

Adeus às armas: uma leitura de *Quarup* e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado

A Farewell to Arms: a Reading of Quarup and Reflexos do Baile by Antonio Callado

Adeline Alves Vassaitis

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

advassaitis@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-3863-8335>

Resumo: Este artigo se vincula à pesquisa de doutorado em andamento, a qual é centrada na investigação comparativa de dois romances de Antonio Callado: *Quarup* (1967) e *Reflexos do baile* (1976). Apesar das diferenças entre ambos, sugere-se que eles fazem parte de um projeto ficcional integrado, cujo propósito é investigar em profundidade a realidade brasileira durante a vigência da ditadura civil-militar. Com base nessa perspectiva, também pretende-se identificar o modo como as vicissitudes sociais e políticas do período pós-golpe ressoam em cada narrativa, sedimentando literariamente não apenas temas, mas também aspectos estruturantes das formas romanescas em questão. Nesse percurso, evidencia-se que elementos da matéria histórica como o recrudescimento da repressão e da censura, a derrota da esquerda armada, o avanço da indústria cultural e o caráter contraditório da modernização conservadora brasileira tenham sugerido impasses narrativos que a escrita de Callado buscou encaminhar esteticamente.

Palavras-chave: Antonio Callado; *Quarup*; *Reflexos do baile*; literatura brasileira; romance; Ditadura Militar.

Abstract: This article aims to present some findings from a broader research project focused on the comparative analysis of two novels by Antonio Callado: *Quarup* (1967) and *Reflexos do Baile* (1976). Despite their differences, it is suggested that both works are part of an integrated fictional project whose purpose is to deeply investigate Brazilian reality during the civil-military dictatorship. From this perspective, the study also seeks to identify how the social and political changes of the post-coup period resonate in each narrative, shaping not only



recurring themes but also the structural elements of the novelistic forms in discussion. In this process, it becomes evident that historical elements, such as the intensification of repression and censorship, the defeat of the armed left, the rise of the culture industry, and the contradictory nature of Brazil's conservative modernization, generated narrative impasses that Callado's writing sought to address through specific aesthetic strategies.

Keywords: Antonio Callado; *Quarup*; *Reflexos do baile*; brazilian literature; novel; Military Dictatorship.

1 Introdução

O presente artigo propõe uma análise comparativa dos romances *Quarup* (1967) e *Reflexos do baile* (1976), do escritor e jornalista Antonio Callado, com o objetivo de investigar como a dinâmica histórica do período pós-1964 é incorporada às suas respectivas estruturas narrativas. Mais do que um pano de fundo temático, acreditamos que o contexto político, do golpe militar ao auge da repressão, constitui uma força modeladora intrínseca à ficção de Callado, gerando soluções formais específicas em cada obra.

Embora separados por quase uma década e distintos em escopo e atmosfera, ambos os romances mencionados integram um projeto ficcional de matiz realista que, nas palavras do crítico Davi Arrigucci Jr. (1979, p. 64), busca “apreender como uma totalidade significativa, um momento histórico”. No entanto, é crucial salientar que o realismo de Callado não é ingênuo: ele não abraça um mandamento épico de objetividade, nem se reduz à mera aplicação dos moldes do romance oitocentista. Pelo contrário, sua obra é profundamente atravessada por uma consciência aguda dos impasses da narrativa em uma época que reconhece as dificuldades de narrar.

É precisamente nesse território de tensão entre o compromisso com a realidade histórica e a consciência dos limites da representação que nossa análise se desdobrará. Assim, examinaremos as soluções literárias que Callado elabora para os desafios colocados pelo processo social brasileiro das décadas de 1960 e 1970, orientando-nos pelas seguintes questões: como a ficção do escritor reage, em *Quarup*, ao imperativo de engajamento político no imediato pós-golpe, e como, em *Reflexos do baile*, elabora ficcionalmente a derrota e o desmantelamento dos projetos da esquerda armada? Quais formas de figuração as narrativas propõem em relação às vicissitudes produzidas pela modernização conservadora do país? De que maneira o aumento sistemático da repressão e o advento do Ato Institucional Nº 5, em 1968, que instaurou a censura prévia e aprofundou o arbítrio, impactam as possibilidades do discurso ficcional em *Reflexos do baile*?

2 *Quarup*: a “deseducação do intelectual” e a promessa de revolução

Publicado em 1967, *Quarup*, a primeira obra analisada, emerge no calor do momento que se seguiu ao golpe militar de 1964, durante um período de mobilização de uma oposição civil, particularmente vibrante nos meios intelectuais e artísticos. Antonio Callado escreveu seu romance, que narra dez anos da história brasileira – entre os anos de 1954 e 1964 –, em meio a um intenso debate que reconfigurava a paisagem cultural brasileira. Tal discussão tinha como foco a necessidade de uma redefinição do papel do intelectual e da própria função social da arte em tempos de exceção. Nesse contexto, o problema central que se impunha aos escritores e artistas era o da necessidade de abraçar a militância política. O imperativo do engajamento pressionava a produção cultural a se tornar um instrumento de conscientização, desafiando as fronteiras tradicionais entre a criação estética e a ação política.

É nesse terreno movediço que a narrativa de *Quarup* se arma, não como uma resposta dogmática, mas como uma investigação ficcional profunda sobre os impasses desse próprio engajamento. Como observa Francisco Venceslau dos Santos (1999, p. 27), *Quarup* se consagrou como o “romance paradigma da década de sessenta” precisamente porque, em sua estrutura e temática, condensa os dilemas cruciais da época: o embate entre utopia e repressão, a crise das esquerdas e a busca por novas formas de resistência”.

Em linhas gerais, a trama, conduzida por um narrador onisciente em 3ª pessoa, organiza-se em torno da trajetória de Nando, um jovem padre pernambucano que inicialmente vive enclausurado em um mosteiro, alheio aos conflitos sociais que incendiavam o Nordeste. No desenvolvimento da narrativa, o personagem deixa progressivamente seu isolamento, ao travar contato com gente do mundo. Sua paixão por Francisca, uma jovem pintora que coloca em xeque seu voto de castidade, e seu contato com o militante Levindo, noivo de Francisca, representam as primeiras rachaduras no edifício dogmático de sua fé. Esse processo de abertura é radicalizado com a iniciação sexual do protagonista junto à estrangeira Winifred, episódio que desloca sua busca do plano espiritual para o terreno concreto da ação. Assim, inaugura-se uma transformação que o levará a questionar não apenas sua formação religiosa, mas também seu lugar em um Brasil em convulsão, a partir de um processo de “deseducação”. Impulsionado pelo contato com essas novas realidades e pela descoberta da própria sexualidade, o padre ganha fôlego para assumir um projeto ambicioso e redentor: a catequização dos povos indígenas do Xingu, idealizada a partir de uma visão romântica das Missões Jesuíticas do período colonial.

Antes de partir para a floresta, no entanto, Nando é obrigado a viajar para o Rio de Janeiro, onde se depara com a burocracia do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) e é iniciado nos círculos da boêmia carioca. Nesse ambiente, o consumo de éter e os envoltivos efêmeros com diferentes mulheres aprofundam sua “deseducação”, corroendo ainda mais os alicerces de sua identidade clerical. Ao tentar levar a cabo sua missão na selva do Xingu, Nando se depara com os dilemas éticos de seu projeto, constatando que a evangelização, longe de salvar almas e instituir uma comunidade fraterna, era um instrumento de dominação dos povos autóctones. Assim, sua prelazia acaba apenas facilitando a invasão de terras indígenas por agentes do governo, cujo verdadeiro interesse residia na construção da estrada Transbrasiliana. A descoberta dessa dura verdade não constitui apenas um revés para o jovem padre, mas também atua como a crise catalisadora que culmina em sua renúncia à batina:

A Transbrasiliana estava então ainda pequena, nem metade do que era agora, mas implacável, ferindo o lombo da terra não com ferro frio e passageiro de enxada mas com ferro em brasa. Jerusalém é aqui, bradava na floresta a via ímpia. Só mesmo chorando de desalento e vergonha diante das prelações depois de vista a estrada: as meninas de soturno vestido comprido e fita de filha de Maria no pescoço, os curumins de calção e camisa de meia, transferidos do Éden para um subúrbio, rezando o terço alto e cantando ladainha à beira do rio embebido como um sabre de trevas no flanco barrento do Amazonas. (Callado, 2014a, p. 244)

De volta a Recife, o ex-padre canaliza seu fervor reprimido para o engajamento político direto, atuando na alfabetização dos agricultores, de acordo com o método Paulo Freire, e na organização das Ligas Camponesas, movimento que defendia os direitos dos trabalhadores rurais e desafiava a arcaica estrutura fundiária brasileira. No entanto, a instauração do regime militar em 1964 interrompe brutalmente essa experiência democrática. Diante do fechamento dos canais de ação política convencionais, Nando, assim como muitos intelectuais de sua geração, vê-se compelido a abraçar a luta armada para combater a ditadura.

Como se pode observar a partir dessa descrição do enredo, o percurso do jovem protagonista, marcado por uma constante transição entre diferentes espaços – o sertão de Pernambuco, o Rio de Janeiro e o Xingu –, expressa um forte senso de urgência, que se reflete na própria dinâmica da narrativa. Em diversas passagens da obra, observa-se uma aceleração em seu ritmo, de modo que grande parte das ações de Nando se desenrolam com uma intensidade febril, porém transitória. Suas iniciativas carregam uma marca de impermanência, evidenciando a indefinição de seu caráter – algo que o próprio herói romanesco reconhece ao afirmar: “Eu me converto a tudo que exija fervor. Minha falta de caráter é um excesso de zelo” (Callado, 2014a, p. 397). Contudo, seria um erro considerar que o livro é constituído unicamente por um turbilhão ininterrupto de acontecimentos. A narrativa é estrategicamente pontuada por longas pausas discursivas, que suspendem o fluxo acelerado da trama para dar lugar a debates densos e polêmicos entre os personagens intelectuais.

Tal oscilação rítmica foi interpretada por uma parcela expressiva da crítica dos anos 1960 e 1970 como uma falha composicional do livro, o qual seria marcado por uma falta de coerência estrutural. Em seu ensaio *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*, Lígia C. M. Leite (1983, p. 131) retoma e analisa a recepção de *Quarup* no momento de seu lançamento, observando que intérpretes relevantes daquele contexto, como Nelson Werneck Sodré e Paulo Hecker Filho, condenaram o romance devido a seus saltos narrativos e ao seu excesso de informações, chegando a classificá-lo, de forma pejorativa, como um “livro gordo”. Longe de representar um mero problema de construção, propomos que essa dinâmica instável constitui antes uma resposta estética à complexidade do momento histórico. Desse modo, sustentamos que através de suas descontinuidades, a estrutura de *Quarup* antecipa, de modo intuitivo e pioneiro, as tensões formais que seriam radicalizadas na literatura do pós-1968. Nesse período, a narrativa linear, pautada por uma lógica causal, a qual era tida como modelo de comunicação fluida com o público leitor, começou a ser intensamente questionada, justamente por parecer inadequada para representar a fragmentação da experiência diante do fechamento dos horizontes históricos.

O que se poderia chamar de caráter volúvel do protagonista – precisamente o elemento responsável pelos atropelos narrativos que tanto incomodaram a crítica – revela-se, em última instância, um dispositivo fundamental do romance. Tal inconsistência dá expres-

são literária às contradições que atravessavam a vida intelectual brasileira em um período de intensa ebulição política. Os sucessivos fracassos e desvios de Nando figuram o descompasso histórico do letrado em uma nação periférica na qual o ímpeto civilizador dos bacharéis, expresso pelo desejo de colaborar na construção de um projeto modernizante, esbarra constantemente, no senso de desconcerto gerado pela inadequação de suas propostas ao solo social do país. Esse tipo de contradição entre o arcabouço ideológico das elites e a realidade local, como bem observou Roberto Schwarz (2012a, p. 30), constitui um traço definidor da “experiência intelectual brasileira”.¹

Para compor esse diagnóstico, Callado não se limita à figura do protagonista, o autor também povoa o romance com uma galeria de personagens cujas ideias sintetizam, de forma exacerbada e propositalmente caricatural, os espectros ideológicos gestados nos anos de otimismo desenvolvimentista, durante a chamada República Populista. Por meio de diálogos extensos e deliberadamente artificiais é construída uma comédia ideológica de alcance crítico, na qual cada uma das figuras encarna uma receita pronta – e quase sempre absurda – para sanar os “males do Brasil”. Um exemplo expressivo desse procedimento surge no diálogo entre Nando e o etnólogo Lauro, personagem que viaja ao Xingu para recolher lendas indígenas capazes de fornecer ensinamentos aos brasileiros, como a curiosa fábula do jabuti, a qual transcrevemos a seguir:

— Sabe como é que o jabuti matou a anta, não?
— Não – disse Nando.
— Saltou no escroto da anta e espremeu até a anta morrer! Boa, não é?
— Magnífica história – disse Nando. – Tem humor, tem seu toque sinistro. Muito boa. — E programática, Nando. É só passarmos à ação, de nossa parte. Está tudo no conto. Seminal. [...] — Você não acha que basta copiar a fábula?
— Bem, exatamente não sei. Espremer os culhões dos americanos até eles irem embora? (Callado, 2014a, p. 293)

Em consonância com a proposta anti-imperialista de Lauro, Levindo, o estudante radical e anti-imperialista, quer libertar seus compatriotas do domínio estrangeiro, alimentando a busca por um mitológico centro geográfico do país, de onde se varreria, em círculos concêntricos, a nefasta ingerência externa: “[...] precisamos criar dentro do brasileiro a ajuda ao Brasil. Temos que fabricar os mitos” (Callado, 2014a, p. 29). Já Ramiro, o médico francófilo, defende que a doença e a miséria são traços inerentes à nação, repetindo constantemente a máxima do sanitarista Miguel Pereira de que o Brasil seria um grande hospital. Em oposição a essa concepção, Falua, o jornalista boêmio, aposta na força do éter e acredita no caráter carnavalesco e alegre de seu povo; Fontoura, o sertanista frustrado, argumenta em favor de uma nação inteiramente pertencente aos índios, que seriam protegidos dos brancos por enormes cercas de arame farpado; Vilar, o engenheiro desenvolvimentista, prega a modernização e a integração nacional por meio da construção de estradas, como a mencionada Transbrasiliana; Otávio, comunista veterano e herdeiro do ideário da Coluna Prestes, acredita na força da

¹ Roberto Schwarz, como se sabe, refere-se em seu ensaio “As ideias fora do lugar” (2012a), sobretudo ao desconcerto provocado pela inadequação do corolário liberal ao terreno do capitalismo escravista brasileiro, conforme evidenciado pela ficção madura de Machado de Assis. Entretanto, o mesmo ensaio também aponta para a generalização de impasses ideológicos desse tipo para a compreensão da “experiência intelectual brasileira” em sentido mais amplo.

frente popular com Vargas – única via, segundo ele, para a luta contra o imperialismo. Do lado dos militares, destaca-se o fanático Ibiratinga, que propõe a adoção sistemática da tortura nos interrogatórios como parte de uma nova Inquisição, destinada a purificar a alma doente do Brasil, supostamente contaminada pela praga comunista: “— Arrogo! Assumo e abraço deveres inquisitoriais. Nós somos sagrados e ungidos agora. [...] O Brasil começa conosco. O Brasil começa agora” (Callado, 2014a, p. 438).

Longe de constituir meros estereótipos, esses personagens funcionam como projetos de Brasil em miniatura, cujo confronto verbal expõe o caráter abstrato, importado ou simplesmente delirante de boa parte do pensamento social da época. Nesse grande teatro de ideias desconectadas da prática, Callado não apenas retrata o debate intelectual pré-1964, mas também o submete a uma sátira implacável, sugerindo que a verbosidade e a desconexão das camadas pensantes em relação aos dramas comuns da população era, em grande medida, cúmplice da impossibilidade de transformação do país.

Em vista disso, é crucial observar que, com exceção de Nando, todos os demais personagens mantêm-se rigidamente fixos em suas posições ideológicas, apesar do constante intercâmbio de ideias. Cada um se refugia em seu próprio universo discursivo, criando espaços herméticos e impermeáveis aos argumentos alheios. Esse movimento de excessiva intelectualização dos conflitos – em que o debate se torna um fim em si mesmo – acaba por esterilizar a potencialidade transformadora do diálogo, já que este não se converte em ação concreta, mas antes a substitui.²

É certo, porém, que as trocas de ideias com outros indivíduos produzem um efeito em Nando, que se destaca como o único capaz de reelaborar seus pontos de vista. Ao ser obrigado a se reinventar continuamente, ele apropria-se de percepções das pessoas com quem convive em sua jornada. Em alguns momentos, ele incorpora aspectos da visão de mundo carnavalizada do jornalista Falua para compor sua própria compreensão da realidade; em outros, faz ecoar as lições do ex-médico Ramiro em um discurso inflamado sobre a passividade do brasileiro e sua espera por uma morte limpa, sem heroicidade e derramamento de sangue, na cama de um hospital: “Brasilidade é o encontro marcado com o câncer. Brasilidade é a espera paciente da tuberculose. Brasilidade é morrer na cama” (Callado, 2014a, p. 456).

De acordo com essa dinâmica, Nando, ao final do romance, não apenas adere ao ponto de vista de Levindo, como também assume simbolicamente sua identidade. O militante trotskista, que é assassinado durante uma greve camponesa, ainda no início da narrativa, transforma-se, assim, em uma espécie de modelo para o indeciso protagonista. Poucos meses após o triunfo do golpe, Nando organiza um grande jantar comunitário, do qual participam militantes comunistas, camponeses, pescadores e prostitutas, para marcar o décimo aniversário de morte de Levindo. O evento constitui o clímax da fusão entre o sagrado e o político na narrativa: ele conjuga a eucaristia cristã com a antropofagia tupi, transformando a ceia em um ritual de deglutição simbólica do outro, a fim de que todos os presentes pudessem incorporar

² Vale a pena recordar, de acordo com Peter Szondi (2001, p. 89), que o diálogo ganhou centralidade no drama burguês, desempenhando nele uma função dinâmica. Nesse contexto, pode-se afirmar que a palavra era ação, pois a troca entre os sujeitos conscientes, dotados de vontade e livre-arbítrio, funcionava como um motor da trama, como elemento capaz de articular conflitos e revelar psicologias. No caso de *Quarup*, observa-se que a maior parte dos diálogos são deslocados de sua função original e passam a operar de maneira desvinculada dos aspectos mais subjetivos dos indivíduos, adquirindo uma autonomia própria e se tornando meras “conversas”.

o inconformismo do falecido. Através da bebedeira e da comilança, Nando não só homenageia o amigo, mas também sinaliza a urgência do resgate de seu projeto revolucionário:

— Estamos aqui reunidos em espírito de festa para relembrar o único brasileiro morto por uma ideia [...]. À frente de um grupo de camponeses, morrendo pelo salário camponês, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu rico sangue de brasileiro novo. E toda aquela multidão levantou os copos, cálices e canecos ribombando em resposta como se os grandes cartazes se tivessem posto a gritar: — Levindo, viva Levindo! (Callado, 2014a, p. 512).

A cena evoca ainda, de forma deliberada, o *kuarup* – cerimônia fúnebre do Alto Xingu que, através de um banquete festivo, celebra e reintegra à comunidade a força vital de líderes indígenas falecidos. Como se pode perceber, Callado constrói um mito político de resistência: a morte do militante Levindo passa a representar não um fim, mas o início de uma existência simbólica amplificada, que nutre e convoca os vivos à luta.

No entanto, a ceia em memória do militante é violentamente interrompida por soldados do Exército que enxergam o ritual como uma provocação. Durante o tumulto gerado pela invasão, Nando é brutalmente espancado e entra em um longo coma. Este estado de suspensão da consciência opera como uma passagem ritualística: metaforicamente, ele marca o limiar entre a identidade fragmentada do intelectual e o renascimento simbólico que se seguirá. Ao despertar – em uma recuperação descrita como quase milagrosa –, Nando emerge como um novo ser político. Suas antigas hesitações cedem lugar a uma postura determinada, que reproduz a liderança e a convicção que caracterizavam a militância de Levindo. É significativo, contudo, que esse despertar ocorra sob o signo da mutilação: devido à violência sofrida, o protagonista perde um olho e uma perna, o que simboliza não só o preço físico da repressão, mas também uma nova forma de enxergar e atuar no mundo. Por fim, ao optar por se unir a Manoel Tropeiro, camponês que representa a resistência popular contra o golpe, e partir para o sertão onde se organizavam os primeiros focos de guerrilha, Nando, atuando agora sob o codinome Levindo, completa sua transição do debate abstrato para a ação concreta:

Nando já a cavalo mal ouvia Manuel Tropeiro. Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escuro éter. A sela do animal um alto pico. Da sela Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas da rocha quente [...]. Andavam agora num meio galope, Nando relembrando coisas da vida inteira mas sem sentir nenhuma ligação com os pensamentos e sentimentos que tivera: como homem feito que encontra um dia numa gaveta cadernos de colégio. Estava descontínuo, leve, vivendo minuto a minuto. (Callado, 2014a, p. 554)

Como se pode observar, o desfecho de *Quarup* sintetiza uma ambiguidade estrutural que percorre todo o livro: se, por um lado, a obra problematiza as convenções do romance cartesiano³ – gênero centrado à emergência do indivíduo moderno –, por outro, ela ainda

³ O termo “romance cartesiano” refere-se à influência da filosofia de René Descartes, especificamente o seu foco no individualismo e na primazia da experiência individual, no surgimento do romance moderno, conforme analisado por Ian Watt em sua obra seminal *A ascensão do romance* (1957). Essa ênfase na experiência particular,

parece manter uma aposta otimista na capacidade de ação histórica do sujeito. Essa crença na construção ativa da história tem relação com a promessa de revolução que nos anos 60 se disseminou pelo mundo. Não por acaso, o escritor e crítico comunista Ferreira Gullar identificou que o romance de Callado fornece uma espécie de modelo a ser seguido pelo brasileiro novo, aquele que nasceria da esperança revolucionária, e devido a isso argumenta que a obra seria um verdadeiro “ensaio de deseducação para brasileiro virar gente” (1967).

No entanto, a expectativa de um futuro redentor, juntamente com o modelo de engajamento que ela engendrava, seria fortemente questionada na passagem para os anos 1970. No novo cenário, enquanto a perspectiva do socialismo se enfraquecia, o capitalismo se reconfigurava em todo o mundo, no Brasil e nos demais países da América Latina, sem prejuízo do atavismo latifundiário e da agroexportação, vinha no bojo da tortura, da censura e da aniquilação violenta da oposição de esquerda, bem como do fortalecimento da indústria cultural. Nas palavras de Roberto Schwarz (2012b, p. 79), que reflete sobre essa transição no ensaio “Verdade tropical: um percurso do nosso tempo”:

[...] a vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação.

Pensando nesses termos, entendemos que *Quarup* fala para o leitor contemporâneo ao apresentar a derrisão dos projetos de modernização, arquitetados sob a égide da formação nacional, que foram interrompidos pelo golpe de 1964. Ao mesmo tempo, visto a contrapelo, seu engajamento se revela uma aposta para um momento específico, por sua vez ultrapassado pelo processo histórico descrito por Schwarz. Essa contradição coloca um problema crítico a explorar, ao mesmo tempo em que suscita uma reflexão: como as próximas obras de Callado lidarão esteticamente com tal impasse, em suas grandes e múltiplas dimensões?

3 Reflexos do baile, o fim da festa

Reflexos do baile (1976), escrito quase dez anos após *Quarup*, problematiza o tema do engajamento, radicalizando sua resposta formal às reflexões e dilemas levantados na obra de 1967, sem, no entanto, apresentar nenhum tipo de saída utópica. Como esperamos deixar claro em nossa análise, o livro nega o horizonte de expectativas presente em *Quarup*, em que a possibilidade de uma ruptura revolucionária ainda organizava e dava sentido ao processo de transformação vivido pelo protagonista Nando. Na verdade, o romance de 1976 apresenta um desfecho funesto e bárbaro para as esperanças dos anos 1960, evidenciando não apenas o esgotamento de um ideal, mas também a dificuldade de imaginar alternativas políticas viáveis em meio ao sufocamento imposto pelo autoritarismo.

característica do período de afirmação do gênero romanesco, relaciona-se também à ascensão da burguesia, que buscava na literatura a representação da vida de um homem comum. Nesse contexto, o gênero adquiriu seus traços característicos, apresentando personagens no espaço e no tempo, dando início a uma ação a partir de indivíduos em conflito.

Com efeito, *Reflexos do baile* retrata a época mais truculenta da ditadura no Brasil, quando, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968, os grupos de guerrilha adotaram a tática de sequestro de embaixadores estrangeiros, à qual o regime reagiu com uma escalada brutal da repressão. Esse novo cenário promoveu uma alteração drástica nas perspectivas culturais de esquerda, substituindo a crença na possibilidade de intervenção política por um ceticismo quase sistemático.

A experiência do fracasso político opera como um eixo estruturante na arquitetura narrativa de *Reflexos do baile*, redirecionando seu percurso e instaurando uma atmosfera deliberada de estranhamento. Esta é construída desde o enigmático prefácio da obra, o qual prenuncia, de forma cifrada e alusiva, a tragédia que o livro irá contar:

...quando o rei de França 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*.

Por que não seriam alguns bichos 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 (Callado, 2014b, p. 1)

Organizado em três partes, “A véspera”, “A noite sem trevas” e “O dia da ressaca”, o romance narra, de maneira insólita, as peripécias de um grupo guerrilheiro liderado por Juliana e seu noivo, o capitão Beto, que almeja concretizar um plano audacioso: sequestrar a rainha da Inglaterra durante um baile de gala em sua visita oficial ao Brasil. Em torno desse núcleo de luta armada, gravitam atônitos os diplomatas, apavorados pela crescente onda de rapto de embaixadores no Rio de Janeiro, em finais da década de 1960. Dentre eles, destacam-se o aposentado Rufino Mascarenhas, pai de Juliana, o americano Jack Clay, o português Antônio Carvalhaes e o inglês Sir Henry Dewar. Todavia, se o alvo previsto era a rainha da Inglaterra (que realmente visitou o Brasil em 1968), a trama faz com que o sequestro recaia sobre o petulante embaixador norte-americano. Tal ação provoca a ira do regime, que inicia uma perseguição sangrenta para rastrear os sequestradores. Quando o paradeiro deles é revelado por meio de uma denúncia, Juliana e seus companheiros são presos, barbaramente torturados e mortos.

Esse breve resumo, no entanto, não dá conta de apreender o que é a experiência de ler um livro tão excêntrico, cujo discurso narrativo se estrutura a partir de uma constelação de documentos heterogêneos: trechos de correspondências anônimas, notas dispersas, páginas de diário e relatórios oficiais da repressão se justapõem sem apresentar uma mediação explícita. Essa forma compósita produz a sensação de estarmos diante de um arquivo sigiloso interceptado, um acervo de mensagens conspiratórias, confissões íntimas e papéis burocráticos que jamais deveriam ter vindo a público. Por sua vez, as cartas e demais mensagens trocadas entre os personagens não identificam claramente seus emissores, apenas seus destinatários.

Para construir essa atmosfera de desconexão e estranhamento, Callado recorre ao princípio da montagem – procedimento caro às vanguardas do início do século XX. Em sua essência, essa técnica opera pela descontextualização, já que retira um fragmento (seja um texto, uma imagem, um som ou uma cena) de seu local de origem, desprendendo-o de sua função e significado habituais. Esse elemento isolado, agora um artefato livre, uma peça solta

de um conjunto, é então reinserido em uma nova constelação, justaposto a outros fragmentos igualmente deslocados.⁴ Tal processo produz novos sentidos que não emanam mais de uma continuidade lógica, mas do choque entre as partes dissonantes. No caso de *Reflexos do baile*, esse método de composição não é utilizado de forma neutra, mas sim em uma chave de denúncia, como uma maneira de formalizar as dificuldades de comunicação em uma época de intensa censura e de terror generalizado. Expressar essa realidade cheia de lacunas e silêncios requer agora a superação dos moldes do romance oitocentista, já insuficientes, como explica o próprio Callado em entrevista à crítica Ligia Chiappini de Moraes Leite (1983, p. 239):

[...] Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos de forma compreensível, e o momento em que você começa a viver uma sucessão dos acontecimentos, falta a esperança de organizar, falta coesão, não só no Brasil, mas aqui aparece mais.

Ao dissolver a continuidade a lógica causal da trama através da montagem, *Reflexos do baile*, também tensiona um de seus pilares da forma romanesca: a ação. Consequentemente, observa-se que a narrativa avança a passos lentos, pois seus acontecimentos centrais são sistematicamente adiados diante de uma torrente de digressões variadas. Imersos em seu próprio universo, os personagens destilam um palavrório muitas vezes desconectado à intriga principal do romance. Ademais, ao adotar uma forma híbrida – que articula cartas e trechos de diário –, a obra de Callado impede que as ações se desenrolem de maneira direta diante do leitor. Dessa maneira, o que acaba assumindo a primazia na narrativa não é a manifestação concreta dos acontecimentos, mas sim a forma indireta e sugestiva por meio da qual eles são narrados. Mesmo a execução do tão aguardado baile – evento que, em uma estrutura romanesca convencional, constituiria o ápice do enredo – não se apresenta de forma ostensiva. Sua menção aparece em segundo plano, em um relato repleto de lacunas e incoerências, filtrado pela percepção embriagada da embaixatriz inglesa Doris Dewar, que, ao se recuperar dos efeitos do consumo excessivo de champagne durante a festa oferecida à rainha, tenta reconstituir o episódio em uma carta destinada à amiga Penélope:

Querida Penélope: Eu simplesmente tenho que falar com alguém a respeito. Ou pelo menos escrever. Às vezes me sinto à beira dos uivos, como uma troiana. É talvez o que eu deveria ter feito, uivar, no salão do Jeroboão, quando a Juliana me disse para informar Sua Majestade de que ela devia vir conosco ao jardim? [...] Não esqueça, tinha corrido muito champagne. A moça tirou alguma coisa da sua bolsa de festa, alguma espécie de arma, acho eu, de verdade, ou outro objeto, quem sabe, para me intimidar. [...] Sir Henry entrou, levou Sua Majestade a despedir-se de ministros que partiam. “Pouca sorte”, disse Juliana, “por outro lado, onde é que se guarda uma rainha?” E, depois, com a mesma incoerência: “Mas você também acha que reais projetos devem levar uma coroa, não?” *Champagne, champagne* era a única coisa que me ocorria no Salão Jeroboão. Me socorra, Penny, por favor. Juliana

⁴ A compreensão aqui adotada acerca da técnica da montagem fundamenta-se na leitura do clássico *Teoria da vanguarda*, de Peter Burger (2012, pp. 127-129). Nesse estudo, o autor, ao falar das fases de constituição da alegoria, demonstra a importância da montagem nesse processo. Esta técnica seria responsável “por arrancar um elemento à totalidade do contexto da vida” e justapor esses elementos díspares e fragmentários, criando sentidos antes inexistentes. Nesse caso, aquilo que surge a partir dessa junção de retalhos não pode mais ser considerado um todo orgânico.

parece que sequestrou o embaixador Clay. Devo contar a minha história a esse repulsivo Harry não sei das quantas que se mete em tudo que é canto? *E contar-lhe o quê? O que é que aconteceu?* (grifos nossos) (Callado, 2014b, p. 130)

Ainda de acordo com o princípio da montagem, o romance realiza a sobreposição deliberada de temporalidades, estratégia que contribui decisivamente para turvar as coordenadas temporais da narrativa. Callado condensa e justapõe eventos reais marcantes do final dos anos 1960 e início dos 1970 – como a mencionada visita da rainha Elizabeth II ao Brasil em 1968, os sequestros de embaixadores por organizações de esquerda em 1969 e a repatriação dos ossos de Dom Pedro I em 1972.

Sobre esse pano de fundo histórico marcado por fatos mais recentes, projeta-se o eco de uma conspiração longínqua, já que o plano dos guerrilheiros, liderados pelo capitão Beto (cujo codinome “Pompílio” não é casual), espelha de modo paródico a fracassada e esquecida incursão do militar republicano Pompílio de Albuquerque, que, em 1871, planejou deixar o Rio de Janeiro no escuro e sequestrar a família real brasileira:

[...] Pompílio furioso, intransigente, imprudente, pronto a desertar na marra. Vai com jeito ou sai da frente que o boi ficou bagual. Pompílio resolvido a executar seu plano de cem anos atrás. “Outro século não espero”. Organizou do Ribeirão das Lajes aos Macacos, no Jardim Botânico, um arripio matemático que medita sobre os geradores que cretam a grama e cegam os cavalos do Jockey. Fará recuar os relógios do Rio ao caos anterior ao terceiro versículo do primeiro dia, no primeiro capítulo do primeiro livro do Pentateuco, instante em que o Senhor, resolvido embora a criar a luz, já previa para o versículo 21 no dia quinto dedicado ao jogo do bicho a vinda ao mundo da pré-serpente. Bota pilha na lanterna, Dirceuzinho (Callado, 2014b, p. 20)

A esta sombra histórica soma-se a reverberação do baile da Ilha Fiscal, em 1889, evento que selou simbolicamente o ocaso da monarquia, em sua última grande festa. Quase um século depois, no contexto da resistência armada, a repetição do gesto conspiratório – um novo apagão planejado para atingir uma nova figura simbólica da “realeza” durante mais um baile – confere ao episódio uma dimensão de fantasmagoria histórica. Desse modo, o passado retorna como simulacro para revelar que, apesar da passagem do tempo e da mudança de regime, há ainda uma persistência dos mesmos rituais de ostentação e poder.

Além disso, a proximidade entre os dois “bailes” torna-se inegável ao se constatar que, tanto no episódio que prenuncia a República quanto na luta contra a ditadura, mesmo com suas evidentes diferenças, o povo permaneceu à margem, assistindo aos acontecimentos de forma passiva – ou, na expressão cunhada por Aristides Lobo, “bestializado”. Sugere-se, assim, uma triste continuidade na história política do Brasil: a de que suas grandes transformações, ou as tentativas de provocá-las, frequentemente ocorreram à revelia da participação popular. A obra explicita essa exclusão de modo contundente numa das cartas trocadas entre os guerrilheiros, endereçada ao camarada Dirceu, na qual se diagnostica a paralisia da população miserável e faminta, imobilizada por uma “mansa resignação”:

Dirceu: Eu sou um traidor convicto, mas pretendo que a traição dê frutos e aqui não dá. Não dá mesmo. Só se em vez de gente eu fosse um boi, uma manada de bois, um churrasco. Você me fala em armas, mais armas, mas eu preciso de coste-

las, patinho, acém, chã de dentro e mocotó. Tenho uma grosa de guerreiros e até um santo ou dois, mas não conseguimos vencer a mansa resignação dos que não comem. (Callado, 2014b, p. 16)

Nesse contexto, a apatia popular – tantas vezes criticada por setores da esquerda como falta de consciência política – é apresentada sob um viés mais primário e elementar, ancorado na luta pela sobrevivência imediata. É possível ainda entender que tal passividade descrita na carta do guerrilheiro é induzida não apenas pela fome, mas também por uma descrença histórica ligada à percepção de que as promessas abstratas de um futuro melhor não seriam suficientes nem para mobilizar a população, nem para satisfazer suas necessidades básicas. Assim, em vários momentos, o romance explicita a desconfiança dos pobres em relação ao discurso dos intelectuais, um ceticismo nascido da experiência concreta de espoliação, já que o revezamento de poder entre as elites de turno, muitas vezes, não produziu mudanças substantivas na vida dos mais desfavorecidos.

A exclusão das demandas populares dos projetos de transformação nacional só começou a ser questionada, em alguma medida, no contexto pré-1964, com a emergência dos movimentos populares e a discussão sobre as reformas de base. Em tal cenário, o golpe civil-militar apresentou, precisamente, uma resposta violenta a essa mobilização. Seu objetivo central foi interromper o processo de radicalização democrática e suspender a crescente participação popular na vida pública. Através da repressão, o regime buscou apagar da memória coletiva qualquer vestígio de organização dos oprimidos.⁵ Esse contexto de recrudescimento autoritário é responsável pelas transformações na representação do povo nos romances de Callado. Se em *Quarup* (1967) os camponeses das Ligas ainda aparecem como sujeitos históricos portadores de um horizonte utópico, em *Reflexos do baile* (1976) essa presença se desmaterializa quase por completo. Isso ocorre porque, nos anos 1970, o aprofundamento da ditadura não apenas ampliou o abismo entre o intelectual e a massa espoliada, mas efetivamente colocou em discussão a ideia de que o povo seria o ator principal da transformação social, convertendo-o em uma figura espectral, silenciada e distante, cuja resignação se torna o pano de fundo mudo de um projeto revolucionário esvaziado de seu sujeito histórico.⁶

Ainda de acordo com esse ponto de vista, é importante considerar como a percepção sobre o crescente isolamento das camadas pensantes é fundamental para a construção das personagens do livro, revelando um aprofundamento de um dilema presente já em *Quarup*. No entanto, como já destacamos, no romance de 1967 ainda são mantidos traços de um realismo mais alinhado aos pressupostos lukácsianos (Cf. Lukács, 2009), concentrando-se em um herói problemático e individual, Nando, a obra de 1976 mostra o total esvaziamento da noção moderna de sujeito – cuja ascensão está no cerne da estrutura do romance burguês – ao construir personagens mais coletivas, com pouca densidade psicológica. Sob essa ótica,

⁵ Neste trecho, apoiamo-nos na discussão feita por Paulo Arantes (2014) durante uma conferência intitulada “1964: um país feito num só golpe”. O filósofo defende que um dos propósitos fundamentais da ditadura de 1964 era erradicar da memória nacional a própria ideia de que o Brasil já teria conhecido formas efetivas de inconformismo político – não um descontentamento vago, mas aquele que mobiliza as pessoas comuns e as impulsiona a se organizar coletivamente.

⁶ Sobre essa questão, Callado afirma, em entrevista a Ligia Chiappini de Moraes Leite (1983, p. 243), que: “[...] historicamente o povo está ausente. Na medida em que a gente vai progredindo na investigação ficcional do país, realmente vai sentindo isso mais agudamente”.

as figuras de *Reflexos de baile* se aproximam ou diferenciam de acordo com os interesses que encampam, formando alguns grupos principais: o dos embaixadores; o dos guerrilheiros, que trocam cartas enigmáticas entre si, e o dos agentes da repressão, cuja ausência de individualização sugere uma voz unificada que personifica o regime.

Os diplomatas, que, como vimos, também serão alvo dos sequestradores, reúnem-se frequentemente na casa de Rufino Mascarenhas, o qual inadvertidamente abre as portas do seu círculo social restrito ao grupo de luta armada integrado por sua filha. Como aponta Davi Arrigucci Jr. (1979, p. 69), o que unifica o grupo de embaixadores é o seu completo alheamento e desprezo em relação ao Brasil. Todos constroem uma visão estereotipada do país, que surge como um território inóspito, exótico e inculto, distante dos padrões civilizados que eles conhecem e respeitam. O diplomata português Antonio Carvalhaes, por exemplo, detesta a “Troglodítia” (Callado, 2014b, p. 26), modo pelo qual se refere à nação de bárbaros para a qual foi obrigado a vir com o objetivo de entregar os ossos de D. Pedro I aos militares, em comemoração ao sesquicentenário da independência. Também compartilham dessa perspectiva o embaixador americano Jack Clay, estereótipo do estadunidense arrogante e alienado que enxerga o país latino-americano como uma selva repleta de beija-flores, índios e tigres imaginários; além do diplomata inglês, Sir Henry Dewar, igualmente desinteressado pelo país no qual veio parar. Incomodados, tais personagens se refugiam em um universo fútil e restrito, dedicado a recepções, jantares e bailes, onde preservam o verniz superficial de sua sociabilidade elitista.

É possível observar que o alheamento não é exclusivo do corpo diplomático, pois, como observa Arrigucci (1979, p. 70), “a ele corresponde o isolamento, sem maiores questionamentos, dos sequestradores em relação ao povo, cuja causa alegam defender”. Para além dos fatores já mencionados, convém mencionar que a dinâmica da clandestinidade alimentou ainda mais o afastamento entre a intelectualidade engajada na luta armada e as bases populares. Tanto na ficção de Callado quanto na realidade, esses militantes elaboravam, em círculos extremamente fechados, ações de extrema radicalização, cujo resultado acabava sendo o oposto do desejado: em vez de suscitar uma ampla mobilização, elas provocavam estranhamento e medo na população. É importante lembrar também que enquanto o regime controlava a vida política com mãos de ferro, o chamado “milagre econômico”, intensamente propagandeado pela grande mídia, atuava como um poderoso anestésico social, ao produzir a sensação de que a nação progredia mais a cada dia. Dessa forma, a fabricação de uma aparência de estabilidade e prosperidade criava uma narrativa de sustentação do governo ilegítimo.

Em vista de todos esses fatores, observa-se que em *Reflexos do baile* até mesmo as interações entre os membros da guerrilha revelam-se frágeis e desconexas. Tais tentativas de entabular conversas, reduzidas a uma troca epistolar marcada por lacunas, silêncios e rupturas, não chegam a configurar um diálogo efetivo, mas antes expõem um tecido comunicativo truncado. A estrutura narrativa, ao fragmentar as vozes e impedir a construção de um discurso coletivo, nega assim a possibilidade de um diálogo orgânico no próprio seio da intelectualidade militante. Assim, se em *Quarup* a comunicação entre os intelectuais era obstaculizada pela rigidez ideológica dos personagens, no romance de 1976, ela se torna simplesmente impossível. Logo, fica claro que *Reflexos do baile* formaliza e aprofunda artisticamente o diagnóstico de uma paralisia generalizada que, depois de 1968, atingia de modo ainda mais contundente a camada pensante.

Com isso, assiste-se a uma reconfiguração radical da função da literatura engajada produzida no Brasil: se na década anterior, ela era orientada para a ação transformadora, a

partir dos anos 1970, ela se converte em espaço de crítica e interrogação irresoluta. O romance já não aponta para um futuro redentor, mas encara a derrota e o isolamento da esquerda como realidades incontornáveis, formalizando-as sem mediações consoladoras.

4 Encaminhamentos finais

A leitura comparativa de *Quarup* (1967) e *Reflexos do baile* (1976) evidencia que a ficção de Antonio Callado constitui um laboratório estético sensível aos deslocamentos, impasses e rupturas do período pós-1964. Se ambos os romances têm o objetivo de apreender seu tempo histórico, revelando-se, assim, parte de um projeto realista, cada qual o faz mediante recursos formais que respondem diretamente às demandas e aos limites de sua conjuntura.

Dessa maneira, as duas obras apresentam uma mudança significativa no que diz respeito às formas de figuração da história brasileira recente. Em *Quarup*, essa inscrição histórica manifesta-se por meio de uma estrutura narrativa marcada pela oscilação entre impulso transformador e hesitação reflexiva, a qual se expressa na própria volubilidade do protagonista. Essa instabilidade não se reduz a uma fragilidade composicional: ela dramatiza, de maneira aguda, o descompasso entre o projeto modernizador das elites intelectuais e a realidade brasileira, ao mesmo tempo em que sustenta, ainda, a crença na possibilidade de uma intervenção revolucionária. Assim, o romance captura o momento anterior à catástrofe política de 1968, quando o engajamento intelectual – mesmo atravessado por contradições – parecia conservar alguma potência histórica.

Já *Reflexos do baile* apresenta uma paisagem radicalmente distinta. O espaço de ação encontra-se totalmente soterrado pela violência sistêmica do Estado, pela censura e pela derrota dos projetos utópicos. Por conseguinte, a forma romanesca é tensionada e levada aos seus limites para dar conta de apreender o esvaziamento das expectativas.

Referências

ARANTES, Paulo Eduardo. 1964: um país feito num só golpe. 2014. Conferência no lançamento de O novo tempo do mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VmlDqXRAXjc>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ARANTES, Paulo Eduardo. 1964. In: ARANTES, Paulo Eduardo. O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 281-314.

ARRIGUCCI JR., Davi. O baile das trevas e das águas. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. p. 59-75.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014a.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014b.

GULLAR, Ferreira. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n.15, set., 1967. p. 251-258.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Ligia Chiappini Moraes; ZILIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 129-235.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Callado no lugar das ideias*. Quarup: um romance de tese. Rio de Janeiro: Caetés, 1999.

SCHWARZ, Roberto. As Ideias Fora do Lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. p. 9-32.

SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia – ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 52-110.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.