidades, que aborda a morosidade com que ocorrem as transformações dos costumes, dos hábitos e da maneira de pensar das pessoas através dos tempos. A História das Mentalidades é hoje a chave dos estudos de mudanças de comportamentos durante a Idade Média. Analisaremos a possibilidade de ter havido ou não uma mudança de mentalidades durante o período que abrange desde a implantação do regime militar no Brasil até os anos oitenta, estabelecendo uma comparação entre a história factual e a ficção de Antonio Callado.

Nossa análise desenvolver-se-á segundo teorias e métodos da Literatura Comparada. Nesse sentido, estará centrada na narrativa ficcional e histórica. Embora façam parte de novas teorias

---

[2] O termo História é usado neste trabalho como sinônimo de disciplina histórica, não com o sentido de fábula, ou de intriga.

unesp

crítico-literárias nomes como Wayne Booth, Gérard Genette e Walter Benjamin, nossa análise terá como orientação os teóricos da Nova História como Paul Veyne, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Peter Burke e Michel Vovelle.

O método de pesquisa por nós utilizado é o analítico-comparativo e nossa base teórica é formada pela literatura comparada, pelas teorias do discurso das narrativas ficcional e histórica e pelas críticas historiográfica e literária. Dentro da literatura comparada apoiamo-nos nas obras de Tânia Franco Carvalhal e Maria Thereza de Freitas. A crítica historiográfica e literária está baseada em autores como Auerbach. Rolland Barthes, Terry Eagleton, Davi Arrigucci Jr., Antonio Cândido e Renato Janine Ribeiro, teóricos que lançando luzes sobre universos tão humanos quanto os da história e da ficção ajudam também a iluminar o texto de Callado, tornando possível entrarmos neste "Baile", com passos mais confiantes.

A seguir, no primeiro capítulo, faremos uma exposição resumida sobre o desenvolvimento do pensamento histórico até chegar à Nova História, com o objetivo de conceituar a história das mentalidades, ferramenta de nossa análise de ***Reflexos do Baile***.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

CAPÍTULO I

O pensamento histórico através dos tempos

CAPÍTULO I

O pensamento histórico através dos tempos

"A vida talvez não passe disto, cada um de nós debruçado sobre o rio do tempo a esperar que nos devolva alguma coisa."

Antonio Callado

Enquanto na Idade Média o centro do pensamento histórico estava voltado para a teologia, para a relação entre Deus e o Homem, a partir do século XVI até o século XIX a concentração do pensamento se deu sobre os fundamentos da ciência natural. A filosofia passou, então, a expressar a relação do espírito humano com a natureza. O pensamento histórico, durante todo esse tempo, certamente existiu, mas foi sempre de uma espécie "simples" ou "rudimentar"(Collingwood, 1989, p.11), nunca reflexiva.

Os primeiros indícios de uma nova visão da História como forma específica de pensamento começaram a surgir no século XVIII. A História, no entanto, em sentido primevo, data da antiguidade dos primeiros indícios de escrita que o homem deixou

unesp

sobre a terra. É a chamada pré-história, que é seguida da divisão por quatro períodos : a Idade Antiga, a Idade Média, a Idade Moderna e a Idade Contemporânea.

Até o nascimento da Grécia prevaleceram, em todo o Próximo Oriente, formas de história denominadas semi-história, e abrangiam a história teocrática e o mito. A civilização grega, através dos historiadores Heródoto e Tucídides, ambos do século V a.C., reconheceu que a história é ciência e, ao mesmo tempo, é humanista. Até então, a tendência do pensamento grego predominante era anti-histórica porque, segundo o que eles mesmos diziam, somente o que é imutável pode ser conhecido. Assim, a história é, para os gregos, um empreendimento de risco, uma vez que se dispõe a conhecer o transitório, ou seja, o incognoscível.

Empreendimento de risco, porque, diferentemente da ciência, a história não tem trama, não é um tecido, como afirma Paul Veyne (1987, p.28). Afirmar, no entanto, que somente se pode conhecer o imutável, como afirmavam os gregos, é o mesmo que dizer que a história de nossas vidas e de nossos empreendimentos não existe.

A história renovadora de Heródoto concentrava-se nos acontecimentos políticos, geográficos e militares, o que era considerado uma revolução dentro de um gênero que antes preocupava-se apenas em compor listas de reis e anais dinásticos. Ainda assim, Heródoto não consegue se desvencilhar de uma espécie de etnografia histórica. Hoje, a história é muito mais abrangente, porque engloba estudos sobre a demografia, a economia, a sociedade, as mentalidades, etc., e parece dar sinais de transformação para uma história social, das civilizações.

unesp

A história atual também se emprega a estudar o "não-acontecimental", ou seja, os acontecimentos ainda não proclamados como tais. Assim se denominam os estudos sobre a história dos solos, das mentalidades, da loucura, da busca de segurança através dos tempos.

Acusada de campo neutro, história agradável, interdisciplinar e vendável, a Nova História, que hoje não mais é assim denominada, devido à enorme quantidade de divisões que ganhou com sua expansão, percorre um caminho mais detalhado, minucioso, que suas irmãs anteriores. É lenta, mas reconstrói o leão pela pata. Dentro da trajetória de evolução histórica, após os gregos, vieram os romanos que, ao contrário daqueles, viam a história como continuidade em relação ao passado, e é a eles que devemos a concepção de uma história simultaneamente ecumênica e nacional, em que o herói da narrativa é o espírito continuador e coletivo do povo, e onde o enredo é a reunificação do mundo sob a direção dos romanos.

O interesse romano pela história se enfraqueceu, contudo, devido à falta de continuidade do trabalho de Tito Lívio, realizador da façanha de reunir documentos da história primitiva de Roma numa única narrativa, pela primeira vez na história da humanidade

Deu-se, no império greco-romano, pelas mãos do cristianismo, a derrocada do conceito otimista em relação à natureza humana, e do conceito substancialista sobre entidades eternas, subjacentes ao processo de transformação histórica. Os efeitos dessa intromissão do pensamento cristão na vida dos romanos seria sentido até mesmo dentro da concepção de história, que então

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

passava a ser concebida como a execução dos desígnios divinos, e não humanos. Nesse sentido, a evolução dos acontecimentos históricos não necessitava do movimento deliberado de determinadas pessoas para que acontecesse. Valorizou-se, então, a existência dos agentes históricos como veículos dos desígnios de Deus.

Além desses ganhos para a historiografia, a Igreja proporcionou ao mundo uma universalização do processo histórico, através da idéia de que todos os homens são iguais em qualquer lugar do universo, aos olhos de Deus.

Há, porém, um lado indesejável a respeito da dominação católica sobre o globo, como o estabelecimento da divisão e condução dos acontecimentos históricos através do marco do nascimento e morte de Jesus Cristo. Se, aos historiadores medievais fosse perguntado sobre as fontes às quais tinham acesso ao escreverem quanto a ação de Deus sobre o mundo, suas respostas seriam categóricas: falamos através de uma revelação divina previamente estabelecida, que comanda o destino dos homens. A historiografia era, então, escatologia. A escatologia, no entanto, não pode ser vista como história, posto que é impossível separar o processo temporal dos acontecimentos universais. Sob esse prisma o processo temporal se torna passivo, uma vez que é controlado por uma força exterior ao nosso mundo.

Observada por um historiador simplesmente erudito, a historiografia medieval parece insatisfatória e, muitas vezes, extremamente árida porque preocupa-se, em grande parte, com detalhes que hoje consideramos supérfluos, como a vida particular dos soberanos e suas famílias, anais dinásticos, etc. Os historiadores

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

de hoje, entretanto, aprenderam a observá-la de modo diferente, já que diminui, em nossos dias, a obsessão pela precisão crítica e cresce o interesse pela interpretação dos fatos. Na verdade, a interpretação dos fatos passa a ser uma das premissas do movimento da Nova História.

Dentre os diversos braços que a Nova História desenvolveu, um deles se preocupa em estudar os costumes da idade medieval como forma de entender a trajetória de certos acontecimentos. Destacam-se, entre muitos outros, os trabalhos de Jacques Le Goff[1] e George Duby[2], cujas preocupações essenciais se atinham, em linhas gerais, à apresentação de uma totalidade histórica, às representações do funcionamento das estruturas profundas da sociedade medieval, e à idéia de que a história não pode progredir, senão através da confrontação com outras culturas contemporâneas (Burke, 1991, p. 86 ss.).

No Renascimento observou-se um regresso à antiga concepção humanista de História. O homem voltou a ocupar o centro do pensamento histórico. A posição da história renascentista buscava se libertar dos erros do pensamento medieval, e tinha como meta a redescoberta do passado, mas esbarrava na falta de objetos de sua função e de seu método.

O progresso do Renascimento, em relação ao antigo pensamento romano cristão, é notável. Sua única mácula, além da falta de um método histórico concreto, foi acreditar numa reprodução exata dos fatos passados. Sabemos que a história é

---

[1] Historiador recrutado por Braudel com a finalidade de renovar os *Annales* em maio de 1968. Tornou-se o presidente da École des Hautes Études en Sciences Sociales de 1975 a 1977.

[2] Medievalista francês, foi o primeiro a escrever uma monografia sobre a propriedade, a estrutura social e a família aristocrática na área de Mâcon nos séculos XI e XII.

unesp

conhecimento mutilado : discorrer sobre o passado implica, além de acesso a documentos, que muitas vezes se perdem através dos tempos, um modo muito particular com que o historiador colhe dados ou interpreta situações históricas para o seu público leitor.

O pensamento do século XVII concentrou-se sobre os "problemas das ciências naturais, deixando de lado os da história" . Durante a segunda metade do século XVII, com o nascimento da escola cartesiana, desenvolve-se a idéia de "não aceitar o testemunho das fontes escritas sem o submeter a um processo crítico" (Collingwood, 1989, p.85). Nesse período, as relações entre o permanente e o mutável, entre as verdades da razão e as verdades de fato ainda não tinham sido claramente amadurecidas.

Através de Vico, que concebia o plano da história como completamente humano e destituído de destino a cumprir, quebrava-se a antiga idéia de história como cumprimento dos ditames divinos, nascida entre os romanos, sob a influência do cristianismo. Ademais, a história anti-cartesiana era vista como erdadeira estrutura da sociedade em que vivemos e abrigava os modos e costumes que compartilhamos com aqueles que vivem à nossa volta. Não estudava o passado como acabado, mas como extensão do conhecimento histórico.

A escola anti-cartesiana sustentou, ainda, a idéia de que dois períodos distintos da história poderiam ter o mesmo caráter geral, podendo se repetir periodicamente. Assim, a um período heróico, segue-se um clássico, quando o raciocínio prevalece sobre a imaginação, a prosa sobre a poesia, etc. A esse período seguiu-se um outro período de barbarismo em relação à reflexão, e não mais heróico, como o fora anteriormente. Tal movimento cíclico, no

unesp

entanto, admite Vico, não é uma repetição de fases fixas, uma vez que a história nunca se repete, o que nos impede de prever o futuro, como julgavam possível os greco-romanos.

Segundo Fernand Braudel, historiador integrante do grupo dos *Annales*, a história, desde a campanha dos Annales de Lucien Febvre e Marc Bloch, aplicou-se a compreender a razão por que certos fatos se repetiam, mas como anteposição àqueles que se mantinham como singulares. Ou seja, a Nova História não acreditava na circularidade dos fatos, vai em busca da origem de algumas repetições. Por isso Braudel afirma que o historiador de hoje necessita assumir papéis diversos como os de economista, sociólogo, antropólogo, psicólogo, lingüista, entre outros, o que enriquece a história e, verdadeiramente, possibilita que ela construa, com eles, um novo corpo (Certeau, 1978, p.97 ss.).

O Iluminismo surgiu devido à revolta contra a religião entendida como poder institucional. Termos como 'religião', 'Idade Média', 'barbarismo', não eram termos históricos, filosóficos ou sociológicos com um significado científico definido, como eram para Vico, mas termos ofensivos. Esse movimento era polêmico e anti-histórico, pois considerava qualquer fase da história como puramente irracional.

É certo que a religião na Idade Média desempenhou um papel organizador no sentido de estabelecer uma mudança de mentalidade sobre as idéias de riqueza e gozo, por exemplo. Segundo Philippe Ariès, a Igreja contribuiu, através dessa mudança, para a preparação do caminho da vinda e do estabelecimento da economia moderna e, com ela, a tecnologia e as forças de produção. Assim, o toque dos sinos das igrejas passou a ser a chamada mental

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

para os operários ao seu redor. Este foi o emprego de um mecanismo através do qual a Igreja passou a ser mediadora do tempo do operário (Le Goff, 1990, p.154 ss.). Afirmar, portanto, que tal idade da história possa ser vista como irracional, é desconsiderar as razões de certas atitudes dos homens e as suas necessidades, quer sejam eles pólo dominante ou dominado.

Ao Iluminismo seguiu-se o período do Romantismo. No campo do pensamento histórico romântico houve um alargamento graças à investigação mais interessada do passado. A concepção da natureza como algo imutável também foi questionada pelo Romantismo, já que este é um movimento que representa uma nova tendência para encontrar um valor e um interesse positivos em civilizações muito diferentes da sua, tendência que poderia se transformar numa fuga a um passado nostálgico. Graças à concepção de história como progresso, desenvolvimento da razão humana ou da educação da humanidade, essa evasão não se deu com tenacidade.

A historiografia romântica representa "um retorno ao modo metafórico no que se refere à caracterização do campo histórico e seus processos, mas sem a adoção de uma estratégia explicativa organicista" (Collingwood, 1989) onde o historiador tinha o papel de observador e de agente dos processos do caos. O passado era, para os românticos, uma realização única do espírito humano e um passo fundamental no curso do desenvolvimento do processo histórico. Esse reconhecimento do passado como etapa de desenvolvimento levava-os a lançarem um olhar de admiração e simpatia sobre os fatos anteriores. Tal aspecto foi fundamental para que se passasse a pensar a história como processo. Por outro lado, o

unesp

abismo que se abria entre o sentimento de nostalgia pelo passado e a vivência do presente fadava o Romantismo às críticas mais veementes.

Assim, durante o primeiro terço do século XIX havia três escolas distintas de reflexão histórica em exercício : a romântica, a idealista e a positivista. Apesar da discordância entre elas, um ponto em comum as unia : o repúdio pela atitude irônica com que os racionalistas do final do Iluminismo haviam abordado o estudo do passado.

Essa antipatia pela ironia iluminista, compartilhada pelas três escolas, foi responsável pelo desenvolvimento de uma historiografia na qual as pessoas depositavam mais crédito.

De 1830 a 1870 a historiografia caminha para um cientificismo consciente, onde o passado era motivo de pesquisa, de aprendizado.

Haverá, no entanto, alguma analogia entre cientificismo e história ? É entendido que a história descreve o que é concreto, o que é vivido, e a ciência descobre o que está escondido, o que é abstrato, formalizável. Usemos de algum exemplo. A criação dos impostos durante o governo de Luís XIV criou consigo uma máxima lógica : <<todo imposto torna um governo impopular>>. Tal máxima, estranha ao leitor de história, se analisada à luz da psicologia do conhecimento, torna-se fato vivido, concreto. Porém, juntar a causalidade vivida e a causalidade científica dentro de uma mesma lógica é desconhecer o abismo que separa a ***doxa***, que é a crença, a filosofia, da ***epistéme***, termo que designa o conhecimento, como nos lembra Paul Veyne (1987, p.190).

unesp

Seria a história apenas um re-conhecimento do que foi vivido ?

É preciso lembrar que a história lança mão da ciência quando as intenções que tem não bastam. A história, no entanto, não é uma ciência, porque está do lado da ***doxa***. As ciências físicas e humanas podem realizar todos os progressos, mas a história nunca mudará de lugar, e só fará uso das ciências quando elas permitirem explicar um intervalo entre as intenções dos agentes e os resultados.

Intervalo ainda maior o Positivismo abriga entre o historiador e o homem inteligente vulgar. Os filósofos lamentavam que a história presa aos simples fatos não fosse científica, e as pessoas comuns lamentavam que os fatos trazidos à luz pela história não fossem interessantes a elas.

Com o Darwinismo e a teoria da Origem das Espécies, ambos os pontos de vista, o histórico e o científico, passaram a estar de acordo em conceber seu objeto como progressivo. Foi, então, com Darwin, que se cristalizou a idéia da evolução do processo histórico. Os historiadores positivistas, no entanto, ficaram devendo ao mundo um questionamento mais profundo sobre o conhecimento histórico. Fossem certos fatos desaparecidos no tempo ou impossíveis de serem recordados, os historiadores positivistas os desprezariam, o que, muitas vezes, tornava a investigação histórica distorcida. Isso se dava por razão do enorme abismo que havia, dentro do Positivismo, entre os fatos científicos e os fatos históricos, como mencionamos acima (Collingwood, 1989, p.168 ss.).

A Europa dos finais do século XIX respirava ares de revolta contra a filosofia do movimento positivista, que se

unesp

proclamava científica. E como é possível se mensurar fatos do pensamento filosófico ? Foi essa a pergunta que começou a povoar as mentes européias de então. Verdadeiramente, essa revolta foi bastante benvinda, à medida que passou a defender a história como uma forma de conhecimento diferente das ciências da natureza.

Germinada nesse novo solo ávido pelo desenvolvimento de um conhecimento menos científico e mais humano, em 1929, a revista Annales d'Histoire Economique et Sociale criada pelos historioradores Marc Bloch e Lucien Febvre, lança a semente de um novo movimento histórico que provocou um novo turbilhão no domínio da historiografia e se transformou no principal acontecimento do século, dentro desse campo.

O que se convencionou chamar "Nova História" solapou a velha tendência positivista do século XIX, ainda ligada às elites. Substituída, agora, pela observação detalhada e metódica do cotidiano de uma época, de um local, de um personagem, suas crenças, suas atividades e valores, a Nova História apresentava, ainda, alguns atrativos a mais : era inteligente e se aproximava de outras ciências humanas com facilidade, como por exemplo, da antropologia, sociologia, geografia e economia.

Afora todos esses atrativos, a Nova História soube adotar a narrativa como forma de expressão, o que já vinha ocorrendo desde o Iluminismo. Agora, porém, a narrativa histórica libertava-se das amarras de uma cientificidade específica das ciências humanas (Ribeiro, 1994, p.7-13). O resultado dessa liberdade foi o interesse e a atenção que despertou em seu público, conquistando-o.

unesp

1.1 O Nascimento da Nova História

Os líderes da revolução historiográfica francesa iniciada com a revista de Annales d'Historie Économique et Sociale em 1929 foram Lucien Febvre[3] e Marc Bloch[4], historiadores da denominada primeira geração da Nova História.

Foi durante essa primeira geração que os Annales se converteram numa verdadeira escola histórica cuja principal oposição se dava em relação aos que se entitulavam especialistas em história e aos empiristas. A nova escola histórica postulava uma pesquisa interdisciplinar e uma história voltada aos problemas e às sensibilidades.

Postulavam que um fenômeno histórico necessitava ser explicado pelos fatos presentes e não a partir de tempos anteriores e sua relação de dependência com esse passado. Os historiadores adeptos dessa revolução da história passaram a mergulhar profundamente em determinados períodos e a estudá-los com afinco, voltando toda sua atenção para certas particularidades históricas, como o enfoque sobre os usos e os costumes do povo estudado, valorizando sua implicação dentro do contexto cultural em que determinado fato ocorreu.

É claro que estudar os feitos históricos de D. Pedro I no Brasil é mais relevante para a história política do que para a história da moda. Mas, se o nosso enfoque fosse exatamente a

---

[3] Especialista no estudo do século XVI, dedicou-se à história das religiões e das mentalidades.
[4] Competente historiador econômico da Idade Média.

unesp

moda, obter informações sobre seu alfaiate e sobre os tecidos que ele preferia usar, seria de muita importância.

A novidade que a Nova História inaugura e que tanto chocou aos historiadores tradicionais é afirmar que a história dos bastidores, aquela que circunda os heróis da história tradicional, é verdadeiramente aquela que tem a nos dizer em termos de conjunto , de totalidade.

Assim, a história da vida pessoal de D. Pedro I no Brasil, à luz da Nova História seria verdadeiramente interessante se, juntamente com ela, se pudesse avaliar a influência que esse governo europeu exerceu sobre o nosso povo em formação.

A história, a partir da primeira geração dos Annales, passa a prestar atenção às outras disciplinas e, aos poucos, aceitar uma comunhão entre elas.

A segunda geração dos Annales teve como líder Fernand Braudel[5] que, apesar de herdeiro das idéias de Febvre, expressava um determinismo inversamente proporcional ao voluntarismo de seu mestre. Enquanto Febvre analisava as estruturas como duplamente inibidoras e estimulantes, Braudel defendia o homem como prisioneiro dos ambientes físicos e das estruturas mentais, pouco podendo influir no seu próprio destino (Burke, 1991, p.53).

E todas as realidades individuais, segundo Braudel, fundem-se numa única realidade mais complexa : a do social. Não se trata de negar o individual, mas de ultrapassá-lo, de distinguí-lo

[5] Escreveu "O Mediterrâneo", trabalho altamente profissional de história política e militar cuja abordagem do passado revela uma história atemporal do homem na sua relação com o ambiente.

unesp

das forças que diferem dele. A história também faz os homens, ao contrário do que se pensava até então.

Paul Veyne[6], em *Como se escreve a história* argumenta que agimos de acordo com o que a sociedade espera de nós, mesmo sem nos apercebermos disso. E se não o fizermos, sempre haverá algum tipo de punição para isso (Veyne, 1987, p.308 ss). Como exemplo tomemos a filosofia hippie, surgida nos E.U.A. durante os anos sessenta. Comunidade de pessoas cujo ideal diferia das sociedades comuns, os hippies reivindicavam uma liberdade maior em seus atos. Sua maneira de pensar e agir totalmente diferente da sociedade tradicional os tornou motivo de ironia em meio a essa sociedade conservadora e até hoje é impossível dissociar sua imagem daquela maneira jocosa com que foram taxados.

A grande contribuição de Braudel para este século foi transformar nossas noções de tempo e espaço, dividindo o "tempo histórico em tempo geográfico, social e individual", chamando a atenção para a importância da longa duração na investigação das mudanças culturais (Burke, 1991, p.55).

Esse conceito de longa duração do tempo histórico não é, no entanto, cronológico, mas rítmico. Longa duração não significa uma extensa faixa temporal, mas sim "o ritmo lento de determinados fenômenos" (Franco Jr., 1995, p. 4-5). Designa aquilo que evolui mais vagarosamente que os outros componentes históricos.

O conceito braudeliano de longa duração teve início numa preocupação de Marc Bloch. Ele defendia que a história deve

---

[6] Nome dos mais representativos do movimento da Nova História, proclamava a história como um romance verdadeiro.

unesp

ser essencialmente explicativa, e não descritiva, sem abandonar, contudo, o suave sabor da narrativa. A história é ciência que conserva sua veia poética, dizia Bloch, e essa é a maneira através da qual ela cumpre sua função social (Certeau, 1978).

O método comparativo é um instrumento de trabalho eficaz dessa forma explicativa de história. Tal comparativismo deve ser aplicado entre elementos externos e internos ao quadro do objeto em estudo. Comparando elementos e verificando a lentidão com que se davam as mudanças históricas, Braudel pôde formular seu brilhante conceito da longa duração histórica.

Certas estruturas, afirma Braudel, tornam-se elementos estáveis de uma infinidade de gerações, atravancam a história. Outras se esfarelam em menos tempo. Mas todas são, a uma só vez, sustentáculos e obstáculos. Apesar de não ser adepto da história das mentalidades, Braudel, mesmo sem querer, a estava delineando.

Quando Jacques Le Goff[7] assumiu a presidência da VI Seção da École Pratique de Hautes Études, o grupo dos Annales estava pronto a inaugurar a sua terceira geração.

Até então a base dos estudos históricos das duas gerações anteriores estava nas estruturas econômicas. A partir dessa nova geração as atenções migraram para o estudo da "superestrutura cultural" (Burke, 1991, p.81) e da história política, o que pode ser visto como uma reação contra o determinismo de Febvre e Braudel. Tal reação revela uma atitude de redescoberta da importância do agir, em oposição à estrutura. E foi Michel

[7] Historiador recrutado por Braudel com a finalidade de renovar os Annales em maio de 1968. Tornou-se o presidente da École de Hautes Études en Sciences Sociales de 75 a 77.

unesp

Foucault[8] quem orientou estes estudos na direção da micropolítica, ou seja, da política que se faz dentro das famílias, das escolas, das empresas, através da busca pelo poder em cada um desses pequenos universos.

O retorno à política também está ligado a uma nova preocupação com os eventos e, consequentemente, com a narrativa. Esta última transformação dentro dos Annales parece ter alertado para a sua definitiva extinção.

Há aproximadamente vinte anos atrás a abordagem das mentalidades passou de uma história preocupada com as culturas e o pensamento manifesto de certo povo, para a história dos comportamentos e atitudes como representações inconscientes e coletivas dos homens. Tais traços da vida desses homens têm sua fonte, principalmente, nos testamentos, objetos iconograficos , arqueológicos e na literatura, enfim.

Lembremos, com Michel Vovelle que, "a longo prazo, a literatura veicula as imagens, os clichês, as lembranças, as heranças, as produções, sem cessar distorcidas e reutilizadas do imaginário coletivo" (1991, p.63). Aproveitando-se dessa nova bateria de indicadores, o historiador das mentalidades traça um possível paralelo entre as realidades materiais e o olhar que se lança sobre elas.

A literatura proporciona a ele, leitor das entrelinhas, o aspecto da mobilidade porque registra a evolução de certas maneiras de pensar e agir através dos tempos.

---

[8] O que Foucault denomina sua "arqueologia" ou sua "genealogia" tem semelhança com a história das mentalidades. Ambas abordagens mostram grande preocupação com tendências de longa duração e uma relativa despreocupação com os pensadores individualizados.

unesp

A história da mentalidades, braço da história cultural e comportamental, abarca a relação entre a natureza e a cultura. Como exemplo, lembremos do primeiro estudo sobre mentalidades, realizado por Philippe Ariès[9]. Ele analisou as formas pelas quais a cultura vê e classifica fenômenos naturais tais como a infância e a morte. Ou ainda o trabalho de Alphonse Dupront[10] que dedicou sua carreira para o estudo do relacionamento entre a história da religião e da psicologia, a sociologia e a antropologia. Sua tese sobre a interpretação das atitudes inconscientes dentro de grandes movimentos como a sacralização da guerra santa impressionou a Fernand Braudel. Hoje, porém, os historiadores das mentalidades não mais assumem que os indivíduos são prisioneiros de sua visão de mundo, mas "concentram sua atenção na resistência às pressões sociais" (Burke, 1991).

Braudel (Certeau, 1978, p.53) afirmava que, para ele, a História é a soma de todas as Histórias possíveis - "uma coleção de misteres e de pontos de vista, de ontem , de hoje, de amanhã". Essa essência permaneceu até hoje dentro do movimento da historiografia, apesar de muitas vezes ter tomado formas diferentes como, por exemplo, o estudo dos costumes medievais ou a evolução da idéia de morte. Tanto que sequer podemos denominá-lo Nova História. Cremos que essa essência permaneceu porque traduz um movimento maior por trás de si : o pós-modernismo.

---

[9] Demógrafo histórico por formação, escreveu um notável estudo sobre mentalidades durante a Idade Média, através do estudo das famílias, da sexualidade e da história do amor.

unesp

1.2 Nova História e Pós-Modernismo : posições

Hoje o cerne da história parece estar na pluralidade de tipos de histórias convivendo entre si. Essa liberdade, ao mesmo tempo que conforta, assusta. Vivemos um tempo pós-moderno em que o antigo convive com o novo. Essa elasticidade do tempo pode ser um sinal produtivo em termos de pesquisa histórica, se pensarmos no leque de opções que hoje temos dentro desse tipo de estudo. Por outro lado, respira-se um ar de individualismo, através do qual cada um dá a esse tempo a forma que quiser.

Dentro desse possível caos, pesquisar sobre os costumes dos faraós pode ter a mesma importância que buscar as causas da febre neo-liberal que nos envolve neste momento. O risco da elasticidade do tempo está em se abrir mão de uma base filosófica que nos dirija os passos. E isso é uma experiência pós-moderna.

Falta-nos, hoje, uma filosofia que nos norteie. Se durante o período que envolveu o movimento chamado Modernismo o nosso equívoco se localizava na busca de uma suposta verdade em suas profundidades, ou mesmo na tentativa de extrair do mundo os seus encantamentos e reduzí-lo a leis e equações, o que vemos imperar, frente aos nossos olhos desatentos, é o acaso.

---

[10] Historiador da geração de Braudel, sua tese doutoral revelou preocupação com as atitudes inconscientes.Tem trabalhado com intuito de relacionar a história da religião com a psicologia e a sociologia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O pós-modernismo ainda é um conceito não muito bem definido, mas é no seu aspecto evasivo, na concessão que faz a qualquer tipo de expressão que tomamos o texto pós-moderno e estabelecemos entre ele e o texto historiográfico uma analogia de estruturas, posto que ambos convergem para um sentido mais livre de criação sem compromisso, até agora, explícito. Tanto quanto o artista pós-moderno se utiliza das técnicas que mais o agradem ao criar a sua obra, ao estudioso da história plural contemporânea é permitido palmear o período da história que mais lhe interessar.

Dentro dessa atmosfera titubeante, as obras de arte já não têm, tanto quanto nós mesmos, uma definição. "Hoje tudo é expressão"(Zajdsznajder, 1992, p.97 ss.), e o artista se abstém do seu papel de sujeito das mudanças, porque trabalha entre os limites de confortar e ferir.

Por sua vez, ***Reflexos do Baile***, mosaico de várias histórias entrecortadas e fragmentadas de indivíduos que mais se assemelham a zumbis, revela-nos uma obsessão cega pelo alcance do poder e, tanto quanto reza o movimento histórico que se originou da Nova História, esses indivíduos convivem em meio a diferentes verdades e caminham todos juntos, dentro dessa desordem causada pela falta de um centro norteador. Esses personagens marcham em direção a um abismo previamente escolhido. Sua narrativa equilibra-se entre a poesia, a narrativa e a pró forma. Seu olhar é teatral, mas nunca profundo, porque descrêem dos mitos. A noção de felicidade lhes escapa, não porque não a busquem, mas porque não acreditam que possa se alcançar uma plenitude de vida. Ao contrário, é a noção da morte como única certeza, o que esperam alcançar, e nós falamos a respeito de todos os personagens, sejam

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

os que lutam à esquerda ou os que orbitam o poder. Nessa medida ***Reflexos do Baile*** é uma obra tão cruamente realista[11] que, a seu tempo, mostra-se como precursora do pós-modernismo.

Ela parece, na verdade, desmascarar a ilusão do ponto de vista do coletivo que se tinha no modernismo. "A indiferença é o resultado de um desligamento comum a nosso tempo, quando o nós, palavra sem força, não tem sentido num mundo em que predomina a ausência de identidades.

Estamos assim conceituando a obra de Callado ou o movimento pós-moderno?

Aos nossos olhos eles se assemelham demasiadamente. Ambos fragmentados, difíceis de se constituir na homogeneidade de um texto.

1.3 História das Mentalidades

A história da mentalidades "situa-se no ponto de junção do individual e do coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intencional, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral" (Le Goff, 1988, p.71).

O nível da história das mentalidades hoje, "é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos particulares da história"(Le Goff, 1988, p.71), porque aprofunda o conhecimento do coletivo ao estudar o comportamento individual, que se repete em determinados indivíduos, em determinadas épocas, automaticamente. O que parece meramente mecânico, revela em

[11] O termo *realista* é utilizado aqui no sentido em que Roland Barthes o emprega em *O rumor da língua*, ou seja, de adjetivo ligado à representação do real enquanto fato ocorrido.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seu interior, determinado sistema de pensamento, como atestam as heranças, os costumes de um determinado povo.

Dentro da Escola de *Annales* existe todo um caminho percorrido até hoje, cujo resultado levou a um amadurecimento a que os historiadores foram chegando. E foi mapeando a história das elites que os historiadores franceses puderam encontrar uma história das massas, da mesma forma que o estudo das idéias e das culturas os foi conduzindo a uma história das atitudes coletivas. Por consequência, percorrer a história dos movimentos os levou a evoluir para um estudo da história das inércias.

História das lentidões da história, as mentalidades permanecem incutidas nos comportamentos das pessoas e são transmitidas de geração em geração, como se fossem genes de herança física, mas de maneira mais forte que na genética.

O conceito de mentalidade, para termos uma idéia de sua dimensão, é considerado "mais amplo que o de ideologia"(Vovelle, 1991, p.19), uma vez que engloba o que ainda não foi formulado e se encontra como um "não-significante", aquilo que se acha camuflado em nível de inconsciente e que evolui muito lentamente através dos tempos. A mentalidade é um modo de pensar que se desenvolve coletivamente. Algumas vezes os indivíduos as herdam de seus antecessores. Noutras, elas são "produzidas em laboratórios", propositalmente e com determinado objetivo, como é o caso das propagandas políticas e dos comerciais de televisão.

Para ilustrar a força dessa inércia mental usaremos de um exemplo citado por Jacques Le Goff[12] e retirado dos *Diálogos*,

[12] in "História : novos objetos - As mentalidades". Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

unesp

escrito pelo Papa Gregório entre os anos de 590 e 600, sobre um monge que em seu leito de morte confessa ter acumulado doze soldos de ouro para si, o que era proibido entre os monges daquela congregação religiosa. Todos os seus bens deveriam ser usados em comum e, por isso, o Papa Gregório, ao saber da infração do monge, ordena que o coloquem numa solitária até que morresse, quando, então, seu corpo seria jogado sobre o esterco. A idéia de Gregório era a de que seus pecados deveriam ser pagos com sinais exteriores e, assim, servir de exemplo aos outros monges (1988, p. 72).

O fato é que não se usou da indulgência de confissão dos pecados com esse morimbundo, o que era comum que se fizesse já naquela época. Le Goff argumenta que a mentalidade, nesse caso, venceu a doutrina. "Mais rápido é o desenvolvimento da matéria, que do espírito", afirma Le Goff, o que permite inferir que Gregório usou da lenta modificação de seu espírito (1988, p.72). A voz da mentalidade herdada de seus antepassados falou-lhe mais alto e ele se esqueceu da evolução do mundo, da matéria.

Em resumo : as mentalidades mudam muito lentamente e, na maioria das vezes, existem sem serem notadas, justamente por estarem enraizadas no nível da inconsciência das pessoas. E foi justamente o nível inconsciente da herança antepassada o que determinou a atitude do Papa Gregório.

Insegurança, desejo de mostrar seu poder, ou simples maldade. A causa de tal atitude é a matéria prima do historiador das mentalidades. Ele necessita voltar seu olhar para os antepassados de seus objetos de estudo, buscando neles a herança, as rupturas, a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

continuidade, as perdas, principais formadoras do sistema de pensamentos que seus objetos expressam ou expressavam.

E tudo é fonte para o pesquisador das mentalidades. Documentos fiscais, registros, objetos e ferramentas antigas, discursos forçados e, numa outra categoria, os "documentos literários e artísticos"(Le Goff, 1988, p.75 ss.), os chamados documentos do imaginário.

É necessário lembrar que as obras literárias não veiculam códigos independentes de suas circunstâncias temporais. Ao analisar uma obra literária à luz das mentalidades é preciso estar atento sobre os locais e meios pelos quais tal produção se originou.

A história das mentalidades deve, também, ser companheira da etnologia, porque é no seio dos sistemas culturais, dos sistemas e de crenças que essa história é elaborada, vive e evolui. Parece poupada às lutas sociais, mas não é. Sutil é a forma como se apresenta através da morosidade dos desenvolvimentos espirituais, mas dificilmente subtraída à dinâmica social.

Algumas mentalidades de classes jazem ao lado de mentalidades comuns. Isso faz com que as primeiras sejam mais ligadas ao movimento social que as outras, mas por ser um campo de estudo recente, a história das mentalidades ainda é terreno a ser palmeado com muito cuidado.

Contemporaneamente, cabe ao historiador-antropólogo desvendar mitos atuais que revelam "como os povos carregam olhares culturais que os distinguem e que condicionam a sua interpretação e capacidade de compreensão"(Silva, 1994, p. 68-75).

Isto não significa dizer que a cultura é portadora de uma autonomia absoluta. É mais proveitoso pensá-la, em primeiro

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

lugar, como um "elemento dinâmico", "produto e produção de valores e concepções" (Silva, 1994, 68-75), e não como o reflexo imediato do contexto político e econômico. Ademais, cada povo carrega seu arsenal cultural e ele certamente difere das bagagens de outros povos. É esse arsenal cultural que imprimirá variadas interpretações de um determinado evento, devido ao fato dos historiadores pertencerem, também, a diferentes culturas.

Tal exercício que faz o historiador quando volta seu olhar ao passado, para compará-lo com o presente, aproxima de nós, contemporâneos, os antigos - os medievais e os romanos -, longe de afastá-los. Dessa maneira nós penetramos o seu discurso, não para ressaltar as diferenças que existem entre os dois, mas para assinalar ocasionais proximidades.

Nessa justaposição de culturas pode estar camuflada uma busca de nossa contemporaneidade, em crise, por paradigmas fundantes, uma vez que a sua descrença no presente a impessa de se firmar em solo próprio.

Philippe Ariès (Boto, 1994, p.23-33) defende que foi a "crise da modernidade" a responsável por encetar a grande voga da Nova História, após o final dos anos 60.

Guiado por esse desacerto de paradigmas e pelo declínio do sonho iluminista de aperfeiçoamento através do decorrer do tempo, o homem moderno, e depois, com muito mais veemência, o homem contemporâneo do movimento pós-moderno, pôs-se a repensar a contemporaneidade em termos de estruturas antigas de pensamento e de ação.

E como se buscasse o outro tempo pela falta do seu próprio, pensamos que o homem do pós-modernismo pôde se

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

encontrar a partir da comparação que estabeleceu com seus irmãos mais velhos.

Isso não quer dizer, porém, que a busca o tenha satisfeito de todo. Afortunadamente é essa insatisfação que sempre o move para adiante. Nossa idéia é a de que, talvez, essa apreensão do inconsciente coletivo de outras épocas, através de uma perspectiva mental, de códigos de conduta e de práticas, tenha estarrecido o cidadão pós-moderno que, em parte auxiliado pelas luzes da Nova História e da História das Mentalidades, pôde enxergar a fragilidade do antigo conceito de superioridade de seu tempo sobre os outros tempos estudados.

Os mitos que a modernidade aprendeu a visualizar, agora com olhar de compreensão, graças à História das Mentalidades, continuam a se repetir em nosso tempo. Mudam as roupagens e os indivíduos, mas muito de nossas mentalidades ainda são primas-irmãs daquelas que estudávamos com distância superior.

É através das lentes dessa história, na qual se insere a História das Mentalidades, que pretendemos entender ***Reflexos do Baile,*** lembrando que o valor da obra literária não está na simples reprodução do real, ou na análise dele, mas na cristalização que nasce do encontro entre as forças criadoras que dão novo significado ao fato, dentro de uma coerência muitas vezes estranha à lógica, mas extremamente clara dentro da arte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Capítulo II

Estética a serviço do realismo

unesp

Capítulo II

Estética a serviço do realismo

"Entre o real
e a ficção está a criação literária"

Maria Thereza de Freitas

O antigo campo de estudo comparativista compreendia o estudo das fontes. Ele estava baseado na concepção de originalidade como criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores. Hoje essa noção de originalidade se compromete, quando questionada pelas novas noções de produtividade dos textos literários.

A modernidade sugere diferentes modos de atuação ao comparativista, a ponto de alterar a visão pejorativa que se tinha anteriormente sobre o conceito de imitação. Agora sabemos que a repetição, a colagem, a alusão e, principalmente a paródia, nunca são inocentes, porque atuam como modificadoras do texto anterior, atualizando-o.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em ***Reflexos do Baile*** as paródias permitem que o texto final dialogue com os textos anteriores, trazendo-os para o momento político atual da narrativa e permitindo que realizem uma revitalização da tradição instaurada em textos antigos.

A partir do Romantismo, a Literatura procurou, com muita frequência, no acontecimento histórico, a matéria prima para fixar momentos de importância universal, para retratar certas realidades, como ocorreu nas literaturas européias do século XIX. Sem mencionar as catástrofes da primeira metade do século XX, cujos temas impulsionaram grande parte das produções romanescas e, ainda hoje, servem de inspiração para obras como o romance, que recentemente foi transformado em filme, "A lista de Schindler", de Thomas Keneally.

O que nos leva a encontrar História em meio a ***Reflexos do Baile*** não é a menção que a obra faz sobre fatos históricos antigos, mas o seu silêncio sobre os atuais. Em momento algum o leitor se assegura de que a narrativa se situa nos anos de 1960 a meados de 1970. No entanto, a ironia presente nas paródias e nas sátiras, em contraste com a seriedade das falas dos personagens, dão ao leitor a medida certa do período que retrata o livro : os pesados anos de repressão militar no Brasil.

Essa porção de história que as entrelinhas de ***Reflexos do Baile*** contêm são um peso muito importante nesse romance. Seus personagens, dentro desse acontecimento histórico não declarado, têm cada qual um papel muito importante no processo histórico-narrativo. Em suas vidas não há lugar para dramas pessoais. Ainda que as mortes ao seu redor ocorram, elas parecem não os abater. Seu objetivo político transcende o aspecto individual.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Eles carregam uma dimensão sócio-histórica como representantes de diferentes grupos sociais, valorizando a ação coletiva e anônima. Eles beiram as frágeis fronteiras entre Literatura e História.

Assim, a morte de Beto é, certamente, um drama dentro da narrativa, mas é logo esquecida diante da História que segue seu caminho. Da mesma forma os acontecimentos secundários, que são muito reduzidos, sempre remetem à História ou são usados como veículos de informação histórica. Nesse sentido a Ficção depende da História. Mas a recíproca também é verdadeira, se pensarmos que ***Reflexos do Baile*** é uma das poucas obras que falam sobre o período do militarismo no Brasil, e que sugere informações e reflexões, até então, muito pouco abordadas.

A estética é conteúdo muito importante dentro de ***Reflexos do Baile***. É através dos recursos estéticos que a obra conversa com o leitor, contando-lhe sobre a ansiedade que os artistas viveram durante o período da repressão militar, sobre a falta de rumo dos que conduziam o povo, sobre a tristeza pelos mortos e torturados e, principalmente, realiza reflexões a respeito desses acontecimentos.

Os capítulos curtos e taquigrafados, enumerados como se fossem documentos de um livro cartorial, a disparidade entre as formas de escrever dos vários personagens, são recursos que muito podem nos revelar como razões estéticas.

Postando-se entre a Literatura e a História, ***Reflexos do Baile*** volta-se muito mais para a Literatura, uma vez que os únicos fatos históricos que aborda com clareza são aqueles presentes nas paródias e nas sátiras. Porém, não há como negar a representação que a obra realiza do universo sócio-político evocado, onde se

insere a História, campo de domínio público, porque comum a ambos, autor e leitor.

Fica claro que o objetivo da obra não é o de reconstituir a História, o passado. Se assim fosse, precisaríamos de informações claras sobre locais, datas, facções políticas, etc. Mais que reconstruir a história, ***Reflexos do Baile*** tenciona quebrar o silêncio que a censura impôs ao país e chocar os seus leitores com fragmentos de uma realidade que eles provavelmente ignoravam.

Tais fragmentos, dentro da literatura realista, no entanto, não se encontram presentes como signos, porque, nela, o realismo é apenas "parcelar", limitado aos pormenores. Segundo Rolland Barthes, a narrativa mais realista que se pode imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas (Barthes, 1988, p.164). É o que chamamos ilusão referencial que ocorre quando, suprimindo o real da enunciação realista em termos denotativos, ele retorna ao texto de outra maneira, dessa vez como conotação. Ou seja, a carência do significado torna-se o significante do realismo. Dessa maneira os signos que nas antigas literaturas não passavam de catálises, na modernidade, caracterizam uma estética da representação.

Em ***Reflexos do Baile,*** detalhes como o súbito desejo de ver sangue, carnes abertas, animais sacrificados, que a personagem Amália revela ao conseguir fugir da casa onde trabalhava como espiã, no capítulo 1 da Terceira Parte, soma-se a um emaranhado de detalhes que, à primeira vista, nos parecem sem sentido, jogados lá ao acaso. São como elementos fantásticos dentro da narrativa. Se os ligarmos, no entanto, à atmosfera de perigo que ronda as pessoas e, principalmente aquelas que mais estão em contato com as

mudanças do país, como é o caso dos guerrilheiros, tudo fica mais claro.

Certamente, Antonio Callado faz uso de catálises, algumas vezes fantásticas, outras sutis, para apresentar, ao leitor, uma exposição de fotos, tiradas de vários ângulos, a respeito do golpe militar nos anos 60. Adotando um modo-de-dizer que jamais comprometeria ao autor, porque, na verdade, não diz, apenas sugere, ele leva o seu público a conhecer o sentimento de insegurança que pairava nos ares, durante aquele período.

É irônico, e parece contraditório, dizer que ***Reflexos do Baile*** quebra o silêncio daqueles anos de militarismo, justamente através de um discurso lacunar, mas as referências históricas nele presentes se encontram embutidas no que os seus personagens não podem dizer claramente. A História se localiza no testemunho oral de quem viveu toda aquela experiência e foi castrado por ela. ***Reflexos do Baile*** grita para não falar.

Há uma preocupação, contudo, em não deixar o leitor tão ao léo. Para ajudá-lo a compreender o presente e até o futuro, se pensarmos numa projeção contínua do tempo, no sentido agostiniano, o autor lança mão de saltos ao passado histórico justamente com o objetivo de traçar uma história total do Brasil. Funde presente, passado e futuro e os acondiciona numa moldura pessimista abaixo da qual se lê *Por todos os séculos, dos séculos. Amém*[1]. Triste realidade nos faz relembrar que a história do Brasil tem permanecido praticamente a mesma desde os tempos do

[1] Expressão usada nos cerimoniais católicos. Nós a utilizamos aqui por razão de transmitir uma idéia de resignação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Império, o que se torna a chave para o leitor entender as sutis referências históricas que faz ***Reflexos do Baile***.

O uso das notas de rodapé é outro recurso literário que empresta ao texto um "caráter didático" revelando que o autor detém um certo saber. Mas, mais que ser didático, esse recurso tem o objetivo de "autenticar o discurso, justapondo-lhe uma metalinguagem que o explica".(Freitas, 1986, p.20).

Entenda-se, no entanto, que não há arrogância em deter esse saber. Há apenas a propriedade da experiência. A ironia é o ingrediente que brinca com esse poder e o torna menos pesado na sua responsabilidade.

Ademais, o uso das notas de rodapé faz parte do arsenal estético que o autor escolhe para melhor problematizar uma realidade objetiva. A escolha sobre qual realidade abordar em detrimento de uma outra é o que faz da História uma inevitável ficção.

Do ponto de vista da Literatura, "as razões fundamentais que determinam a escolha do assunto podem ser reduzidas a três : estéticas, ideológicas e pragmáticas"(Freitas, 1986, p.43 ss.).

A estética de apresentação da narrativa em ***Reflexos do Baile*** obedece a um esquema protocolar. Sua forma organizada em partes e capítulos enumerados contrasta com a truncagem das informações e a névoa que envolve os acontecimentos.

Existem posições ideológicas do autor dentro da obra, uma vez que se trata de uma obra de cunho político. No entanto, há uma fidelidade aos fatos históricos nessa construção literária. A esquerda, por exemplo, ao final do livro, chega a ser quase

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

completamente dizimada, enquanto a direita, responsável pelas torturas permanece como era antes do golpe.

Ainda assim, continuamos a entender ***Reflexos do Baile*** como uma denúncia maior a respeito da falta de rumo de nosso país. É difícil classificá-la como uma obra politicamente engajada, tão fartos são os recursos de que o autor lança mão para apresentar um real "possível, visível e suspeitável", como afirma Antonio Houaiss, nas orelhas da terceira impressão de ***Reflexos do Baile***.

Do ponto de vista pragmático, que determinará "o sistema de argumentação da narrativa", podemos observar que o autor, de certa forma, "invade o universo da história" e se apropria dela, com o objetivo de construir o seu (Freitas, 1986, p.42). Dessa forma a sua tendência é de engrandecer os personagens de esquerda nas suas qualidades, enquanto os de direita são marcados por qualidades pouco nobres. Na mesma proporção que Juliana cativa o leitor pela sua bravura, seu pai, Rufino Mascarenhas, enoja-o com sua alienação. Ou ainda, da mesma forma que Beto é o símbolo de desbravamento, o português Carvalhaes é, agora, o protótipo do covarde. As taras homosexuais de Jack contrastam com o empenho da personagem Amália, para apenas citar alguns exemplos.

A manipulação da realidade histórica transforma "a história em aventura individual" (Freitas, 1986, p.92 ss.) à medida que o elemento histórico se integra à ficção. Assim, pensamos ser insuficiente afirmar que ***Reflexos do Baile*** é um romance histórico. Muito mais lacunar, ainda, seria atribuir-lhe o rótulo de romance de aventuras, pois, como analisamos anteriormente, a vida de seus personagens se desenrola muito mais a favor da História, como acontecimento social, do que como um emaranhado de papéis

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

individuais. A vida dos seus personagens se apequena diante da grandeza de sua contribuição para a História.

A "confrontação do homem com a História" é responsável pela transformação do acontecimento histórico em construção literária. E essa confrontação é trágica na medida em que o homem sente que o todo lhe escapa e que, apesar de dar sua vida por uma causa, há sempre "algo" que o domina e contra o qual é incapaz de lutar (Freitas, 1986, p.51 passim). É a força da fatalidade, elemento base da tragédia, que ensina que o homem deve seguir o destino que a natureza lhe traçou e, contra ela, nada tem a fazer. Tanto o é que não há vencedores em ***Reflexos do Baile***. Todos perdem com as mortes e as torturas, como em toda guerra.

Embora caminhem para a morte, os heróis trágicos podem encontrar aí sua realização, num plano que os transcende. Beto e Juliana expressam a passagem de um realismo pessimista, niilista, para um idealismo fundado na capacidade do homem em escapar à tragicidade da condição humana, através de seu poder de decisão. Sua vontade os coloca acima das forças externas, de forma que a imagem que fica deles para as outras pessoas quando eles se vão, suscita nelas o desejo de ser semelhante a esses heróis. A imitação de seus atos prolonga as suas ações.

A valorização do ato de escrever é, no campo literário, outro fenômeno de continuidade (Freitas, 1986, p.86). Por isso o romance é todo escrito em cartas, trechos de diários e bilhetes. Escrever é uma forma de imortalizar o que se fala, de imortalizar a ação histórica, através da transfiguração do real.

Ao final do livro, no capítulo 36, Jack, embaixador americano no Brasil e peça chave do esquema militar de torturas,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

manda à sua esposa um telegrama refutando a sugestão dela sobre escrever um livro a respeito de seu período no Brasil. Difícil de ser decifrada, a mensagem do personagem Jack reforça a idéia da importância do ato de escrever e o comprometimento histórico que advém dele. Recusar-se a escrever é querer esquecer, apagar o passado. E é exatamente o que deseja o embaixador americano.

A poeticidade das cartas e dos trechos de diários atribuem certa força às palavras, à medida que elas podem ser vistas como criação literária, como arte. Há frases verdadeiramente belas em meio à angústia e medo que expressam os personagens, como esta escrita por Juliana a Beto, no capítulo 30 da Primeira Parte :

O que eu queria era ver você de novo, ter você na cama comigo. Aço teu, bainha eu.

Ou esta outra escrita por Beto a Dirceu no capítulo 3, à página 17 :

Tenho uma grosa de guerreiros e até um santo ou dois, mas não conseguiremos vencer a mansa resignação dos que não comem.

E ainda esse trecho escrito por Rufino no capítulo 2, à pagina 16:

Vou aumentar o pequeno pomar de agora às dimensões da infância, pois hei de recuperar o tempo perdido com palavras e com cambucás, abricós, ingás e jambos. E sobretudo, ai de mim, com as frutas carminativas, mamão, tamarindo, ameixa, fruta-pão. Brumosa Urraca, faz com que volte ao lar reerguido Juliana, que

me arranjou o jardineiro mas não quer replantar-se entre as estrelízias.

O poder da criação é o antidestino, único meio que pode levar o homem a escapar da trajetória de morte. É a forma de imortalizar, "não uma verdade, mas o poder afetivo dessa verdade" (Freitas, 1986 , p.87 ss.), pois a arte se dirige mais à emoção do que ao intelecto. Essa atitude cuja autoria é, em primeiro lugar, dos personagens, confunde-se com o objetivo do autor : escrever como forma de permanecer.

Capítulo III

Estrutura Textual como transporte das Mentalidades em *Reflexos do Baile*

Capítulo III

Estrutura Textual como transporte das Mentalidades em *Reflexos do Baile*

> *"Os mass-media são os veículos e as matrizes privilegiadas das mentalidades: o sermão, a imagem pintada e esculpida são, ao lado da Galáxia de Gutemberg, as nebulosas onde se cristalizam as mentalidades".*
>
> Jacques Le Goff

Reflexos do Baile é um instantâneo triste de um Brasil sem rumo. Um primeiro olhar que o leitor lance para esta "foto" denunciará, como traços mais evidentes, as várias ideologias que brigam entre si dentro da obra.

O leitor, então, aproxima-se mais e, curioso, lança-lhe um olhar mais profundo à cata de detalhes pequeninos. Eis que percebe as mentalidades !

O conceito de mentalidades, como já dissemos, ao contrário do que imaginamos, "é mais amplo que o de ideologia". Ele engloba, como foi visto, o que ainda não foi formulado e se

Convidamos o leitor a encetar, conosco, esse segundo olhar sobre ***Reflexos do Baile***, desvendando estruturas reveladoras da continuidade das mentalidades, e o modo como influenciaram o período militar brasileiro, tema do livro.

Reflexos do Baile realiza a mímesis do florescimento do infortúnio na vida do Brasil pós 1964. Em três atos o autor fotografa o que há de mais ridículo e grotesco no universo pessoal e social de seus personagens, fixando retratos da atualidade em molduras antigas.

O título do livro é muito significativo metaforicamente. Um baile na embaixada inglesa, ocasião em que se dará o começo da revolução pela liberdade no Brasil. Lá as luzes se apagarão conjuntamente com as luzes da maioria dos bairros do Rio de Janeiro e o grupo de revolucionários tentará seqüestrar a rainha da Inglaterra, em visita ao Brasil, como forma de pressionar o governo a deixar o poder.

O seqüestro da rainha é uma paródia de um plano tramado na época do Império no Brasil para seqüestrar o Imperador D. Pedro II e a família imperial. Pompílio de Albuquerque, membro do Clube Republicano do Rio de Janeiro, foi o autor da idéia, a qual não teve total adesão pelo número insuficiente de insurretos.

Ironicamente, o plano de Beto, o Pompílio do nosso tempo, é mudar os rumos do país seqüestrando a rainha inglesa, o que também pode ser entendido como crítica à dependência do Brasil em relação às grandes potências. Até mesmo para fazer uma revolução interna, entende-se que o Brasil precisa de ajuda exterior.

Anteriormente, estabelecemos uma ligação entre o nome de Beto e o do governador romano Numa Pompílio. Mais uma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

imagem vem se juntar, agora, à composição do caráter do herói de ***Reflexos do Baile***, a de Pompílio de Albuquerque, o homem que, se tivesse angariado apoio popular, exatamente como ocorre com Beto, teria sido a peça chave para a mudança do país.

Os meios que os republicanos usariam para conseguir seu intento também se aproximam das estratégias no plano de Beto : chegada a hora e o dia ajustados, os republicanos deveriam dinamitar os encanamentos do "gás do Aterrado para a cidade". Essa explosão acarretaria a "falta de luz nas ruas e nos edifícios", tornando fácil para os revolucionários se apoderarem do Imperador e de sua família.

O plano de Beto previa também o corte da luz, o que não deixa de carregar uma conotação significativa para a narrativa. O apagar das luzes durante o baile é a tentativa do grupo de revolucionários de mudar as regras de condução do país. Mas essa mudança, definitivamente, não acontece porque o grupo de seqüestradores é um grupo coeso, sem, no entanto, qualquer base popular.

No Capítulo 20 da *Primeira Parte*, onde Beto defende a revolução com armas, ele prova a sua coragem em frases de efeito como :

Comeremos com a mão, combateremos no escuro. (p.28)

O desprezo aos talheres, aliado ao desprezo pela luz elétrica recria uma noção do Brasil primitivo que não necessitaria ser descoberto e colonizado para evoluir. O progresso não é fator primordial para que uma nação se desenvolva, essa é a noção

realista-naturalista que o personagem Beto nos transmite. Um grupo de embaixadores bailando no meio de um Brasil em trevas é uma rica alegoria para afirmar o distanciamento dos diplomatas com relação ao povo.

O livro guarda, também, uma riqueza de detalhes se analisarmos mais profundamente o seu título.

A palavra *reflexos* nos lembra os vários matizes de cores na incidência de luz refletida sobre determinada superfície e traz consigo a idéia da pluralidade de nuances e de significados de um mesmo acontecimento. E, certamente, cada grupo social irá interpretá-lo diferentemente : a direita verá o apagamento como afronta ao poder governamental. A esquerda , interpretá-lo-á como tentativa de salvar o Brasil de um poderio que o escraviza.

Se ativermo-nos à idéia do baile como o apagar de luzes na esfera maior do país, a escuridão, que significa a não incidência de luz, inutilizaria o poder dos reflexos, transformados agora em um eco perdido. Restaria apenas o baile e sua escuridão.

O dicionário também define a palavra reflexos como a qualidade daquilo "que se volta sobre si mesmo" (Ferreira, 1986) e poderíamos imaginar então o autor-implícito no papel de um vate a prever as conseqüências que o período populista viria a produzir ao longo da história do país.

Coincidentemente ou não, o significado de reflexos na obra de Callado abarca todas as explicações que o dicionário lhe atribui. Eis a última : evocação da "realidade de maneira imprecisa ou incompleta"(Ferreira, 1986). Ora, nós analisamos anteriormente esse aspecto quando dissemos que a revolução, *em* ***Reflexos do***

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Baile, não tinha sustentação no povo, não trazia ligação com ele e, portanto, não era o reflexo integral da realidade do país.

A palavra *baile* pode significar "reunião dançante de caráter festivo e não raro formal" ou, ainda, "reunião ou movimentação em torno de um assunto comum; dança; bailado"(Ferreira, 1986). O assunto comum em torno do qual brasileiros e estrangeiros se reunem é, certamente, o Brasil. E o interesse maior é o de dominá-lo, cada classe a seu modo, cada povo segundo suas estratégias e recursos. A esquerda e a direita. Os Estados Unidos, Portugal e Inglaterra.

O título do livro de Antonio Callado é tão multifacetado quanto a composição que o autor-implícito realiza para expressar a realidade do Brasil. E, em adição, tão multifacetado quanto a realidade brasileira durante o período do golpe militar de 1964. O livro se divide em três parte distintas. A razão do uso do número três pode nos levar a infinitas conclusões externas ao texto, como por exemplo, ligar esse número ao seu significado em hebraico, qual seja o de signo da perfeição e do equilíbrio, imagem que se contrapõe à desorganização reinante no país durante o período pós-golpe.

Ligando esse período à idéia da divisão em começo, meio e fim, teremos o pré-militarismo como a *Primeira Parte*, *A Véspera*, o período durante o golpe militar, como Segunda Parte, *A Noite sem Trevas*. E como resultado da devassa desse regime , a *Terceira Parte - O dia da Ressaca* -, reflexos de um Brasil que literalmente "dançou"[1] no baile de 1964.

---

[1] gíria cujo sinônimo significa sair-se mal.

unesp

Reflexos do Baile é uma narrativa composta por cartas, bilhetes, trechos de diário, memorandos e telegramas, onde se pode constatar apenas o destinatário, nunca o remetente. As comunicações formam capítulos agrupados, como dissemos, em três partes distintas.

A ausência de títulos é compensada por algarismos grandes que trazem textos narrados em primeira ou em terceira pessoas. Os números em plano maior lembram os decretos e atos institucionais promulgados, com frequência, pelo governo militar da época.

Esses números revelam, ainda, uma contradição : eles tencionam enumerar o caos. É como se o autor quisesse expressar através deles a ordem que se impunha ao povo, mas que era apenas imagem, invólucro, uma vez que sequer os próprios governantes sabiam como conduzir o país.

Voltando-nos para a análise das mentalidades, é preciso dizer que são incontáveis as citações que ***Reflexos do Baile*** apresenta acerca do uso do mecanismo das estruturas das mentalidades. Tentaremos abordar alguns desses usos, na impossibilidade de analisar todos.

Para entender a evolução ou não-evolução de certas mentalidades através da história brasileira, precisaremos empreender uma viagem imaginária ao passado mais remoto de que temos notícia no Brasil. Nesse mister, o próprio autor nos auxilia quando relembra situações do passado brasileiro, tempos em que já se firmavam os alicerces das mentalidades que hoje presenciamos.

Como exemplo dessas recordações do passado, das quais ***Reflexos do Baile*** nos apresenta variados exemplos, dentro do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

estudo das mentalidades, relembremos a figura do Conde Gobineau que, durante a época do Império, era conhecido como estelionatário do dinheiro da Coroa. No capítulo 28 da primeira parte de ***Reflexos do Baile***, Felipe cumpre o que prometeu a Dirceu, e vai visitar a companheira de guerrilha Juliana, que vive com seu pai, Rufino Mascarenhas. A casa, abarrotada de peças valiosas, guarda, entre tantos objetos caros, um livro com a dedicatória do Conde de Gobineau aos antepassados da família Mascarenhas.

Felipe, ao ver toda aquela riqueza, comenta :

Me deu a impressão de dinheiro roubado há muito tempo, parado, meio podre. (p.34)

Esse capítulo marca uma trajetória de tradição, que se estende desde o Império do Brasil até os dias de hoje : o roubo. Formada naquela época em que o território brasileiro era grande demais para ser vigiado pela Coroa, a mentalidade da usurpação fácil pode ser vista em ***Reflexos do Baile***, caracterizada no capítulo 28, como costume que atravessou os séculos e perdura até hoje.

A própria trama de ***Reflexos do Baile*** é tecida sobre outra situação contemporânea ao Império português no Brasil. O seqüestro da rainha é uma paródia em relação a um plano desenvolvido, naquela época, para seqüestrar o Imperador D. Pedro II e a família imperial, como vimos acima. Pompílio de Albuquerque, membro do Clube Republicano do Rio de Janeiro, foi autor da idéia, que não teve total adesão devido ao número insuficiente de insurretos. Já no início de sua história, o Brasil

parecia fadado a nunca conseguir concatenar suas facções políticas em prol do bem do país.

Outra alusão ao passado brasileiro, anterior, no entanto, à vinda da Coroa portuguesa, encontramos no capítulo 15 da primeira parte, onde Beto inicia a carta endereçada a Dirceu, parodiando a carta que Pero Vaz de Caminha, o enviado da Coroa portuguesa ao Brasil, escreveu ao chegar aqui. A diferença é que Beto denuncia, através da ironia da frase, a grande influência externa sobre o Brasil e as consequências que isso nos trouxe :

A paisagem brasileira é composta de eucaliptos, de Volkswagens e de gente com fome. (p.24)

A perspectiva que ambos tiveram também foi a mesma. Caminha era a imagem do dominador contemplando seu domínio, enquanto Beto se utiliza da oportunidade para ilustrar o grande nada que se tornou o nosso país, após tantos séculos de usurpação externa de nossos recursos. Sua visão é a de quem olha para o Brasil externamente, e busca dominá-lo, tanto quanto os embaixadores e toda a elite de direita. Mudam os discursos, mas o objetivo permanece o mesmo : a busca pelo poder.

Em seu livro "A cidade das letras" Angel Rama cita uma passagem de "La città invisibili", de Italo Calvino, no momento em que Marco Polo conta a Kublai Kan sobre a cidade de Tamara, onde "o olho não vê coisas, mas imagens de coisas que significam outras coisas", querendo se referir à trama de significados, por meio dos quais uma cidade encerra seu próprio discurso e "quando pensas estar visitando Tamara, não fazes mais do que registrar os nomes

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

com os quais ela se define a si própria e a todas as suas partes"(Silva, 1991-92, p.18-27) .

As cidades articulam variados discursos e suas imagens escondem dúbios significados. Aos olhos da maioria das pessoas os seus símbolos são meros significantes de ordenação do espaço dessas cidades. Aos cuidadosos olhares de outros poucos, esses significantes podem ser lidos como significações.

"Incapaz de se identificar com a natureza", o colonizador, cujo olhar incompreensível não entende o significado de nossos símbolos : índios, animais e plantas, decide-se a impor os seus significantes e começa por sacrificar a fertilidade da terra descoberta. "Nesse sentido a colonização é predatória"(Silva, 1991-92, p.18-27).

Muito mais do que o país em descobrimento, a iconografia das caravelas invadindo nossas praias virgens revela a imagem do seu país de origem. Portanto, as águas e as caravelas formam o elo entre a Europa e a América. Assim, as caravelas cortando a quietude de nossos mares é a primeira violação que o continente europeu pratica sobre um santuário de significantes tão adversos dos seus.

Para caracterizar a destruição de tantos símbolos de nossa cultura, ***Reflexos do Baile*** aborda, no Capítulo 15 da Primeira Parte, a representação dos blocos de população da cidade do Rio de Janeiro através de peças de azulejos. Cada peça corresponde a um bairro desta cidade e eles formam um mapa de desligamentos que seriam realizados no dia do seqüestro da rainha. No capítulo 47 estes mesmos azulejos serão levados, juntamente com as peças de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

barro lembrando a crucificação de Beto junto à torre da igreja, a um salão de exposições de arte no exterior.

Acreditando que a iconografia é "um meio privilegiado para se compreender a dialética entre as realidades materiais e o olhar lançado sobre elas"(Vovelle, 1991, p.87), a mudança de ambiente sofrida por essas peças, significativas do sofrimento de um determinado povo, em uma certa época brasileira, pode ser entendida como um movimento estratégico da elite de direita com a intenção de neutralizar as "mensagens" ou os "estímulos"que essas imagens poderiam suscitar ou desencadear. Concordamos, ainda, com Philippe Joutard ao afirmar que há uma profunda relação entre a iconografia e a tradição oral, a ponto de afirmarmos que a imagem desempenha o papel de "intermediário entre a cultura escrita e a cultura oral e, portanto, entre a cultura erudita e a cultura popular". Assim, as "lembranças registradas nas imagens" podem, além de "fixar a tradição oral, suscitá-la"(Vovelle, 1991, p.182 ss.).

A aproximação da imagem de Beto à de Jesus Cristo crucificado evoca, não uma atitude passiva dos que a assistiram, como se deu com Jesus Cristo há 2.000 anos, mas exatamente o contrário, e agora amparados pela certeza de que o mesmo fato não poderia se deixar repetir sem punição dos culpados. Estamos falando de uma provável revolta que a divulgação dessa iconografia poderia desencadear entre o povo. Parece ter sido esse o motivo do recolhimento das peças das mãos das pessoas mais humildes e da mudança de ambiência que as descaracterizou.

Relembrando a paródia da carta de Caminha em ***Reflexos do Baile*** , a presença dos elementos *eucaliptos*, *Volkswagens* e *gente com fome* pode ser interpretada como esse

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

olhar predador sobre a caça já dominada. Os eucaliptos são frutos de uma terra pobre e por demais comercial. Essa árvore é o símbolo orgulhoso das grandes empresas multinacionais que pregam o reflorestamento e, então, pipocam a beira das rodovias exibindo, em grandes placas, seu intento salvador, como se não fosse claro para os que passam que o eucalipto plantado será transformado em celulose comercializável.

A palavra *Volkswagen* revela a presença de multinacionais produzindo carros para o consumo brasileiro. É sabido que neste setor da economia, sequer uma montadora de automóveis brasileira se sucedeu bem. Vale lembrar a falta de incentivo governamental recebido pela montadora brasileira Gurgel. Em compensação, o mesmo setor angaria um lucro vertiginoso com a produção de carros cuja tecnologia é importada da Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e, recentemente, também de outros países, como a França e a China.

Gente com fome resume o resultado da exploração, caracterizada pelas figuras de eucaliptos e Volkswagens. As três imagens juntas formam uma lamentável trilogia. Elas sintetizam a verdadeira imagem do Brasil que nunca foi livre. E o seu cenário é a cidade. A cidade colonizada é a forma ideal e ordenada de hierarquizar os símbolos da cultura.

Atendo-nos, ainda, à iconografia das imagens que retratam o período da colonização do Brasil, podemos perceber grande proximidade que essas gravuras tentam impor entre Brasil e Europa.

A começar dos ambientes já colonizados que retratam uma pobre vegetação dando lugar a pequenas construções. O índio

unesp

brasileiro sofre uma transformação e se torna muito parecido com os europeus que os circundam, todos esguios e de feições delicadas.

A igreja, a cadeia, o pelourinho, "mais que objetos, são suportes de significação investidos de poder"(Silva, 1991-92, p.18-27). E são parte da maneira européia de ordenar o mundo que encontraram quando o descobriram, quer fosse isso um dia considerado barbárie, ou não.

Essa outra mentalidade também permanece até hoje. Os outros países continuam nos olhando e perguntando : quanto será que poderemos levar daqui?

Portugal foi a primeira nação a dominar o país e a extrair dele muitas de suas riquezas. Logo em seguida, ou mesmo, concomitantemente, veio a Espanha, que através do Tratado de Lisboa, de 1681 e do Tratado de Madri, em 1750 teve direito a partes do território sul-americano que até então eram de domínio unicamente português. A hegemonia de dominação sobre o Brasil, um dia, deixou de ser portuguesa, e passamos a permitir que outros países viessem cá nos administrar.E foi, em 1713, a vez da França que, pelo primeiro tratado de Utrecht assinado com Portugal, teve o limite da Guiana Francesa estabelecido pelo rio Oiapoque (Hermida, 1971, p. 129). A Holanda invadiu o Brasil através da Bahia, em 1624, e de Pernambuco, em 1630. O domínio da Inglaterra sobre o Brasil se deu através do Pará e do Maranhão.

O principal domínio inglês foi exercido, no entanto, a partir de 1810, quando foi assinado um tratado de comércio entre Brasil e Inglaterra. Tal tratado beneficiava deveras os ingleses, pois "os artigos que vinham da Inglaterra pagavam, nos portos brasileiros, uma taxa menor do que os produtos de outros países.

unesp

Dessa forma o Brasil "era grande consumidor de produtos ingleses, cujo preço final, aqui, era reduzido"(Hermida, 1971, p.129 passim).

Saltemos, agora, para um passado mais recente, precisamente para 1968 quando o Brasil decidiu comprar dos E.U.A. o modelo de estruturação do ensino que esse país havia acabado de desprezar. Infelizmente, esse sistema é o que ainda vigora no Brasil de hoje, dentro das escolas públicas. Este é apenas um exemplo da grande dominação econômica e cultural que os E.U.A. viriam a exercer sobre terras brasileiras.

O capítulo 22 confirma a perda da dominação de Portugal para os E.U.A., quando o nome do embaixador Carvalhaes é colocado ao lado da palavra biscoitos, como se fosse uma categoria destes, o que atesta a neutralidade do português :

Vi Father Collins entrar na Embaixada de Portugal e me senti tentado a seguí-lo para tomarmos - com Carvalhaes e biscoitos - um porto matinal, ou quem sabe, com santolas, um esperto verde branco. pg. 29

A aproximação entre Carvalhaes e Father Collins remete-nos a um denominador comum quando pensamos na figura do americano vestido de padre : os jesuítas portugueses agora são substituídos pelos padres americanos na responsabilidade pela "catequização" dos brasileiros. Quando o leitor estabelece essa ligação entre os dois, entende a verdadeira intenção da vinda de Father Collins ao Brasil.

Uma breve análise do capítulo 36 da terceira parte nos permite perceber que a presença de Father Collins, que também era

engenheiro elétrico, ou que era engenheiro elétrico disfarçado de padre, é enviado para o Brasil como um reforço dentro do processo de se tentar conter uma revolução popular que, tudo indica, teria início com os desligamentos de luz.

Tanto quanto os jesuítas foram usados como instrumento para "amansar" o poder do povo brasileiro e educá-lo a agir da maneira como queriam os europeus, os americanos são, agora, os novos "catequizadores" de nosso povo. Todas as decisões tomadas em solo brasileiro com relação à política ou à economia, sabemos, sempre necessitam o aval do Fundo Monetário Internacional. ***Reflexos do Baile*** retrata claramente esta dependência brasileira tão antiga, e nos faz refletir sobre o bombardeio de influência americana a que somos submetidos todos os dias, sem sequer percebermos.

A presença de Portugal como força aliada aos E.U.A., nas figuras de Carvalhaes e Father Collins, revela-nos uma submissão dos luzitanos aos americanos. Essa noção é claramente perceptível na ingenuidade do embaixador português que parece não se dar conta de que está sendo usado dentro do processo de "catequização" americana. Ou, se não entende, ao menos não se importa em servir como instrumento dessa dominação.

Essa mentalidade de aceitação do domíno externo está profundamente arraigada em nós, como defende Antonio Callado.

Pacífico é um adjetivo que se casa muito bem com o povo brasileiro e que, certamente, não nasceu com ele, mas foi construído lentamente, propositalmente.

Uma das formas de se conseguir essa mentalidade pacífica foi estabelecer o "pobre-coitadismo" do Brasil. Sobre esse

unesp

tema nos fala o capítulo 14 da segunda parte do livro, entitulada *A noite sem trevas*.

Da mesma forma que um comercial de televisão nos "engana" através da exposição de imagens bonitas e relaxantes, aproveitando-se da inércia mental do expectador frente ao aparelho, o capítulo 14 se revela como uma estrutura anteriormente planejada e cuidadosamente construída com o objetivo de levar o leitor a entender um mecanismo para o qual as autoridades estão alertas, mas que raramente é percebido pela massa.

Caracterizar o "pobre-coitadismo" de alguém significa diminuí-lo, minimizar o seu poder. Tornando-o pequeno, este indivíduo será visto como incapaz de guiar outras pessoas. Este é o processo contrário da formação de um líder, como Antônio Conselheiro, por exemplo.

Existem estratégias de marketing que nos passam despercebidas, e das quais nos tornamos vítimas. Atenção e consciência são as palavras-chaves para entendermos os mecanismos de tantas construções mentais que nos rodeiam. Mas, como a grande parte do povo brasileiro ainda é massa de manobra, não se torna tarefa difícil manipulá-lo.

Ainda no final do capítulo, o funcionário do Serviço de Segurança revela seu plano para disfarçar as torturas aplicadas em mulheres usando, para tanto, a transmutação dos ossos de Inês de Castro para o Brasil. Envolvida por todo o romantismo trágico, essa história, acontecida a tantos anos atrás, tem o único objetivo de confundir a população sobre qualquer tortura que estivesse sendo praticada em solo brasileiro durante o mesmo período da transmutação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O capítulo seguinte reforça, através da personagem Carvalhaes, o embaixador de Portugal, a intenção do governo em *apequenar esta estranha guerra*, seguindo a idéia desenvolvida no capítulo anterior de se amenizar o poder de uma pessoa, ou de uma situação, por meio de sua inferiorização.

Este mesmo assunto abordará o segundo capítulo da *Terceira Parte* do livro, entitulada *O dia da ressaca*, onde o pai de Jack, embaixador americano no Brasil, em carta a seu filho, aconselha-o a tomar cuidado com o *pitoresco*.

Logo no início, no entanto, esse americano, como tantos outros que aparecerão pelas páginas de ***Reflexos do Baile***, confunde alguma informação essencial sobre o Brasil, com algum outro país da América Latina, como se todos fôssemos um só e grande continente inútil. O pai de Jack menciona a existência abundante de *bananas e lianas*, confundidos por ele, provavelmente, por razão da semelhança de sons e terminações, mas principalmente pelo descaso com o país.

Os conselhos que o pai lhe dá são sutis, porém imbuídos de conhecimento político, como na terceira frase de sua carta em que fala sobre o gato rajado, mas quer dizer sobre o perigo em se confiar demais nos brasileiros:

Não dá carne crua a ele, não, Jack, ele gosta é de leite. (p.98)

Cuidado com o Pitoresco, ele dirá em seguida, e lendo-se Brasil, em lugar de pitoresco, nós teremos a exata idéia do receio da perda do poder, da hegemonia econômica sobre o nosso país.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O autor deixa clara a presença de um certo orgulho americano, através das palavras do pai de Jack, em se julgar ser o lado civilizado do mundo, enquanto os outros países são por eles considerados como animais domésticos famintos à beira de sua mesa farta.

Essa é uma formação mental que parte de fora para dentro do Brasil e que, uma vez difundida, se arraigaria nos costumes brasileiros, como está até hoje. Basta pensarmos na hegemonia dos produtos americanos que importamos : desde pares de tênis até mesmo à seleção das músicas mais tocadas em nossas rádios. Esse conceito está na boca de qualquer criança a quem perguntarmos?

O capítulo 38 da primeira parte traz uma imagem metaforizada de um sonho de Jack. As palavras que mais nos prendem a atenção são *delightful and vivid dream* que, aplicadas à imagem de um Brasil esvaziado de pessoas e cheio de beija-flores, nos transmitem a idéia de um Brasil ideal dentro da visão americana.

Através da alegoria desse sonho, o eu-poemático nos faz conhecer as verdadeiras intenções americanas, impressas nas imagens metaforizadas :

Oh, yes, I had a delightful and vivid dream last night. I emptied Brazil out of people altogether and filled her with hummingbirds. There was an element of fright (Hitchcock?) slight fright at the fantastic multitude of humming, zooming birds piercing the air with their long bills and criss-crossing the blue skies of Rio,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

freely going in and out of the windows and doors of abandoned houses and apartment buildings. (p.40)

Tradução do próprio autor :

Ah, em tempo, tive ontem à noite um sonho esplêndido, vívido a mais não poder. Esvaziei o Brasil inteiramente de gente e enchi-o de beija-flores. Havia um elemento de receio (Hitchcock?) um meio receio frente à chusma de passarinhos que zuniam, zumbiam, furavam os ares com os bicos longos, cruzando e recruzando sem cessar os céus azuis do Rio, entrando e saindo à vontade pelas janelas e portas das casas e edifícios abandonados.

Segundo o sonho, e um sonho é um desejo de ser real, por mais secreto que seja, existe uma expressa vontade de que o povo se vá e fiquem apenas as terras. A imagem dos pássaros tomando conta de todo o espaço lembra exatamente as cenas do filme *Os Pássaros*, de Alfred Hitchcock. Neste filme, os pássaros expulsam as pessoas da cidade, matando ou ferindo muitas delas. Hitchcock, bem sabemos, é considerado o mestre do suspense-terror, o que pode antever aos leitores o período de suspense-terror pelo qual passaria o Brasil com o apoio dos E.U.A.. O pássaro usado, em ***Reflexos do Baile***, para compor essa metáfora é exatamente o beija-flor, ave que é expressão primeira das matas brasileiras, cuja exploração é tão cobiçada no mundo inteiro.

A mentalidade capitalista americana fica extremamente bem explicada através das ingênuas palavras de Jack. Para ele, o povo brasileiro pouco importa aos americanos, nossos maiores credores. Seu interesse maior está na nossa Amazônia, e por essa

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

razão, talvez o personagem Jack aluda, o tempo todo, à busca incessante de tigres, para caçar por diversão.

É claro que não existem tigres na Amazônia. Os tigres se encontram na África e já estão em extinção. Essa confusão a mais que o personagem faz entre as coisas do Brasil e de outros países sub-desenvolvidos atesta, aos leitores, o seu grau de banalização de nossa terra.

Seguindo nosso raciocínio sobre a intenção em se caracterizar o "pobre-coitadismo" brasileiro, voltemos nossa atenção, agora, para o capítulo 20 da *Primeira Parte*. Ele reforça as imagens folclóricas de um Brasil que não passa de imagem carnavalesca .

É o cancioneiro pátrio, é o Tabuleiro da Baiana, os Quindins de Iaiá, a Lata de Leite, a Receita de Vatapá, o Doce de Coco, é o matar a fome erigido em cúpula de consumação amorosa, a velha cópula... (p.28)

O eu-poemático funde brilhantemente a fome e o sexo. O verbo "comer" designa, aqui, a consumação mesma do ato sexual. Essas imagens ricas formam um todo significativo para explicar que a fome do brasileiro é aguçada desde cedo, duplamente pelos aromas e sabores da terra, e pela falsa tradição da imagem de ser o brasileiro, aquele que em tudo leva vantagens.

A proximidade entre os dois significados do verbo "comer" nos remetem para diversos episódios da literatura brasileira, mas lembra, em especial, a obra "O Cortiço", de Aloísio de Azevedo, onde o imigrante português João Romão se apaixona

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

por Rita, uma mulata brasileira e faz dela, além de amante, sua cozinheira e empregada, até que se desagrade dela e vá procurar outra mulher para se satisfazer, trocando-a como se fosse uma mercadoria.

A mentalidade da suposta "vantagem" do brasileiro, já existia antes dos anos 70, mas foi nessa época que se oficializou, quando um ex-jogador de futebol repetia num comercial de cigarros sobre querer levar vantagens em tudo. Essa propaganda, veiculada tenazmente pela mídia, foi a chamada mental do momento, responsável por incorporar, ou, ao menos, enfatizar a tal mentalidade do jeitinho brasileiro, daquele que sempre se arranja para não perder oportunidades. É a chamada "lei de Gerson" que acabou se tornando, uma característica marcante da personalidade brasileira dentro e fora do Brasil. Esta forma de apresentar o país tinha, certamente, um objetivo maior. Era a grande ajuda que a mídia prestava para a formulação de uma mentalidade que se estenderia mundo afora.

Houve outros episódios em que a mídia foi usada como instrumento para a difusão de algum tipo de mentalidade. No capítulo 24 da primeira parte, por exemplo, o autor faz uso da mentalidade de acobertamento de informação ao povo,utilizando-se da divulgação de notícia semelhante àquela que deseja esconder.

Em carta a seu filho, o embaixador português, Carvalhaes, relata que é chamado a Brasília para ser informado secretamente sobre a intenção do governo brasileiro em acobertar as torturas e assassinatos dos chamados "revolucionários" por meio da veiculação das notícias sobre a transmutação dos ossos do Imperador D. Pedro I para o Brasil. A palavra ossos seria, então,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

segundo o funcionário brasileiro, largamente usada nos meios de comunicação como algo leve e, até, de um certo orgulho para a população, que agora teria em suas terras as exéquias de seu proclamador da Independência, o que tiraria qualquer expectativa em torno da surpresa dessa palavra. Enquanto isso os ossos dos torturados eram jogados ao mar e a atenção das pessoas estaria voltada para um assunto muito semelhante, o que as confundiria, caso houvesse qualquer transpiração de informação.

O capítulo 3 da segunda parte do livro, intitulada *A noite sem trevas* também faz referência a esses brasileiros mortos durante o regime militar. O cenário em que Carvalhaes, Clay e Father Collins conversam sobre *a volta dos mortos* em alusão à volta do corpo de D. Pedro para ser enterrado junto de sua amante, era exatamente as areias de uma praia do Rio de Janeiro. Existe, ao fundo desse cenário, alguém pintando um quadro, o que Carvalhaes define como uma interpretação do *mistério do cemitério marinho de ossos e de vagas*.

As águas, quer doces, quer salgadas, foram o meio mais eficaz que o governo militar, responsável pelo golpe, encontrou para ocultar os corpos dos mortos desse período. As águas eram e continuam sendo o álibi perfeito para torturadores e assassinos.

Mas as águas são também, como analisamos anteriormente, o símbolo da América que é invadida pelas caravelas portuguesas, símbolos, por sua vez, do país conquistador.

A força que caracteriza o movimento em ***Reflexos do Baile*** parece ser, de forma geral, a busca pelo poder. Nem sempre os grupos que por isso lutavam, sabiam o que fazer com esse poder.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

De qualquer forma, mesmo inútil, essa luta em busca do domínio atravessa os séculos e é inerente ao homem. O capítulo 42 ilustra com maestria uma tese sobre esse processo empreendido pelo homem. Esse capítulo traz a resposta de Amália sobre o corte de lamê dourado que Vítor lhe oferece no final do capítulo 37. Pensando em agradá-la ele compra para Amália algo que mais caberia a Juliana. Nessa transferência de imagens, através das quais uma empregada doméstica se traveste de burguesa, está contido o quanto Vítor gostaria que Amália fosse Juliana, ou seja, o quanto ele gostaria que Amália fosse tão fina e rica quanto ela. Dentro de uma perspectiva mais extensa, esse pensamento pode nos conduzir a entender como o poder transforma ou corrompe as pessoas, por mais marxistas que elas possam ser.

A ascensão ao poder levaria Vítor a se esquecer de Amália ou, ao menos, a querer transformá-la no novo objeto de sua luta : a burguesia ; como a nos dizer que quando um governante ganha posições superiores, geralmente se esquece do povo que depositou confiança nele e renega o que prometeu defender, muitas vezes com ardor comunista. Numa palavra : a esquerda de hoje será a direita de amanhã.

Outro aspecto relevante no entendimento da estrutura social e ideológica em ***Reflexos do Baile*** é a junção que a obra realiza entre variados tipos de discursos.

Segundo Pêcheux [2], o ato de linguagem traduz o desconhecimento da determinação do sujeito no discurso, e esse ato é, de modo algum, originário do sujeito-falante. Para ele o

---

[2] Michel de Pêcheux é um lingüista francês cuja principal tendência de estudo se encontra na manipulação e nas transformações de sentido sofridas pelos discursos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sujeito reproduz o discurso do outro, da exterioridade ideológico-discursiva (Pêcheux, 1990, p.171 ss.).

E prossegue esse pensamento defendendo que "as ideologias teóricas e as diferentes formas de filosofia espontânea que as acompanham não estão separadas da história : elas constituem compartimentos especializados das ideologias práticas sobre o terreno da reprodução dos conhecimentos, com discrepâncias e autonomizações variáveis". O que significa dizer que os discursos e as ideologias, veiculados durante determinada época histórica, correspondem ao complexo das formações ideológicas apregoadas pelos aparelhos do Estado (Pêcheux, 1990, p.191).

Há, certamente, um ponto de encontro entre essa visão ideológica das relações linguísticas em Pêcheux e a História das Mentalidades : o involuntarismo do sujeito frente aos discursos e ideologias que o influenciam. Isso não quer significar , no entanto, que, sob ambos os pontos de vista, os indivíduos não têm liberdade alguma em escapar da chuva discursivo-ideológica que os atinge todos os dias.

Tanto Pêcheux, quanto os teóricos das mentalidades parecem concordar com a afirmação de que existem possibilidades para que o indivíduo busque novas identificações, que não aquelas formas em que se encaixa normalmente. Segundo a História das Mentalidades isso se traduz por um exercício de comparação que os homens, moderno e o pós-moderno, puderam realizar através do estudo de outras épocas, costumes e mentalidades que o mundo cultivou pelos tempos afora. É graças a essas comparações que eles

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

podem se conhecer melhor e entender como se processam as mentalidades dentro de seu próprio tempo.

Para Pêcheux, tal liberdade do indivíduo está no desmascaramento da "forma-sujeito" afetada pelas influências dos aparelhos ideológicos do Estado, através da qual ele estabelece novas identificações, agora com as massas, com outras organizações sociais, com a história, que permite que esse sujeito visualize sua posição dentro do todo social (Pêcheux, 1990, p. 271).

Enquanto Pêcheux, estuda a semântica do discurso, dos significantes, a História das Mentalidades explora os mecanismos ideológicos que conduziram determinado povo a adquirir tal mentalidade.

O autoritarismo presente nas entrelinhas de ***Reflexos do Baile*** pode ser entendido como fator de impedimento para que o sujeito-personagem ocupe diferentes posições dentro de um discurso : ele só pode ocupar o lugar que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. "A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito" (Orlandi, 1993, p.81).

Analisando os discursos-mosaico presentes em ***Reflexos do Baile*** sob a luz da teoria de Pêcheux, e por discursos-mosaico queremos falar da miscelânea de tipos de temas (religiosos, científicos, etc.) e de formas de falar (gíria, jargões, linguagem elaborada) num mesmo discurso, intuimos que os vários sujeitos portadores de falas, em ***Reflexos do Baile***, munidos de seus diferentes tipos de discursos revelam, em última instância, a complexidade da expressão cultural-ideológica durante o período da repressão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Tão complexas são suas formas de se expressar, que torna-se difícil encontrarmos na obra de Callado, sequer um capítulo que respeite a ordem lógica de introdução, seguida por desenvolvimento e conclusão, uma vez que a maioria dos textos é constituída por cartas e trechos de diário.

A tese principal nessa teoria de Pêcheux é de que a determinação do sujeito através do discurso se dá pela identificação desse mesmo sujeito com os discursos que o rodeiam, os quais ele pode aceitar ou rejeitar. Em outras palavras, é através do "non-sens"[3] das representações que o sujeito se revela, se deixa conhecer e se configura (Pêcheux, 1990, p. 261 ss.).

O amontoado de conceitos que Vítor desfila no capítulo 26, à pagina 32, além de ser um malabarismo muito criativo por parte do autor, pode ser visto como uma explanação do desencontro de ideologias e de representações do real. Mas são, exatamente, esses significantes, reunidos num bloco quase sem sentido, que interpelam o indivíduo em sujeito. Na verdade, o sentido existe exclusivamente nessas relações de metáfora entre as palavras, as expressões e as proposições.

Dirceu: Eu canto a cólera de Beto. Se o Cristo tivesse expulsado os vendilhões do Templo com Panzerdivisionen em lugar de vergastá-los com açoites, teria feito menos carreira como Verbo na Idade Média mas seu Reich não ruiria em fatigado pó de implosão antes dos dois mil anos ao primeiro sopro da gaia ciência dos irmãos Karl e Friedrich...

---

[3] Expressão francesa usada para expressar a falta de sentido presente em determinada idéia ou objeto.

unesp

Por isso, o encontro de dois tipos de linguagens, o nobre e o vulgar, como podemos analisar em vários capítulos e como destacamos anteriormente pela análise do capítulo 49 à pagina 138, do científico e do religioso, da língua inglesa e basca, etc., podem significar a essência do personagem-sujeito de ***Reflexos do Baile*** que também é cidadão brasileiro dos anos 60 e 70.

Essas autoridades que vivem lhe pedindo que solte subversivo por causa do tal "clamor da imprensa" o senhor pode ficar sabendo que gostam é do gosto do cururu que traçam. Lambem o beiço.

A narrativa de ***Reflexos do Baile*** é um emaranhado de estratificações inconscientes da memória coletiva. Algumas delas propositalmente construídas para favorecer ao poder governamental, como a bandeira de repressão ao comunismo, outras advindas do seio do povo humilde e ignorante, como a confecção das estátuas de barro com a figura do personagem Beto atado à torre da igreja, exemplo de mecanismo defensivo das massas populares.

Entender as mentalidades, acreditamos, é alargar o campo de pesquisa, quer tanto dos fatos, quanto da ficção, porque a literatura veicula as produções do imaginário coletivo. Este estudo é, na verdade, a "ponta fina"(Vovelle, 1991, p.25) de toda a história social.

Aplicada às páginas de ***Reflexos do Baile***, a história das mentalidades desvenda estratégias que comumente não perceberíamos, porque ligadas à automaticidade do nosso dia-a-dia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Como exemplo podemos relembrar a veiculação da notícia sobre os ossos de D. Pedro com o objetivo de distrair a atenção do público sobre os ossos dos torturados.

Narrativa denunciadora do ato fundador do silêncio brasileiro, herança do período de repressão militar, ***Reflexos do Baile*** ousa se portar na fronteira entre ficção e história. Há capítulos do livro os quais não conseguimos desconectar da história brasileira, como as cartas dos torturadores aos delegados e secretários de segurança.

Reflexos do Baile tem também uma versão universal das coisas. Sua atualidade se comprova nos fatos atuais como, por exemplo, no último grande seqüestro de embaixadores no Peru pelos guerrilheiros do grupo terrorista Tupac Amaru. Enquanto a esquerda tenta conter a situação que provocou, o governo desfila suas tropas de guerra em tanques blindados por volta da embaixada.

A situação se repete e sempre se repetirá, quer seja de uma forma tão idêntica à ficção de Callado, quer pelo alto preço que pagamos pelas guerras. Tão cíclica quanto o tempo, a luta pela conquista do poder em forma de dinheiro, de terras ou de domínios ultrapassa os séculos, mas deixa ao olhar do observador atento uma reta impressão de não havermos mudado tanto desde os tempos do descobrimento da roda.

É possível estabelecer um elo entre a palavra alemã "Tragödie", cuja tradução significa tragédia, e a designação que o personagem Carvalhaes dá ao que parece ser as terras brasileiras. Assim pensando, o Brasil seria considerado, pelo português, como a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

terra da tragédia, cuja forma da palavra em latim se encontra como "tragoedia" e, em grego, "tragoídia" (Ferreira, 1986).

Por tragédia entendemos : "peça de ordinário em verso, e que termina, em regra, por acontecimentos fatais" ou "de caráter grandioso, dramático e funesto, em que intervém personagens ilustres ou heróicas, e que é capaz de infundir terror e piedade"(Ferreira, 1986).

Se nosso raciocínio estiver correto, a afirmação do personagem, mais adiante, sobre os brasileiros desejarem compor sua *Sebastianeida*, referência à tragédia Eneida, de Virgílio, antevê ao leitor o destino do país, já que a *Troglodítia* nos dá a idéia da nação brasileira.

A palavra *Troglodítia*, envolvida desse significado reafirma o que até então se conhecia por algumas referências que o autor-implícito faz a personagens como Juliana e Beto, quando dá ao leitor as pistas sobre a morte que iriam sofrer.

Antonio Callado faz uso da alegoria, no sentido benjaminiano da palavra, como maneira de desestruturar a "enganosa totalidade histórica"(Gagnebin, 1994, p.50) que o período militar demonstra abarcar.

Forma privilegiada do saber humano, a alegoria revela a ligação entre "significação e historicidade, temporalidade e morte". A alegoria surge à medida que se sente a ausência de um sentido último em determinado período de tempo (Gagnebin, 1994, p.51).

Ao discorrer sobre algum fato passado, a alegoria constrói, sobre este fato, figuras que lhe atribuem sentido dentro do vazio caracterizador de determinado tempo.

unesp

O mosaico de alegorias em ***Reflexos do Baile*** é responsável por construir uma atmosfera de significações faltantes, até então, na análise da linguagem do período histórico de repressão militar.

Tanto Walter Benjamin quanto Luckács defendem que o que caracteriza a literatura moderna é sua consciência aguda do tempo, como expressão de temporalidade e morte. Daí a profunda ligação entre essa literatura e a Antiguidade, uma vez que a fragilidade e a caducidade do tempo são revisitadas quando obras como ***Reflexos do Baile*** rabiscam um esboço de tragicomédia ou constróem, através de suas alegorias, uma ligação com os primórdios da colonização do Brasil, com o objetivo de ilustrar ao leitor a inércia de nosso desenvolvimento.

As ruínas do passado greco-romano são, para Benjamin e Lukács, as de hoje. A imagem do Brasil aproximado à terra *Troglodítia*, onde habitam os canibais, seres humanos que se alimentam uns dos outros, traz ao leitor uma variada gama de alusões ao passado, deixando para ele uma amarga certeza de que estamos sempre repetindo os erros anteriores, numa desaceleração contínua.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Capítulo IV

Comicidade e Seriedade em *Reflexos do Baile*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Capítulo IV

Comicidade e Seriedade em *Reflexos do Baile*

O cômico hesita entre a arte e a vida

H. Bergson

Quando ***Reflexos do Baile*** foi lançado, em 1977, Glauber Rocha se entusiasmou muito devido à originalidade do romance que se destacava de tantos outros sobre a guerrilha. Sua fórmula diferia de todas as outras que, até então, refletiam apenas o retrato de um maniqueísmo entre mocinhos e bandidos.

Mais tarde, Arnaldo Jabor transformou o livro num roteiro cinematográfico, mas não conseguiu concluir a obra : os empresários brasileiros só aceitavam financiá-la se os guerrilheiros fossem transformados em "sórdidos bandidos"(Jabor, 1992, p. 8).

Se o projeto de Glauber tivesse sido concretizado e hoje nós pudéssemos ter o privilégio de alugar uma fita do filme ***Reflexos do Baile,*** certamente riríamos ao assistir a cenas como a do capítulo 10 da terceira parte, quando Rufino, embaixador seqüestrado pelo grupo de guerrilheiros, é acometido por uma diarréia ininterrupta, juntamente com um espasmo espaço-temporal que o leva a pensar que está vivendo no exterior, e passa, então, a se

unesp

dirigir aos seus seqüestradores em inglês, como se desse ordem aos próprios empregados.

Era Rufino invadindo a sala diante do Vítor apanhado de surpresa, besteirão, invadindo a sala de dedo em riste e a berrar Out! Out! e Her Majesty e não sei o que lá. (p.104)

Tal cena, em adição a tantas outras, tem um carácter extremamente irônico, hilariante, mas ganha muito mais forças quando vemos realizada a sua encenação.

Queremos dizer, com isso, que a comicidade de ***Reflexos do Baile*** pode ser desvendada através da encenação. Muito pouco dessa característica pode ser apreendida através da leitura do romance, porque ***Reflexos do Baile*** é um painel congelado no tempo que nos prova uma difícil realidade : "além de perseguidores e perseguidos existe um pobre Brasil sem rumo"(Jabor,1992, p.8). Essa dura realidade trava o nosso semblante a ponto de nos impedir o sorriso, e quando vem, é um riso embutido na dor.

Na verdade há, em ***Reflexos do Baile,*** situações que nos levam a enxergar o uso de recursos cômicos como a paródia e a sátira, na maioria das vezes mescladas do emprego da ironia, como recurso retórico.

A paródia, ação baixa apresentada através da narração, constitui-se na última parte da "Poética" de Aristóteles, mas que, infelizmente, foi perdida, ou não foi desenvolvida. Sobra-nos apenas a etimologia da palavra, que significa : ao lado do canto, da ode. Ou seja, transformar uma melodia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Segundo Scaliger a paródia nasce da rapsódia, na mesma medida em que a sátira nasce da tragédia, e o mimo, da comédia (Genette, 1982, cap. IV). No entanto, a paródia, filha da rapsódia, é o inverso desta, tanto quanto o cômico é um trágico visto de costas.

Muitos dos capítulos de ***Reflexos do Baile*** são calcados sobre esse gênero, a paródia, como nas vezes em que se aproxima a figura de Beto e de Antônio Conselheiro e seus seguidores, lutando na Guerra de Canudos pela posse das terras nordestinas.

Tivemos faz pouco o trabalho e a despesa de afogar Canudos em baixo de Cocorobó. (p.88)

Ou, ainda, quando transporta um fato da história oficial brasileira dos tempos do Império, para as páginas de uma narrativa de ficção atual.

Eu canto a cólera de Beto...Eu canto a cólera de Capitão Pompílio, o nosso Numa. (p.32)

Sallier distingue cinco tipos diferentes de paródias : a) o ato de mudar uma palavra, um verso; b) o de mudar uma letra na palavra; c) o de desviar uma citação de seu sentido, sem mudar o texto original; d) o de compor uma obra inteira sobre uma peça, ou sobre parte considerável de uma poesia conhecida, que se desvia para um outro assunto, ou sentido, pela mudança de algumas expressões; e) o de fazer versos ao gosto e estilo de autores pouco aprovados (Genette, 1982, cap. VI).

Para Sallier, na paródia, faz-se essencial a substituição do assunto parodiado por um novo, um assunto sério, por um

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

assunto ligeiro, empregando as mesmas expressões do texto parodiado. Modifica-se o assunto sem se alterar o estilo. E diferencia-a do travestimento burlesco, porque este modifica o estilo, sem modificar o assunto.

No séc. XIX, no entanto, estabece-se uma divisão por ordem de organização, unindo a paródia e o travestimento burlesco, em oposição ao pastiche, que se passou a definir como imitação estilística para qualquer objetivo. Isso se deu por razão do quase desaparecimento da paródia dentro da consciência literária. A partir de então, a paródia passou a comportar a conotação satírica e irônica, enquanto o pastiche tornou-se, por contraste, algo mais neutro e técnico.

Valery propõe uma nova divisão baseada no aspecto estrutural, e não funcional, segundo o critério de transformação ou imitação entre o hipertexto e o hipotexto[1] (Genette, 1982, cap. VII). Este critério estrutural, proposto por Valery, dará espaço para se entender uma forma hipertextual de grande importância, chamada, no momento, de paródia séria.

Reflexos do Baile, à luz de uma leitura menos reflexiva, pode nos revelar, ainda, traços de comédia, quando explora, nos seus personagens, o que têm de mais aviltante e negativamente marcante, por isso os representa piores do que são na realidade. Ou, ainda, quando apresenta seus nomes metaforicamente construídos e, em meio à narrativa, desfila fatos que se deram na história do Brasil com personalidades que já existiram.

---

[1] Hipotexto: texto de origem - hipertexto : texto final ou transformado pela imitação ou transformação, segundo terminologia utilizada por Gérard Genette in Palimpsestes.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Reclamada pelos dórios, pelos megarenses, sicilianos e peloponésios, a origem da Comédia parece ter se dado na corte de Hierão, onde Epicarmo transformou o divertimento popular, em que primavam os dórios, muito dotados para a mímica e para a chocarrice, nos primeiros brotos literários do que mais tarde viria a se desenvolver pelas mãos de Icária, poeta cômico (400 a.C.), na Comédia antiga.

Nascida da improvisação e com base nos cantos fálicos, espécie de farsas silenciosas e satíricas cujas mímicas eram consideradas indecentes, a comédia insistia na imitação de maus costumes, do ridículo, que, para Aristóteles, se encontrava num defeito ou numa tara que não representavam caráter doloroso ou corruptor (Poética, 1966, 72ss.).

Em seu surgimento, a Comédia grega era representada de diferentes maneiras. Uma delas era através da utilização de máscaras de animais no palco, ou mesmo, da entrada em cena dos artistas montados sobre animais ou vestidos como tais. Esse tipo de apresentação se dava em Athenas, mas poderia ser encontrada pelo mundo todo.

Conhecida no mundo todo, essa prática tinha origens totenistas, em alguns países. Noutros ela estava ligada aos ritos mágicos para garantir a fertilidade do solo e das pessoas.

Desde sua origem a Comédia esteve ligada a ritos fálicos, muitas vezes associados à apresentação de figuras demoníacas. Vestígios dessas representações foram encontrados nos desenhos feitos sobre vasos coríntios (Cambridge, 1927, p.264). O capítulo 30 da *Primeira Parte* em ***Reflexos do Baile*** se encerra,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

justamente, com um verso poético que aproxima a imagem do falo à figura da espada :

Aço teu, bainha eu. (p. 36)

Da mesma forma, o objeto bainha lembra a representação do órgão sexual feminino. O autor-implícito, realizando essa ligação entre as partes íntimas de ambos os sexos e os instrumentos bélicos pode estar estabelecendo uma conexão entre ***Reflexos do Baile*** e as origens das Comédias gregas, quando as representações se faziam através de personagens com adereços fálicos sobre o corpo.

Existia, ainda, a prática do uso de máscaras de argila em Sparta, onde foram encontradas no ano de 1906 e que pertenciam ao período entre 600 e 550 a.C. Essas máscaras imitavam figuras deformadas como rostos de velhos desdentados ou loucos. Segundo Aristóteles (Poética, 1966, p.73 ss.), a Comédia deve representar os homens piores do que realmente são através da imitação daquilo que há neles de torpe, de ridículo. Os nomes dos personagens são fantasiosos, mas os fatos que representam são verossímeis.

No entanto, o destino dos personagens de ***Reflexos do Baile*** caminha da felicidade para a infelicidade e, neste ponto, a noção de Comédia, dentro da obra, se abala pela presença da trajetória do infortúnio, característica da tragédia grega.

O leitor de ***Reflexos do Baile*** pode, ainda, durante sua leitura, conjecturar sobre alguns traços de tragédia quando se depara com uma narrativa em três atos. Como todo espetáculo trágico em três atos, a *Primeira Parte* de ***Reflexos do Baile*** nos apresenta os fatos, localizando-nos diante do palco. A *Segunda Parte*, muito

calcada sobre a poesia pode ser interpretada como uma nova versão da melopéia da tragédia grega, se interpretarmos a poesia, a ode, como a literatura mais próxima da música. Na *Terceira Parte* o leitor-espectador toma contato com as informações mais secretas e, então, as peças do mosaico se encaixam para revelar a trama maior do livro, e quem sobreviveria ou não a ela.

Existem, portanto, em ***Reflexos do Baile,*** um emaranhado que vai de cartas de embaixadores estrangeiros a depoimentos de jardineiros, faxineiras e carcerários, cujo inquebrável fio condutor levará o leitor a uma revelação maior : o despertar através do riso. Ora, o riso é a correção do cômico, da rigidez do espírito e do caráter (Bergson, 1980, p.19 ss.). E é este riso contrito, algo entre satírico e triste que abala a imagem do fortalecimento militar e organizacional do Brasil pós revolução de 1964, dentro da narrativa de Antonio Callado. Quer estejamos falando de uma comédia, uma tragédia, de paródia, sátira, ou qualquer outro gênero, o riso de dor é o elemento comum a todos eles.

Trata-se, no entanto, de um riso advindo da impossibilidade de um outro riso maior, o da liberdade.

A escolha de uma narrativa marcada pela comicidade vem nos revelar o automatismo dos gestos e palavras característicos do período militar, quando tudo o que era publicado ou televisionado deveria passar pela censura desses órgãos. Essa mecanicidade de atos era o disfarce da sociedade, pois, como disse Marcelo Rubens Paiva (Souza, 1996, p.4-7) num debate frente a frente com o ex-ministro Jarbas Passarinho, "o golpe militar não foi apenas militar". Foi um movimento com o apoio da sociedade civil

unesp

A superposição de textos que ***Reflexos do Baile*** realiza é a principal evidência da presença de um tônus paródico no texto. Através dessa técnica o autor incrustra o hipotexto no hipertexto, como vemos ocorrer no capítulo 15 da primeira parte do livro, quando a personagem Beto, numa carta ao seu companheiro Dirceu, parodia a primeira das cartas escrita sobre o território brasileiro : a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, na qual informa à coroa como são as terras conquistadas e as riquezas que delas pode extrair.

A paisagem brasileira é composta de eucaliptos, Volkswagens e gente com fome. (p.24)

A paródia tem sempre como alvo um texto, como vimos acima, mas também pode servir de denunciadora de certas convenções literárias (Hutcheon, 197_ , p.4). Em ***Reflexos do Baile***, a organização da narrativa em capítulos curtos, alguns em forma de cartas, outros como trechos de diário, pode ser vista como uma crítica à convenção literária do romance.

O desejo da paródia, afirma Linda Hutcheon, é o de provocar um efeito cômico, ridículo ou degenerante. Através da organização telegráfica de sua narrativa ***Reflexos do Baile*** consegue, senão diminuir o gênero romanesco, ao menos realiza, com esse recurso, um questionamento sobre essa uniformização da forma de escrever conhecida por romance.

A paródia se divide em dois tipos : aquela grotesca, que se nutre de um "ethos" pejorativo ou agressivo e a paródia, cujo "ethos" é mais defensivo ou respeitoso. Este "ethos" pode, ainda,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

se apresentar com grau zero de agressividade. Neste caso, o seu "ethos" paródico é considerado neutro ou lúdico (Hutcheon, 197_ , p.4).

A sátira é um segundo recurso que vemos fazer parte das páginas de ***Reflexos do Baile***. Classificada por Linda Hutcheon como forma literária, seu objetivo é corrigir certos viços e inépcias do comportamento humano, ridicularizando-os. A sátira possui um "ethos" arrogante, insolente, que se manifesta através da cólera, mas que tem fins reformadores, porque visa o extratextual, o social e o moral, e não o literário.

Como exemplo do uso da sátira dentro de ***Reflexos do Baile,*** podemos citar o capítulo 2 da *Terceira Parte*, analisado no capítulo anterior sob o aspecto de construção mental, onde o pai de Jack, através de uma carta, pede ao filho para que tome cuidado com o "pitoresco". Essa palavra pode ser entendida como sinônimo de Brasil, ou mesmo de América Latina. Lugares pitorescos são lugares "originais", com características próprias, geralmente "divertidos" e "recreativos"(Ferreira, 1986), por isso nossa atenção sobre o seu sinônimo.

A carta desfila elogios à sua terra natal, os Estados Unidos, sempre enfatizando que a civilização, o progresso e a verdadeira alegria moram lá. E o Brasil é só mais um período em sua vida de embaixador, como foram tantos outros. E cita, então, o exemplo da África. A única lembrança que o pai guarda dos anos de trabalho do filho naquele país, não é a experiência do convívio com as pessoas, ou se pôde acrescentar algo àquele povo, mas, desprezivelmente, o que lhe vem a mente é a imagem da areia, desconfortável, para quem não estava a ela acostumado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O Dr. Dale nunca esqueceu que quando você saiu do Período Egípcio e expeliu do seu sistema sacos e sacos de areia, cacos e cacos de gatos e de esfinges você costumava prevenir amigos e desafetos, Cuidado com o Pitoresco. (p.99)

A justaposição das imagens da areia, e do tigre, elementos típicos de países africanos, ao nosso país, como que conclui que o Brasil não deve ser levado a sério pelos Estados Unidos. Por essa razão, o pai pede ao filho que não dê carne ao *tigre,* outra metáfora de nosso país. A *carne* pode fazê-lo despertar e descobrir, então, que ele próprio, animal, tem poderes que desconhece.

Não dá carne crua a ele, não, Jack, ele gosta é de leite. (p.99)

Percebemos um moralismo permeando as palavras do pai de Jack. Colocando-se numa posição superior, este personagem traça aos leitores a visão externa que os olhos atentos do ex-jornalista Antonio Callado soube perceber quando viveu em outros países.

As características de sátira se encontram nesse reparo que o autor-implícito tenta realizar na consciência de seus leitores, lembrando, com Linda Hutcheon, que o gênero satírico se define por uma noção de desprezo ridicularizante com fins reformadores. A ironia despreziva das palavras do pai de Jack atestam a presença de um "éthos" arrogante e colérico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Aquilo que nos parece bom, no estrangeiro, é um mero reflexo de nós mesmos e não uma luz exterior. (p.99)

Mesmo que atinja a forma mais trabalhada e acabada, a sátira continua sendo o gênero mais agressivo e mais vingativo da literatura. Exagera e deforma, dando a impressão de "descarga nervosa contra alguma coisa que irritou profundamente" (Menucci, 1923,p. 71).

Lembremos do capítulo 25 da Segunda Parte, quando Rufino descreve um jantar que dá em sua própria casa para que americanos e portugueses decidam o futuro do Brasil. A palavra banho-maria e algumas outras marcadas pela consoante bilabial ***m*** serão responsáveis por compor a atmosfera de languidez e embriaguez na qual se envolverá o brasileiro, permitindo assim que os representantes dos dois pólos de dominação sobre o Brasil, o português nos primórdios, e o americano na atualidade, mais uma vez, decidam sobre o nosso destino. Não há cólera presente nas palavras dos personagens, mas nas entrelinhas do capítulo que reafirma que a dominação externa sobre nosso país continua tão forte quanto na época do descobrimento.

O país, quer dizer, este, o meu, "deve ser mantido em discreto banho-maria, sem entrar em contato direto com o fogo". (p.77)

A agressividade é ingrediente importante também na paródia, quando utiliza-se de um "éthos" neutro ou dócil, e dentro

unesp

da função pragmática da ironia escarnecedora (Hutcheon, ? , p. 7 ss.).

...só a indumentária coriácea do cangaço garantiu a jagunços e jagunças um lugar na História : arrombaram-na de gibão, perneiras, saias e sandálias de couro, chapéu de couro estrelado. O material humano era rústico, insignificante, mas a encadernação curiosíssima. (p.77)

Como mecanismo retórico, a ironia tira sua significação do ato de produção linguística do enunciado. No discurso irônico, o contexto semântico duplo complica a estrutura do próprio signo. Na *Segunda Parte* de ***Reflexos do Baile***, à página 60, o personagem embaixador Carvalhaes, numa carta a seu filho, relata a visita que fez ao jazigo do poeta Casimiro de Abreu, morto há um século. Carvalhaes, confusamente, mistura o assunto da morte do poeta com a sua paixão por Inês de Castro, amante de D.Pedro na época do Império. O tema ossos, presente nas duas situações acima mencionadas, casa-se perfeitamente com uma interpretação do cemitério marinho dos torturados e mortos durante o regime militar. Temos, então, três situações embricadas entre si, cujo tema principal é um só.

"Estão vendo ?", disse eu aos amigos interessados na questão, "nem os grandes amores dos outros nós os esquecemos. Quanto aos nossos amores, desde que infelizes, desde que, de preferência, encerrados pela morte, a eles voltamos todos, sempre." (p.61)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O leitor põe-se dividido entre os três sentidos que esse texto lhe aponta. Se conseguir perceber a agressividade do tom irônico nas palavras do personagem, no entanto, ele saberá qual era a verdadeira intenção do autor implícito : falar sobre a matança dos "revolucionários" brasileiros usando, para isso, de um discurso bem construído e nada elementar, como é, muitas vezes, o discurso jornalístico, por exemplo.

Até aqui analisamos a presença de situações paródicas e satíricas com um recurso irônico comum. Não poderíamos deixar de citar, contudo, a possibilidade de avistar, em ***Reflexos do Baile***, a presença de características do gênero cômico-sério.

Ora, o cômico-sério é um gênero oposto à epopéia, à tragédia, à história, à retórica clássica, etc., porque tem ligação profunda com o folclore carnavalesco. Tal gênero, na antiguidade clássica, foi a base de formação dos dois veios principais para a criação do romance europeu : o diálogo socrático e a sátira menipéia (Bakhtin, 1981, p. 94).

Podemos encontrar estudos sobre esse gênero em obras teóricas de Vladímir Propp e Mikhail Bakhtin. Segundo Bakhtin, existem três peculiaridades comuns a esse gênero. A primeira delas é o tratamento que o cômico-sério passa a dar à realidade viva e inacabada, trabalhando o dia-a-dia de pessoas comuns, e não o passado de heróis, mitos e lendas, como acontecia na literatura antiga. Atualizam-se no cômico-sério, as figuras dos heróis e as imagens dos mitos e lendas passados, de forma a se operar uma mudança radical em termos de valorativos temporais, na construção da imagem artística.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A segunda peculiaridade desse gênero é a de basear-se, conscientemente, na experiência e na fantasia livre, o que é considerado uma revolução da história da imagem literária. Critica e desmascara as lendas, libertando a visão literária, até então, extremamente atrelada a estes mitos.

A terceira peculiaridade caracteriza-se pela pluralidade de estilos e variedade de vozes. Renunciando à unidade estilística, o cômico-sério faz uso da "politonalidade da narração pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico". "Empregam amplamente os gêneros intercalados : cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, etc." (Bakhtin, 1981, p. 94 ss.).

Pode-se encontrar neste gênero, ainda, a fusão do discurso da prosa, como podemos observar, por exemplo, ao final do capítulo 54, numa paródia do poema de Carlos Drummond de Andrade :

"Ah, não vejo as caras de Laurentina e Ladislau, ouço as quadrilhas, os lanceiros, as valsas de Strauss. Vejo o baile."

Em ***Reflexos do Baile*** podemos encontrar esse estranho gênero nos dialetos, jargões e até bilingüismo. Os jargões estão presentes nas falas dos policiais, como podemos observar no capítulo 24 e 26 da *Terceira Parte* :

"*Infelizmente eu não estava presente quando se procedeu à* ***identificação do cadáver****. Assisti, isto sim, ao* ***exame do corpo para o laudo****."*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(p.119)

*"Resultado da **perícia** é que o papel encontrado debaixo do **cadáver** da moça, no **Médico-Legal**, é cópia, com outra letra, do papel encontrado no porta-luvas do carro de Armando Azcárate, vulgo Vítor, e que o senhor diz escrito em língua basca."*(p.120)

Os dialetos podem ser encontrados nas cartas de Carvalhaes ao filho, como, por exemplo, no capítulo 6 da *Primeira Parte* :

*"Tratei de reler alguma coisa do **algarvio**"... "Tu te lembras da **vaga** que o João colheu no mar, toda arqueada, que diz às demais "deixai que eu passe, e passou, e morreu?"* (p.18)

Quem faz uso do bilinguismo é o próprio autor-implícito, descrevendo as cartas e os bilhetes que os estrangeiros trocam entre si em sua própria língua, e depois as traduz para o leitor com a ajuda do tradutor, personagem presente nas notas de rodapé.

O uso do gênero cômico-sério em ***Reflexos do Baile*** talvez explique o sorriso que o leitor não consiga emitir quando toma contato com os recursos irônicos da obra.

Voltemos agora nossa análise para as três peculiaridades que caracterizam o surgimento do gênero cômico-sério durante a antigüidade clássica, uma vez que levantamos a possibilidade de enxergar ***Reflexos do Baile*** através das lentes do cômico-sério. Atualidade das páginas de ***Reflexos do Baile*** é sua adjetivação mais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

marcante, não simplesmente porque aborda situações muito próximas, temporalmente de nossos dias, mas porque lembra ao leitor uma continuidade de costumes sempre presentes na história do Brasil, desde os tempos do desembarque português em nosso país.

Atentamos para um importante detalhe que liga ***Reflexos do Baile*** às características dessa primeira peculiaridade do gênero cômico-sério : ***Reflexos do Baile*** apresenta ao leitor uma atualidade inacabada, aberta, e que dá margens a ele, leitor, de estender seu pensamento e fazer seu próprio diagnóstico futuro. Existe um cinismo em se abordar trechos de contos de fadas, como ocorre no cap.32 à página 36. A comparação entre a fábula de Cinderela e a tentativa da revolução pode expressar ao leitor a fragilidade da situação. Na verdade, um sonho encantado que nunca se torna realidade.

Dirceu : não pense mais, nada melhor do que essa idéia do Beto, duca, linda. Colher o Brasil em plena dança. Valsar com a pátria. Depois dizem que o poeta sou eu, pobre poeta reduzido às palavras do obscuro português ou do basco hermético. Ao apagar as luzes, noite em meio, teremos no bolso o sapato de cristal.

A peculiaridade mais visível em ***Reflexos do Baile*** é, possivelmente, a terceira, uma vez que o leitor nunca se decide, ao ler ***Reflexos do Baile*** sobre que estilo prepondera em suas linhas. A obra mistura o vulgar e o sublime, muito bem caracterizado no capítulo 49, à página 138, onde se observa o uso de termos extremamente chulos como *beiços, cornos, tomar no cú, metido a gaiato, merdinha*, etc., ao lado de expressões mais arrojadas como

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dar entrevista coletiva na tv ou de frases tão bem construídas como estas :

Não estou maldizendo não, o senhor me compreende e sabe que eu sempre digo que o Delegado é homem de bem tanto assim que está pagando do bolso dele...

Menos alteração ainda dá o tal de Bráz Taborda, codinome Dirceu.

Nossa idéia é de que essa miscelânea de maneiras de falar, dentro de um mesmo discurso, tem o seu propósito de existir em ***Reflexos do Baile***, uma vez que torna-se muito difícil encontrar um carcerário, ou um funcionário de delegacia que saiba misturar níveis diferentes de discursos com tal maestria.

Podemos encontrar situação semelhante a esta no capítulo 26 à página 32. O remetente da carta escrita a Dirceu que, pela linguagem mais arrojada lembra o discurso do personagem Vítor, consegue compor um misto de ciência, religião e história interligadas por um fio condutor que não se quebra até o fim do comunicado.

Dirceu : Eu canto a cólera de Beto. Se o Cristo tivesse expulsado os vendilhões do Templo com Panzerdivisionen em lugar de vergastá-los com açoites teria talvez feito menos carreira como Verbo na Idade Média mas seu Reich não ruiria em fatigado pó de implosão antes dos dois mil anos ao primeiro sopro da gaia ciência dos irmãos Karl e Friedrich que a quatro mãos provaram que os

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

vendilhões nunca tinham saído dos templos e palácios do poder escravizando no plano externo os mares e as Babilônias e arrombando no interno o porão e o sótão dos demais homens para convencê-los em sexo e cuca a viverem humílimos e contentíssimos em sua austera e sórdida Babel de escravos o que veio a exigir como notaram sem exceção todos os historiadores vindouros que os últimos bispos deveram formar uma casta de senhores e guerreiros do porte e envergadura de Camilo e Helder. Eu canto a cólera do Capitão Pompílio, o nosso Numa.

793/98

É claro para o leitor que o personagem não é pessoa mal informada ou inculta, como podemos acompanhar noutras cartas que ele escreve, mas há um realismo latente nesse discurso complexo que funde conhecimentos sobre variados assuntos, mesclados com palavras em língua alemã, como *Panzerdiviosionen* e *Reich*.

Vemos esses discursos como vômitos realistas, externalizações de angústias desorganizadas, próprios da crueza da época e do contexto político. A confusão que eles parecem causar na cabeça do leitor revela o efeito colateral de um tempo de desorientação pelo qual os brasileiros passaram.

Percebe-se, ainda, lembrando da terceira peculiaridade bakhtiniana do cômico-sério, uma unidade entre situações cômicas e outras de profunda seriedade.

Como exemplo tomemos, novamente, o capítulo 3 à página 99, onde Rufino Mascarenhas, desorientado pelo próprio seqüestro, começa a repetir gestos de outros. Age como se fosse o

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

embaixador inglês, usando da linguagem e da autoridade do estrangeiro. Imita um padre que não consegue se desligar de seu ritual de missa. Esse automatismo que o personagem deixa introduzir-se em sua pessoa, torna-o cômico e o insere num clima paródico há muito tempo intuído pelos bufões (Bergson, 1980, p.25).

Um presságio dessa duplicidade de sensações, comicidade e seriedade, é encontrada um pouco antes das primeiras páginas do livro, quando o autor nos expõe dois pensamentos presentes em dois autores diferentes. Um deles pertence a Vasari e aborda a comicidade sobre uma visita do rei da França a Milão.

... *"quando o rei de Françca veio a Milão, pediu-se a Leonardo que inventasse algum espetáculo incomum, e em resposta construiu ele um leão que, cada poucos passos que dava, abria o peito, expondo uma penca de lírios".*

Vasari,

Vidas dos Pintores

O segundo, pertencente a Buffon, fala da dor, que é inata ao ser humano desde seu nascimento. Mesmo marcado pelo tom trágico este trecho tem seu tom irônico ao final, quando fecha o pensamento com a seguinte oração adverbial : "desanimado de entender a preguiça" .

"Por que não seriam alguns bicchos criados para o sofrimento, se na espécie humana a maioria dos indivíduos é votada à dor desde o momento de nascer?"

Buffon, na *História Natural*

desanimado de entender a preguiça

O posicionamento destes dois trechos, colocados, um sobre o outro, logo na primeira folha, parece antecipar ao leitor as duas facetas que o livro irá abordar : a comicidade e a tragicidade da vida brasileira nos anos 60 e 70.

Qualquer que seja a lente pela qual se enfoque a narrativa de ***Reflexos do Baile***, o papel de suas personagens impressiona ao leitor mais desatento, porque elas tomam a semelhança de fantoches : cada uma delas agindo de acordo com seu grupo social. A personagem Juliana quebra essa linha de raciocínio. Filha de um embaixador brasileiro, Juliana decide se aliar ao grupo de revolucionários no seqüestro da rainha da Inglaterra.

Essa personagem pode ser vista como a figura principal do romance e seu papel primordial será o de estarrecer às duas facções da sociedade política. Para os da ala esquerda ela será exemplo de bravura, de amor à pátria e chamará a atenção da ala direita porque, sem nunca perder a fineza de sua classe social, Juliana abraça a causa dos inimigos.

Juliana é, para os leitores, a representação do riso enquanto meio de despertar. Ela é o símbolo da redenção em ***Reflexos do Baile***. Contrária à sua função na narrativa , no entanto, é a imagem que o autor-implícito nos apresenta sobre a personagem. Ela é comparada à borboleta sertaneja das matas do Brasil colonial. O autor-implícito aproxima-a da figura de uma flor pelo homônimo do seu nome, e desenha-a em tons pastéis. Essa imagem de leveza se opõe ao seu caráter, o mais forte dentre os personagens de ***Reflexos do Baile.***

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O maior contraste entre Juliana e o seu papel dentro de ***Reflexos do Baile*** está no fato de que Juliana não sorri, não se alegra com nada. O riso de que ela é representante é um riso de dor, contrito, convulsionado pelo sofrimento. É o riso do Brasil carnavalizado de 1964.

Tanto quanto na Comédia grega, em ***Reflexos do Baile*** os nomes dos personagens também são fantasiosos e metafóricos, como ocorre com Juliana, cujo nome lembra a flor da família botânica das julianáceas. As flores femininas desta espécie se apresentam solitárias ou em cimeiras, o que delineia a solidão da personagem e conduz o leitor atento a antever o destino triste que a envolverá.

Seu pai, *Rufino Mascarenhas,* traz um dos sobrenomes mais influentes no rol de famílias burguesas do Rio de Janeiro nos anos sessenta a setenta. *Mascarenhas* tem ligação, ainda, com a palavra mascarilha, pequena máscara que cobre apenas parte do rosto, o que é significativo neste personagem que nunca abraçou sua nacionalidade verdadeiramente. *Rufino* sempre viveu recluso em sua mansão, que considerava como território internacional : uma embaixada inglesa em terras brasileiras. Ao final de sua vida *Rufino* acredita ser um embaixador inglês aposentado incorporando-lhe a imagem, a língua e os costumes.

O primeiro nome de *Rufino Mascarenhas* pode ser extraído do radical do verbo "rufo" que significa, em latim, "tornar ruivo", vermelho (Torrinha, 1942) Essa cor irá acompanhá-lo por toda a sua trajetória na narrativa como, por exemplo, acontece no capítulo 51 da *Primeira Parte* em que *Rufino* conta, em seu diário, que está a caminho da fazenda, onde pretende dar uma festa para

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que Juliana seja reintroduzida entre seus amigos diplomatas, e descreve os mulungus vermelhos que encontra pelo caminho. Devido à velocidade do carro *Rufino* interpreta os mulungus *perseguindo as acácias adolescentes* . Esta imagem antecede ao leitor a perseguição que *Juliana* irá sofrer e o sangue que será derramado de suas veias, por isso a cor vermelha a perseguí-la. A catacrese de *acácias adolescentes* se aproxima da figura de Juliana pela similaridade de gêneros entre as flores e o seu nome e pela disparidade do adjetivo adolescente, qualidade de seres humanos, sendo usado para dar qualidade a flores.

...perseguidas pelos mulungus em fogo as acácias adolescentes só não se atiravam aos braços anosos dos angicos experientes graças à vigilância das paineiras de ccabeça branca. (p.51)

Outra alusão ao sangue que será derramado também pelas mãos de Rufino, ainda que indiretamente, está na qualidade das frutas das quais o ex-embaixador diz sentir saudades: as frutas carminativas, como ocorre no capítulo 2 da Primeira Parte:

"Vou aumentar o pequeno pomar de agora às dimensões da infância, pois hei de recuperar o tempo perdido com palavras e com cambucás, abricós, ingás e jambos. E sobretudo, ai de mim, com ***as frutas carminativas***, ***mamão***, tamarindo, ***ameixa***, ***fruta-pão.***"

"Carminar", como verbo, significa ruborescer, avermelhar, por isso estabelecemos essa ligação entre a vermelhidão das frutas e a cor vermelha presente no radical de seu

unesp

nome. O adjetivo "carminativo", por outro lado, vem do latim *carminare,* que significa purificar, o que nos faz lembrar que todas as quatro frutas, citadas pela personagem, são tipos de frutas medicinais e classificadas como estimulantes do trabalho intestinal. Mais à frente, exatamente no capítulo 10 da Terceira Parte, Rufino é acometido de uma diarréia, acrescida de produção intensa de gases intestinais (Torrinha, 1942).

Seu Rufino encheu o peito, olhou na volta dele, igual quando ele faz discurso na mesa de jantar, mas em vez de deitar falação Seu Rufino entortou a espinha e cruzou os dois braços por cima da barriga como se tivessem enfiado uma faca nos bofes dele. Saiu ventado, despindo o roupão, aflito assim feito quem esquece um trato e tem que se preparar às carreiras para sair, com o Vítor e o Bernardo quase se agarrando nas fraldas do roupão, e berrando sem altear voz, quer dizer para dentro, rouco, raivoso, mandando Seu Rufino ficar no lugar dele. Seu Rufino entrou no banheiro social logo ali e o Bernardo ficou torcendo a maçaneta e perguntando se tinha telefone dentro do quartinho, mas aí parou porque todo mundo ouviu aquele passar-mal, aquele estrondo, quer dizer, a gente tem que dar nome aos bois, não é, a caganeira. (p.107)

A noção de purificação, para Rufino, parece referir-se ao baixo ventre, enquanto, para Juliana, como também para Beto, a purificação se atém ao sangue, ou a seu derramamento.

unesp

Beto é o líder do grupo de seqüestradores da rainha. Como os outros componentes do grupo, suas origens são humildes, provavelmente é originário das favelas do Rio de Janeiro.

O seu apelido, Pompílio, ou Numa, entre os amigos do grupo, é o nome de um dos primeiros governadores da Roma antiga, Numa Pomílio. Negro, filho de escravos e cuja ascenção ao poder se deu rapidamente, Numa Pompílio é a figura de um líder do passado que se repete em Beto.

A semelhança entre os dois está na liderança que exercem sobre o povo, nas origens humildes e até na rápida ascenção ao poder.

A imagem que Beto reflete ao leitor é a de alguém semelhante a Jesus Cristo, tanto o é que morrerá crucificado à torre da igreja, o que lhe imprimirá as honras de mártir. O nome Beto também lembra a pessoa de Frei Beto[2], a quem o autor-implícito pode estar reverenciando.

Beto é, contudo, uma nova versão de Cristo, a começar pelo fato de que não se abstém do uso da força para atingir seus objetivos. Critica a atitude passiva de Jesus dizendo que se ele tivesse usado de mais cólera, talvez a ciência não lhe teria derrubado o reinado. Pode ser essa uma crítica dirigida ao fanatismo religioso, muito comum, sobretudo, em tempos de crise.

Comparando o herói de Quarup, Nando, a Beto, poderíamos estabelecer um desenvolvimento maior do nosso herói de ***Reflexos do Baile***, por ser Beto muito mais participante na mudança social que Nando. A imagem que nos fica do herói de

---

[2] Frei Beto é um religioso da ordem católica dos dominicanos e que sempre se destacou pela luta em favor dos mais pobres e dos trabalhadores.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Quarup é a de um idealista, um sonhador da democracia. Beto toma posições, busca meios de realizar a democracia com as próprias mãos e se torna vítima de um poder maior : o do Estado.

A verossimilhança dos fatos narrados está assinalada na história do Brasil pós 1964. Através da transposição de um fato histórico acontecido no Rio de Janeiro no tempo do Império, para o Rio de Janeiro da década de 1960, o autor-implícito traduz, por meio de selecionados recursos literários, a insegurança dos civis frente à violência dos militares.

Fato importante na narrativa de ***Reflexos de Baile*** é a avidez do autor-implícito em expressar a historicidade através dos acontecimentos que se repetem ao longo dos tempos na história do Brasil.

Fosse a narrativa de ***Reflexos do Baile*** transformada em peça teatral, com personagens encenando seus trejeitos e formas distintas, em adição às características próprias de animais por eles interpretadas, nós teríamos, certamente, o riso explícito, rasgado, da platéia. Como narrativa, os aspectos aberrantes e engraçados necessitam passar por uma construção imaginária do leitor, o que implica na quebra do automatismo dos atos. Eis aqui o grande laço de ligação entre ***Reflexos do Baile*** e as comédias gregas : o automatismo de gestos que, quando representados, fazem rir pela mecanicidade, pelo imediatismo dos atos, e mais, pela troca de referentes, como quando Vítor compara Rufino a um padre enguiçado no meio da missa (Callado, 1977, p.100).

Saída da Rainha, canastrice geral, o cara pálida afundado numa poltrona, o Rufa de roupão de saia escocesa, aos peidos, falando inglês, peidando em inglês, tirando da cristaleira garrafa e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dois copos, que arrumou na mesa, para substituir em seguida por outra garrafa e par de copos, como um padre enguiçado no meio da missa, falando inglês com o Bernardo que cumpria papel de carcereiro, a trancar portas e janelas, e com o Válter jardineiro, que cortava fios telefônicos, podador de trepadeira no meio daquela zorra, e até com o Mejía, que faz questão de não entender lhufas de inglês.

Enquanto narrativa, ainda, é difícil, para o leitor rir da ingenuidade do embaixador português, uma vez que o próprio colonizador do Brasil está sendo usado como peça importante para o estabelecimento da ordem nacional, sem sequer se dar conta disso. Tampouco chorar será a atitude do leitor, que é testemunha da morte de quase todos os revolucionários num ato que o governo julgava de saneamento social. É muito mais evidente que o leitor-espectador de ***Reflexos do Baile*** apresente uma expressão de desapontamento ou revolta, a uma de riso ou sarcasmo.

Na verdade, o efeito que a leitura de ***Reflexos do Baile*** produz no leitor é a do estarrecimento seguido de silêncio. Tanto quanto o expectador da suposta peça teatral ***Reflexos do Baile***, sairia da platéia chocado, sem palavras, o leitor também fecha as páginas, absorto. Sua leitura se quebra no mesmo ponto em que a narrativa de ***Reflexos do Baile*** se fragiliza : no absurdo.

É essa quebra da narrativa que gostaríamos de abordar, utilizando-nos da ausência do narrador na obra.

A história ficcional parece contar-se por si própria. A ausência do narrador é certamente um recurso de narração. A aparente impessoalidade conseguida em ***Reflexos do Baile,*** através

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

da concessão de voz dada a todos os personagens, sem mediação de um narrador explícito, pode ser um recurso não velado de que eles próprios, personagens, são os narradores camuflados.

Um olhar mais malicioso do leitor pode levá-lo a perceber o prazer do autor ao tomar a voz idealista do personagem Dirceu, em parágrafos como este :

"Amália : É o cancioneiro pátrio, é o Tabuleiro da Baiana, Os Quindins de Iaiá, a Lata de Leite, a Receita de Vatapá, o Doce de Coco, é o matar a fome erigido em cúpula da consumação amorosa, a velha cópula também conhecida como foda, exempli gratia, vou comer ela, papei ela todinha, é, do Oiapoque ao Chuí, o lamento de todos os Estados, o hino máximo, Mamãe eu quero Mamar, é a fome que começa no bico do seio materno e continua vida afora por todos os bicos de seio que passem distraídos à altura de nossa boca, é a confusão ugolino-edípica, é a carne de vaca e de fêmea, é a sardinha e D. Pero Fernandes. Negócio do Roldão é isso aí, paixão com ele vira compaixão. Não pode ver sofrimento alheio que quer logo rachar. Nossa história está cheia de bailes proféticos e desta vez o povo, que não suja prato porque não tem com que, vai ser convidado a quebrar e não a lavar a louça. Comeremos com a mão. Combateremos no escuro." p. 28

Ou ainda, na ironia da voz avessa à realidade do ex-embaixador Rufino Mascarenhas :

"Vou aumentar o pequeno pomar de agora às dimensões da infância, pois hei de recuperar o tempo perdido com palavras e

unesp

com cambucás, abricós, ingás e jambos. E sobretudo, ai de mim, com as frutas carminativas, mamão, tamarindo, ameixa, fruta-pão. Brumosa Urraca, faz com que volte ao lar reerguido Juliana, que me arranjou o jardineiro mas não quer plantar-se entre as estrelízias". (p.16-17)

Ironicamente, a profissão do autor, Antonio Callado, além de escritor é exatamente a de tradutor, e de repórter. Uma análise imparcial revelará a voz do autor dentro de cada um dos personagens de ***Reflexos do Baile***. Sabemos que Callado foi revolucionário, embaixador (representante do Brasil como repórter no exterior), e talvez seja por sentir-se livre para caminhar dentro das falas de todos os seus personagens que ele se traveste de narrador-tradutor e finge sê-lo somente das palavras, e não da vida dos personagens.

Essa divisão da tarefa de narrar com os personagens pode ser entendida, ainda, como uma maneira de se "traduzir" o medo que envolvia os cidadãos dos anos 60 e 70 de se identificarem e serem mortos por qualquer confusão militar.

Em *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, o Conselheiro Aires é a espécime extinta de narrador, aquele que significa a experiência passada de geração em geração pelo prazeroso ato de contar.

Hoje, estamos privados desse prazer porque não há mais tradição de narração entre nós. Ninguém mais intercambia experiências (Benjamin, 1994, p.220 ss.) e não há compreensão, entre nós, da figura do Conselheiro Aires de *Memorial de Aires*.

unesp

Essa carência de narradores no mundo moderno é retratada em ***Reflexos do Baile*** através de um grande paradoxo : existe um excessivo número de narradores dentro da obra, porque todos os personagens podem ser vistos como tais e dividem com o tradutor, presente nas notas de rodapé, a função de narrar. Mas há um código de silêncio margeando as narrativas desses personagens que, sequer, se identificam ao leitor.

Esse tipo de comunicação, abordada em ***Reflexos do Baile***, antecipou, na época em que foi lançado o livro, o caos comunicativo pelo qual o mundo iria passar.

O que observamos hoje, é que jamais o homem teve tantos recursos disponíveis para se ligar com as outras pessoas. As tais imagens ao estilo "star-treck" de viajantes do espaço conversando por telas de computadores hoje tornaram-se realidade nos interfones de nossas próprias casas.

As redes Internet permitiram a facilidade de procurarmos um exemplar numa estante de livraria do Japão e recebê-lo em nossa casa no dia seguinte. Os telefones celulares, a cada dia menores e mais eficientes, prometem terminar com o isolamento das pessoas, onde quer que estejam. O fato, no entanto, é que todo esse aparato mecânico-eletrônico faz parte de um desenvolvimento rápido demais, e para o qual talvez não estejamos preparados.

Há setores da sociedade que estão sentindo a realidade dessas palavras e sua resposta está sendo, como sempre foi a história do mundo, uma oposição radical a esses fatos. Um exemplo dessas fugas está no comportamento alienante dos nossos jovens ou

unesp

na busca por formas alternativas de viver, em meio à mata ou aos paraísos ecológicos.

É óbvio que cada um trabalha a liberdade à sua maneira. O que pretendemos fazer aqui é analisar superficialmente a fuga que o homem finge não realizar em relação `a experiência, ao contar de si para o outro. E, sem narração não há futuro, ao menos futuro humano, porque narrar é a característica que nos diferencia dos animais irracionais.

A quebra da narração é o caos maior do pós-modernismo, a condenação que este movimento nos imprime, ou que reflete. Não se sabe quem é filho de quem nessa história de final dos tempos. Ao menos, dos tempos de narrar.

Em ***Reflexos do Baile***, comunica-se a destinatários específicos, mas curiosamente, não há diálogo entre eles. Suas linguagens não ecoam, porque falta nelas a ação da experiência que dá lugar, agora, à solidão.

Assim se entende porque as cartas não trazem respostas ou perguntas. Não há diálogo entre elas. A atmosfera de morte que se circuscreve através de metáforas, como o citado uso da cor vermelha antecipando ao leitor o sangue que seria derramado :

Juliana a meu lado no carro parecia de pedra sem se dignar a falar nada ou ver coisa nenhuma enquanto se estendia lá fora a estrada com os afrontosos mulungus floridos, nada que ver com a gente, a serviço do governo, postes dando flor vermelha para celebrar o assassínio. (p. 85)

unesp

Ou mesmo a menção repetitiva sobre os ossos do imperador aludindo antecipadamente aos ossos dos sacrificados. É o medo da morte que os cala :

"Ainda não se completaram a visão e a missão de D. Pedro", disse-me, "que nos há de ajudar a implantar o império e a cristandade". (p.30)

O autor consegue traduzir, e talvez por isso uma de suas faces seja a de tradutor, o realismo cru desta fase de obscurantismo no Brasil durante o período da hegemonia militarista, cujo ponto mais frágil, e por isso o mais resguardado pelas forças, era a liberdade de expressão.

A imagem da casa se opõe, dentro da visão realista do narrador ou do não-narrador moderno, à visão da varanda, da calçada, onde se reuniam nossos antecessores para conversar e trocar experiências. A casa como refúgio é o *locus* onde Rufino irá empreender viagens homéricas ao passado de sua infância através de símbolos como árvores, minas d'água ou sabores de frutas variadas. A natureza é, para Rufino, indivíduo burguês do final do século, o meio de resgate do passado fugindo ao presente. Esse personagem não se completa totalmente como indivíduo pela incapacidade de exercer a narração, apesar de ser dono de uma vasta cultura e experiência. *Rufino Mascarenhas* é um Conselheiro Aires incompleto, falho. É mais um anti-herói, da obra de Antonio Callado, que expõe cruamente os pontos fracos de nossa sociedade atual, e mais além, de nossas narrativas atuais, reflexos que são do silêncio político e ideológico a que fomos submetidos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Nossa proposição em analisar o possível veio de comicidade dentro da narrativa de ***Reflexos do Baile*** teve como válvula propulsora o rigor ridículo, característico do período militarista brasileiro, tão bem expresso nessa obra onde os mínimos detalhes têm a importância de um verdadeiro aparato de guerra.

É esta atmosfera pantomímica e o choque entre ela e a crueza da realidade que permitem ver um riso cômico-sério, delineado pela tragicidade do destino dos personagens, em ***Reflexos do Baile***.

Dentro desse recorte realista, o papel do narrador é primordial, porque portador da fala maior. Em ***Reflexos do Baile*** eles, narradores, representam o termômetro da liberdade que se concedia aos cidadãos. Ou seja, a não-onisciência e o não-diálogo entre eles é, para o leitor, a expressão da autonomia por que lutavam, sem nunca alcançarem.

Ora, se esse período militarista brasileiro foi responsável por calar a transmissão da experiência, o ato de contar, concluímos que o grande silêncio narrativo, a grande escassez de talentos narrativos de hoje é, em grande parte, fruto de tantos cerceamentos por que passou a cultura brasileira.

Vale lembrar o que se conta a boca pequena, que a relação de livros comunistas, subversivos, era feita pela cor da capa. Todo livro de capa vermelha era considerado suspeito como possível livro comunista.

A escolha pela polifonia narrativa pode ser, em ***Reflexos do Baile***, a escolha do caminho contrário ao da igreja ou da política, em ser "a voz de quem não tem voz". Considerando-se que "falar em nome do outro pode ser, às vezes, outra forma de calá-lo"

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(Ribeiro, 1996, p.10), ***Reflexos do Baile*** concede aos seus personagens, ao menos esteticamente, o direito à palavra, tão caro durante o período da repressão. A genialidade da obra está em conseguir medir a fragilidade dessa liberdade.

unesp

CONCLUSÃO

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Conclusão

Os estudos que acabamos de realizar sobre ***Reflexos do Baile***, tendo como foco a análise das mentalidades, almejam ser um dos muitos olhares que esta obra merece. Apoiados sobre esta faceta da história privada, a Nova História, em conjunto com as ciências que hoje lhe são parceiras, veio estimular a confluência entre Literatura e História.

A escolha de ***Reflexos do Baile*** como texto que se posta na fronteira entre estas duas matérias, advém de um antigo desejo nosso de confluir um discurso politizado como o de ***Reflexos do Baile*** e a análise dos interstícios pelos quais ele revela sua intertextualidade entre narrativa e História.

A História das Mentalidades, acreditamos, veio nos ajudar a enxergar com malícia maior as intenções embutidas nos diferentes discursos, acreditando que as articulações do pensamento são determinadas na própria estrutura do discurso (Pecheux, 1990, p.145 ss.). Em ***Reflexos do Baile*** essas articulações brigam entre si , mas o motivo maior a que veio Antonio Callado nesta obra parece ser o de fotografar a falta de rumo de um país que, desde seu início, sofreu maciça influência estrangeira. Um

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

quase-país, onde as mentalidades estrangeiras passeiam livres sem pedir permissão.

Provavelmente consciente de que o "continuum" da história é o dos opressores (Gagnebin, 1994, p.113), o autor tece uma narrativa que, em muito, se identifica com a Nova História, uma vez que não procura recobrir os chamados buracos da narração. Explora-os, na verdade. Quebra, com eles, a onipotência do mito de um Brasil gigante e poderoso. Estilhaça a história de heróis e vencedores, à qual a Nova História se opõe.

Brumosa Urraca, faz com que volte ao lar reerguido Juliana, que me arranjou o jardineiro, mas não quer replantar-se entre as estrelízias.

Este toque de poesia em meio à narrativa da personagem Rufino resume, através de um possível trocadilho entre *estrelízias* e "entrelinhas", o papel fronteiriço que abarca a personagem Juliana. Ela se sustenta, em ***Reflexos do Baile***, como a musa da Nova História. Aquela que, nascida *do monturo da existência de Rufino Mascarenhas* , soube dizer não à Urraca de suas origens, que nada mais é que a personificação da tradição do domínio português.

Borboleta sertaneja de encantamento ímpar, Juliana fará parte, contudo, do rol de revolucionários vitimados pela tragédia da tortura, seguida de morte violenta.

Apesar dos amigos de Juliana e Beto, de certa forma, já anteverem, assim como o leitor, as suas mortes e a tragicidade que

unesp

as envolveria, os dois personagens ganham ares míticos mesmo antes do sacrifício pessoal .

Se essa tragicidade na morte da personagem Beto, parodiando de uma só vez as histórias de Jesus Cristo e de Antônio Conselheiro, é capaz de arrastar a massa através da fé, infere-se que essa multidão não realiza uma reflexão sobre os fatos. Na realidade, a busca de um mito revela, ao fundo, as realidades sociais e culturais mais profundas de um povo (Freitas, 1986, p.71 ss.). ***Reflexos do Baile***, através do mito, liga a História à Literatura : estrutura a criação literária na base da consciência histórica.

Foi por razão da mistura entre situações trágicas como as mortes de Beto e Juliana, e situações cômicas como a dúbia mensagem do Delegado ao Chefe do Departamento de Segurança, à página 81, que fomos buscar as bases do gênero cômico-sério. Nossa busca revelou uma estrada comum transitando ambos os lados: o realismo descarnado, do qual Antonio Callado é portador dentro desse empreendimento de retratar o Brasil ao leitor de ***Reflexos do Baile***.

As paródias são seu maior recurso nessa empreitada. Através de uma paródia de Dona Flor, de Jorge Amado, por exemplo, o autor situará o coito, como vimos anteriormente, à página 28, em substituição à comida dos pobres.

É o cancioneiro pátrio, é o Tabuleiro da Baiana, os Quindins de Iaiá, a Lata de Leite, a Receita de Vatapá, o Doce de Coco, é o matar a fome erigido em cúpula da consumação amorosa, a velha cópula também conhecida como foda, exempli gratia, vou comer

unesp

ela, papei ela todinha, é, do Oiapoque ao Chuí, o lamento de todos os Estados, o hino máximo...

Ele também usará paródia para caracterizar os excessos da burguesia num jantar em que os embaixadores consomem exageradamente a comida e a bebida, mas internamente depreciam as deficiências alheias.

A culpa terá sido minha, pois nossa conversa, a três, travou-se depois de um jantar de moules (um prodígio de mitilicultura) à la marinière e de um robalo de forno que me levaram a um consumo assaz veloz do vinho alsaciano : a verdade, porém, é que tanto o Carvalhaes como Father Collins estavam maçantes. (p.77)

O imperialismo econômico-cultural estrangeiro também não escapa à metaforização alegórica de Callado que, numa alusão à tropicália idílica (Silverman, 1987, p.111) simboliza o Brasil através de beija-flores empalhados, os quais serão enviados para um museu americano de História Natural. O choque entre a delicadeza dos animais e a frieza da técnica de taxidermia, unem o trágico e o cômico e produzem no leitor um efeito diferente da tristeza ou do riso. Talvez, como dissemos, o de choque, de estarrecimento.

E, antes que me esqueça, herdei do Embaixador Peterson, meu predecessor, uma terna lembrançca, ardente, vibrante - um viveiro repleto de beija-flores, iluminado, é a impressão que se tem, por frascos que lembram velas na forma e no tamanho, cheios de água com açúcar. (p.38/39)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Retomando as propostas que apresentamos no início desse trabalho, lembramos que, segundo nossa análise, é possível ler ***Reflexos do Baile*** como obra contemporânea, devido ao trânsito que suas paródias permitem entre o passado e o presente .

Esteticamente, a obra de Callado inaugura uma representação até então inédita. Ela mescla trechos de esmerada poesia e narrativas áridas como o depoimento da empregada doméstica de Rufino, à página 105. O choque entre estes modos diferentes de literatura chama a atenção do leitor para uma estrutura maior, existente atrás desse motivo estético. A desordem político-cultural parece ser a causa maior desse grito estético.

Acreditamos ter conseguido estabelecer a ligação entre a história das mentalidades e o enredo de ***Reflexos do Baile***, atualizando, assim, em pequena escala, o emprego deste estudo ao compará-lo a esta narrativa moderna. A idéia predominante a partir de nosso estudo é a de que as mentalidades, além de fazerem parte da herança de um povo, de uma família, são também ferramentas que auxiliam a apascentar pessoas, países.

Nossa incursão pelas possibilidades de classificação de ***Reflexos do Baile*** dentro de variados estilos literários proporcionou-nos entender parte da riqueza desta narrativa que, ao mesclar usos de diferentes estilos apresenta aos leitores uma colagem sobre a situação do país durante os anos do golpe militar : o descompasso entre a riqueza de nossa cultura e a falta de direção política e econômica à qual fomos submetidos.

Com o objetivo de traçar uma linha de comparação entre a retórica presente na narrativa de ***Reflexos do Baile*** e a retórica veiculada pela mídia durante os anos em que vigorou o golpe

unesp

militar no Brasil, fomos em busca de documentos que nos indicassem caminhos para entendermos melhor o embasamento histórico da ficção de Antonio Callado.

Jamais aproximamos os dois textos, o documental e o ficcional, com intuito de verificar o que há neles de verdadeiro ou fantasioso.

Acreditamos que a inteligência retórica da construção narrativa de ***Reflexos do Baile*** faz juz à composição do retrato brasileiro nos anos 60 e 70. A recorrência aos jornais, dentro de nossa justaposição de textos, ajuda-nos a entender o sentido de certas inversões, de certos malabarismos textuais, de determinados empregos de linguagem, dentro da narrativa de ***Reflexos do Baile***.

Para isso, pesquisamos uma sequência cronológica do jornal Folha de S.Paulo desde o ano de 1964 até o início dos anos 80. Em outubro deste mesmo ano, 1964, um dos muitos atos institucionais extingüiu a União Nacional dos Estudantes, a UNE, bem como todas as outras agremiações estudantis. O governo alegava que esses órgãos estavam "sujeitos a freqüentes desvirtuamentos quando, pela ação de elementos de interesses estranhos à vida universitária, se desviam para fins espúrios".(Folha de S.Paulo, 1964)

Sobre este monólogo do governo, o então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, reclamou dizendo que, se o governo quisesse realmente conversar com o povo, não necessitaria de tanques e carros-fortes nas praças. (Folha de S.Paulo, 1964).

Também em ***Reflexos do Baile*** o monólogo é o único meio de comunicação existente. Não há troca de idéias. Ordens são dadas e cumpridas por parte dos oficiais e dos revolucionários.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Anseios e medos são expressos pelos embaixadores e pelos revolucionários, o passado é constantemente buscado por Rufino, mas tudo isso se dá em somente uma das mãos. Não há retorno de informações, exatamente como expressam os jornais da época.

Sentimos, portanto, que os recursos presentes na ficção de Antonio Callado, quais sejam estéticos ou de gênero, são provocados pela realidade que o próprio autor presenciou.

Dificilmente poderemos delimitar quais as fronteiras, dentro da narrativa de ***Reflexos do Baile***, em que se abriga a História. Ou, a partir de que ponto ela passa a ser Ficção. Mas é exatamente o embricamento entre ambas, Literatura e História, o que suscita no leitor reflexões profundas sobre o destino do país.

Não podemos deixar de fazer referência à ironia do nome que os militares deram ao movimento realizado por eles em 1964. Com a ajuda dos meios de comunicação, a subida militar ao poder do Brasil ganhou o nome de Revolução de 31 de Março. Vejamos a interpretação que o jornal Folha de S.Paulo, de 30 de março de 1975, data de aniversário de 11 anos do golpe, deu à tomada do poder das mãos de João Goulart :

"O governo chefiado pelo sr. João Goulart, mostrava-se impotente para controlar uma situação que ele próprio criara e incentivara. A insatisfação era indisfarçável em todas as camadas da população brasileira. Em 31 de março, as Forças Armadas decidem, após fase conspiratória, por término àquela situação caótica que ameaçava conduzir o Brasil para o comunismo."

Essa manobra estratégica em se afirmar a natureza do movimento através de um adjetivo exatamente contrário ao seu

significado também foi utilizada por Antonio Callado, como já pudemos observar à página 55 do livro. O trecho é uma página do diário de Rufino na qual ele narra sua pergunta a Juliana, sobre o porquê da grave contemplação do retrato de família, na parede. Sua resposta deixa o pai satisfeito porque o conduz a pensar no baile para o qual ela se aprontava. Inteligentemente, a frase tem um segundo significado, exatamente contrário ao que o pai capta dela :

"Ah, não vejo as caras de Laurentina e Ladislau, ouço as quadrilhas, os lanceiros, as valsas de Strauss. Vejo o baile".

As palavras *quadrilhas*, *lanceiros* e *valsas de Strauss* referem-se a danças. *Lanceiro* significa "variante inglesa de quadrilha dançante"; *quadrilha* é "uma contradança de salão de origem francesa" e a *valsa*, "outra dança de par, de salão". Tais palavras trazem, porém, um duplo sentido quando pronunciadas por Juliana que, seguramente, as está ligando com a revolução. *Quadrilhas* tem também a significação de grupos armados; *lanceiros* lembram "soldados armados de lanças" (Ferreira, 1986). O duplo sentido da frase, ao mesmo tempo que ironiza as estratégias ambíguas do governo militar, constrói um verso inteligente e denunciador de duas realidades completamente distintas : a direita e a esquerda. Se as *quadrilhas*, os *lanceiros* e as *valsas de Strauss* lembram o baile, a dança, os instrumentos revolucionários, conduzem o povo à revolução.

Antonio Callado apresenta-nos uma visão em perspectiva. Esse olhar de terceira dimensão, auxiliado por uma narrativa também em terceira dimensão, "dialoga com a cultura

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

política de um povo" (Santiago, 1997,p.11) e consegue proporcionar ao leitor um patamar através do qual poderá avistar os materiais universais do cotidiano, que tanto o oprimem.

Reflexos do Baile evita fazer inferências sobre onde esteja a verdade, mas pontua sua narrativa com elementos verossímeis. Ou seja, o autor adapta a informação histórica às condições internas da ficção. E, como dissemos anteriormente, é o acontecimento histórico que toma lugar de destaque nessa ficção, sendo os personagens e seus dramas pessoais, peças que irão formar o conteúdo maior da obra : o drama da História do Brasil.

unesp

Bibliografia

1. Obras do autor :

CALLADO, Antonio . *Reflexos do Baile*. 3. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.

---. *Quarup*.14.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

2. Obras sobre o autor :

ARRIGUCCI Jr., Davi. O baile das trevas e das águas. *Opinião*. Rio de Janeiro, 25 fev.1977, p. 19-21.

CASTELLO, José. Callado, o homem que despia espíritos. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 jan.1997. Caderno 2. 4° caderno, p.5.

CONY, C.Heitor. Lembrança de Callado. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 jan. 1997. Opinião. 1° caderno, p.2.

FOLHA de SÃO PAULO. Intelectuais e políticos falam de Callado. São Paulo, 30 jan.1997. Ilustrada. 4° caderno, p.3.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

FONSECA, Maria Nazareth S. Dois textos escritos e inscritos na década de 70 : Cartas da prisão e Reflexos do Baile. *Polímica,* São Paulo, p. 49-61, 1982.

MALARD, Letícia. Análise Contrastiva de "O que é isso, companheiro?, de Fernando Gabeira e "Reflexos do Baile", de Antonio Callado. *O eixo e a roda.* Belo Horizonte, p. 75-120, 1982.

MEDINA, Cremilda. Brasil, por Callado, numa paixão que se traduz em romance. *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 2 mar. 1985.

PESTANA, André. Antonio Callado, um escritor humano e íntegro. *O Galo*. Outubro 89, p.20-21.

RODRIGUES, L. Chiappini. O nacional e o popular na cultura brasileira. In : Artes plásticas e literatura. 2.ed. São Paulo : Brasiliense, 1983, p.149-172.

SANTIAGO, Silviano. O universo renascentista de Antonio Callado. *Folha de S. Paulo* : São Paulo, 29 jun., 1997, 5° caderno, p.11.

SCLIAR, Moacyr. A escrita sem trégua. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 fev.1997. Mais. 5° caderno, p.4.

SILVA, Fernando de B. Antonio Callado revelava amargura. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31 jan. 1997. Ilustrada. 4° caderno, p.3.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

STYCER, M., SUZUKI JR.,M. Antonio Callado chega aos 80 e revê obra. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 jan. 1997. Brasil. 1° caderno, p.12-13.

SUZUKI JR., Matinas. Antonio Callado viverá de sua música verbal. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1° fev.1997. Ilustrada. 4° caderno, p.6.

VIANA, Marilena. Tragédia de heróis mortos. *Opinião*. Rio de Janeiro, 24 dez.1976, p.22.

3. Teoria de base

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre : Globo1966.

---. *Política*. Trad. M. da G. Kury. Brasília : Universidade de Brasília, 1985.Original grego.

BOUDON, Raymond. Trad. E. Sader. São Paulo : Ática, 1989. Original francês.

BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo : Novas Perspectivas, 1992.

CARVALHAL, Tânia Franco . *Literatura comparada*. São Paulo : Ática, 1986.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. M. de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1982.

CIONARESCU, Alexandro. *Princípios de la literatura comparada*. Teneriffa : Universidade de la Laguna, 1964.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso, da poesia e da narrativa*. Trad. J. C. S. Pereira. Coimbra : Livraria Almedina, 1975.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

---. *A nova história*. Trad. A. M. Bessa. Lisboa : Edições 70, 1970.

--- , NORA, Pierre. *História : novos objetos*.3. ed. Trad.: T.Marinho. Rio de Janeiro : Francisco Alves,1988.

---, NORA, P. *História: novos problemas*. Trad. Teresinha Marinho. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988.

MORAES, J. Quartim. O colapso da resistência ao golpe de 1964. *Revista História*. São Paulo, v. XIV, p. 49-59, abril, 1995.

ORLANDI, Eni Pulccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas, SP. : Unicamp, 1993.

---. (Org.). *Gestos de leitura : da história no discurso*.Campinas, SP. : Unicamp, 1994.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

PECHEAUX, M. *Semântica do discurso*. Campinas, SP. : Unicamp, 1988.

---. *O discurso - estrutura ou acontecimento*. Campinas, SP. : Pontes, 1990.

RIBEIRO, Renato Janine. *A marca do leviatã*. São Paulo : Ática, 1978.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo : Unesp/Fapesp, 1993.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa : Edições 70, 1987.

4. Teoria Literária

ABRAMO, M. O Cômico. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, v. LXVIII, n. 1, p. 46-48, jan./fev/ 1974.

AUERBACH, Erich. *Mimesis : a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo : Perspectiva/ USP, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

---.*Questões de literatura e de estética*.3.ed. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo : Unesp, 1993.

BARBOSA, J.A. *A metáfora crítica*. São Paulo : Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

---. *Crítica e verdade*. São Paulo : Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*.7.ed. Trad.: Sérgio P. Rouanet. São Paulo : Brasiliense,1994.

BERGSON, Henri. *O riso : ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. N. Caixeiro. Rio de Janeiro : Zahar, 1980.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria T. H. Guerreiro. Lisboa : Arcádia, 1980.

---. *The rethoric of fiction*. 9. ed. Chicago : The University of ChicagoPress, 1970.

CÂNDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo : Duas Cidades, 1993.

CATANOZZI, Eduardo C. Galvez, imperador do Acre. São José do Rio Preto, 1996, s.p. Tese (Mestrado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

EAGLETON, Teary. *Teoria da literatura : uma introdução*. São Paulo : Martins Fontes, 1983.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

FERRAZ, Denise S. A metaficção historiográfica na obra de José Robero Torero, Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça. São José do Rio Preto, 1997,s.p. Tese (Mestrado).- Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

FIORIN, J.L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo : Contexto/Edusp, 1989.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9.ed. Rio de Janeiro : Guanabara, 1987.

FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. São Paulo : Perspectiva, 1973.

---. *Anatomia da Crítica*. São Paulo : Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo : Perspectiva, 1994.

GENETTE, Genette. *Discurso da narrativa*. Lisboa : Arcádia, 1979.

GENETTE, Genette. *Palimpsestes-La littérature au second degré*. Éditions du Seuil,1982.

HORÁCIO. *Arte poética*. in Crítica e Teoria Literária na Antiguidade. Rio de Janeiro : Ediouro, 1989.

HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime. Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. 2.ed.Trad.C. Berretini. São Paulo : Perspectiva, 1827.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

HUTCHEON, Linda. A ironia, a sátira e a paródia. Poètique, nr.46, [197-]

JABOR, Arnaldo. O espelho partido dos anos 70. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 dez., 1992. Mais, 6° caderno, p.8.

LAUTER, P. *Theories of comedy*. New York : Doubleday, 1964.

LONGINUS. *Sobre o sublime*. in Crítica e teoria literária na antiguidade. Rio de Janeiro : Ediouro,1989.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1970.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. 4.ed.Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro : José Olympio, 1993.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etmológico da Língua Portuguesa*. 2.ed.Lisboa: Confluência, 1967.

MACIEL, Sheila Dias. As cidades invisíveis. São José do RioPreto, 1995, s.p. Tese(Mestrado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

MAHONY, P. *Psicanálise e discurso*. Rio de Janeiro : [s.ed.], 1990.

MELLO, José Guimarães. *Humor Romano : O Satíricon*. São Paulo, 1985, s.p.Tese (Doutoramento) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MENEZES, Eduardo D. B. De. O riso, o cômico, o lúdico. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, v. LXVIII, n. 1, p. 5-16, jan./fev. 1974.

MENUCCI, Sud. *Humor*. São Paulo : Monteiro Lobato & Cia, 1923.

PAZ, Octávio. *Os signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PICKARD, A.W. Dithyramb, tragedy and comedy. Cambridge : ?, 1927.

PIRANDELLO, Luís. O humorismo (Introdução e tradução de Valdemar Munhoz Rodriguez - Unesp - São José do Rio Preto) - em fase de edição.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo : Ática,1992.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa - Tomos I e II*. Trad.: Constança M.Cesar. Campinas : Papirus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo : Perspectiva, 1969.

SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. São Paulo : Pontes, 1992

SALLIER. *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie*. Paris, 1733.

SCALIGER, J.César. *Poétique*, Paris, 1561.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo : Ática, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. *A moderna sátira brasileira.* Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1987.

SODRÉ, Muniz. O riso-imaginário e simbólico. *Revista Vozes,* Rio de Janeiro, v. LXVIII, n. 1, p. 31-35, jan./fev. 1974.

VERSIANI, Marçal. O significado do cômico e do riso. *Revista Vozes.* Rio de Janeiro, v. LXVIII, n. 1, p. 17-25, jan./fev. 1974.

ZAJDSZNADJER, Luciano. Travessia do pós-moderno. 2 ed., Rio de Janeiro: Griphus, 1992.

5. Teoria Histórica

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história.* São Paulo : Perspectiva, 1978.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales 1929-1989.* Trad.: Nilo Odália. SãoPaulo: Unesp, 1991.

---, PORTER, Roy (orgs.). *Linguagem, indivíduo e sociedade.* Trad.: Álvaro L. Hattnher.São Paulo : Unesp, 1993.

CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tábula rasa do passado?* Trad. Marcos A.da Silva. São Paulo : Ática, 1995.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

COHEN, Jean. *Pesquisas de retórica*. Trad. L. P. M. Iruzum. Rio de Janeiro : Vozes , 1975.

COLLINGWOOD, R.G. *A idéia de história*. Lisboa : Presença, 1989.

DUTRA, Eliana R.de F. O fantasma do outro. *Revista brasileira de história*. São Paulo, v.12, n.23-24, p.125-141, set/91-ago/92.

FRANCO Jr., Hilário. A criação da história. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 set.1995, jornal de resenhas, p.4-5.

HALLIDAY, Tereza Lúcia (Org). *Atos retóricos - mensagens estratégicas de políticos e igrejas*. São Paulo : Summus , 1988.

HERMIDA, A.J.Borges. *Compêndio de História do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1971.

JAMESON, F. *O incosciente político*. São Paulo : Ática, 1992.

LANDOWSKI, Eric. A *sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. Trad. E. Brandão. São Paulo, 1992. Título original : *La société réfléchie : essais de socio-sémiotique*, 1989.

LISBOA, João Francisco. *Jornal de Timon*. São Paulo : Cia. das Letras, 1995.

MORAIS, Regis de. *As razões do mito*. Campinas, SP. : Papirus, 1988.

NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo : Cia. das Letras,1992.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ORLANDI, Eni P. (Org.). *Discurso fundador*. Campinas, SP. : Pontes, 1993.

RIBEIRO, Renato Janine. A traição dos intelectuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 out. 1996, Caderno Mais, 5° caderno, p.10.

SÁBATO, Ernesto. *Homens e engrenagens*. Campinas, SP. : Papirus, 1993.

SENGER, Jules. *A arte oratória*. 2. ed. Trad. C. Ortiz. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1960.

SILVA, Janice T.da. O paraíso perdido : descrição e negação da terra descoberta. .*Revista USP*, n. 12, dez./jan./fev.1991 e 1992.

SOUZA, Josias de. Os anos de chumbo revisitados. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 25 ago. 1996. Mais, 5° cad., p.4-7.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. 2.ed.Trad.: M.J.Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo : Edusp, 1992.

6. Obras gerais

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de Figuras de Linguagem*. São Paulo : Pioneira, 1989.

FERREIRA, Aurélio B.H. *Novo dicionário da língua portuguesa*.2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

FOLHA de SÃO PAULO. Decreto da supra recebido com reserva por ruralistas. São Paulo, 15 mar.1964.

---. Mensagem de Castelo que extingue a UNE. São Paulo, 1 out. 1964.

NEVES, L.F.Baêta. A ideologia da seriedade. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, v. LXVIII, n. 1, p. 35-40, jan./fev. 1974.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português*. Porto: Porto Editora Lda, Empresa Fluminense Lda, Livraria Arnado Lda, 1942.

