

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

GLENER CRUZ OCHIUSI

**Antonio Callado e o tempo caleidoscópico: uma leitura de *Reflexos do Baile* (1976).**

[Versão corrigida]

SÃO PAULO

2024

GLENER CRUZ OCHIUSI

**Antonio Callado e o tempo caleidoscópico: uma leitura de *Reflexos do Baile* (1976).**

[Versão corrigida]

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Pimentel Pinto Filho.

SÃO PAULO

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O16a Ochiussi, Glener Cruz  
Antonio Callado e o tempo caleidoscópico: uma  
leitura de Reflexos do Baile (1976). / Glener Cruz  
Ochiussi; orientador Júlio Pimentel Pinto - São  
Paulo, 2024.  
134 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de História. Área de concentração:  
História Social.

1. História e literatura . 2. Antonio Callado . 3.  
Reflexos do Baile. 4. Brecha histórica . I. Pinto,  
Júlio Pimentel , orient. II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a): Glener Cruz Ochiussi**

**Data da defesa: 03/05/2024**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Júlio César Pimentel Pinto Filho**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/05/2024.

[assinado pelo UspAssina]  
*(Assinatura do (a) orientador (a))*



# USPAssina - Autenticação digital de documentos da USP

## Registro de assinatura(s) eletrônica(s)

Este documento foi assinado de forma eletrônica pelos seguintes participantes e sua autenticidade pode ser verificada através do código H4T1-FSB6-BG38-GMEQ no seguinte link: <https://portalservicos.usp.br/iddigital/H4T1-FSB6-BG38-GMEQ>

**Julio Cesar Pimentel Pinto Filho**

**Nº USP:** 2110581

**Data:** 14/05/2024 07:32



## AGRADECIMENTOS

À Daia, minha esposa, pelos momentos partilhados, carinho e compreensão. Sem você, esta pesquisa não seria possível. Te amo.

Aos meus pais, Marli e Carlos, por incentivarem-me a estudar, mesmo em períodos difíceis. À Marcela, minha irmã, dedicada a minimizar a dor do outro. Para Edna e Chico (*in memoriam*), por estarem ao meu lado.

À minha avó, Dolores, por contar-me histórias inspiradoras. Guardo suas narrativas no coração, com afeto. Para José, meu avô, símbolo de resiliência. Também às avós Dolores Del Vaz e Odúlia (*in memoriam*).

Às crianças, Julinha e Leticinha, sementes de um mundo novo.

Ao meu orientador, professor Júlio Pimentel, humilde e generoso, sempre pronto a ajudar. Obrigado pelas leituras e discussões.

Ao professor Arnaldo Franco, exemplo intelectual, por auxiliar-me com a bibliografia. Ao professor Marcos Napolitano, pelo diálogo profícuo sobre o trabalho. Ao professor Francisco Alambert, pelas boas dicas.

Ao grupo de estudos história e literatura, da FFLCH-USP. Vocês são especiais. Todos. Para Letícia, por sugerir-me o caleidoscópio e ler atentamente o texto. À Fernanda, pelo apoio no exame de qualificação. Para Andreyra, pelas boas-vindas.

Ao grupo de estudos literatura e ditaduras, da PUC-SP.

Juntar, fazer a montagem é algo que perturba  
a passagem do tempo, interrompe-a e,  
simultaneamente, dá-lhe algo de novo.  
A distorção do tempo pode ser uma  
maneira de lhe dar expressão rítmica.  
Esculpir o tempo!

(Andrei Tarkovski).

## RESUMO

OCHIUSI, Glener Cruz. *Antonio Callado e o tempo caleidoscópico: uma leitura de Reflexos do Baile (1976)*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Esta tese investiga a dinâmica caleidoscópica da representação artística do tempo em *Reflexos do Baile* (1976), romance de Antonio Callado. Recorremos, assim, às aproximações entre a história e a literatura. A princípio, analisamos a montagem das personagens Rufino e Juliana, subsidiárias, em respectivo, do regime antigo de historicidade e da modernidade. Segue-se a ascensão da heroína Juliana, a brecha histórica e a pulverização dos focos narrativos. Enfim, sob a égide da tragédia, discutimos a derrota da protagonista. A conclusão é que *Reflexos* é uma das principais obras da literatura brasileira da segunda metade da década de 1970 a mimetizar a passagem da modernidade para o presentismo.

**Palavras-chave:** história e literatura; Antonio Callado; *Reflexos do Baile*; brecha histórica.

## ABSTRACT

OCHIUSI, Glener Cruz. *Antonio Callado and kaleidoscopic time: a reading of novel Reflexos do Baile (1976)*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This thesis investigates the kaleidoscopic dynamics of the artistic representation of time in *Reflexos do Baile* (1976), a novel by Antonio Callado. For this, we use the approximations between history and literature. At first, we analyze the montage of the characters Rufino and Juliana, subsidiaries, respectively, of the old regime of historicity and modernity. It follows the rise of the heroine Juliana, the historical gap and the fragmentation of the narrative focuses. Finally, under the aegis of tragedy, we discussed the defeat of the protagonist. The conclusion is that *Reflexos* is one of the main works of Brazilian literature of the second half of the 1970s to mimic the passage from modernity to presentism.

**Keywords:** history and literature; Antonio Callado; *Reflexos do Baile*; historical gap.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.</b> .....	<b>p. 10</b>
<b>Capítulo 1.</b> A construção das personagens Rufino e Juliana: intertextualidade e regimes de historicidade.....	<b>p. 19</b>
<b>Intermédio.</b> A alegoria.....	<b>p. 47</b>
<b>Capítulo 2.</b> O apogeu da heroína: focos narrativos e tempo de transição.....	<b>p. 57</b>
<b>Intermédio.</b> A ironia.....	<b>p. 81</b>
<b>Capítulo 3.</b> A derrocada de Juliana: ambiente e presentismo.....	<b>p. 91</b>
<b>Considerações finais.</b> .....	<b>p. 117</b>
<b>Bibliografia.</b> .....	<b>p. 126</b>

## Introdução

Corria o ano de 1964 e um golpe civil-militar havia acabado de destituir João Goulart. Em 15 de abril, o Rio de Janeiro é escolhido para sediar uma conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA). No dia da abertura, postados em frente ao Hotel Glória e inconformados com a “abolição de direitos constitucionais”, um grupo de intelectuais organiza um protesto (CALLADO, 2013, p. 236). O protesto dos “Oito do Glória”, conforme Marcos Napolitano, “foi um dos atos de resistência intelectual mais notórios daqueles primeiros anos do regime” (NAPOLITANO, 2017, p. 78). Todos os idealizadores da manifestação foram presos, entre eles Antonio Callado. Jornalista de profissão, notabilizado por escrever reportagens de denúncia, Callado estava preparando na época o seu terceiro romance.

Publicado pela Civilização Brasileira de Ênio da Silveira em 1967, o romance *Quarup* foi elogiado pela esquerda. Ambientado no Recife, no Rio de Janeiro e na região do Alto Xingu, *Quarup* narra o percurso de desalienação do protagonista Nando, um padre ortodoxo que se transforma, na segunda metade do livro, em um intelectual engajado (GULLAR, 1967). Ao final do volume, num episódio *a posteriori* ao término do enredo, Nando parte para a guerrilha rural, objetivando lutar contra as arbitrariedades da ditadura militar. Note-se que às vésperas do ato institucional número 5 (AI-5), que instituiu a tortura como política de estado, *Quarup* coloca em discussão, num período conturbado, temas sensíveis para a sociedade brasileira, tais como os da revolução popular e o da luta armada.

No segundo semestre de 1968, em meio a protestos que se espalhavam por todo país, Callado viaja para cobrir, pelo Jornal do Brasil, a Guerra do Vietnã. A ideia era, de acordo com Ana Arruda Callado, “cumprir uma regra básica do jornalismo”, isto é, “ouvir o outro lado” (CALLADO, 2013, p. 221). Depois de quase dez meses de conversações, ele consegue autorização para desembarcar no Vietnã do Norte, com o objetivo de mostrar o conflito a partir da ótica dos combatentes socialistas de Hanói. Assim como as esquerdas brasileiras da época, Callado pensava a Guerra do Vietnã como um conflito anti-imperialista. Dessa experiência nasceram as reportagens que compõem o livro *Vietnã do Norte: advertência aos agressores* (1969).

No fim de 1968, Antonio Callado retorna ao Rio de Janeiro e assiste à decretação do ato institucional número 5. Dias depois, é novamente preso. A alegação dos militares foi a de que Callado havia escrito dois artigos, “A merenda dos generais” e “Exército de

Mendigos”, que “feriam a honra das Forças Armadas”. Ficou encarcerado em Realengo, ao lado de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Ao longo desses dias, Callado releu, pausadamente, *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Por determinação da justiça, tem os seus direitos políticos e profissionais cassados. Assim ficaria proibido de votar e ser votado, de escrever em jornais e revistas, e de ministrar palestras ou aulas.

Nessa ocasião, Callado foi interrogado por um general sobre a sua atividade jornalística. Quando questionado acerca da função das forças armadas, ele respondeu “As Forças Armadas de qualquer país têm como missão manter a ordem e defender o país contra alguma invasão externa. Quando invadem o terreno político estão fora do seu papel e merecem críticas severas” (CONSELHO DE SEGURANÇA NACIONAL, 1969). Intelectual já conhecido, Callado nunca sofreu tortura física. De qualquer modo, a sua coragem frente ao inquisidor é inquestionável. Na mesma oitiva, ele é perguntado sobre a sua proposta, num artigo de jornal, de dissolver o exército brasileiro. Réplica: “de uma forma objetiva é totalmente possível pensar em tal dissolução no futuro próximo, mas tal ideia é um projeto a ser estudado” (CONSELHO DE SEGURANÇA NACIONAL, 1969).

O dossiê de Callado no conselho de segurança nacional (CSN) inclui, além dessa perquirição, cópias de matérias jornalísticas, fotos, lista de amigos próximos e até a tradução de um texto publicado, por ele, na imprensa estrangeira. Um ensaio sobre as ligas camponesas, escrito para a revista “Les Temps Modernes”, comandada por Jean-Paul Sartre, em outubro de 1967. Ao termo, para embasar a suspensão dos direitos políticos e profissionais de Callado, o relatório infere que ele, segundo os agentes da repressão, “pratica atos ostensivos visando à subversão da ordem política e social, prega a queda do regime e incita a animosidade entre as classes sociais e as Forças Armadas” (CONSELHO DE SEGURANÇA NACIONAL, 1969).

Solto semanas depois, Callado começa a se consolidar como uma personalidade relevante no panorama da “resistência cultural” à ditadura militar (NAPOLITANO, 2017)<sup>1</sup>. O impacto de *Quarup* o credenciou a posicionar-se como um intelectual engajado (SARTRE, 2014). No Rio de Janeiro, o grupo ao qual Antonio Callado pertencia reunia-se em bares e restaurantes do Leblon e de Copacabana. Percebe-se que desde a segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, o botequim é um espaço de sociabilidade intelectual. Não por acaso, na cidade do Rio a boemia sempre esteve próxima do trabalho intelectual. Foi na primeira metade da década de 1970, no entanto, dado o ambiente

---

<sup>1</sup> Em setembro de 1969, Callado reverteu apenas a supressão de seus direitos profissionais.

repressivo, que o botequim carioca se tornou um recinto ideal para debates políticos.

Nesse contexto, no Rio de Janeiro, o bar preferido de Antonio Callado e seus pares era o Antonio's, no "coração do Leblon" (MELLO, 2015, p. 207). Conforme Paulo Thiago de Mello e Zé Octávio Sebadelhe, "O Antonio's é o verdadeiro clássico de sua geração. Suas mesas abrigaram a nata das artes e da intelectualidade do país" (MELLO, 2015, p. 207). Os pensadores que frequentaram o Antonio's no início dos anos 1970, interessavam-se por debates informais, sobre os mais variados temas, da resistência política à produção cultural. Ainda de acordo com Mello e Sebadelhe, eram frequentadores assíduos do Antonio's: Chico Buarque, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Heitor Cony, Otto Lara Resende e os jornalistas do Pasquim (MELLO, 2015, p. 207-208).

Dessa época, pois, é *Bar Don Juan*, publicado pela Civilização Brasileira em 1971. Ambientado no Rio de Janeiro, em Corumbá e em La Higuera (Bolívia), a fábula do quarto romance de Callado centra-se num grupo de intelectuais (poetas, cineastas, escritores etc.) que se reúne num botequim carioca para discutir estratégias de resistência à ditadura militar. Após muitos debates, regados a litros de uísque, o grupo resolve aderir à luta armada na região de fronteira, entre o Brasil e a Bolívia. O objetivo é auxiliar Ernesto Guevara em seu projeto de revolucionar a América Latina. O projeto de guerrilha, porém, fracassa, e a maioria dos intelectuais é morta num confronto com a polícia.

Na segunda metade da década de 1970, então, Antonio Calado se envolve, no Rio de Janeiro, com um grupo de intelectuais que se reuniam mensalmente no teatro Casa Grande, no Leblon. De acordo com Miriam Hermeto, criado em 1975 o grupo casa grande exercia "atividades de produção cultural relacionada à ação intelectual", como "debates culturais e políticos" (HERMETO, 2010, p. 88). Conforme Hermeto, além de Antonio Callado, faziam parte do "núcleo do grupo Bete Mendes, Chico Buarque, Paulo Pontes, Zuenir Ventura", entre outros (HERMETO, 2010, p. 89). Ainda para Hermeto, as atividades organizadas pelo grupo casa grande transformaram aquele teatro, em meados da década de 1970, num importante "espaço de resistência democrática" (HERMETO, 2010, p. 88).

Em termos políticos, a segunda metade dos anos 1970 ficou marcada pela diversificação da oposição à ditadura e pelo enfraquecimento da luta armada de esquerda. Para Marcelo Ridenti, é nesse período que os grupos armados de esquerda deixam, por completo, de "encontrar inserção nos movimentos sociais" (RIDENTI, 2010, p. 255). O resultado desse "desenraizamento" é, conforme Ridenti, a "marginalização" dessas

agregações de guerrilha da “realidade social e política” do país (RIDENTI, 2010, p. 255). Como consequência, ainda para Ridenti, a partir de meados da década de 1970, esses grupos da esquerda armada “passaram a viver uma lógica de sobrevivência” e de “autodestruição” (RIDENTI, 2010, p. 255). O enfraquecimento da luta armada de esquerda, aliás, é um assunto recorrente na literatura do período.

Literatura que, na segunda metade da década de 1970, de acordo com Tânia Pellegrini, entrou definitivamente no “circuito da mercadoria” (PELLEGRINI, 1996, p. 127). Com o “boom de 75”, o mercado editorial cresce e ocorre a profissionalização do escritor (PELLEGRINI, 1996, p. 126-127). Como consequência, observamos nessa época um aumento exponencial da censura a gêneros como o romance. Do ponto de vista temático, os romances brasileiros de meados dos anos 1970 preocupam-se em narrar a fragmentação do indivíduo perante a repressão extrema e a modernização autocrática (PELLEGRINI, 1996, p. 126-127). “Como uma espécie de testemunha ocular da história”, portanto, esses romances utilizam a alegoria para mimetizar o estilhaçamento do sujeito e de seu mundo referencial (PELLEGRINI, 1996, p. 27).

Antes de continuarmos, porém, citemos três romances desse momento histórico<sup>2</sup>. Começamos por *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’anna, publicado pela Civilização Brasileira em 1975. Nele, acompanhamos o périplo do herói, ou anti-herói, Ralfo, como passageiro de um cruzeiro, paciente psiquiátrico, mendigo, andarilho em Paris, ator de teatro etc. *Confissões* é um texto complexo, que discute o estatuto por vezes incontestável do fato histórico e a ambivalência do conceito de realidade. Num trecho, por exemplo, o narrador observa que “as pessoas costumam prender-se aos fatos e julgar de acordo com eles, sem dar-se conta de que os chamados fatos podem possuir uma falsidade ainda maior do que os conceitos” (SANT’ANNA, 1975, p. 221).

Ralfo é uma personagem curiosa, cheia de vícios e fraquezas, a lidar com um tempo desesperançoso, dominado pelo *merchandising* e por vazios existenciais. Um ser falível, portanto, demasiado humano. A trajetória desse protagonista é atravessada por vários temas, da luta armada às futilidades modernas, da paixão carnal à amizade pura e simples, da tortura à filosofia moral. Num episódio, após ser torturado por um policial, Ralfo é indagado: “O que é arbitrariedade?”. Ao que ele rebate, “Despotismo e capricho daqueles que se julgam com direito a arbítrio” (SANT’ANNA, 1975, p. 124). *Confissões*, ainda, é

---

<sup>2</sup> Por óbvio, essa é uma seleção ilustrativa: sem pretensões totalizadoras. Para ela, usamos como parâmetro a presença, nos livros a seguir, do tópico do tempo.

uma obra metaliterária, que usa a experimentação estilística para trazer à baila questões caras à ficção.

Ficção que atinge níveis claustrofóbicos em *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, publicado pela Editorial Nórdica em 1975. Nessa narrativa, deparamo-nos com a prisão de Jeremias, um professor acusado de subversão. A tortura é o assunto do enredo. A tortura e a consequente animalização do ser humano, vítima das sevícias. O único desafogo para o protagonista, que sofre com o cotidiano alienante da cela, é o banho de sol. No pátio, ele fita os demais detentos. Sobre o herói, o narrador comenta “Levantou a cabeça – os homens eram pequenos vermes barbados, cuidando de sua pequena vida rastejante”. E, em seguida, “Era isso: a revolta crescia porque o homem não queria admitir que fosse torturado pelo próprio homem” (BRASIL, 1975, p. 54-57).

Jeremias é uma personagem forte, que começa a obra sem memória, para depois recuperá-la aos poucos. A tortura em *Os que bebem* é, acima de tudo, psíquica. No cárcere, o protagonista tenta controlar o tempo para que consiga restabelecer a sua humanidade. O embaralhar dos dias e das horas interessa, pois, ao algoz, que segrega o seviciado dos índices de realidade. Num monólogo interior, o herói reflete “Tenho que medir o meu tempo e só então poderei compreender o que me acontece, porque eu estou aqui, porque não me lembro do passado. Tenho que medir o tempo” (BRASIL, 1975, p. 63). Ao retomar o passado, Jeremias volta a ser dono de si, ficando, no âmbito mental, livre. Livre para uma última decisão.

Tom diferente, mas não menos interessante, tem *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, publicado pela editora Alfa-Omega em 1976. A narração segue o protagonista, Quatro-Olhos, em busca de um livro perdido. De bancário a paciente psiquiátrico, de paciente psiquiátrico a produtor de TV, o enredo desenrola-se em torno dessa procura. Para o leitor, Quatro-Olhos jura ter escrito uma “obra admirável”, mas nunca a encontra, o que o leva a rememorar-la, a reescrevê-la: linha por linha, capítulo por capítulo. Tecnicamente, porém, sabe-se, tal empreitada é impossível. Assim, esse romance versa sobre o ofício do ficcionista, mas também problematiza motivos filosóficos, tais como o tempo. Num trecho, o herói anuncia: “defendo um futuro que o passado devia ter tido – e que não teve” (POMPEU, 1976, p. 204).

Quatro-Olhos é um protagonista observador, ao estilo machadiano, que faz literatura com minúcias. Um contador de histórias que na universidade sonhava em ser líder operário, mas quando adulto só quer mesmo dinheiro e conforto. De personalidade

cética, ele rechaça a utopia revolucionária, simbolizada na narrativa por sua esposa, uma doutoranda das ciências humanas. Para ele, o tempo é “um espelho de fulgor ocre a difundir, com rodeios de cheiro áspero, as esperanças do passado” (POMPEU, 1976, p. 261). Na fábula, entretanto, de forma sarcástica, ao invés da mulher, é ele quem acaba vítima da repressão. Sobram-lhe, em suas palavras, somente “nacos de um presente dilacerado” (POMPEU, 1976, p. 261).

Nesta pesquisa, contudo, evidenciaremos *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, publicado pela editora Paz e Terra em 1976. Dedicado à Ana Arruda, a sua história centra-se num baile promovido pela embaixada britânica no Rio de Janeiro em homenagem a Elizabeth II. Logo, organizam-se três grupos. O primeiro é o de embaixadores, composto por diplomatas que expressam as suas impressões nos despachos oficiais. O segundo é o de guerrilheiros, que projetam uma ação armada para aprisionar a rainha inglesa. O terceiro é o da repressão, militares que perseguem os militantes das esquerdas. No desfecho da fábula, porém, a captura da monarca fracassa e os combatentes são encarcerados, torturados e mortos.

Para promover *Reflexos*, a Paz e Terra organizou um grande projeto de divulgação que contou com a aquisição de espaços de publicidade em jornais e com sessões de autógrafos nas principais capitais do Brasil. Para Flamarion Maués, “a partir do momento em que foi comprada, em 1975, pelo empresário Fernando Gasparian, a Paz e Terra passou a ser uma das mais importantes editoras de livros políticos de oposição do país” (MAUÉS, 2013, p. 44). Assim, em poucos meses, Callado visita o Recife, São Paulo, o Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, entre outras cidades. Nessas andanças, concede entrevistas para revistas literárias e opina, sempre de forma indireta, sobre a conjuntura política.

*Reflexos* é uma obra arrojada. Primeiro, porque Callado foi um cidadão do mundo, um verdadeiro “brasileiro global” (BITAR, 1972). Nesse volume, assim, vários capítulos são escritos em inglês, para depois, num espaço subsequente, serem traduzidos. O domínio da língua bretã advinha da época em que ele trabalhou no serviço latino-americano de rádio da BBC, em Londres, durante a segunda guerra mundial<sup>3</sup>. Ademais, *Reflexos* baseia-se em um sofisticado conjunto de alegorias e de ironias. Para Davi Arrigucci Jr., na referida narrativa “Callado parece ter buscado a solução para seu mosaico na forma de uma alegoria irônica” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 68-71). Somados, esses fatores

---

<sup>3</sup> Para mais, ver: MANDUR, Thomaz Daniel. *Transatlantic Radio Dramas: Antonio Callado and the BBC Latin American Service during World War II*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2023.

justificam, em parte, a ousadia do livro.

Além disso, o enredo de *Reflexos* é um espaço de convergência para uma profusão de tempos. É como se, na urdidura da narrativa, o autor se posicionasse a favor do tempo fragmentário, prospectando ruínas do passado e expondo-as de maneira aparentemente desinteressada. Chega-se, assim, à pergunta: de que modo a pluralidade temporal é mimetizada em *Reflexos do Baile*? E mais, quais são as características desses tempos e como eles interagem, especialmente, com a época em que o livro foi escrito? Neste trabalho, pretende-se responder a essas questões a partir das possíveis aproximações entre a história e a literatura. No entanto, é certo, *Reflexos* tem inúmeras interpretações. Por isso, aqui, não tencionamos esgotá-las.

Nossa hipótese é que *Reflexos* é um romance caleidoscópico. Nele, por meio de uma miríade de vozes, atinge-se uma multiplicidade de tempos. Tempos, esses, dispostos, ambigualmente, na brecha, no *gap* histórico. Entretanto, o que é um caleidoscópico? Trata-se de um aparelho óptico inventado na Inglaterra por David Brewster. Esse cientista pensou-o em 1814, em meio a “uma série de experimentos sobre a polarização da luz”, isto é, sobre os reflexos “entre placas de vidro”. Voltado às “artes ornamentais” e à “diversão racional”, segundo Brewster, tal objeto é capaz de “excitar sentimentos e ideias com vivacidade” (BREWSTER, 1858)<sup>4</sup>. De raiz grega, a palavra caleidoscópico significa belas imagens que se formam através do olhar.

Seja como for, *Reflexos* foi bem recebido pela maioria dos críticos. No jornal *O Globo*, em novembro de 1976, Luiz Garcia o qualifica como “um livro estranho, fascinante”, que exige do leitor dedicação, sob o risco de cair em mal-entendidos. Para ele, Callado colocou nessa composição certa “compaixão envolvente” (GARCIA, 1976). Paulo Medeiros de Albuquerque, por seu turno, escreve no matinal *A Luta Democrática*, em julho de 1977, que *Reflexos* é “um dos melhores livros brasileiros e mesmo latino-americanos dos últimos tempos”. Em sua opinião, um volume dos “mais sérios”, chegando “quase à obra-prima”. Para o diretor teatral, também, ele “deve ter sido o mais difícil, o mais trabalhado de toda a obra de Callado” (ALBUQUERQUE, 1977).

Julgamento parecido tem Arrigucci Jr. em seu ensaio “O baile das trevas e das águas”, publicado pelo jornal *Opinião* em fevereiro de 1977. Esse texto, mesmo, encaminhou a crítica positiva a *Reflexos* junto à esquerda intelectualizada. Segundo Arrigucci Jr., *Reflexos* é “o mais bem feito dos romances de Callado”, apesar de, para ele,

---

<sup>4</sup> As citações de Brewster foram por nós traduzidas do original em inglês.

*Quarup* ser “o mais poderoso e importante” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999). Em “O baile”, ademais, Callado é colocado como um “perscrutador da história”, que transita com desenvoltura entre o fato e a ficção. Detalhe: usaremos esse ensaio em todos os capítulos desta tese, haja vista a sua qualidade. Discordaremos pontualmente dele, mas, então, isso será devidamente estudado.

Para mais, Cláudio Bueno Rocha declara no *Pasquim*, em outubro de 1977, que *Reflexos do Baile* expressa as “malquerenças, frustrações e equívocos de todos nós”. Sobre o massacre da guerrilha, numa espécie de *mea-culpa*, ele afirma “a minha geração e a de Callado se perguntará onde estávamos todos, que não questionamos profundamente e permitimos que essas coisas acontecessem” (ROCHA, 1977). Em paralelo, Otto Lara Resende, em *O Globo* de janeiro de 1977, vê *Reflexos* como um texto “bem composto”, “capaz de fazer ficção, sem que tenhamos que pagar a taxa de 12 mil cruzeiros para sair do Brasil (antes para nele permanecermos)” (RESENDE, 1977).

Também em *O Globo*, dessa vez em fevereiro de 1979, o poeta Ivan Junqueira exalta *Reflexos* como “uma das maiores obras-primas do romance contemporâneo” (JUNQUEIRA, 1979). Por outro lado, Wilson Martins, no *Jornal do Brasil* de abril de 1979, recrimina o quinto romance de Callado. Nas poucas linhas que dedica ao título, Martins adverte que, em *Reflexos*, “o texto fez-se tão elíptico a ponto de tornar-se obscuro”. Para ele, tal narrativa erra ao “acentuar inadvertidamente a futilidade da agitação revolucionária, seja quanto aos meios empregados, seja quanto aos resultados obtidos” (MARTINS, 1979).

Com relação a estudos posteriores, na tese *Itinerário político do romance pós-1964*, de 1997, Renato Franco enquadra *Reflexos* na categoria de “romance de resistência”. Segundo ele, nesse tipo de romance detecta-se “uma percepção fragmentária da realidade social”. Percepção “dissolvida em sombras – em formas e figuras fugidias, pedaços desconexos de um mundo incompreensível” (FRANCO, 1997, p. 136-137). Consideração próxima tem Ana Paula Kaimoti em *Ossos e espelhos mortos*, de 2007, ao propor que em *Reflexos*, “sem condições de estabelecer uma articulação temporal lógica e casual, o sujeito coletivo encontra-se paralisado, deixando marcas que levam a narrativa ao ininteligível e ao descentramento” (KAIMOTI, 2007, p. 70).

Outrossim, na pesquisa *A literatura contra o autoritarismo* de 2008, Lizandro Carlos Calegari avalia que em *Reflexos* “a articulação linear de tempo foi abalada”, resultando numa “visão da história constituída de vazios” (CALEGARI, 2008, p. 228-239).

Já Edilene Fernandes, na dissertação *Mosaico de histórias e mentalidades* de 1997, assevera que *Reflexos* é um “romance-mosaico”. Para a autora, a história das mentalidades liga-se à diegese dessa obra, apinhada de personagens que “convivem em meio a diferentes verdades e caminham, todos juntos, dentro dessa desordem causada pela falta de um centro norteador”<sup>5</sup>. Ainda conforme Fernandes, *Reflexos* “é um instantâneo triste de um Brasil sem rumo” (FERNANDES, 1997, p. 34-53).

De mais a mais, no artigo *A presença da história* de 2003, Kaimoti argumenta que em *Reflexos* a intertextualidade tem a “capacidade de redimensionar o dado histórico a partir de sua proximidade com a força imaginativa da ficção”. Para ela, a fábula segmentária desse volume “refere-se a uma vivência caótica da ditadura” (KAIMOTI, 2003, p. 158-160). É o que também acredita Lizbeth Souza-Fuertes que, em *Testemunho e denúncia* de 2020, sublinha sobre a fragmentação em *Reflexos*: “Seria a constatação na narrativa de uma ruptura, tanto de valores como de tradições, produzindo, ademais, certa sensação de caos, de sociedade privada de ordem e de sentido, uma sociedade onde os vínculos com o passado foram quebrados” (SOUZA-FUERTES, 2020, p. 450)<sup>6</sup>.

Em tempo, neste escrito o primeiro capítulo trata da construção das personagens Rufino e Juliana, pai e filha, representantes, por ordem, do antigo regime de historicidade e da modernidade. Some-se a isso a análise da intertextualidade. O intermédio “A alegoria”, por sua vez, examina as funções desse tropo em *Reflexos*. O segundo capítulo investiga o apogeu da heroína, o estilhaçamento dos focos narrativos e a questão do tempo de transição, também chamado de *gap* histórico. O intermédio “A ironia” discute as facetas dessa figura de linguagem no livro. E, enfim, o terceiro capítulo aborda a derrocada de Juliana, tal como o ambiente e o presentismo.

---

<sup>5</sup> No cruzamento entre história e literatura, ver também: CRUZ, Cláudia Helena. *Imagens da luta e da resistência na literatura de Antonio Callado*: Quarup (1967), Bar Don Juan (1971), Reflexos do Baile (1976) e Sempreviva (1981). Tese (Doutorado em História), Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

<sup>6</sup> As citações de Souza-Fuertes foram por nós traduzidas do original em espanhol.

## Capítulo 1

### **A construção das personagens Rufino e Juliana: intertextualidade e regimes de historicidade**

É possível delimitar o tempo de um romance? Como as personagens relacionam-se com o tempo? Qual é a importância do tempo histórico no desenvolvimento de uma obra? O tempo é um elemento central na narrativa? O que é o tempo na literatura? Quanto à última pergunta, conforme Cândida Villares Gancho, o tempo é o “pano de fundo a partir do qual o enredo se desenvolve, de maneira cronológica e/ou psicológica” (GANCHO, 2002, p. 20-22). O tempo cronológico fixa-se no enredo linear, via de regra organizado numa ordem com começo, meio e fim. O psicológico, se manifesta de modo fragmentário, mediante a “imaginação do narrador” ou o “desejo das personagens”. (GANCHO, 2002, p. 20-22). Fragmentação que é uma das características da concepção de tempo idealizada pela historiografia contemporânea.

Para Reinhart Koselleck, “assim como ocorre no modelo geológico, os ‘estratos de tempo’ também remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente” (KOSELLECK, 2014, p. 9). De acordo com Koselleck, a narrativa histórica problematiza temporalidades múltiplas que influem, cada uma à sua maneira, nos eventos do presente (KOSELLECK, 2014, p. 9-10). Note-se, por exemplo, as estruturas de repetição que, delineadas no tempo de longo prazo, atuam por meio de uma pressão coercitiva como condicionante da história conjuntural. De maneira inversa, sabe-se que num raro movimento de reformatação as estruturas também podem ser modificadas pela agência humana.

Assim, embora seja comumente expresso de forma linear, o tempo histórico não é

uno e indivisível. Segundo Koselleck, “os tempos históricos consistem em vários estratos que remetem uns aos outros, mas que não dependem completamente uns dos outros” (KOSELLECK, 2014, p. 19-20). Logo, todo agente histórico é influenciado por tradições pretéritas e por expectativas futuras. Depreende-se, dessa maneira, que o presente é um tempo estratégico para o raciocínio do historiador. No entanto, como isso se dá na ficção?

Numa instância preliminar, Benedito Nunes aponta que “nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações” (NUNES, 1995, p. 24-25). Na ficção, a operacionalidade do tempo depende do engenho do autor e da imaginação do leitor. Por esse motivo, apesar de não possuir uma ordem pré-estabelecida, o tempo do romance é calcado numa quantidade finita de vocábulos e só se materializa por meio da escrita. No campo imaginativo, entretanto, a literatura dispõe de inúmeras ferramentas de manipulação dos tempos. Ferramentas, essas, usadas com perícia por autores modernos, como James Joyce e William Faulkner.

Nas palavras de Nunes, “o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles” (NUNES, 1995, p. 24-25). Com regras mais flexíveis, é facultado à literatura dissecar os tempos históricos e dispô-los alternadamente, prática que permite uma visão panorâmica. Caso julgue oportuno, o romancista pode recortar aspectos históricos, embaralhar os seus múltiplos tempos e empreender uma análise comparativa das temporalidades ou dos regimes de historicidade.

François Hartog define o regime de historicidade como uma “ferramenta heurística”, tal qual um “tipo-ideal weberiano” (HARTOG, 2015, p. 17-41). Para o autor, esse conceito capacita o historiador para que ele questione a experiência do tempo. Experiência que, conforme Hartog, é variável, a depender do regime de historicidade. Nas suas palavras, “De que presente, visando qual passado e qual futuro, trata-se aqui ou lá, ontem ou hoje?” (HARTOG, 2015, p. 17-41). Assim, entre os antigos e os modernos, a percepção de pretérito é desigual. Para o indivíduo, é como se cada regime de historicidade proporcionasse uma visão específica.

Hartog esclarece que o regime de historicidade é um “instrumento comparatista”, uma categoria analítica capaz de “tornar mais inteligíveis as experiências do tempo” (HARTOG, 2015, p. 17-41). Segundo essa concepção, o vocábulo historicidade põe em perspectiva “a experiência primeira de *estrangement*, de distância de si para si mesmo que,

justamente as categorias de passado, presente e futuro permitem apreender” (HARTOG, 2015, p. 17-41 – grifo do autor). Isso porque a ordem dos tempos norteia o sujeito, posicionando-o no presente.

Se na história o presente tem importância estratégica, na literatura isso nem sempre ocorre. No tocante ao tempo ficcional, Anatol Rosenfeld afirma “Há, também, neste tempo irreal, passado, presente e futuro, mas essas fases não dependem, como na realidade, do fato de se definirem em relação ao autêntico *in actu esse* do presente” (ROSENFELD, 1976, p. 31). Na ficção, o presente pode deixar de ser uma categoria referencial para tornar-se um tempo como os outros. Assim, o passado pode ser disposto no mesmo patamar de relevância do presente. De forma semelhante, o futuro ganha autonomia e começa a ser o tempo central de inúmeras obras.

Nesse sentido, Rosenfeld pontua que “o tempo fictício é de uma docilidade infinita, ao passo que o tempo real é irreversível” (ROSENFELD, 1976, p. 31). Logo, o tempo da literatura é plástico e está sujeito a movimentos de desconstrução. Sob outro enfoque, o tempo real é rígido e só pode ser vivenciado mediante o viés do imediato. Ainda para Rosenfeld, é tarefa do leitor preencher as lacunas temporais existentes no romance (ROSENFELD, 1976, p. 31). Dessa maneira, ele utiliza um arcabouço de vivências para fruir com propriedade as diferentes facetas temporais de um livro. A propósito, verifica-se em *Reflexos do Baile* inúmeras experimentações com o tempo.

Donde a natureza caleidoscópica dessa fábula. Criado por David Brewster, o caleidoscópio foi patenteado por Alphonse Giroux no início do oitocentos. De acordo com Georges Didi-Huberman, o objeto “fez furor em Paris de 1818 a 1822, em concorrência direta com o famoso *quebra-cabeça chinês*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143 – grifo do autor). Composto por um tubo opaco dotado de três lentes internas, o olho do observador é posicionado em uma das extremidades. Na outra, pedaços de tecidos ou pequenas conchas. A ideia é que os espelhos do aparelho produzam desenhos de variadas cores.

Por certos indivíduos, esse invento foi usado como “acessório de ‘magia branca’” e “instrumento de prestidigitação” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 144). Na prática, uma máquina de encantar que surpreendia até o mais cético dos sujeitos. Outros, porém, o manejavam como um “brinquedo científico”, uma verdadeira caixa de “malícia visual” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 144). Caixa de malícia visual porque esse aparato óptico subverte a unicidade da imagem, tornando-a múltipla. O que parece singular, quando visto no caleidoscópio, torna-se plural.

De acordo com Didi-Huberman, “nas configurações visuais sempre ‘intermitentes’ do caleidoscópio, encontram-se” “a polirritmia do tempo” e a “fecundidade dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145). Nesse instrumento, as figuras e cores ora vislumbradas causam no espectador certa sensação de estranhamento, uma espécie de desterritorialização. No contraditório, esse estranhamento faz com que o indivíduo conviva com outras possibilidades de visão. Por isso, a depender do formato do objeto observado, diferentes desenhos se formam. Desenhos, esses, sempre distintos uns dos outros.

Com base no conceito benjaminiano de historiador-trapeiro, acerca da polirritmia do tempo, Didi-Huberman entende que os fragmentos caleidoscópicos provêm de múltiplos tempos. E mais: para ele, uma mesma pluralidade temporal é composta por ritmos distintos. Nas palavras de Didi-Huberman, “a visibilidade (*Anschaulichkeit*) do tempo passa, primeiro, pela disseminação de seus rastros, de seus resíduos, de suas escórias, de todas as coisas minúsculas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145 – grifo do autor). Nessa perspectiva, um mínimo estilhaço pode desvelar inúmeras vicissitudes do pretérito.

Paralelamente, os temas exteriorizados em *Reflexos* são díspares, tais como filosofia, teatro, literatura e música. Temas, esses, expostos por meio de intertextos. De acordo com Tiphaine Samoyault, o intertexto é a presença de um texto em outro texto. Conforme ela, “A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura” (SAMOYAULT, 2008, p. 68). Quanto à “memória da escritura”, Samoyault entende as produções atuais como subsidiárias dos textos antigos, seja por influência direta, ou por aproximação indireta. Nessa lógica, ainda, os intertextos “informam sobre o funcionamento da memória que uma época” tem dos livros que a antecederam (SAMOYAULT, 2008, p. 68).

*Reflexos do Baile*, na verdade, é arquitetado por um arco temporal que se inicia em 1967 (administração do ditador Artur da Costa e Silva) e acaba em 1972 (em meados da ditadura Emílio Garrastazu Médici). No enredo, diversos índices temporais atestam isso, a saber: a rainha Elizabeth II desembarcou no Brasil para uma visita diplomática no fim de 1968; o embaixador Charles Elbrick (EUA) foi aprisionado por revolucionários do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8) e da Ação Libertadora Nacional (ALN) em setembro de 1969; os despojos de D. Pedro I foram trasladados para São Paulo no ano de 1972.

Ainda acerca da temporalidade central de *Reflexos do Baile*. No romance, a ideia de

processo histórico está imbricada, inclusive, na divisão do enredo. Note-se que sua narrativa orbita em torno de um evento e as suas subseções denominam-se “a véspera”, “a noite sem trevas” e “o dia da ressaca”. Tal como os antecedentes de um acontecimento, o fato histórico em si e suas consequências. Neste capítulo, a partir desses raciocínios, iremos analisar as personagens Rufino e Juliana, pai e filha. Isso porque, no referido romance, o estudo das personagens é uma maneira para examinarmos o tempo. Focalizaremos o modo como essas personagens pensam o passado, idealizam o futuro e agem no presente.

De acordo com Antonio Candido, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2014, p.53-54). Quanto a Rufino, o tempo é um motivo constante em suas memórias. Acerca de Juliana, ela personifica o espírito de uma época e, mesmo inconscientemente, vivencia tempos distintos. Juntos, o par Rufino-Juliana é transpassado por um amontoado de tempos.

Começamos por Rufino, embaixador brasileiro aposentado que habita um casarão na rua Conde de Baependi, Rio de Janeiro. Sua idade está na faixa dos sessenta anos. Conforme Arrigucci Jr., Rufino é uma personagem “profunda”: detentora de ideias deslocadas em relação à sua época (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 68-71). Arrigucci explica que essa personagem é “um homem ‘fora do lugar’, para defini-lo com a expressão aguda de Roberto Schwarz num ensaio memorável” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 68-71). Voltaremos a esse ponto. Por ora, basta sabermos que Rufino é um admirador da Inglaterra, “país que corporifica”, para ele, “o ideal de democracia e civilização” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 68-71). Igualmente, essa personagem julga a atual juventude como bruta e sem polimento.

Kaimoti sublinha que o alheamento de Rufino o torna mais estrangeiro do que os próprios embaixadores residentes no Rio (KAIMOTI, 2007, p. 121). Assim, essa personagem “se mostra como o brasileiro que se aliena da própria terra em nome de um passado glorioso, idealizado e europeu” (KAIMOTI, 2007, p. 121). Ademais, ele aparenta ser cortês, orgulhando-se de sua estirpe nobiliárquica. Em *Reflexos*, a família Mascarenhas simboliza os povoadores iniciais do Brasil, “uma elite baseada não só no poder econômico, mas numa certa raiz nobre e portuguesa” (KAIMOTI, 2007, p. 134). Ligando-se, portanto, às origens aristocráticas de nosso país.

Conforme Rufino, o primeiro Mascarenhas nasceu em Portugal, no reinado de Sancho I, em fins do século XII (CALLADO, 2008, p. 15). Ato contínuo, Pedro de Mascarenhas arrisca-se nas Grandes Navegações, chega numa ilha do Oceano Pacífico e, nesse território inóspito, se depara com o doudo, ave extinta das Ilhas Maurício. Logo, o ícone heráldico dos Mascarenhas é um “leão de ouro e o doudo, a disputarem a palma de tâmaras” (CALLADO, 2008, p. 20-21). Após as aventuras náuticas, a linhagem dos Mascarenhas passa a compor o corpo diplomático de Portugal. Para além, sabe-se que o irmão de Rufino também foi embaixador do Brasil (CALLADO, 2008, p. 32-33). O prestígio daquela família, portanto, junto aos governos português e brasileiro, estende-se por séculos.

Um fato que corrobora com isso é a proximidade dos Mascarenhas com o alto clero católico. Nas primeiras décadas do século XVI, o mencionado embaixador Pedro de Mascarenhas viajou para a península itálica a fim de contratar o missionário Francisco Xavier e enviá-lo para Portugal (CALLADO, 2008, p. 29). Francisco Xavier foi um dos fundadores da ordem dos jesuítas. Nas possessões orientais de domínio lusitano, ele serviria à catequização dos gentios. Várias gerações depois, também Rufino professa o credo católico. Não sem motivo, essa personagem decorou longas passagens do antigo testamento e recorre a expressões como “Deus seja louvado” para apontar ideias de caráter exclamativo.

Além da herança católica, Rufino também carrega consigo outro espólio. Esse, um tanto desagradável. No romance, sabemos por ele que a constipação é um “traço típico” dos Mascarenhas. Por isso a tâmara na insígnia nobiliárquica, alimento rico em fibras que auxilia no trato intestinal. Num trecho de *Reflexos*, essa personagem recorda-se do pai “saindo do quarto esbaforido, cedo de manhã, a correr para o banheiro, olho empapuçado, cara dramática” (CALLADO, 2008, p. 17-18). Diante disso, segundo ele, a mãe “corava e baixava os olhos” (CALLADO, 2008, p. 17-18). Na família Mascarenhas, ironicamente, a constipação é uma agrura transmitida de modo hereditário.

Os registros acima têm como única fonte o diário de Rufino. Ainda no começo de *Reflexos do Baile*, ele o inaugura com o propósito de “recuperar o tempo perdido”. A referência à *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é explícita. Nas palavras do embaixador aposentado, “Posso dizer que vivi até hoje à espera de dois vácuos: desta folha de papel em branco” e deste “quintal a reconstruir” (CALLADO, 2008, p. 13-14). No diário, ele planeja escrever as “multisseculares memórias mascarenhas”, a sua origem

parental e a sua distinção no mundo (CALLADO, 2008, p. 13-14). Já com a reconstrução do quintal, Rufino pretende rememorar os cheiros e as sensações da infância, um período bucólico, soterrado no passado.

Rufino é descrito por Jack Clay, embaixador dos Estados Unidos no Brasil, como um verdadeiro “Doutor Livingstone”, a calçar botas “Maxwell” legítimas e um “berrante paletó de Harris *tweed*” (CALLADO, 2008, p. 34-35). Um dos costumes prementes do diplomata aposentado, quando numa roda de conversa, é citar referências greco-romanas. Seu conhecimento arquivístico começa em Andrômaca, esposa de Heitor na mitologia grega; passa por Diógenes de Sinope, filósofo-mendigo que viveu na Grécia clássica; e termina em Petrônio, escritor satírico da época do império romano. Essas alusões são feitas como analogia para a interpretação de situações cotidianas.

Os anos iniciais de Rufino foram divididos entre a cidade do Rio de Janeiro, repleta de chácaras urbanas, e a fazenda dos Honoratos, típica propriedade cafeicultora. Da casa no Rio, essa personagem se lembra da antiga lavadeira Zulmira, que deixava nos lençóis “aquele perfume casto” e em suas camisas “aquela alvura de túnica de unguido” (CALLADO, 2008, p. 21-22). Também o quintal dessa habitação possuía uma fonte de água límpida, aterrada quando ele serviu à repartição do Itamaraty no exterior. No decorrer da história narrada, o velho diplomata esforça-se para reencontrar essa nascente d’água. Para ele, um espaço idílico que precisa ser “reconquistado”. Ruínas de sua meninice a serem recuperadas (CALLADO, 2008, p. 78).

Da fazenda, Rufino recorda-se de Luísa, a trabalhadora doméstica que o havia amamentado. Suas memórias acerca dela são carregadas de erotismo. Rememora Rufino, “Eu não mamava mais, ou não precisava, mas Luísa deixava, deixava, olhando para os lados para ver se ninguém vinha” (CALLADO, 2008, p. 45-46). Com o avanço da narrativa, o embaixador brasileiro desenvolve uma fixação por Luísa, pronunciando o seu nome quando bêbado e em delírios vários. Em um excerto, ele sente prazer em evocar os seus “amojados peitos castanhos deixando às vezes marcas úmidas no uniforme azul-marinho” (CALLADO, 2008, p. 45-46). Num enredamento de tempos, a afetação de Rufino diante da memória de Luísa nos conduz às primeiras décadas de Brasil, quando do abuso de escravizadas por seus proprietários. Vejamos.

No diário de Rufino, os trechos ora citados são antecipados pela frase: “como aqueles bastados de fazenda como a Santa Pia, que, negrinhos embora, frequentemente ostentavam os traços e sestros do senhor da terra” (CALLADO, 2008, p. 45-46). Na

oração, ele faz referência a *Memorial de Aires*, romance de Machado de Assis, para caracterizar o ambiente de uma fazenda de café, entranhado pelo patriarcado e pelo escravismo<sup>7</sup>. Nascido em princípios do século XX, Rufino vivenciou os legados deixados por esses dois fenômenos. Logo, vislumbra-se nele séculos de opressão, seja contra mulheres escravizadas, ou servidoras pobres. Nessa perspectiva, essa personagem parece ter saído das páginas de Gilberto Freyre.

Num texto intitulado “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro”, Freyre ressalta que “o que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço. Desejo, não: ordem” (FREYRE, 2006, p. 456). Para Freyre, a mulher escravizada foi um fator “facilitador” na precoce iniciação sexual dos adolescentes da elite luso-brasileira. Porque seduziu, com a sua “docilidade”, o menino da casa-grande. Tal qual Luísa, que supostamente deixa Rufino a molestar.

Nesse quadro temático, a mesma palavra mobilizada por Freyre em *Casa-grande e Senzala* é usada por Rufino em *Reflexos*. Sobre a iniciação sexual masculina na sociedade colonial, Freyre sublinha que “as primeiras vítimas eram os moleques; mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata. Nele é que se perdeu, como em areia gulosa, muita adolescência insaciável” (FREYRE, 2006, p. 455). Acerca de Luísa, Rufino observa “ai de quem não velasse na pupila a gula ao olhar os seios de Luísa que tremiam nas blusas de renda” (CALLADO, 2008, p. 45-46). Nas passagens, sob o mesmo ponto de vista, o termo gula denota tanto o desejo carnal quanto uma atividade corriqueira, como a alimentação. Naturaliza-se, assim, desde o passado até o presente narrativo, o ímpeto lascivo dos ricos garotos.

Quanto à referência a Machado de Assis, por seu turno, ela é constante na fábula de *Reflexos do Baile*. Nesse romance, Callado elege *Memorial de Aires* como intertexto. Para Linda Hutcheon, os ficcionistas recorrem às vozes do pretérito para mimetizarem parte de suas percepções no presente, num movimento de ida e volta. De acordo com Hutcheon, a intertextualidade inscreve na obra “uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de textos, de seus vestígios” (HUTCHEON, 1991, p. 164). Assim, o literato baseia-se num diálogo retrospectivo para criar uma nova composição discursiva.

---

<sup>7</sup> Em *Memorial*, o Barão de Santa Pia é o dono de uma fazenda no Vale do Paraíba. Uma propriedade cafeicultora e escravagista (época pré-abolição).

Nas palavras de Rufino, “acho que, como o Aires, vou passar a guarnecer diariamente de um cravo ‘a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna’” (CALLADO, 2008, p. 38). De forma preliminar, Aires e Rufino são personagens saudosas, verdadeiramente regressistas. Além disso, assim como o narrador de *Memorial*, Rufino é um embaixador brasileiro aposentado, que está com mais de sessenta anos e tem a habilidade de forjar argutas observações. Observações, essas, convertidas, por ambos, em matéria ficcional.

Sobre a propriedade dos Honoratos, por exemplo, Rufino repara “A fazenda gorda, recendia, todas as cruizas transmutadas em cheiros: chulé-do-imperador e jasmim da varanda, silos abarrotados de ração, pelegos e barrigueiras descolados do couro suado dos cavalos, currais onde fumeja um incenso de leite” (CALLADO, 2008, p. 59). Assim, por contraste, some-se à personalidade abjeta de Rufino certa sensibilidade poética. Outrossim, tanto o pai de Juliana quanto Aires apoiam-se nas tradições e são simpáticos à monarquia.

Por falar nisso, Rufino é um monarquista que vê na proclamação da República o início da derrocada do Brasil. Segundo ele, “o mal foi a queda do Império. Incurável” (CALLADO, 2008, p. 76). Ele manifesta-se com pesar acerca do fim dos bailes da corte e se refere às lideranças de 1889 como “bandidos republicanos” (CALLADO, 2008, p. 67-68). Arrigucci Jr. o classifica como um “típico intelectual liberal” do segundo reinado (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 69). No decorrer do romance, essa personagem revela-se pouco versada sobre os movimentos sociais brasileiros e demonstra certa dileção por Arthur de Gobineau, pseudocientista que atuou como embaixador da França no Rio de Janeiro. Analisemos isso.

No que concerne aos antigos festejos imperiais, Rufino afirma “só se pode confiar na estabilidade das casas e dos povos quando as mulheres se põem a maquinar um vestido de baile” (CALLADO, 2008, p. 54-55). Na sociedade monárquica, o baile é um teatro onde imperam as aparências, uma encruzilhada de significados. Para os convidados, ele simboliza a valorização dos privilégios e a reafirmação de suas distinções sociais. Para os que trabalham, representa o ganha-pão e a consequente compra diária do alimento. Para os não convocados, por último, ele exprime uma cerimônia com regras abstratas, de difícil compreensão. Nas palavras de Regina Dalcastagnè:

Os salões são palco e plateia das maiores encenações humanas. Exibir emoções ou a falta delas, dissimular ressentimentos, esconder mágoas, alardear amizades ou inimizades, ostentar riquezas e encantos – toda festa é uma ficção. E vez ou outra se transforma em boa literatura (DALCASTAGNÈ, 1996, p.45).

O primeiro baile no enredo de *Reflexos* é o da Ilha Fiscal, em novembro de 1889.

D. Pedro II ofertou essa recepção no Rio de Janeiro em homenagem à tripulação de oficiais do navio chileno almirante Cochrane. Confraternização historicamente conhecida como a derradeira solenidade do império. Entre os seus documentos, Rufino detém uma carta de tia Laurentina que descreve essa comemoração. Para ela, os pontos fortes do evento foram a música, a bebida e as comidas. A música executada pela orquestra era um conjunto de valsas de Strauss. A bebida servida era o vinho Tokay. E as comidas iam de caças assadas até pratos de fios d'ovos e mães-bentas (CALLADO, 2008, p. 68-69).

No que diz respeito à dileção de Rufino por Gobineau, ela é expressa em diversos trechos de *Reflexos do Baile*. De início, consta que dois livros da biblioteca dos Mascarenhas possuem dedicatória do próprio conde de Gobineau (CALLADO, 2008, p. 33-34). Esses volumes encontram-se na casa de Rufino. Aliás, na sala dessa mesma habitação há um retrato do pseudocientista francês, índice de sua centralidade para aquela família (CALLADO, 2008, p. 125). Além disso, Rufino refere-se a Gobineau como um indivíduo “zeloso”. Por isso, as anedotas contadas por ele acerca desse “apaixonado estudioso das raças humanas” (CALLADO, 2008, p. 73-74).

Arthur de Gobineau é autor de “A emigração ao Brasil”, artigo publicado numa revista francesa em 1874. Nesse escrito, o conde argumenta que a mestiçagem fará com que a raça brasileira seja extinta em menos de duzentos anos (SOUSA, 2013, p. 21). Para ele, nossa população era “degenerada” em termos raciais e, por isso mesmo, afeita a vícios, propensa à preguiça e fisicamente frágil. Segundo Ricardo Alexandre Santos de Sousa, “Os brasileiros, aos olhos do conde Gobineau, personificavam anarquia étnica, o caos que ele mais temia” (SOUSA, 2013, p. 32). Amigo pessoal de Pedro II, Gobineau propunha a implementação de uma política imigratória que pudesse atrair para o Brasil povos de “raças desejáveis”.

Nas discussões histórico-literárias do oitocentos, Gobineau posicionava-se contra os ideais da revolução francesa. Segundo ele, “a ruptura com a tradição” do *ancien régime* geraria na Europa “desordem e caos” (SOUSA, 2013, p. 31). Saudoso da monarquia, o conde compreendia o pretérito como um período de ouro, no qual cada indivíduo ocupava na sociedade o seu devido lugar. Assim, os estamentos cumpriam uma função didática ao discernirem para cada súdito o seu papel laboral (SOUSA, 2013, p. 31). Ainda para Gobineau, o futuro era uma época de “degenerescência das raças” (SOUSA, 2013, p. 21). De certo modo, as concepções políticas de Rufino aproximam-se das de Gobineau.

Em relação a Rufino, o ódio que ele nutre pela república tem caráter pessoal. Isso

porque o sobrenome Mascarenhas perdeu prestígio com o fim da monarquia. Na fábula, pelo menos dois indícios apontam isso. No campo econômico, a casa em que Rufino mora na rua Conde de Baependi foi embargada pelo governo. Seus habitantes, inclusive, receberam ordem de despejo do poder judiciário. À bancarrota dos Mascarenhas, acrescenta-se a ironia de Callado que apresenta Rufino como “um homem caseiro e amigo de seus lares” (CALLADO, 2008, p. 58-59). Na área simbólica, após a morte do cão policial Visconde, patrimônio “racial” da referida família, essa personagem adota um viralatas de nome Mugido que, de acordo com ele, “se não é filho é descendente d’algo” (CALLADO, 2008, p. 58-59). Os Mascarenhas, no entanto, ainda conservam certo prestígio social.

Com base nisso, Rufino teima em usar o seu sobrenome para angariar favores. Segundo Jack Clay, por conhecer o diretor de uma instituição pública, o diplomata aposentado consegue inúmeras facilidades. Conforme o embaixador dos EUA no Rio, “Não se espera, no Brasil, que quem quer que seja alguém na vida pague por coisa ou serviço de responsabilidade do governo. É uma humilhação” (CALLADO, 2008, p. 41-42). Face ao olhar estrangeiro, Rufino permanece um homem notório, possuidor de uma estirpe valorosa entre os seus. No rastro de Arrigucci, lembremos de Schwarz: “*O favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação de Brasil” (SCHWARZ, 2012, p. 16-17 – grifo do autor).

Essa passagem de Schwarz trata da formação ideológica nacional, no fim do segundo reinado. A despeito disso, o seu conteúdo se encaixa com perfeição na formatação ficcional de Rufino. Num trecho de *Reflexos do Baile*, essa personagem tenta esboçar um pensamento político. Diz ela, “um regime que cerceia a liberdade não pode criar *gentleman*” (CALLADO, 2008, p. 96-97 – grifo do autor). No excerto, o velho diplomata parece defender as liberdades civis. Com o avanço do texto, porém, Rufino emenda: urge que tenhamos uma liberdade “hierarquizada, terraceada como um zigurate” (CALLADO, 2008, p. 96-97). E o desfecho, por ele próprio, “Um *gentleman* que recebe ordens é um impostor, um criado com as roupas do patrão” (CALLADO, 2008, p. 96-97 – grifo do autor).

Destaque-se a contradição das intervenções de Rufino. Suas ideias liberais são reguladas por uma espécie de hierarquização nobiliárquica. Por um lado, ele reivindica uma conquista burguesa. Por outro, ele baliza essa consecução à ideologia do *ancien*

*régime*. Quem desvenda esse imbróglio é Schwarz, “*adotadas as ideias e a razão europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor*” (SCHWARZ, 2012, p. 18 – grifo do autor). Numa espécie de ginástica intelectual, portanto, Rufino adapta o liberalismo às suas próprias necessidades. O seu discernimento, assim, está aprisionada nos ditames do regime antigo de historicidade.

Estabeleçamos três características do regime antigo de historicidade. Em primeiro lugar, a permanência do legado da *Historia Magistra Vitae*, a história como “fonte de exemplos para a vida” (KOSELLECK, 2006, p. 42). Conforme essa concepção, a sabedoria que o ser humano precisa é encontrada somente no passado. Assim, é a experiência dos antepassados que regula as ações dos agentes históricos. “Nas palavras de um dos antigos, a história deixa-nos livre para repetir os sucessos do passado, em vez de incorrer, no presente, nos erros antigos” (KOSELLECK, 2006, p. 42). Nessa lógica, esse regime de historicidade institui o passado como tempo referencial.

Em segundo lugar, a recorrência da escatologia cristã, segundo a qual o tempo progride rumo à segunda vinda de Cristo. Até o fim do século XVIII, a igreja era uma instituição parceira dos estados nacionais europeus, a dominar setores como a cultura e a educação. Embasada pelos livros de Zacarias e do Apocalipse, a parúsia é a base da temporalidade católica. Para Koselleck, “Não importa quão irracional seja o decurso da história, pois a mensagem cristã, uma vez adotada pelo homem, promete salvação” (KOSELLECK, 2014, p. 170). Devido à sua centralidade, a parúsia regula o constructo do livre arbítrio. Conforme essa ideia, cada fiel trilha na vida o seu próprio caminho. E, no dia do juízo final, os bons serão premiados e os maus, punidos.

Em terceiro lugar, o tempo do antigo regime de historicidade é lento, com poucas mudanças conjunturais. A partir disso, observe-se o predomínio das estruturas de repetição e a valorização das tradições. Trata-se da vida nas vilas da Europa setecentista, sustentada por uma agricultura arcaica, sob o olhar arbitrário de um rei absoluto. Sobre o tema, Koselleck pontua que “quando uma transformação social ocorria, era de modo tão lento e em prazo tão longo, que os exemplos do passado continuavam a ser proveitosos” (KOSELLECK, 2006, p. 43). Para os antigos, a segurança provinha do didatismo do passado, capaz de assegurar o continuísmo. Nessa linha, por representar a insubmissão, o novo deveria ser rechaçado. Ideia parecida sobre os tempos históricos tem a personagem Rufino, de *Reflexos do Baile*.

Para Rufino o passado é um espaço de conforto, no qual a sua posição nobiliárquica ainda é respeitada. Por meio de lembranças da infância e por registros de sua parentela ancestral, ele encontra no passado uma espécie de subterfúgio. Na visão dessa personagem, o passado é um tempo ideal, habilitado para lhe proporcionar prazer, segurança, estabilidade e autocongratulação. Implícito nesse raciocínio está o pensamento de que aqueles que carregavam consigo a experiência primordial pereceram, e a juventude não tem o que ensinar.

O presente para Rufino é um tempo incômodo, em que predomina a desorientação. Citemos um breve exemplo. Numa passagem de *Reflexos*, ele trafega pela rua São Clemente em meio a ruídos “da multidão e das máquinas” (CALLADO, 2008, p. 29). Índices de modernidade: concentração demográfica e tecnologia. O dia está barulhento e Rufino anda por entre os “escombros, melancólico”. Quem narra é a própria personagem. Então, ele se defronta com um frade inaciano de “negra sotaina” e, em instantes, o reconhece: “Mas não sem que antes o tempo, arqueado em gigantesca pinça, me desentranhasse como um verme da minha rua e deste século, transportando-me ao Vaticano e ao dezesseis” (CALLADO, 2008, p. 29). No enredo daquele volume, portanto, quando confrontado com o presente, Rufino busca segregar-se no passado. Por um estratagema de alheamento, a sua imaginação o blinda dos dissabores cotidianos.

Além da imaginação, Rufino usa o álcool como uma substância de alienação. Num trecho de *Reflexos do Baile*, ele assevera: “me embriaguei, sólida e melancolicamente, no botequim Monte Serrat, bebendo cachaça de Januária” (CALLADO, 2008, p. 29). À vista disso, a dita personagem enxerga o álcool como uma droga capaz de minimizar os seus problemas de adaptabilidade, uma vez que não entende as concepções modernas de mundo. Ademais, são inúmeras as passagens dessa obra em que ele resolve escrever após ingerir quantidades excessivas de álcool. Dada essa assiduidade, depreende-se que Rufino padece de alcoolismo.

O futuro para ele, enfim, é um espaço pouco explorado, de contornos imprecisos. Um período de declínio das regras de etiqueta legadas pela nobreza e de deturpação das tradições familiares. Uma época obscura, de deterioração da língua portuguesa. Sobre os amigos de Juliana, nota Rufino em tom taciturno “Que português descolorido falam esses moços” e “esse insondável Bernardo, com suas adstringentes, concisas e rudes exclamações de pô e paca” (CALLADO, 2008, p. 73-74). Como um fidalgo de outrora, percebe-se nesse trecho que o embaixador brasileiro empreende uma cruzada contra o que

é, para ele, aviltante.

Na prática, a primeira palavra que classifica Rufino é nostalgia. No livro que pesquisamos ele sente saudades, similarmente, da infância e daquilo que nem viveu. Um paradoxo mimetizado com sensibilidade pela ficção. O segundo vocábulo a desvelar essa personagem é anacronia. Embora viva no Rio de Janeiro da segunda metade do século XX, Rufino é um homem balizado pelo regime antigo de historicidade. No decorrer do romance, a referida personagem observa “Os moços de hoje – que cultivam desastres, mesmo os mais modestos, e catástrofes, por pequeninas que sejam – não acreditam, mas há quem, como eu, consiga banhar-se duas vezes no mesmo rio” (CALLADO, 2008, p. 39-40).

Em retrospecto, o primeiro rio é o da infância e o segundo, o dos Mascarenhas. Ambos, portanto, circunscritos ao passado. Na literatura, o rio é via de regra uma metáfora para as dinâmicas temporais. Assim, por estar em movimento, ele é sempre diferente, o que denota a perspectiva presentista do agente histórico e o inexorável transcurso dos anos. Aqui, porém, Rufino recorre à imagem do rio para rememorar o passado. Para essa personagem, decerto, o passado é indelével. Dessa maneira, Rufino tenciona subverter as regras do tempo.

Sem pausa, passemos à análise de Juliana, uma jovem descendente dos Mascarenhas. Conforme Arrigucci, essa é a personagem central de *Reflexos*: uma mulher de “caráter” e com “grandeza moral” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 71-72). Para o crítico, ela é o “foco da atenção de todos” porque a única a pertencer tanto ao “círculo dos embaixadores” quanto ao grupo dos militantes das esquerdas (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 71-72). Num extremo, essa personagem relaciona-se com Rufino e com os colegas do pai, diplomatas. Em outro, ela planeja ações armadas e idealiza a guerrilha. Na fronteira entre esses dois mundos, ela usa a sua ascendência nobre para empreender um ato revolucionário.

Kaimoti afirma que Juliana desperta “nas outras personagens um misto de inveja e paixão” (KAIMOTI, 2007, p. 107). Sobre a inveja, possuidora de certo carisma, ela trafega com desembaraço por realidades sociais destoantes. Acerca da paixão, na fábula de *Reflexos*, detentora de notável beleza, essa personagem arrebatou diversos embaixadores. O seu amor, entretanto, é devotado a Beto, um capitão do serviço de segurança prestes a desertar. Kaimoti assinala que Juliana e Beto “são as personagens cujos traços se oferecem mais ao leitor, provavelmente pelo fato de circularem em meio a outros grupos”

(KAIMOTI, 2007, p. 107). Traços expressos, na maior parte, por outras personagens, porque na história do referido livro as intervenções diretas desse casal são poucas. Consideremos a formação de Juliana.

Num episódio que antecede o enredo, ela foge de sua antiga casa sem nem mesmo comunicar a família. O conflito com o pai parece ter sido seu fator motivador. No início do romance, entretanto, Juliana enamora-se de Beto e retorna à residência de Rufino. Ato contínuo, ela começa a usar a habitação na rua Conde de Baependi como uma espécie de ponto de apoio para o futuro aprisionamento de Elizabeth II. Com efeito, ela vislumbra para o Brasil o socialismo, isto é, a minimização das desigualdades, bem como a extinção dos egoísmos burgueses.

Não sem motivo, Arrigucci classifica Juliana como uma “heroína trágica” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 71-72). Conforme Flávio René Kothe, “O clássico herói trágico nunca é um membro do povo ou da camada média. Dentro da filosofia de que, quanto maior a altura, maior também o tombo, ele geralmente está no topo do poder” (KOTHE, 2000, p. 25-29). Para Aristóteles, a tragédia deve despertar nos espectadores o “pavor” e a “compaixão”. O herói da tragédia, portanto, é uma entidade superior, que participa das decisões da *pólis* e é quase um semideus. Enquanto próximo do poder, o herói usufrui de diversas benesses, tais como comodidade, respeito e espaço de enunciação. Cedo, no entanto, ocorre a derrocada.

É na morte ou na penúria que o herói encontra o “resplandecer elevado da sabedoria”. Por sua natureza modelar, a queda servirá como parâmetro para os agentes da posteridade, tornando-se um arquétipo. No tocante ao herói trágico, Kothe afirma “À custa do próprio sangue, torna-se mensageiro do passado para o futuro, como as almas dos mortos eram evocadas, convocadas a comparecerem no presente” (KOTHE, 2000, p. 25-29). Some-se ao didatismo da queda, o seu caráter memorialístico. É como se o herói trágico proclamasse: nós, sobreviventes do presente, carregamos nas costas incontáveis mortos. E, entre esses corpos findos, emerge Juliana.

A respeito de Juliana, em *Reflexos* ela é descrita por Beto como uma mulher “muito traída, muito maltratada, mas empedernidamente honesta” (CALLADO, 2008, p. 42-43). Depreende-se assim que, antes de conhecê-lo, aquela personagem vivenciou vários namoros frustrados. Sabe-se também que diversos companheiros de guerrilha a amam. Logo, o capitão teme perdê-la e decide “conquistá-la na raça” (CALLADO, 2008, p. 42-43). Logo, porém, ele cai apaixonado, num embaralhar de divisas entre dominador e

dominada. Segue-se, por parte de Beto, um pedido de noivado e a eleição de um casebre para os encontros do casal.

É Beto quem explica, num bilhete enviado para a própria personagem principal, o que é a teoria do ritmo unificado: “a fusão, num mesmo compasso, do quinhão de amor que cabe em nosso lençol com o que está aquecendo e emprenhando os seiscentos e quarenta milhões de terras da Galáxia” (CALLADO, 2008, p. 26). Idealizada por Beto, a teoria do ritmo unificado trata-se da junção do amor carnal com o ímpeto revolucionário<sup>8</sup>. Se o amor é de origem individual, o ímpeto revolucionário é de filiação coletiva. Aquele aguça no sujeito o autoconhecimento, ao passo que esse impele o agente histórico à transformação social.

No mesmo excerto, para provar o seu amor revolucionário, Beto destina uma mensagem para Juliana por meio da rede elétrica do Rio de Janeiro. Na fábula de *Reflexos do Baile*, o capitão possui livre trânsito no departamento de energia da cidade. Nas palavras dele, “Aceita as sínopes de luz e força como desfalecimentos do noivo cujo coração deixa de bater a cada vez que a saudade, fazendo mágica, põe-lhe a noiva distante ao alcance das mãos” (CALLADO, 2008, p. 26). Na hora marcada, a heroína entra num café e, por um instante, o tempo fica como que suspenso<sup>9</sup>. É então que, segundo ela, as perfuratrizes da rua param, as lâmpadas do salão piscam e as hélices do ventilador perdem potência.

Essa passagem tem ao menos duas interpretações. No campo do amor, Beto usa o seu cargo como militar para impressionar a companheira recém-conquistada. Nesse ínterim, a interrupção no fornecimento de energia simboliza a prioridade de sua paixão diante da mecanização das atividades urbanas. A guerrilheira narra a sua reação: “E eu Beto, eu sim, podes crer, era capaz de jurar que meu coração feito o pêndulo de um relógio velho ia parar para o resto da vida no prumo, nem pra lá nem pra cá” (CALLADO, 2008, p. 26). Na área da revolução, o capitão se vale da infraestrutura do Rio para mostrar-se superior à modernização capitalista. Nessa altura do livro, consta que o desligamento no abastecimento de luz será uma estratégia empregada por Juliana durante o aprisionamento da rainha britânica.

Na diegese de *Reflexos*, Juliana é comparada por Rufino a Fidélia, de *Memorial de*

---

<sup>8</sup> Quando do tempo histórico central de *Reflexos*, a utopia da revolução socialista mantinha-se premente. Ademais, o *leitmotiv* amor e revolução é uma constante na obra de Callado desde *Quarup* (1967).

<sup>9</sup> De acordo com Benedito Nunes: “A contrastação da duração interior com a impessoalidade e a objetividade do tempo cronológico é um dos principais condutos da tematização do tempo no romance” (NUNES, 1995, p. 57).

Aires. Assim como Fidélia, a heroína mantém uma tensa relação com o pai. No caso daquela, o Barão de Santa Pia não aceita que a filha seja noiva de um desafeto político. Quanto a essa, Rufino fica incomodado por sua herdeira ser tão diferente dele próprio. Ademais, as duas personagens são mulheres que assumem a responsabilidade de suas decisões, cada qual circunscrita à sua temporalidade. Fidélia se apaixona após enviudar e, a despeito da recriminação, resolve se casar com Tristão. Juliana ama Beto e, apesar de sua origem nobiliárquica, escolhe a vereda da revolução. Por isso, também Juliana é delineada a partir de um intertexto.

Dominick LaCapra julga que “um texto influencia reciprocamente outros textos e contextos de formas complexas” (LACAPRA, 1985, p. 118). Para ele, “o passado chega na forma de textos e reminiscências textualizadas – memórias, relatórios, escritos publicados, arquivos, monumentos e assim por diante” (LACAPRA, 1985, p. 118). Entende-se por “reminiscências textualizadas”, resquícios de narrativas urdidas no pretérito por inúmeros atores sociais. Assim, ainda para Lacapra, desde o presente, o pesquisador das humanidades realiza “uma troca com o passado através da leitura de textos” (LACAPRA, 1985, p. 118). Retomaremos esse tema.

Por ora, em nosso volume, Juliana e Beto usam um humilde casebre como local de encontro, às margens da represa do Piraí. Numa ocasião, depois de namorarem por horas, ela interpela o capitão: “Não se chega nunca? Não se pára em algum lugar, para fazer casa e filho?” (CALLADO, 2008, p. 38). Num lapso de sinceridade, o prazer do amor fomenta na heroína o desejo de constituir família. Para os revolucionários, a vitória do socialismo é certa, mas essa evolução leva tempo. Não obstante, na mentalidade de Beto, o coletivo deve anteceder o individual. Devido a isso, após fitá-lo, no desfecho do excerto, Juliana muda de assunto.

Na fábula de *Reflexos*, diga-se de passagem, o lirismo das cenas de amor entre Beto e Juliana é contraposto à insensibilidade da heroína para com Rufino. Não por acaso, a protagonista sentencia: “Estou há três anos andando na direção oposta à da casa paterna e meço meu progresso na vida em termos da crescente distância” (CALLADO, 2008, p. 18). Juliana despreza o pai e afasta-se dele. Como sabemos, entretanto, mediante ordens superiores, ela retorna à sua antiga residência para executar uma ação armada. Logo, ela instrumentaliza o afeto de Rufino para encaminhar um projeto próprio.

Num outro episódio, antes de chegar ao casebre de Piraí, Juliana crê estar sendo seguida. O seu coração começa a bater rápido, “feito pássaro que acaba de cair no

alçapão”. Com agilidade, a jovem entra na morada e fecha a porta. Nesse momento, em suas palavras, “me senti eu toda amor virando a juriti a juriti aquela da sua carta que esteve na mira da sua espingarda e que você não matou apesar da fome que tinha porque pensou em mim e na minha pena da juriti” (CALLADO, 2008, p. 55). De modo paralelo, no início de julho de 1971, Carlos Lamarca escreve para Iara Iavelberg a respeito do sertão da Bahia: “Aqui muitos pássaros lindos de variadas cores – perto está uma juriti pronta para tomar um tiro no peito – mas não daria – e a vida dela continua em homenagem a ti. Ela voou” (LAMARCA, 1987).

Constate-se, assim, que Callado consultou as missivas endereçadas por Carlos Lamarca a Iara Iavelberg antes de compor o seu *Reflexos do Baile*<sup>10</sup>. Lamarca anotou um diário, nos três últimos meses de vida, enquanto fugia da repressão. A ideia inicial era enviá-lo para a sua companheira, o que nunca ocorreu. O caderno desse guerrilheiro é uma importante fonte acerca do declínio das ações armadas no Brasil<sup>11</sup>. Nesse documento, interessam-nos os trechos em que o autor entrelaça as temáticas do amor e da revolução, por serem estratégicos para prospectarmos o espírito de uma época. Lamarca e Iara tiveram um curto namoro, mas essa paixão impressionou certos militantes. No dia 6 de julho de 1971, por exemplo, ele escreve

Estejamos onde estivermos haverá sempre uma realidade a transformar, agora e sempre. Criar as condições para isso é a nossa tarefa de revolucionários. O nosso amor também é uma realidade que veio para ser transformada – hoje, atinge um nível nunca por mim sonhado, mas vamos continuar transformando-o. Sonho com ele numa fazenda coletiva – juro não ser ciumento e lutar contigo pela tua liberdade – e vou te amar mais intensamente, isto é possível, sinto que é. O nosso amor não está isolado na realização de nós dois nem nos milhares de filhos que teremos, ele nasceu e está umbilicalmente ligado à revolução e construção do Socialismo (LAMARCA, 1987).

Nesse excerto, destaquemos dois pensamentos. Destarte, para Lamarca as condições objetivas para a consecução da revolução devem ser moldadas pelos próprios revolucionários. Ele rechaça a teoria e entende que a população pobre somente irá despertar para o embate contra a ditadura após a eclosão de um movimento de guerrilha. Além disso, diferentemente da personagem Beto, o autor da carta julga que o amor individual e as lutas coletivas são indissociáveis. Na sua visão, as lideranças das esquerdas

---

<sup>10</sup> No parágrafo anterior, Juliana faz menção a uma carta escrita por Beto acerca da juriti. Porém, essa missiva inexistente no enredo de *Reflexos*, o que confirma o diálogo desse texto literário com os referidos apontamentos de Lamarca.

<sup>11</sup> Em 1996, numa entrevista para Marcelo Ridenti, Callado afirma sobre Lamarca: “A carta dele para a Iara, para mim, é um dos documentos mais bonitos que já houve no Brasil, de revolução. Uma espécie de diário. Lindíssima. O amor dele por ela, a transformação íntima de um homem de uma cultura relativamente pequena. Era um oficial do Exército, mas com uma intuição de grandeza espiritual lindíssima” (KUSHNIR, 2002, p.40).

armadas têm de modificar o homem, como indivíduo, ao mesmo tempo em que se empenham na tarefa de alterar a sociedade.

Iara Iavelberg foi uma dessas lideranças. Psicóloga com experiência no movimento estudantil, foi ela quem auxiliou Lamarca em sua formação intelectual. Numa carta de 17 de julho de 1971, o capitão pontua “você é para mim, antes de tudo, uma necessidade: revolucionária, educadora, existencial, total” (LAMARCA, 1987). Num cotidiano de clandestinidade, lhe foram apresentados, por ela, textos básicos do marxismo-leninismo. Na mesma missiva, um pouco adiante, ele admite a “superioridade em nível técnico” da companheira (LAMARCA, 1987). Lamarca apaixona-se por Iara no fim da década de 1960, quando ele militava na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e ela no MR-8. Nesse caso, portanto, a revolução os uniu.

De maneira inversa, em *Reflexos* Beto inicia Juliana na educação revolucionária. No casebre abandonado, depois de amarem-se de modo contumaz, ela observa: “Naquele dia você me forjou, fez uma espada” (CALLADO, 2008, p. 38). A espada representa, aqui, as ações armadas as quais a heroína aderiu após conhecer o capitão. Para ela, o amor desdobra-se em revolução. E mais: para Juliana, a essência revolucionária é inseparável do frenesi do amor. Na história narrada daquela obra, a heroína somente encontra-se consigo mesma quando na cama com Beto. Ela identifica no prazer uma espécie de prévia do bem-estar prometido pelo socialismo. Sobre esse assunto, outras personagens expressam-se em termos distintos.

Vítor, por exemplo, é um guerrilheiro que namora Amália. Ela também, uma revolucionária. A despeito disso, ele é apaixonado por Juliana. Num bilhete, ele tenta convencer Amália acerca da ideia de amor livre: “A tarefa da revolução é abolir todos os gemidos que não sejam gemidos de amor [...]. Nosso mutirão é preparar o orgasmo coletivo, a cósmica suruba [...]. Portanto, pelo avesso, é aniquilar a mais descarada das paixões pequeno-burguesas, o ciúme” (CALLADO, 2008, p. 43). No geral, Vítor usa o socialismo como álibi para futuras satisfações amorosas. Nessa intervenção, ademais, subentende-se que a revolução deve abarcar tanto o campo político como a área dos costumes.

Indiquemos duas possíveis explicações para isso – o entrelaçamento do amor e da revolução na mentalidade dos guerrilheiros. De forma preliminar, a maioria dos que cumpriam ações armadas no Brasil era jovem. Conforme Ridenti, mais da metade dos participantes desses grupos tinham menos de 25 anos. A idade média ficava entre 22 e 25

anos (RIDENTI, 2010, p. 114-120). Eram homens e mulheres, portanto, que estavam no auge de suas vidas amorosas. Por extensão, mais de 30% deles provinham dos meios estudantis. A Organização Revolucionária Marxista Política Operária (POLOP), é bom que se diga, preparou inúmeros quadros para as esquerdas revolucionárias (RIDENTI, 2010, p. 114-120).

Frequentadora da Maria Antonia, Iara Iavelberg foi uma dessas jovens. Em 6 de julho de 1971, Lamarca escreve para ela “E você tem razão, quando, como Freud, localiza o sexo no centro – e não é só na massa que isso se dá. Mesmo os militantes politizados esquecem a política diante do sexo” (LAMARCA, 1987). Pensemos em Iara. Para ela, derrubar a ditadura e instaurar o socialismo seriam só os passos iniciais. Ela também delineava uma revolução que pudesse libertar os indivíduos de certas formas de opressão, daí a temática feminista estar implícita em suas reflexões. Lembremos que Iavelberg foi acadêmica num tempo em que *Eros e Civilização* era discutido na faculdade.

Esse livro, de Herbert Marcuse, foi um dos símbolos do movimento estudantil na França de 1968. Chegamos, assim, à segunda explicação: a presença de traços da contracultura nas ideias de alguns integrantes da guerrilha. No Brasil, as esquerdas armadas assimilaram várias influências teóricas, desde textos do marxismo-leninismo até publicações de autores como Che Guevara e Régis Debray. Em agrupamentos como o MR-8, porém, com forte presença estudantil, é de se esperar que seus combatentes também lessem os filósofos da contracultura. E, por extensão, que as mulheres levantassem bandeiras como a da libertação feminina. Num cenário heterogêneo, portanto, Iara era a mais revolucionária dos revolucionários.

Voltemos a Juliana. Em *Reflexos*, essa personagem usa o seu sobrenome, bem como a beleza que ostenta, para frequentar o círculo dos embaixadores. Ela age com discrição, sem levantar suspeitas da maioria dos chanceleres. Num bilhete para um dos chefes da guerrilha, ela descreve o seu *modus operandi*: “Quando um homem me paquera, Dirceu, fico estável, natural feito uma árvore ouvindo passarinho entre os galhos. Aceito a louvação para maior glória você sabe de quem” (CALLADO, 2008, p. 92-94). Sua estratégia é sempre ouvir os seus interlocutores, sorrir e evitar justas políticas.

Assim, entre drinks requintados e reuniões enfadonhas, Juliana cativa os delegados estrangeiros e suas respectivas esposas. Acostumados com relações superficiais, esses homens e mulheres confiam em qualquer indivíduo que lhes demonstre simpatia. Após referir-se à heroína como um “amor de brasileira”, por exemplo, a embaixatriz inglesa

Doris assinala “Travei relações com ela há dias e já a convidei a tomar chá na Embaixada. Ainda bem. É alguém interessante a apresentar à rainha, antes do baile” (CALLADO, 2008, p. 51-53). No enredo de *Reflexos*, sublinhe-se o alheamento dos embaixadores acerca da política nacional. Apesar dos arbítrios perpetrados pelos militares brasileiros, eles nunca se posicionam.

O único embaixador a tomar partido é Carvalhaes, cônsul português no Rio. Nesse caso, porém, isso ocorre a favor da ditadura. Esse diplomata, inclusive, participa de audiências em Brasília com uma alta autoridade do governo. Outrossim, ele também desconfia de Juliana. Segundo a personagem central, “quando me passa a mão em toda parte o Carvalhaes erra às vezes. Recomeça, com a maior paciência. Tenteia, troca de conversa. Quando localiza o tumor enfia o estilete e vai virando na ferida, vai virando” (CALLADO, 2008, p. 92-94). Arrogante, o emissário luso impinge uma espécie de tortura psicológica contra a heroína. Essa, por sua vez, ignora a ligação daquela personagem com a repressão.

Sobre Juliana, em particular, no que concerne à sua mentalidade, depreendemos que ela é subsidiária do regime moderno de historicidade. O primeiro atributo dessa temporalidade é a recorrência do conceito de revolução. Apesar da flexibilidade desse vocábulo, Koselleck aponta “É quase como se no interior da palavra revolução habitasse uma força revolucionária capaz de fazer com que a expressão se dissemine continuamente e seja capaz de conter em si o mundo todo” (KOSELLECK, 2006, p. 62). Apesar da estrutura semântica desse substantivo – o prefixo *re* indicia retorno –, via de regra os revolucionários aspiram para o futuro um mundo novo.

A segunda característica é a laicização do tempo. Com o enfraquecimento gradual da escatologia cristã no fim do século XVIII, o ser humano começa a delinear outras teleologias para a história. De acordo com Koselleck, “a determinação do futuro objetivo da salvação, antes voltada para o além, agora, como esperança secular, é incorporada à história e temporalizada” (KOSELLECK, 2014, p. 179). De início, a burguesia idealiza o constructo do progresso, segundo o qual a sociedade caminha para a evolução da tecnologia. Na sequência, com a exploração do trabalho em escala industrial, surgem inúmeras ideias sociais. Para o socialismo científico, por exemplo, a humanidade anda a passos largos rumo ao comunismo.

O terceiro traço distintivo do regime moderno de historicidade é a aceleração do tempo. Se no passado a temporalidade era regulada pela natureza, agora ela é balizada

pelos avanços nos transportes e nas comunicações. Para Koselleck, “a mudança moderna é aquela que provoca uma nova experiência temporal: a de que tudo muda mais rapidamente do que se podia esperar até agora ou do que havia sido experimentado antes” (KOSELLECK, 2014, p. 153). Assim, o futuro torna-se um parâmetro para o planejamento diário. Noutras conjunções, no entanto, ele pode transmutar-se numa armadilha, quando de um eterno esperar por uma alegria vindoura. Concepção próxima dos tempos históricos tem a personagem Juliana.

Para Juliana o passado é um período abstrato, repleto de injustiças e futilidades. Lembremos que ela amargou frustrações amorosas precedentes. De forma contígua, a heroína também viveu uma incômoda relação pregressa com Rufino. O pai personifica para ela, aliás, o Brasil retrógrado: sintetizado pela malandragem das pequenas corrupções, pela desfaçatez do machismo e pela iniquidade do racismo. Além disso, aquela personagem envergonha-se de sua origem nobiliárquica, vista por alguns guerrilheiros no decorrer do enredo como uma velharia de antiquário.

O presente, por sua vez, é para a heroína uma época de amor. Nesse tempo histórico ela conhece Beto e a sua vida é modificada. Num fragmento, Juliana afirma “O que eu queria era ver você de novo, ter você na cama comigo. Aço teu, bainha eu” (CALLADO, 2008, p. 38). Outra vez, vem à tona a imagem da espada, agora acrescida de uma bainha protetora. Callado lapidou essas orações para que elas pudessem compor um conjunto harmônico, haja vista a afinação do casal Beto e Juliana. De fato, quando na presença do capitão, aquela personagem mostra-se completa. Bastam alguns dias de distância, porém, para que a saudade a castigue.

No enredo de *Reflexos do Baile*, em diversas oportunidades a heroína é surpreendida a divagar. Não por acaso, Rufino a descreve como uma garota sonhadora. A matéria de suas imaginações é sempre Beto, senão o próprio capitão, a revolução que ele simboliza. A saudade que ela nutre por ele é o gatilho para esses devaneios. De modo sintomático, esses episódios ocorrem quando ela é interpelada pelo pai ou em situações inoportunas. Depreende-se assim que, quando confrontada por miudezas do presente, Juliana refugia-se no futuro. Por certo, é no terreno do devir que seus sonhos deságuam.

O futuro para Juliana, enfim, é um período de realizações e regozijo. Uma época de bonança, em que os sacrifícios do presente serão retribuídos. Um porvir desejado por décadas, antecipado pela atuação da militância armada. Para começar, a heroína vislumbra a derrubada da ditadura e a instauração do socialismo. Esse seria o triunfo da revolução no

âmbito coletivo. Ato contínuo, ela idealiza casar-se com Beto e engravidar. Suas projeções pessoais seriam, assim, concretizadas. E, num entroncamento entre o comunitário e o particular, os seus filhos seriam criados num ambiente deveras mais justo: resguardados da miséria e dos desníveis sociais.

Na prática, o vocábulo que melhor sintetiza Juliana é utopia. Com base nisso, as palavras usadas pela embaixatriz Doris para descrever Amália encaixam-se com perfeição para qualificarmos a personagem central de *Reflexos*, “nova, bonita, com uns olhos pretos, redondos, cheios Deus sabe de que sonhos, pronta a morrer por eles” (CALLADO, 2008, p. 38). No geral, a alma de Juliana é movida pela utopia<sup>12</sup>. Por um lado, seus olhos representam um propósito a seguir, mesmo diante da fragmentação moderna. Por outro, seus sonhos simbolizam a imolação de dezenas de jovens que tombaram no enfrentamento à ditadura. Ela é, por assim dizer, a ruína intertextual de um momento histórico.

De acordo com Hutcheon, oportunamente, a ficção somente interage com a realidade por meio da intertextualidade. Na visão da autora, “só podemos ‘conhecer’ (em oposição a ‘vivenciar’) o mundo por meio de nossas narrativas (passadas e presentes) a seu respeito” (HUTCHEON, 1991, p. 168). E isso não é pouco. Como Roland Barthes, Hutcheon julga o universo como uma espécie de “texto infinito”. Para ela, “o mundo dos textos e intertextos tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Ainda para Hutcheon, o intertexto “exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios” (HUTCHEON, 1991, p. 167). Assim, a intertextualidade imprime na obra “uma marcação formal de historicidade” (HUTCHEON, 1991, p. 163). Num duplo movimento, portanto, ela atesta “a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado” e, de modo concomitante, problematiza “a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento” (HUTCHEON, 1991, p. 167). Por certo, também se posiciona dessa maneira o historiador que investiga romances.

Para LaCapra, o pesquisador que busca na narrativa literária uma matéria factual, quase sempre malogra. Segundo ele, o valor do romance “está na sua função referencial –

---

<sup>12</sup> Sobre a utopia revolucionária, ver: GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2016; REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

na maneira em que ele funciona como uma vitrine da vida ou das transformações no passado” (LACAPRA, 1985, p. 116). Em outras palavras, a riqueza da ficção está naquilo que ela insinua, mas não diz – ao menos, explicitamente. Com base nisso, LaCapra afirma “O enfoque do historiador se concentra, deste modo, sobre o conteúdo do romance – sua representação da vida social, seus personagens, seus temas e assim por diante” (LACAPRA, 1985, p. 116).

Conforme LaCapra, a citada “função referencial” do romance é paralela à realidade. Logo, por valer-se de vasto “repertório documental”, tal gênero literário não é “pura ficção” (LACAPRA, 1985, p. 119). E o autor vai além. Nos seus termos, “a questão mais sugestiva colocada pelo romance à historiografia talvez seja se a escrita contemporânea da história pode aprender algo de natureza autocrítica (LACAPRA, 1985, p. 122). Assim, interpreta-se esse tipo de narrativa não apenas para prospectar “contra-discursos do passado”, mas igualmente para tornar a “própria historiografia [...] uma voz mais crítica nas ciências humanas” (LACAPRA, 1985, p. 122).

Em *Reflexos do Baile*, analisemos de modo conjunto as personagens Rufino e Juliana. No todo, a convivência entre elas se dá no ambiente da casa do pai. Conforme Arrigucci Jr., a habitação na rua Conde de Baependi é um “mundo-museu”, devido ao grande número de antiguidades que concentra (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 71-72). Na sala de estar, por exemplo, vislumbramos os aparadores encimados por garrafas de bebidas alcoólicas. Numa prateleira sobre a porta, castiçais e sopeiras de prata. No canto do recinto, uma estante com livros de rara encadernação. Espalhados pelas paredes, antigos retratos da família Mascarenhas. No centro do cômodo, finalmente, um leitoril que sustenta, “encadernada em marroquim, a história das navegações de Pedro de Mascarenhas” (CALLADO, 2008, p. 20-21).

É nessa residência, portanto, que Rufino busca aproximar-se de Juliana. O episódio começa com ela em seu quarto, lendo. O pai entra e a beija. A expectativa do genitor é que a filha esteja a apreciar um Bocage ou um Fernando Pessoa. A heroína, porém, lê uma monografia ministerial sobre açudagem, escrita por Epitácio Pessoa. Ela está reclusa nos seus pensamentos. O documento em suas mãos a faz recordar Beto, também conhecido em *Reflexos* como Das Águas. Isso porque, no referido enredo, o capitão elege as cercanias da represa do Piraí como centro operacional para empreender a guerrilha.

No tocante a Epitácio Pessoa, Rufino inicia a narração de um evento para impressionar a filha. Segundo ele, Pessoa viajou para a Inglaterra após a vitória na eleição

brasileira. Lá chegando, entretanto, percebeu que seus anfitriões estavam bem vestidos: diferente dele próprio. Foi quando pediu uma cartola emprestada a um embaixador de sua comitiva. O nome desse diplomata? Gonçalo de Mascarenhas, finado tio de Juliana. Como a personagem central, note-se que Rufino também está fechado num universo particular.

Após isso, o pai fita a filha: “Detive-me, então. Contive-me e mirei Juliana, para colher o efeito de minhas palavras” (CALLADO, 2008, p. 32-33). Seu relato, para ele, despertaria na heroína um sentimento de orgulho, haja vista a duradoura ligação dos Mascarenhas com o governo brasileiro. A reação da jovem, porém, o surpreende. Segundo ele próprio, “Ela se limitou a me olhar, com um suspiro, e mergulhou de novo no livro-açude” (CALLADO, 2008, p. 32-33). Para Juliana, dada a sua excentricidade, a memorialística paterna é inútil.

Tem-se, aqui, um paradoxo. Apesar de habitarem um só domicílio, Rufino e Juliana pautam-se por regimes de historicidade distintos. Como consequência, no decurso da fábula, a conversa entre essas personagens mostra-se irrealizável: de fato, elas vivem em mundos diferentes. É como se o corriqueiro diálogo de pai e filha fosse substituído por um incômodo monólogo. Não há compreensão entre eles, somente desencontro e dissonância. A dissonância é, aliás, um importante elemento para investigarmos em *Reflexos do Baile*. Nesse livro, observa-se vestígios de dissonância tanto nas relações intergrupais quanto num mesmo circuito de convivência.

Sobre a dissonância entre grupos, ela ocorre porque cada um deles subsidia suas personagens com um ponto de vista. Nessa lógica, uma perspectiva ideológica somente triunfa se houver a deslegitimação de um coletivo rival. Assim, as colisões entre os círculos sociais tornam-se inevitáveis. A respeito da dissonância interna, na ficção de Callado a personalidade de algumas personagens é tão forte que não pode ser cerceada pelas fronteiras de um só grupo. Isso ocorre na agremiação dos guerrilheiros, por exemplo. Diante de inúmeras situações-extremas, eles não concordam quanto à atitude a ser tomada. Logo, nesse mesmo agrupamento, os desentendimentos são incontornáveis.

Entendemos por dissonância, desníveis de comunicação que dificultam o diálogo entre as personagens – em alguns casos, impossibilitando-o – e infundem na narrativa certa “sensação de estranheza”. Numa entrevista para o Jornal do Commercio, em 11 de setembro de 1977, Callado comenta no que concerne a *Reflexos*

É um livro que estava tentando reproduzir um momento da vida do Rio de Janeiro, o mais surrealista que eu já vi na minha vida em qualquer época. Foi o tempo dos sequestros dos embaixadores, que eu vivi, que eu estava aqui, que eu

conheci as pessoas que estavam no movimento, pelo menos eu descobri depois que conhecia. Isto foi quando eu soube os nomes dos envolvidos com o sequestro do embaixador americano, aí que deu para notar que pelo menos duas pessoas eram bem ligadas a mim. Então era aquela coisa estranhíssima de você viver num país dominado pela junta militar e num clima de apreensão permanente. Em relação ao período de estranheza total que correspondeu a esta época no Rio de Janeiro, modéstia à parte, eu estive no Vietnã em 1968, em Londres no pós-guerra, e em nenhuma dessas situações eu me lembro de ter sentido uma sensação de maior estranheza do que a passada no Rio de Janeiro. Em função disso tudo, *Reflexos do Baile* levou consigo toda uma carga emocional diferente, toda uma bagagem nova de vivência (CALLADO, 1977).

Nessa fala, com pequenas variações, Callado repete três vezes a palavra “estranheza” para referir-se à vivência no Rio de Janeiro quando dos aprisionamentos de embaixadores. Para interpretar esses fatos, ele escolhe o vocábulo “surrealista” (CALLADO, 1977). Noutra entrevista, em de outubro de 1976, dessa vez para o jornal Folha de S. Paulo, ele usa a expressão “experiência histórica truncada” para descrever a transição entre os governos Costa e Silva e Médici, momento de ápice das ações armadas no Brasil (CALLADO, 1976). Porém, o que ele quis dizer com essas impressões?

Dessa feita, concentremo-nos somente no tempo central da fábula de *Reflexos do Baile*, ou seja, de 1967 a 1972.

De início, ressalte-se a volubilidade daquele presente, onde ocorre a pulverização dos condicionantes históricos e os acontecimentos tornam-se complexos. Some-se a isso a proliferação dos meios de comunicação e a guerra de versões empreendidas por eles acerca de um mesmo fato. Para Koselleck, “os prognósticos de curto prazo são mais difíceis hoje, pois os fatores que precisam influir neles se multiplicaram. Certamente, [...] a multiplicidade das condições gerais de todas as ações individuais aumentou” (KOSELLECK, 2014, p. 204-205). Imerso num cotidiano multifacetado, portanto, o historiador sente-se perplexo.

Apenas no cenário político, várias são as “condições de possibilidade” daquele momento histórico (FOUCAULT, 2016). A ascensão dos movimentos de propaganda armada abria uma brecha no ordenamento censório da ditadura, mas a massificação do discurso oficial ufanista arrebanharia inúmeros entusiastas. A instituição de uma junta militar sinalizava conflitos personalistas no âmago do próprio exército, mas a prosperidade da classe média reforçaria o apoio à cúpula militar. O relativo sucesso dos aprisionamentos de embaixadores, e a conseqüente libertação de prisioneiros do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), enfraquecia o sistema de coesão social gestado pelo governo, mas o recrudescimento da repressão garantiria a manutenção do *status quo*.

A incerteza é um dos imperativos da modernidade. É nesse período que, conforme

Koselleck, “vivenciamos rupturas experienciais num ritmo que nunca foi registrado dessa forma em séculos anteriores” (KOSELLECK, 2014, p. 276). No passado, o sujeito se valia de instituições, como a igreja católica, que lhe emprestavam um sentido para a vida, porém, a sua liberdade era cerceada. Com o advento da modernidade, enfim, alguns direitos civis são conquistados. Em termos de experiência, contudo, o agente passa a fruir o tempo como um perpétuo compasso de espera.

Em relação a *Reflexos*, em específico, além da dissonância, outros elementos corroboram para a “sensação de estranhamento” acima citada. Um deles é a fragmentação. Sobre a ficção brasileira na década de 1970, Tânia Pellegrini pontua que “só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem [...] do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado” (PELLEGRINI, 1996, p. 27). Assim, no romance de Callado os capítulos provêm de cartas, bilhetes e circulares da repressão: textos grafados somente com os destinatários. É tarefa do leitor, portanto, afeiçoar-se com o estilo de escrita de cada personagem, para desvendar os remetentes.

Essa formatação catapulta o leitor e transforma-o em figura ativa na estrutura da obra. Como um detetive, ele rastreia pistas e ensaia interpretações. Busca-se, assim, uma coesão mínima para a história narrada, o que nem sempre é possível. De acordo com Pedro Dolabela Chagas, na arte brasileira “enquanto o período entre 1945 e 1968 presenciou um esforço de redução da complexidade, o eixo aberto em 1968-1973, que chega ao presente, traz a impossibilidade da estabilidade ou da síntese” (CHAGAS, 2018, p. 49). Logo, em *Reflexos*, a síntese é substituída pela montagem, o que denota o uso, por nosso autor, do aparato ferramental de outras artes, tais como o cinema<sup>13</sup>.

Analisemos outra passagem de *Reflexos*. Rufino está a contemplar as árvores de seu quintal, quando decide procurar a famosa fonte d’água de sua infância. Por intuição, ele começa a cavar “ao pé da pedra por trás do chorão” (CALLADO, 2008, p. 39-40). Com as mãos, de joelhos na terra, essa personagem abre uma fenda no solo. Nesse instante, segundo ele próprio, “senti a presença de alguém atrás de mim e quase bradei Luísa! Mas vi Juliana que se pôs ao meu lado” (CALLADO, 2008, p. 39-40). Como sabemos, desde a meninice, Rufino é apaixonado por sua antiga empregada. De modo estranho, porém,

---

<sup>13</sup> Arnaldo Jabor comprou os direitos autorais de *Reflexos do Baile*, mas por falta de financiamento não conseguiu transformá-lo em filme. Na orelha da edição da Francisco Alves, Jabor afirma “Impossível; dinheiro estrangeiro só se os guerrilheiros fossem transformados em sórdidos assassinos; dinheiro brasileiro não havia” (JABOR, 1997).

agora, Juliana coloca-se ao seu lado.

A heroína ajuda o pai e, enfim, a mina é encontrada. O registro é do diário de Rufino: “cavei, cavamos, até o chorinho da água escondida, da água brotando da terra, hesitante como uma ressuscitada que habitua os olhos cheios de trevas à luz do dia, água tateante, tentando relembrar seu leito certo” (CALLADO, 2008, p. 39-40). Juntos, portanto, Rufino e Juliana redescobrem a nascente. Quanto a essa aparente cumplicidade, observa o narrador “Estávamos tendo um momento de entendimento perfeito, sem palavras, ela também colhendo águas nas mãos para molhar a cara, os cabelos, e deixá-las escorrer” (CALLADO, 2008, p. 39-40). O excerto termina com a interjeição da personagem principal: “As águas! As águas!”.

Com a descoberta da fonte, Rufino rememora a infância e reconquista as águas de seu quintal. Nessa perspectiva, sua época de criança emerge quando da evocação de Luísa, uma mulher que lhe incita lembranças prazerosas. É por isso que ele pretende resgatar o pretérito, para fazer reviver a sua finada ama. Acerca da posse das águas, essa personagem compreende a natureza como um colosso ornamental. Para ele, o ser humano precisa represar as águas e reprimir os seus próprios impulsos. Adepto da ideia de civilização, o diplomata aposentado julga necessária a domesticação das forças naturais.

Para Juliana, por sua vez, o referido episódio simboliza a celebração de seu amor por Beto, homônimo de Das Águas. Nessa lógica, ela projeta na mina d'água o que pretensamente irá vivenciar com ele quando da concreção de seus sonhos. Sendo, as águas, um índice de esperança. Além disso, na extremidade oposta ao pai, ela é favorável à vitalidade da natureza, sem intervenções. Vitalidade, essa, também identificada por ela como gana revolucionária. De acordo com essa personagem, por mais que tentem, os indivíduos não conseguirão controlar os fenômenos naturais.

No campo analítico, esse excerto é um dos únicos em *Reflexos* a representar a aproximação física ente pai e filha. Não por acaso, em um ritual de comunhão, os dois revolvem a mesma terra. Entretanto, em seu desfecho, a despeito da contiguidade corporal, as referidas personagens acabam distantes. Isso porque, nostálgico com as suas memórias, Rufino quer restaurar a fórceps o regime antigo de historicidade. E Juliana, esperançosa com os seus ideais, age sobre o regime moderno de historicidade para superá-lo. Assim, eles afastam-se ainda mais.

## Intermédio

### A alegoria

Conforme Massaud Moisés, a palavra alegoria, de origem grega, significa “um discurso que faz entender outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra” ou até “uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra” (MOISÉS, 2002, p. 14)<sup>14</sup>. Nos idos da antiguidade clássica, a alegoria ligava-se à perspectiva religiosa do pensamento, à imaginação mítica acerca dos deuses e à maneira pela qual as narrativas mítico-religiosas moldavam o cotidiano da *pólis*. Mesmo com a emergência da filosofia, ela permaneceu viva entre os gregos, haja vista a citação desse termo por Platão na *República*. Do que nos interessa, porém, note-se que esse tropo foi deveras manejado pelos ficcionistas brasileiros na década de 1970. De onde provém, *Reflexos do Baile*: um título alegórico, não por acaso. Em *Reflexos*, Callado lança mão dessa técnica literária em inúmeros capítulos, sendo inclusive passível de interpretação alegórica a própria estrutura do livro.

Ao examinar a estilística de *Reflexos*, Arrigucci Jr. afirma ser essa uma ficção de caracteres e não um romance histórico, como o pretendido por Callado. Nas palavras de Arrigucci Jr., Callado tinha “um projeto de fazer romance histórico, de representar a particularidade concreta. Mas como, se na alegoria você passa da imagem singular para o conceito?” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 94). Na prática, ao compor *Reflexos* Callado almejava escrever a história de um período, dar voz a indivíduos que sofreram uma espécie de apagamento. Nesse volume, entretanto, para Arrigucci Jr., o funcionamento inadequado da alegoria compromete tal finalidade. Segundo Arrigucci Jr., “o verdadeiro conteúdo

---

<sup>14</sup> A alegoria é um conceito debatido há milênios, com incontáveis estudos críticos. Restringimo-nos, aqui, a um mínimo fragmento dessa discussão.

alegórico é o nada, na visão lukácsiana. Como tudo alude a tudo, o objeto dessa coisa é um fundo perdido, que não se preenche nunca” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 93-94). Por esse trecho, percebe-se que György Lukács foi influente para a crítica literária latino-americana na segunda metade do século XX.

Precursor da inclusão da sociologia marxista na teoria literária, Lukács idealizava o romance histórico de um jeito particular. Para ele, o herói dessa forma narrativa precisava ser emblemático, harmonizando-se com o todo social. Sobre Walter Scott, o verdadeiro idealizador do romance histórico na concepção lukácsiana, Lukács ressalta “Ele se esforça por figurar as lutas e as oposições da história por meio de homens que, em sua psicologia e em seu destino, permanecem sempre como representantes de correntes sociais e potências históricas” (LUKÁCS, 2011, p. 50). Em sua visão, portanto, as personagens de Scott sempre partiam do particular para figurarem o geral, numa engenharia focada no “sentido social”. Ainda sobre a ficção de Walter Scott, Lukács assinala: “o grande homem tinha importância na história não isolado, em si e para si, em consequência de uma enigmática ‘grandiosidade’ psicológica, mas como representante das correntes mais importantes da vida nacional” (LUKÁCS, 2011, p. 95). Para ele, enfim, só por meio dessa transposição, do individual para o coletivo, o ficcionista poderia retratar a história da nação.

Paralelamente, munido desse ferramental teórico, Arrigucci Jr. sublinha acerca do enredo de *Reflexos* “Os grupos em si mesmos não são problemáticos, o conflito está sempre fora deles, nunca dentro” e “Isto faz com que as personagens coletivas sejam percebidas apenas por marcas genéricas e abstratas, por traços singulares que vão do estereótipo à caricatura, sem jamais se arredondarem” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 66). Para Arrigucci Jr., em termos individuais, as personagens de *Reflexos* atuam satisfatoriamente, sendo algumas delas, inclusive, esféricas. Quando inseridas no coletivo, contudo, conforme Arrigucci Jr., elas perdem as suas particularidades, o que debilita nesse romance a configuração dos círculos de personagens, vistos por ele como meros esboços da sociedade. Na opinião de Arrigucci Jr., pois, esses grupos de *Reflexos do Baile* não mimetizam, de forma convincente, o que Lukács nomeia de o “todo da vida nacional” (LUKÁCS, 2011, p. 68). Vejamos.

De início, como já analisado, a dissonância é um traço fundamental em *Reflexos*, seja entre grupos, seja no interior dos próprios coletivos de personagens. Lembremos de exemplos. Rufino só superficialmente é cerceado pelo horizonte cultural dos diplomatas, porque é um ser fictício complexo. No grupo militar, por sua vez, o desencontro de

informações entre vários integrantes é uma constante, o que demonstra permanentes tensões em seu âmago. Na esquerda armada, enfim, diversos guerrilheiros incorrem em nítida insubordinação, por motivos amorosos e devido a discordâncias estratégicas.

Além disso, e o mais importante, o romance histórico lukácsiano é baseado em uma historiografia romântica, imbuída pela lógica positivista. De acordo com Amy Elias, as narrativas de Scott emanam dos pressupostos subsequentes: “os historiadores podem ser cientistas sociais em um sentido verdadeiro, observando culturas imparcialmente”, o tempo é fundeado num “*continuum* de desenvolvimento universal” e o progresso é uma “meta realisticamente atingível” (ELIAS, 2001, p. 11-12)<sup>15</sup>. De fato, a partir dessa descrição, verifica-se que *Reflexos* não é um romance histórico tal qual o definido por György Lukács. Argumentos: em nossa fábula, os narradores são perigosamente tendenciosos, a concepção de tempo é parcelar e a ideia de progresso é muito mais uma condenação do que uma redenção.

Todavia, isso não invalida o caráter histórico, e indubitavelmente político, de *Reflexos*. Pelo contrário. *Reflexos*, no que lhe concerne, encaixa-se na categoria de novo romance histórico, delineada por Linda Hutcheon e Amy Elias<sup>16</sup>. Esse tipo de narrativa despontou na década de 1960, a partir da epistemologia historiográfica que sucede os *Annales*. Segundo Elias, “os historiadores pós-Annales tendem a refutar a possibilidade de uma história unificada e total, que também é uma história objetiva e factual” (ELIAS, 2001, p. 36). Desse jeito, em função do próprio período em que foi escrito, *Reflexos* não poderia representar a totalidade da sociedade. Ao ficcionista que quer mimetizar a história, nessa forma de romance, cabe somente a seleção. Ainda para Elias, “se a escrita da história quer ser fiel à experiência histórica, ela repetirá necessariamente no nível da representação as feições da fragmentação” e do “contingente” (ELIAS, 2001, p. 41). Registre-se que o novo romance histórico surgiu após os horrores da segunda guerra, o que explica, em parte, a sua vocação para problematizar eventos dolorosos.

Para Elias, uma característica do novo romance histórico é a acentuada “autorreflexividade” de seus autores, o modo como eles arquitetam a forma e o conteúdo de suas obras (ELIAS, 2001, p. 20-21). Esses artistas colocam em questão a história obscura de seus países e combatem a instrumentalização das ideologias por vários governos. Uma segunda característica dessas ficções, sempre conforme Elias, é a

---

<sup>15</sup> As citações de Elias foram por nós traduzidas do original em inglês.

<sup>16</sup> Hutcheon nomeia essa categoria de metaficção historiográfica, enquanto Elias a chama de romance meta-histórico. Neste escrito, por razões metodológicas, utilizaremos o termo novo romance histórico.

“propensão” para o emprego da alegoria. De acordo com Elias, a alegorização tem a ver com a “rejeição do realismo e das noções empíricas de caracterização e realidade sobre as quais o realismo se baseia” (ELIAS, 2001, p. 46-99). Nesse caso, a alegoria contesta a apreensão direta da realidade e indicia, através de linguagem cifrada, a presença de uma imagem literária nas entrelinhas do texto.

Em *Reflexos*, em especial, a alegoria institui uma profícua relação dialógica entre as mais diversas temporalidades. Sobre o funcionamento da alegoria, João Adolfo Hansen observa “A analogia é uma similitude de relação entre dois objetos, similitude, que não se funda sobre propriedades particulares ou partes desses objetos, mas sobre relações recíprocas entre tais propriedades e partes” (HANSEN, 1986, p. 35). Em nosso livro, assim, o presente revisita o passado e é por ele interrogado. Ainda acerca da alegoria, Hansen pontua “No encadeamento do discurso, ela metaforiza uma expansão das analogias; em cada ponto do discurso, repete um significado ausente, orientando-se para ‘fora’ ou para ‘outro’ diverso daquilo que vai sendo exposto” (HANSEN, 1986, p. 38-39). Na prática, interessa-nos esse significado ausente que, por não ser suficientemente explicitado no presente, precisa ser rastreado no passado.

Para Walter Benjamin, “na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2016, 176 – grifo do autor). Pela alegoria benjaminiana, assim, fitamos a vítima das catástrofes da história, encaramos o outro: a sua face está extremamente juncada, a cor de sua pele é pálida e os seus olhos, excessivamente embaciados. Logo, postamo-nos cara a cara com a incomensurabilidade da morte. Por isso, para Benjamin precisamos pinçar a alegoria do turbilhão do tempo para a analisarmos. Segundo ele, na alegoria “A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira” (BENJAMIN, 2016, 176). Ainda consoante Benjamin, o objetivo da alegoria é despertar no leitor a estupefação, isto é, a experiência do choque. Através dela, portanto, evidencia-se o padecimento humano e, impreterivelmente, o luto. O luto, sobretudo naquilo que ele tem de triste e melancólico.

Em busca desse outro da alegoria nas páginas de *Reflexos do Baile*, analisemos alguns extratos. Primeiro, pensemos a associação entre os jovens que empreenderam as ações armadas no Brasil e os sertanejos que defenderam o arraial de Canudos. Tal vínculo alegórico, sim, é repetidas vezes expresso nesse enredo. Numa passagem do romance, por exemplo, uma alta autoridade militar de Brasília afirma: é “do ventre pulverulento ou

viscoso de secas e enchentes é que é parido e reparado o Antônio Conselheiro” (CALLADO, 2008, p. 31). Atente-se, aqui, para o neologismo reparado, que sugere o hipotético renascimento de Antônio Conselheiro, no interior (secas) e/ou no litoral (enchentes). Por certo, as diferenças entre a guerra de Canudos e a guerrilha urbana são muitas. Citemos apenas algumas. Enquanto a cidadela de Canudos era protegida por “mamelucos, caboclos e negros”, os atos revolucionários eram levados a cabo por estudantes de classe média (TELLES, 2019, p. 46-52). Os conselheiristas eram motivados pelo messianismo, ao passo que os partidários das ações armadas perseguiram os ideais do socialismo.

Para além, contudo, apontemos possíveis aproximações entre esses dois fenômenos sociais. Ambos são circunscritos a momentos históricos em que o exército brasileiro era uma instituição política protagonista, inclusive, com quadros atuando no próprio governo federal. Tanto Canudos quanto a luta armada sofreram com a proliferação de notícias falsas, a maioria delas fabricadas, mesmo, pelos ideólogos das forças militares. Essas notícias falsas visavam, a um só tempo, enfraquecer essas mobilizações e angariar apoio, junto à opinião pública, para o exército. Ainda, como os matutos de Belo Monte, os guerrilheiros urbanos enfrentaram com altivez as equipes de segurança, sendo raros os episódios de rendição. Conjuntamente, destaque-se que essa relação entre Canudos e as ações armadas fazia parte do imaginário da esquerda intelectualizada brasileira entre os anos de 1960 e 1970. De onde, é possível, Callado retirou esse motivo para trabalhá-lo ficcionalmente.

Em um texto intitulado “A lição de Canudos, sempre atual”, elaborado para ser entregue aos combatentes da serra do Caparaó em 1966, Otto Maria Carpeaux afirma “O Exército Brasileiro de 1897 podia ser, em comparação com os exércitos das grandes potências, materialmente obsoleto e taticamente fraco. Mas, em comparação com os sertanejos de Canudos, era tática e materialmente superior. Entretanto, mostrou-se vulnerável à tática de guerrilha” (CARPEAUX, 1997). Carpeaux era amigo de Antonio Callado, ele também um intelectual que participou da preparação para Caparaó, o primeiro movimento de guerrilha contrário à ditadura. No mesmo documento, Carpeaux prossegue “O Exército Brasileiro de hoje continua a não poder se comparar com os exércitos das grandes potências. Mas, os exércitos das grandes potências tampouco podem contra as guerrilhas (CARPEAUX, 1997). Esse artigo não foi assinado, porém, pode-se encontrá-lo entre os papéis de Carpeaux na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Foi

publicado apenas em 1997, pela revista Praga (RIDENTI, 2014, p. 122). Ainda para Carpeaux, “Antônio Conselheiro é o precursor de Mao-Tsé-Tung na China, de Boumedienne na Argélia e dos Vietcongues no Vietnã. Canudos foi a semente da China Brasileira, da Argélia Brasileira, do Vietcongue Brasileiro” (CARPEAUX, 1997).

Composto para estimular os guerrilheiros, o escrito de Carpeaux é otimista quanto à derrubada da ditadura. Tematicamente, ele é permeado pela utopia revolucionária marcada pelo cubanismo de Guevara e pela experiência socialista chinesa. Um pouco à frente Carpeaux continua, “Mas – dirão vocês! – apesar de tudo os sertanejos de Canudos foram enfim derrotados! Sim, porque eram guerrilheiros improvisados e não conheciam bem os princípios da guerrilha. Mas também os erros constituem ensinamento” (CARPEAUX, 1997). A guerrilha do Caparaó foi projetada para ser uma contenda rural, tal qual a praticada pelos sertanejos em Canudos. Algo muito diferente dos atos revolucionários urbanos, portanto, representados em *Reflexos*. Ademais, são tempos históricos distintos. Em *Reflexos*, conforme veremos, a derrota sobrepõe-se ao otimismo da utopia. E o desfecho, sempre por Carpeaux “Hoje, as coisas andam muito mais depressa, é lícito acreditar que não precisaremos esperar muito, sobretudo se seguirmos os ensinamentos da lição de Canudos” (CARPEAUX, 1997).

A redação de Carpeaux é simples, com uma construção que beira a linguagem oral, muito distante dos estudos desse mesmo autor acerca da teoria literária. Por óbvio, esse documento foi idealizado para ser lido em voz alta, numa roda de conversa. Logo, a estrutura do pensamento de Carpeaux baseia-se no que Hayden White denomina de “passado prático”, ou seja, “todas aquelas memórias, ilusões, porções de informações errantes, atitudes e valores que o indivíduo ou o grupo convocam das melhores maneiras possíveis para justificar, dignificar, escusar, fazer um alibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida” (WHITE, 2018, p. 16). Com esse método, Carpeaux arquiteta o referido escrito tendo em mente o mito bíblico de Davi e Golias, que narra a inteligente vitória dos humildes contra a suposta superioridade dos gigantes. Esse mito não está no artigo, mas, nele, fica subentendido. Sendo Davi, os sertanejos de Canudos e os integrantes de Caparaó; e Golias, o estado brasileiro e o exército.

De forma contígua, um livro que ajudou a fortalecer no imaginário da esquerda intelectualizada a existência de condições objetivas para a eclosão da guerrilha rural no Brasil foi *Cangaceiros e Fanáticos*, publicado em 1963 pelo marxista Rui Facó. Nesse volume, Facó observa “surpreender o inimigo, não se deixar surpreender – era a base de

toda a tática dos combatentes de Canudos” (FACÓ, 2020, p. 112). Na época de Caparaó, ressalte-se, o exército nacional ainda estava despreparado para a guerra de guerrilhas, o que animou os seus realizadores. Noutra passagem, Facó sentencia sobre Canudos “E os guerrilheiros rústicos utilizavam com notável senso tático todos os acidentes do terreno e particularmente as serras” (FACÓ, 2020, p. 112). Como modelo de ação, portanto, os brasileiros dispunham desde as guerrilhas da Argélia e do Vietnã até a que fora executada no sertão pelos camponeses de Canudos, que igualmente utilizavam o conhecimento da geografia local para traçarem as suas estratégias. Cedo, contudo, para a decepção da esquerda intelectualizada, Caparaó fracassa.

Também por isso, Callado incorpora essas referências em *Reflexos*, mas, agora, acrescidas de uma dose de amargura. A despeito disso, constata-se no romance que a interação alegórica entre o presente e o passado, entre os sertanejos de Canudos e os revolucionários da guerrilha, gera uma terceira imagem, essa, sim, efetivamente didática. Sobre a operação alegórica, Hansen comenta “Se um pensamento é complicado e difícil de seguir, necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade” (HANSEN, 1986, p. 11). Por certo, a guerra de Canudos legou mais vítimas para a história do que as ações armadas urbanas. Por certo, a guerra difere, e muito, dos enfrentamentos militares pontuais efetuados pela guerrilha. Nada disso deve ser ignorado. Entretanto, a imagem que emerge do cotejamento de Canudos com a luta armada é a da brutalidade do exército brasileiro, uma instituição estatal que operacionaliza a violência contra a sua própria população civil.

Do passado ao presente narrativo, assim, nossa história republicana está repleta de casos que confirmam essa imagem didática esboçada por Callado. Seja contra camponeses pobres, seja contra a classe média estudantil, esse continuísmo salta aos olhos. Mas isso não é tudo. Em *Reflexos*, a alegoria da guerra de Canudos carrega consigo outras ramificações. Uma delas é sobre Euclides da Cunha, o lendário tenente que denunciou o massacre de Belo Monte. Num outro excerto, uma alta autoridade militar afirma “Lembraivos do Conselheiro, endeusado por um dos nossos, e do trabalho que até hoje dá não deixá-lo chegar aos meninos do colégio como líder camponês em luta contra o pagamento de impostos além de taumaturgo e milagreiro” (CALLADO, 2008, p. 80). Ora, Euclides nunca endeusou Antonio Conselheiro, porque o enxergava como um “desequilibrado”<sup>17</sup>. Por outro lado, ele também via certo “misticismo” entre os soldados da república, que, de

---

<sup>17</sup> Sobre a visão etnocêntrica de Euclides acerca dos habitantes de Canudos, ver: VENTURA, 2003. p. 203.

acordo com ele, escondiam o retrato de Floriano Peixoto nos bolsos das fardas (VENTURA, 2003, p. 181-215).

Em *Os sertões*, o que Euclides faz é embaralhar a ideia segundo a qual o exército simbolizava o moderno e os sertanejos conselheiristas, o arcaico. Vaticinando Canudos como “a ruína dos ideais republicanos” (VENTURA, 2003, p. 181-215). Nesse livro, ademais, Euclides propõe a responsabilização das forças armadas e do governo federal por promoverem um verdadeiro “genocídio” em Belo Monte. Em *Reflexos do Baile*, assim, a alusão a Euclides tem uma função clara, qual seja, a de lembrar ao leitor que Euclides foi, ele mesmo, um militar desertor. E mais: um militar desertor que escreveu duras críticas às derradeiras campanhas do exército em Canudos. Como essa, por exemplo, em tom irônico “A animalidade primitiva, lentamente expungida pela civilização, ressurgiu, inteiriça. Desferrava-se afinal. Encontrou nas mãos, ao invés do machado de diorito e do arpão de osso, a espada e a carabina”. E, na sequência, “Mas a faca lembrava-lhe melhor o antigo punhal de sílex lascado. Vibrou-a. Nada tinha a temer. Nem mesmo o juízo remoto do futuro” (CUNHA, 2018, p. 735-736).

Euclides, aqui, representa os soldados republicanos como indivíduos cruéis, a perambularem pelo sertão munidos de machados e punhais. Essa comparação aproxima as forças armadas do regresso, em oposição ao progresso que elas juravam defender. Um índice desse regresso, para aquele autor, é a degola promovida por oficiais militares contra os sertanejos conselheiristas: “um drama sanguinolento”, segundo ele, “da idade das cavernas” (CUNHA, 2018, p. 734-736). Para Euclides, ainda, o massacre de Canudos foi uma “nódoa” na história do exército brasileiro, uma “página sem brilhos”, difícil de apagar (CUNHA, 2018, p. 735-736). Em *Reflexos*, em particular, a imagem de Euclides da Cunha nos remete à de Beto, ele também um desertor, que por não compactuar com a brutalidade militar passa a combatê-la. Para mais, na lógica de *Reflexos* depreende-se igualmente que Euclides está ligado ao guerrilheiro Carlos Lamarca, figura histórica cuja trajetória sabidamente inspirou Antonio Callado.

Ainda no enredo de *Reflexos*, um terceiro fragmento da alegoria da guerra de Canudos refere-se aos moradores pobres das grandes cidades. Nessa fábula, deparamo-nos com a seguinte intervenção, proferida por um chefe do departamento de segurança “Oriundas da Guerra de Canudos, as favelas do Rio, atavicamente a serviço, ainda, do Conselheiro, são os torreões de massapé e as muralhas de adobe de Troglodítia, são a quinta-coluna, o câncer-ósseo em nosso esqueleto implantado, são a imagem de barro de

nossa pieguice e incompetência, a nossa Cartago que é preciso destruir” (CALLADO, 2008, p. 77-78). Nesse excerto, observa-se que Antônio Conselheiro teima em ressuscitar, mantido como modelo de reivindicação na memória do povo, até então afligido pela negligência estatal. Por isso, as casas construídas nas favelas são de barro, o mesmo material com que eram edificadas as taperas de Canudos. O fim da cita, enfim, destila belicosidade. Para o militar que a enuncia, é tempo de o exército terminar o serviço feito de maneira parcial em Canudos e viabilizar uma “limpeza social”, dessa vez, porém, na cidade do Rio.

Objetivo semelhante tinham os “esquadrões da morte”, diga-se de passagem, que atuavam nas favelas de nossas principais metrópoles, sobretudo a partir da ditadura militar de 1964. Formados por delegados, detetives, soldados e investigadores, os “esquadrões da morte” eram grupos de extermínio a serviço do estado. O seu alvo preferencial era a comunidade pobre, aqueles considerados por eles como “marginais, criminosos e subversivos” (MATTOS, 2016, p. 49-55). Os métodos dessas agremiações incluíam a tortura, a ingestão forçada de veneno e até a degola. Sim, exames de corpo de delito em vítimas dos “esquadrões da morte” indicam a decapitação como uma prática constante desses milicianos. Após esses casos, parte da mídia sensacionalista divulgava esses assassinos como “honrados heróis nacionais”. Em *Reflexos*, assim, essa faceta da alegoria da guerra de Canudos denota a permanência de um projeto de extermínio da população periférica brasileira durante o transcurso da história republicana<sup>18</sup>.

À luz disso, raciocinemos acerca do título *Reflexos do Baile*. Em termos alegóricos, o baile ora mencionado também pode remeter ao festejo da Ilha Fiscal, evento limítrofe para a queda da monarquia e para a respectiva ascensão do exército de Caxias à chefia do poder executivo. Em 1889, pois, pela primeira vez, um general assumia o governo federal. Ora, partindo do pressuposto de que a palavra reflexos é sinônimo de consequências, teríamos, então, *Reflexos do Baile* como as consequências, para a história brasileira, da proclamação da república, tal qual da progressiva militarização do estado nacional. Entrementes, num artigo publicado em 1996, no centenário da guerra de Canudos, portanto, Callado reporta-se a esse conflito como um “Brasil trágico, que não acaba nunca” (CALLADO, 1996). Colige-se, assim, na imagética daquele autor, que, em nossas terras, a barbárie de Canudos, assim como as raízes da militarização da política, ainda ecoariam por

---

<sup>18</sup> Para mais, sobre a alegoria da guerra de Canudos na fábula de *Reflexos*, ver: OCHIUSI, Glener Cruz. Os descaminhos do Brasil republicano de Antonio Callado: uma leitura de Reflexos do Baile. *Revista Tempo, espaço e Linguagem (TEL)*, Irati, v.13, n.2, julho/dezembro, 2022, p.54-70.

séculos a fio: do presente narrativo da ditadura militar de 1964 até, paradoxalmente, o período posterior à redemocratização.

## Capítulo 2

### O apogeu da heroína: focos narrativos e tempo de transição

Conforme Benedito Nunes, “a própria palavra *tempo* não é unívoca. Por outro lado, a narração, como ato, se desdobra temporalmente. Contar uma história leva tempo e toma tempo” (NUNES, 1995, p. 14 – grifo do autor). A partir do tempo, o ficcionista constrói personagens e arquiteta a atmosfera. Para Nunes, “os segundos, que são signos que se sucedem no tempo, só podem representar objetos sucessivos que se chamam *ações*, e eis o domínio próprio da poesia, *lato sensu*” (NUNES, 1995, p. 10 – grifo do autor). Além disso, o tempo é presumido nos pontos de vista e nos ritmos textuais.

Essas técnicas narrativas inspiram-se num ferramental sociológico. É a arte que mimetiza a sociedade. Ainda para Nunes, “o nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura” (NUNES, 1995, p. 74-75). Na literatura, essa reconfiguração é validada através da verossimilhança, isto é, do fazer crer idealizado pelo autor. De modo paralelo, o tempo cronológico também é reconfigurado pelo tempo ficcional (NUNES, 1995, p. 74-75). Transformando-se, portanto, num elemento narrativo.

Nessa perspectiva, indiquemos dois momentos históricos do binômio tempo-literatura. De início, as ficções do século XIX respaldavam-se num “encadeamento causal”, pressuposto na lógica do “enredo cronológico” (ROSENFELD, 2015, p. 91-92). São os romances do realismo, popularizados por Honoré de Balzac. Entende-se por enredo cronológico uma fábula balizada pelo tempo físico, computado pelo relógio. Centrado, via de regra, em um “narrador onisciente”, o enredo cronológico distingue com rigor passado, presente e futuro (ROSENFELD, 2015, p. 91-92). Num contínuo, segue-se um percurso

linear até o desfecho.

Rosenfeld usa a pintura renascentista para exemplificar o realismo. Para esse autor, os renascentistas nutriam certa “fé” na “posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo”, capaz de “constituir”, segundo eles, “uma realidade” verdadeira (ROSENFELD, 2015, p. 88 – grifo do autor). Daí o afincamento desses artistas na representação do que era, para eles, a perfeição humana. Da pintura à literatura, para mimetizar a história francesa da vida privada, Balzac projetou *A Comédia Humana*. Nesse compêndio, ele examina o espécime social e trabalha-o artisticamente. Seu objetivo? Abarcar a realidade como um todo.

Em seguida, emerge a romanesca moderna. Seu pioneiro foi Marcel Proust com *Em busca do tempo perdido*, publicado a partir de 1913. Esse livro mudou a concepção do gênero romance. Porque, em suas páginas, a profundidade mental das personagens é explorada pelo narrador. Sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld pontua “Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade” (ROSENFELD, 2015, p. 85). Com isso, na seara do tempo ficcional, a cronologia cede espaço à memória.

Aqui, Rosenfeld assinala o impressionismo como um movimento artístico contíguo. Segundo ele, os impressionistas “desejavam reproduzir apenas a *aparência* passageira da realidade, a *impressão* fugaz do momento” (ROSENFELD, 2015, p. 87 – grifo do autor). Associadamente, a ficção de Marcel Proust sublinha a pluralidade potencial do cotidiano. Na sua obra, o ponto de vista é condicionado a inúmeros fatores, tais como o estado psíquico do narrador e os caracteres do espaço. Em Proust, portanto, a razão é inundada pela memória. Então, um fragmento da realidade é por ele perscrutado.

Assim, as fronteiras entre o passado, o presente e o futuro ficam ofuscadas. Para Rosenfeld, “o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 2015, p. 85). Imerso no imediato, o agente histórico lida com o tempo quase instintivamente, de modo fragmentário. Como num caleidoscópio, memórias do passado interagem com atos inconscientes, com variados eventos e com as expectativas do devir.

Walter Benjamin conhecia bem a fertilidade imagética do caleidoscópio. Conforme Didi-Huberman, “o caleidoscópio, para Benjamin, é um paradigma, um modelo teórico.

Ele surge de maneira significativa nos contextos em que a *estrutura do tempo* é investigada” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 160 – grifo do autor). Segundo Benjamin, as cores e as formas geradas pelo caleidoscópio metaforizam os impasses da modernidade. Nos termos de Benjamin, “O processo da história, tal como se apresenta no conceito de catástrofe, não pode solicitar mais atenção do pensador que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, no qual a cada rotação tudo o que estava em ordem se desmorona para formar outra ordem” (BENJAMIN, 2017, p. 156).

A modernidade para Benjamin é indissociável da catástrofe. Em *Sobre o conceito da História*, ele evoca o quadro *Angelus Novus* de Paul Klee para alegorizar a história. Na pintura, o anjo volta-se para o passado e, num sobressalto, “A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés” (BENJAMIN, 2016, p. 14). No entreguerras, Benjamin denuncia a teleologia do progresso. Para ele, a conjunção desse construto com o poder político-econômico quase sempre resulta em catástrofe.

No excerto, além disso, a criança que manipula o caleidoscópio desmonta e monta sucessivas ordens temporais. Para Didi-Huberman, “no brinquedo, todo interesse está no intervalo entre o tempo da coisa *desmontada* e o tempo do conhecimento pela *montagem*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 140– grifo do autor). Na desmontagem, o calendário e o progressismo são destruídos. A partir do choque, experiência benjaminiana moderna, a ordem anteriormente forjada é colapsada. Restam apenas fragmentos, resíduos sem correspondência aparente.

Segue-se, então, a montagem. Na montagem, as peças são reunidas de maneira distinta, de modo a incomodar o observador. Conforme Didi-Huberman, “é uma *dialética do montador*, isto é, daquele que ‘dis-põe’ separando, depois rejuntando seus elementos no ponto de sua relação mais improvável” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 87). Desse jeito, o intelectual interroga a naturalização das estruturas e produz conhecimento. Ainda para Didi Huberman, “o artista deve fazer muito mais que inventar belas formas, deve também ‘combater conceitos’ e substituí-los por outros” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 85). Por meio da lógica da desmontagem-montagem, portanto, evidencia-se o *modus operandi* do caleidoscópio.

E esse *modus operandi* só pode ser convenientemente estudado à luz de uma concepção flexível de tempo. Conforme Didi-Huberman, “é preciso compreender que *em cada objeto histórico os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem

plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46 – grifo do autor). Atente-se para a contradição. Baseado em periodizações, o tempo cronológico é homogêneo. Porém, os objetos históricos distinguem-se como temporalmente heterogêneos. Assim, faz-se necessário uma readequação analítica das temporalidades.

Nesse sentido, é preciso caracterizar as dinâmicas do tempo e, por extensão, historicizá-las. De acordo com Didi-Huberman, “pode legitimamente aparecer como *abertura da história*, uma complexificação salutar de seus modelos de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 42 – grifo do autor). Um romance moderno, por exemplo, tem de ser inquirido a partir de diversos ritmos temporais. Em sua estrutura, subtende-se conceitos como aceleração, frenagem, dissonância e fricção temporal. Enquanto a aceleração e a frenagem conferem ritmo à trama, a dissonância e a fricção indiciam as múltiplas temporalidades da mesma.

Tal qual ocorre na diegese de *Reflexos do Baile*. Julgamos os fragmentos desse romance como “restos textualizados” do passado (LACAPRA, 2013, p. 113). Rastros dependentes de um olhar interpretativo para exprimirem vida, é certo. Neste capítulo, analisaremos o apogeu de Juliana, desde o início de seu namoro com Beto até a consecução do aprisionamento de Elizabeth II. Dividiremos esse trajeto em duas fases: a organização do baile e a festa propriamente dita. As fronteiras desses estágios foram por nós delineadas, não coincidindo, portanto, com as subdivisões originais do livro.

Começamos pela preparação para o baile. No enredo de *Reflexos*, Dirceu é o chefe do coletivo devotado às ações armadas. Sabe-se que ele é um revolucionário experiente, que carrega consigo uma ampla bagagem: “uma história pessoal que começa com a Coluna, desaparece na terra do teu primeiro exílio, irrompe de novo numa segunda coluna, na terceira, em muitas outras” (CALLADO, 2008, p. 19). O excerto faz referência à coluna prestes, movimento militar liderado pelo tenente Luís Carlos Prestes no início do novecentos. Além disso, Dirceu parece enviar ordens para a guerrilha de fora da cidade do Rio de Janeiro, desde o campo ou de um município menor. Seu subordinado direto é Beto, capitão do serviço de segurança.

Mais pragmático, Beto suspeita que a inserção social das esquerdas revolucionárias é incipiente. Numa carta, ele afirma “Tenho uma grossa de guerreiros e até um santo ou dois mas não conseguimos vencer a mansa resignação dos que não comem” (CALLADO, 2008, p. 14). Diante da conjuntura, o capitão propõe uma ação de

propaganda armada: aprisionar a rainha Elizabeth II no ocaso do baile oferecido em sua homenagem pela embaixada britânica no Brasil. A propaganda armada, aliás, era um plano midiático orquestrado pela guerrilha para libertar presos políticos e angariar quadros contrários à ditadura.

De modo comparativo, em um documento produzido em 1971 pelo MR-8, certos líderes das ações armadas assinalam “A massa simpatiza com a esquerda revolucionária porque esta se opõe à ditadura, mas não vê ainda nela a solidez necessária para considerá-la como alternativa consequente de poder” (REIS, 1985, p. 352). Daí a justificativa para a propaganda armada. É que no imaginário das vanguardas, a propaganda armada a aproximaria das massas. Cumpria-se, assim, a primeira fase da revolução, isto é, a arregimentação de militantes para a guerrilha no campo. Porém, isso só ocorreria com o desgaste da imagem da ditadura.

Por essa razão, a propaganda armada também pretendia “desmoralizar” a administração militar. Em um texto divulgado pela VPR em 1969, Jamil Rodrigues preconiza a instauração de “frentes de lutas insignificantes quanto à potência de fogo, mas intoleráveis pelo efeito de suas ações” (REIS, 1985, p. 231). Devido à simultaneidade dos ataques, os ditadores ficariam desorientados, o que geraria um clima de permanente “tensão”. Rodrigues sugere, ainda, “golpear profundamente o inimigo, provocá-lo de maneira intolerável, obrigando-o a desgastar-se material e moralmente, demonstrando a sua fraqueza” (REIS, 1985, p. 232).

Por provar, pois, a força da luta armada para o povo, conforme Rodrigues, a guerrilha promovia uma “violência didática”, visto que operada como propaganda pelos grupos revolucionários em busca de capilaridade social. De maneira esquemática, Rodrigues conjectura que a função das ações urbanas é “levar as massas a entenderem a luta armada organizada (fase atual) como única saída para os seus interesses de classe” (REIS, 1985, p. 246). Em um fluxo nem sempre exato, à deterioração da popularidade da ditadura seguir-se-ia a adesão das massas às vanguardas revolucionárias. De modo oposto, em *Reflexos do Baile Jack Clay* ignora as contendas políticas.

Com uma personalidade recalcitrante, no romance o embaixador dos Estados Unidos interessa-se por aves e pela natureza brasileira. Desse jeito, diante da violência política, o alheamento de Clay denota um contraste irônico. Em uma correspondência, ele narra um sonho “Esvaziei inteiramente o Brasil de gente e enchi-o de beija-flores. Havia um elemento de receio (Hitchcock?) um receio frente à chusma de passarinhos que zuniam,

zumbiam, furavam os ares com os bicos longos” (CALLADO, 2008, p. 45). Não por acaso, no decurso da fábula Clay cai apaixonado por um cuidador de pássaros de alcunha Capixaba. Num espectro colidente, posta-se Beto.

Na noite do festejo em homenagem a Elizabeth II, como já dito, Beto pretende usar o passe livre que tem no departamento de energia para provocar um apagão no Rio de Janeiro e facilitar o aprisionamento da monarca. No entanto, a seção de segurança da cidade desconfia e começa a investigá-lo. O bilhete é de um militar, “quando afinal o Serviço conseguir identificá-lo e prendê-lo, deve ser julgado e punido, por sedição, por sabotagem, pelo diabo que o carregue” (CALLADO, 2008, p. 79-80). Prestes a desertar, em *Reflexos* Beto apresenta-se como um “traidor convicto” e também é chamado de Pompílio. E, na retaguarda do capitão, desponta Juliana.

O baile para Juliana é um duplo símbolo. De forma sumária, ele representa o pretense início da ruína da ditadura. No projeto da guerrilha, o aprisionamento de Elizabeth II iria despertar comoção mundial e deteriorar a imagem do governo brasileiro perante a comunidade internacional. Ademais, para a heroína ele também significa a oficialização de seu casamento com Beto. Por isso, em inúmeros fragmentos, essas personagens cumprimentam-se como “noiva” e “noivo” (CALLADO, 2008, p. 26). Logo, o vestido preparado pela protagonista para a festa é branco.

Coincidentemente, Lamarca também era simpático às bodas. Em 7 de julho de 1971, ele escreve para Iara “não sei qual é o meu santo, aqui caberia S. Francisco de Assis, o lance que conversava com os pássaros; S. Antônio não funcionou pois deveria promover nosso encontro muito antes para nos casarmos e sermos bem recebidos pela massa” (LAMARCA, 1987). No trecho, enquanto o termo casamento denota uma instituição burguesa, o vocábulo massa designa um elemento popular. Entrementes, o capitão nutria uma paixão avassaladora por Iara.

Em 6 de julho daquele mesmo ano, Lamarca anota “quando estou longe de você tudo muda. É um outro mundo, falta aquele calor que só emana de você mesma – fico imaginando e me delicio com a tua lembrança, toda viva, junto a mim” (LAMARCA, 1987). Na passagem, note-se que a prosa de Lamarca tem certa carga poética. Impossibilitado de encontrar Iara, o capitão alimenta-se de reminiscências. Em 24 de julho, ele prossegue “aguardando ansiosamente a oportunidade de te enviar correspondência e também, e principalmente, te encontrar, olhar dentro dos teus olhos lindos (perguntadores e

atentos olhos), te abraçar, te beijar, (guerrilha) e amar” (LAMARCA, 1987) <sup>19</sup>.

No diário de Lamarca, a leveza afetiva da memória contrasta com o peso da saudade. De um ângulo, ele recorda Iara para não enlouquecer. Naquela época, incontáveis companheiros haviam sido presos. Os que não morreram, foram torturados. A repressão organizara-se e o MR-8 acabou cercado. É o auge da violência política no Brasil. De outro, a despeito do abrigo memorialístico, para o capitão a presença física da amada torna-se urgente. Só por meio dela é possível sentir o calor daquele corpo e a sensibilidade daquele olhar. Por isso, um próximo encontro é necessário.

Nessa seara, em 28 de julho de 1971 deparamo-nos com a seguinte missiva “lutaremos pela oportunidade de estarmos juntos, mas, enquanto separados, PELO TEMPO QUE FOR, E EM QUALQUER SITUAÇÃO – VOCÊ É A MINHA MULHER – só você, sempre. Se é antidialético crer no absoluto, no Amor, eis-me nesse caso um antidialético ferrenho” (LAMARCA, 1987). Na mensagem, Lamarca refuta a razão para entregar-se à emoção. As letras versais exprimem um grito desde o âmago do sertão. Ademais, por refletir o absoluto o substantivo amor é igualmente grafado com a inicial maiúscula.

Nas cartas, assim, a unicidade suscitada pela paixão é outro tema corrente. Em 11 de agosto, lê-se “Existencialmente, não sou seu apêndice, nem você é o meu – SOMOS UM SÓ – este é o amor que sentimos os dois” (LAMARCA, 1987). Nesse extrato, Lamarca serve-se do símbolo do apêndice para delinear a essencialidade de seus sentimentos. A oração em caixa alta indica que o capitão e Iara unem-se, equitativamente, pelo amor e pela revolução. A ponto de ocorrer, no imaginário de Lamarca, uma espécie de fusão. Em *Reflexos do Baile*, diga-se, Callado dedica-se à representação artística da unicidade do amor quando lança mão da metáfora da espada e da bainha.

Na história narrada de *Reflexos*, em particular, o baile em homenagem a Elizabeth II é um centro de convergência, um elemento organizador. De acordo com Arrigucci Jr., “O baile é um feixe de reflexos, conseguido por uma elocução quase que continuamente metafórica, elíptica, alusiva, perifrástica, espatifada por uma pluralidade de focos de visão” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 64). Por isso, os capítulos de nosso romance quase sempre se relacionam com esse festejo. A expressão feixe de reflexos refere-se à obliquidade com que se dá a narração. Já focos de visão, às perspectivas narrativas, ou

---

<sup>19</sup> Atente-se aos ditos “te abraçar, te beijar, (guerrilha) e amar”. Às emoções de Lamarca é intercalado o termo guerrilha. Não sabemos se foi um erro de publicação ou algo proposital por parte do capitão.

seja, às diversas versões expostas por diferentes personagens sobre o baile, voltaremos a isso.

Durante a consecução da festa, portanto, Juliana irá realizar-se tanto no plano individual quanto no propósito coletivo. Não sem motivo, a heroína sonha de modo recorrente com o dia dessa cerimônia. Num trecho, por exemplo, Rufino surpreende a filha a contemplar a fotografia de seus tios vestidos com trajes de gala. À interpelação do pai, ela responde “Ah, não vejo as caras de Laurentina e Ladislau, ouço as quadrilhas, os lanceiros, as valsas de Strauss. Vejo o baile” (CALLADO, 2008, p. 26). Nessa passagem, Juliana ignora o passado e anseia pela aceleração do presente para alcançar um hipotético júbilo futuro.

Noutro episódio, Juliana narra a primeira vez em que faz amor com Beto. No casebre do Piraí, o quarto do casal fica embaixo de uma árvore. Desde a cama, observa-se a luminosidade. Conforme a heroína, “um dia o sol coado pelas folhas colocou um moedão de luz em cima do bico do meu peito esquerdo” (CALLADO, 2008, p. 55). Aqui, a luz atravessa a árvore e ilumina enviesadamente o corpo de Juliana. Então, é despertado o sentido da visão. A protagonista prossegue “quando você beijou meu seio o moedão passou para trás da sua cabeça feito uma tonsura” (CALLADO, 2008, p. 55). O calor do sol expressa a ardência da paixão e a manipulação da luz garante um tom mítico à cena, quase atemporal.

Na sequência, sabe-se que a árvore que domina o quintal da choupana é uma mangueira. Perto dela, segundo a narradora, “brotou um pé de pimenta malagueta”. Na residência vizinha, ainda, vê-se um varal “cheio de lençóis secando” (CALLADO, 2008, p. 55). Acerca do espaço, sublinhe-se o traço distintivo do olfato. Por isso, o cheiro do pé de pimenta e do lençol quarando ao sol são apelativos. Entretanto, o odor predileto de Juliana é o da mangueira. Para ela, o aroma da terebintina da manga é inconfundível. Esse fruto, doce e suculento, aguça na heroína a memória do amor carnal.

Sobre o amor carnal, a protagonista descreve suas percepções: “a gente trepou horas, comendo um ao outro, rolando na cama como se estivéssemos num bote dentro de mar grosso” (CALLADO, 2008, p. 37). Nesse extrato, decerto, o paladar é invocado. É como se a visão e o odor precedessem o gozo do paladar. No frenesi da paixão, literariamente, Juliana incorpora Beto, e vice-versa. Infere-se, aqui, o símbolo do ato alimentar. Cansado, o capitão ensaia uma pausa, mas a heroína reage “Eu me enterrei mais em você, com medo, e você foi se descolando de mim, no meio do amor, você foi saindo

aos poucos de dentro de mim, me dando mais medo” (CALLADO, 2008, p. 37). Na prática, o que Juliana teme é esquecer, no futuro, o instante daquele prazer. Prazer, esse, prometido pelas bodas, pelo baile.

No que diz respeito ao baile, para Rufino essa recepção é a reencenação nostálgica dos festejos imperiais. Sendo, por isso, índice de civilização e cordialidade. Em um fragmento, essa personagem incita a filha a inspirar-se em sua tia Laurentina para idealizar o seu vestido. Aqui, o embaixador aposentado quer fazer reviver os seus antepassados e usa Juliana como cobaia. Assim, ele se sente feliz quando percebe que a heroína deseja a festa, não lhe importando os seus reais motivos para isso. Em sua concepção, é evidente, Juliana teria entendido a conveniência das tradições.

No todo, o baile também é uma alegoria da história do Brasil. A carta é de Vítor, um revolucionário armado: “Desta vez o povo, que não suja o prato porque não tem com que, vai ser convidado a quebrar e não lavar a louça. Comeremos com a mão. Combateremos no escuro” (CALLADO, 2008, p. 28). No excerto, o narrador-personagem sugere a tímida participação do povo no âmago do processo histórico brasileiro. Raciocínio entre nós popularizado, registre-se, pelo ensaísmo das primeiras décadas do século XX. Para a historiografia contemporânea, entretanto, a percepção de Vítor é uma meia verdade.

Na história, de fato, percebe-se uma tímida presença do povo brasileiro nos centros institucionais de poder, mas só nos centros institucionais de poder. Note-se, pois, também, a assiduidade da população pobre na organização de inúmeros movimentos sociais, causadores de autênticas transformações. Então, na história do Brasil, o povo não é uma entidade ausente<sup>20</sup>. Na prática, o que ocorreu foi um processo de invisibilização das mobilizações populares na escrita da história nacional, quando não um embranquecimento e uma masculinização. Na guerrilha de *Reflexos*, Amália é uma partidária desse discernimento.

Militante da vanguarda, Amália exerce funções no grupo de fogo e na organização para o baile. No trecho a seguir, essa personagem narra, nos termos dos revolucionários, uma desapropriação bancária: “estavam todos os funcionários trancados no banheiro. O dinheiro do banco forrando o bolso da gente. Tudo joia. Aí é que o raio do alarma disparou sozinho” (CALLADO, 2008, p. 53-54). Sempre visadas pela polícia, em termos históricos,

---

<sup>20</sup> Dos romances publicados por Antonio Callado durante a ditadura, *Quarup* (1967) é o que tem a maior presença do povo. Uma possível interpretação: o arco temporal dessa obra vai de 1954 até 1964, momento de ampla atuação dos movimentos sociais no Brasil. O mesmo não ocorre em *Reflexos do Baile* (1976), por certo.

essas desapropriações serviam para financiar a luta revolucionária com a compra de armas e o aluguel de aparelhos (imóveis usados pelos grupos revolucionários). De maneira simultânea, campanhas publicitárias e jornalísticas feitas pela repressão taxavam esses atos de terroristas.

Ainda sobre Amália, na logística para o baile ela investiga a rotina dos funcionários da embaixada britânica no Rio. Em uma carta, ela diz sobre o guarda-costas do diplomata inglês “Me mostrou o jardim, me mostrou os carros (um Rolls Royce preto e um tal de Rover), a garagem (manjei bem a bichinha), me mostrou até a cozinha e só não me mostrou o caralho porque eu não deixei mas dei esperança” (CALLADO, 2008, p. 72-73). Nessa citação, o machismo à brasileira do agente de segurança é usado por aquela personagem a favor da revolução. Logo, Amália é contratada pelo cerimonial da festa para recepcionar os convidados de Elizabeth II.

Em tempo, quanto aos focos narrativos acima mencionados, vislumbra-se em *Reflexos* uma dinâmica labiríntica. De acordo com Ligia Chiappini, o mote dos focos narrativos é “um problema técnico da ficção que supõe questionar quem narra, como e de que ângulo” (CHIAPPINI, 2002, p. 89). Entendemos por dinâmica labiríntica uma imbricada conjugação de vozes que, de forma progressiva, forma um requintado tecido narrativo. Vozes, por vezes, de nacionalidades distintas e, como não poderia deixar de ser, com visões de mundo díspares.

Mas não só. A condição socioeconômica do narrador também pode intervir no relato, bem como uma pluralidade de outros fatores. Para Alfredo L. C. de Carvalho, “quanto ao foco narrativo, o importante é a marca que o personagem deixa na história” (CARVALHO, 2012, p. 13). De modo parcelar, uma fábula pode ser contada por vários narradores. Ou ainda, uma mesma história logra ser exposta com vários enfoques a depender das posições dos narradores. No geral, essas versões da história configuram-se como colaborativas ou excludentes / colaborativas e excludentes. Na romanesca moderna, em particular, detecta-se uma pulverização dos focos narrativos.

Expliquemos isso de forma sintética. No passado, a teleologia guiava o agente histórico por um trajeto quase sempre previsível, semelhante ao percorrido por seus ancestrais. Com o advento da modernidade, porém, as teleologias perdem força e o referencial torna-se descontínuo. Sobre essa mudança, Chiappini pontua “Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo. Nem a religião nem a ciência conseguem mais apaziguar a nossa insegurança e a nossa desconfiança”

(CHIAPPINI, 2002, p. 71). Nesse contexto, proliferam os focos narrativos e os enredos fragmentam-se.

Na historiografia, por sua parte, o termo perspectiva histórica aproxima-se do conceito de focos narrativos. De antemão, registre-se que cada área do conhecimento detém um ferramental teórico próprio. Concentremo-nos, todavia, nos possíveis diálogos interdisciplinares. Nas palavras de Koselleck, “Todo conhecimento histórico é condicionado pelo ponto de vista e, por isso, relativo” (KOSELLECK, 2006, p. 163). Em traços gerais, três procedimentos inauguram a operação historiográfica: o pesquisador escolhe uma linha teórica para o seu trabalho, elege um recorte analítico espaço-temporal e seleciona documentos que lhe convém.

Como ensina Michel de Certeau, a conformação dessas estratégias relaciona-se com a posição social do historiador. Para Koselleck, “Tanto a história vivida quanto aquela cientificamente elaborada são constituídas por perspectivas portadoras e formadoras de sentido, social e pessoalmente condicionadas” (KOSELLECK, 2006, p. 163). Por perspectivas portadoras de sentido, entende-se pontos de vista pressupostos metodologicamente e inscritos no texto histórico. Devido à perspectiva histórica, assinala-se, as humanidades raramente esgotam o potencial crítico de um objeto. Logo, um único objeto histórico pode ser estudado de vários ângulos.

Assim, alicerçada no presente, a historiografia é moldada por inovações. Para Koselleck, “Com o passar do tempo, alteram-se continuamente as condições e circunstâncias de elaboração da história” (KOSELLECK, 2006, p. 163). Na prática, é a própria inconstância do presente que semeia essas transformações. Para efeito de ilustração, as atuais abordagens teórico-metodológicas ensejam caminhos de investigação interdisciplinares ou transdisciplinares. Nessas pesquisas, o historiador é instado a equilibrar-se na brecha, no espaço mesmo de fronteira. Assim como o leitor de *Reflexos do Baile*, que navega entre inúmeros fragmentos.

De forma genérica, os fragmentos fabulares de *Reflexos* dão-se em primeira pessoa, o que estreita os laços dos narradores-personagens com o leitor. De acordo com Alfredo L. C. de Carvalho, nesses relatos as personagens situam-se “como tendo vivido as aventuras”, potencializando a “intensidade e intimidade da experiência narrada” (CARVALHO, 2012, p. 13). Em regra, os narradores-personagens dos textos em primeira pessoa rememoram a história e a relatam a partir de uma distância temporal. Nossa ficção, entretanto, é diferente. *Reflexos* tem um enredo em primeira pessoa que conjuga, analogamente, o

romance epistolar e a narrativa de diário.

Ora, usualmente cartas e diários são sigilosos. Conjectura-se, assim, que o leitor de *Reflexos do Baile* tem acesso a documentos de modo privilegiado. Marisa Lajolo afirma, sobre o romance epistolar “O jogo propõe ao leitor a posição de *voyeur/euse* ao prometer devassar a intimidade alheia. E essa devassa dá fiança da veracidade dos episódios” (LAJOLO, 2002, p. 64 – grifo da autora). Desse jeito, a verossimilhança da narrativa em primeira pessoa é reforçada por certa cumplicidade dos narradores-personagens com o leitor, que vislumbra papéis sugestivamente secretos.

Além disso, os narradores-personagens de *Reflexos* assumem o mesmo desconhecimento do leitor acerca do desfecho da narrativa. Colocam-se, ao que parece, em igualdade de condições, em uma tática engenhosa do autor implícito. Sobre o romance epistolar e a narrativa de diário, Arrigucci Jr. assinala “Estes são modos de narrar que, ao encobrir, disfarçando-a, a onisciência do autor, relativizam o ponto de vista da enunciação, objetivando aparentemente o relato e deixando a história contar-se a si mesma” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 64).

Decerto, configuram-se como narradores de *Reflexos* os diplomatas, personagens do coletivo armado, dos agentes da repressão e a entidade do tradutor. Esqueçamos, por enquanto, do tradutor. Em um exame panorâmico, observa-se no romance um progressivo silenciamento das personagens guerrilheiras no decorrer da fábula<sup>21</sup>. Vejamos. Na primeira parte do livro, afeiçoamo-nos pelo amor de Beto e Juliana, uma vez que certos episódios poéticos os humanizam. Na subdivisão seguinte, sentimos esse casal como que nos escapando por entre os dedos. Enfim, na última seção, sofremos com o apagamento de suas vozes.

Simultaneamente, em *Reflexos* a visão “com” é habilmente manipulada. Por meio dessa técnica, experienciamos o episódio romanesco como se estivéssemos na própria “pele” da personagem, o que suprime a distância narrativa e reforça ainda mais a voz em primeira pessoa. Sobre a visão “com”, Jean Pouillon afirma “é sempre a partir dele que vemos os outros. É ‘com’ ele que vemos os outros protagonistas, é ‘com’ ele que vivemos os acontecimentos narrados” (POUILLON, 1974, p. 54). Acerca do narrador-personagem, Pouillon emenda: “prefere-se mostrá-lo a viver, fazê-lo agir, e descrever esta ação de tal forma que o leitor, dela participando ficticiamente, experimente em si mesmo tudo o que o

---

<sup>21</sup> No decurso de *Reflexos do Baile*, constata-se também um paulatino aumento do espaço de fala das personagens da repressão.

autor deixa subentendido” (POUILLON, 1974, p. 54).

Na visão “com”, portanto, o narrador refere-se a outra personagem apenas como imagem. Para Pouillon, “A única coisa indispensável nesse tipo de romance é que o outro, visto desta maneira, conserve uma espécie de ‘existência em imagem’, isto é, de existência de num sujeito que ele não é” (POUILLON, 1974, p. 56). Em *Reflexos do Baile*, então, verifica-se uma alternância ininterrupta dos focos narrativos, o que deixa a visão “com” ainda mais sofisticada. Pois, a personagem que é só uma imagem em um capítulo, pode tornar-se, num seguinte, a própria narradora.

Ademais, a depender do ponto de vista, sublinhe-se a oscilação dos ritmos narrativos. Rufino, por exemplo, anota um diário. Logo, a sua sintaxe é composta por digressões. No geral, o estilo de escrita do embaixador aposentado é dispersivo. Juliana, por seu turno, redige cartas para Beto e Dirceu. Por lógica, essas missivas podem ser interceptadas pela repressão, comprometendo a guerrilha. Em razão disso, a sua sintaxe é sintética, ágil. Na prática, o estilo de escrita da heroína de *Reflexos* é pragmático, excetuando-se os trechos em que ela narra episódios românticos, nos quais emerge a vagarosidade.

Com relação à guerrilha de *Reflexos*, dias antes do baile um fato a abala. Após investigações, o departamento de defesa descobre que Beto é o responsável pelos apagões no Rio de Janeiro. Além disso, apura-se também que ele é integrante de um coletivo armado que conspira contra a ditadura. A afirmação é de um soldado, “o Capitão Roberto, Chefe, aquele mesmo, da sua estima, serpente em nosso meio” (CALLADO, 2008, p. 72-73). Logo, aquela personagem é chamada de “Capitão Iscariotes” pelos militares e passa a ser perseguida.

Cedo, Beto é assassinado após um tiroteio com agentes de segurança. Não contentes, os militares amarram o seu corpo na torre da igreja do vilarejo de Piraí, então submerso. Conforme um “jovem patrulheiro pálido”, “Ele verga nas cordas de tanta bala, de tanto peso de bala, ficou assim feito chumbo amarrado na torre, a cara raspando água” (CALLADO, 2008, p. 100). Nesse excerto, a exposição do cadáver insepulto nos remete às punições ensejadas pela coroa lusitana na América. Ademais, consta que os despojos do capitão ficaram num “pelourinho”, índice das torturas coloniais.

Em algumas horas, Juliana recebe a notícia da morte de Beto. A mando de Dirceu, dois guerrilheiros se dirigem à sua casa para convencê-la a viajar. No limiar da porta, em seu quarto, eles a veem sentada na cama, com a cabeça baixa e com uma revista no colo.

De olhos tristes, “mas secos”. Aqui, a heroína é comparada a “Nossa Senhora da Piedade com o Filho desvanecido nos joelhos” (CALLADO, 2008, p. 105). A imagem da escultura de Michelangelo é evidente: a expressão é a de uma mulher sacralizada na dor. Impressa numa revista estrangeira, a foto de Beto atado no campanário da capela. Na época de *Reflexos*, diga-se, os crimes da ditadura foram publicizados por exilados políticos nos países democráticos.

Vítor dobra a revista e anuncia para Juliana a intenção do líder da vanguarda revolucionária de tirá-la do Brasil. Sem pensar, a heroína rebate “Vou sim. Viajo para onde vocês quiserem. No dia seguinte”. “Seguinte?”, pergunta Vítor, “A quê?”. E Juliana responde, “Ao baile que o Beto marcou. [...] Com o noivo acontece, mas a noiva nunca deixa de aparecer para as bodas” (CALLADO, 2008, p. 105). A guerrilha está cercada, as condições objetivas para a eclosão de uma revolução são mínimas. Não obstante, a heroína persevera. Malgrado o projeto individual, ela agora almeja a utopia coletiva. Assim, Juliana espera honrar a memória de Beto. De sorte que insistir na luta contra a ditadura é igualmente uma maneira de rememorar o seu amor.

Nesse instante, sem nada saber, mas afoito para conversar com a filha, Rufino adentra o quarto. A narração é feita por ele mesmo: “Juliana amarfanhou contra o peito o que quer que estivesse lendo e saltaram lágrimas dos seus olhos, o que muito me perturbou e intrigou, já que ninguém chora mais” (CALLADO, 2008, p. 106). Pelo seu ineditismo, o pranto da heroína surpreende o embaixador. Para ele, lembremos, a juventude é rude e descortês, sendo a emoção um atributo reservado a indivíduos sensíveis, conhecedores das agruras humanas. Diferentemente do que julga o pai, entretanto, Juliana é, a um só tempo, uma mulher forte e delicada.

Abordemos o falecimento de Beto. Na literatura, via de regra, morrer é perder espaço de enunciação. Em *Reflexos*, isso ocorre com as personagens da vanguarda armada. Pela disposição dos fragmentos, verifica-se na narrativa que o silenciamento gradual das vozes dos guerrilheiros indica o motivo do desaparecimento político. Beto, portanto, é um desaparecido político. Na ditadura de 1964, pois, os jovens que desapareceram durante as ações armadas não eram só militantes, mas também filhos, filhas, namorados e amigas. Nesse sentido, dispunham de uma história pregressa. Em parte, essa dinâmica ajuda a explicar a dor da heroína quando da morte do capitão.

Em um despacho, o chefe do departamento de segurança ordena: “Tire imediatamente o corpo desse Beto ou como se chame de onde se encontra. O cadáver deve

ser levado para o cemitério da capital, enterrado sem acompanhamento num canto de indigente, sem cruz em cima, sem choro, sem vela, sem nada” (CALLADO, 2008, p. 104). Nesse trecho, Beto é sepultado como indigente e sua família é impedida de velá-lo. A ausência do ritual fúnebre, no que lhe concerne, prejudica a elaboração do luto, ficando, para a família e os amigos, o ente querido em uma eterna suspensão. Em suspenso, feito uma chaga que rasga o tecido histórico.

Também Amália sente-se impactada com a morte do capitão. Em uma missiva, essa militante questiona “a gente só faz morrer e perder, perder, morrer e perder no mundo inteiro isso tem cabimento? Na quebrada do Yuro, em São Paulo, em Santiago, em Piraí, em São Clemente, na puta que pariu?” (CALLADO, 2008, p. 96). Na citação, Amália demonstra preocupação com o futuro da luta armada na América Latina. De forma alusiva, ela invoca o impactante signo da quebrada do Yuro. Nesse lugar da selva boliviana, o líder Ernesto Che Guevara foi executado em 1967, o que abateu o moral dos coletivos guerrilheiros pelo mundo.

Em *Reflexos*, o assassinato de Beto é visto pela guerrilha como uma situação-extrema. A despeito disso, porém, o coletivo armado resolve seguir com o plano do aprisionamento da rainha. Em um bilhete, um revolucionário diz “Beto foi o touro, o cordeiro imolado. [...] Não tenho versos para ele, só tenho raiva, este gosto de sal na boca, e a certeza de que levará muito tempo a nascer entre nós, [...] outro touro tão denso de amor e de vida” (CALLADO, 2008, p. 107). Na passagem, o assassinio do capitão torna-se justificativa para uma presumida vingança. Após o ocorrido, aliás, as enunciações diretas de Juliana quase desaparecem. Em linhas gerais, no romance Beto é, ele próprio, um vencido.

Conforme Koselleck, “Em curto prazo, a história é feita pelos vencedores, que talvez consigam sustentá-la também em médio prazo. Mas ninguém a domina em longo prazo; eis um axioma da experiência que sempre se confirmou” (KOSELLECK, 2014, p. 63). De posse do estado, os vencedores manipulam certa versão da história. Versão que é difundida por eles como verdade. Para tanto, cumprem-se a falsificação de eventos e o aliciamento da mídia. Com frequência, até o sistema educacional é por eles corrompido. Entretanto, essas redes de sustentação têm funcionamento limitado. Rapidamente, acontece a inflexão.

No longo prazo, a história é reavaliada e fatalmente reescrita. Inclui-se, aqui, a perspectiva dos derrotados. Eles confrontam o processo histórico para entenderem “por que

algo ocorreu de modo diferente do que havia sido pensado” (KOSELLECK, 2014, p. 64). Dessa operação, floresce um movimento de autocrítica e interpretações históricas aprimoradas. Os derrotados têm obsessão pela história, precisam contestá-la. Nessa direção, nas palavras de Koselleck, “a derrota contém um potencial inesgotável para a aquisição de conhecimento” (KOSELLECK, 2014, p. 72).

Ainda para Koselleck, “A história – de curto prazo – pode ser escrita pelos vencedores, mas as aquisições de conhecimento histórico provêm – em longo prazo – dos derrotados” (KOSELLECK, 2014, p. 64). Por amargar a derrota, o agente histórico amadurece. Dessa feita, no nível da frustração, desvela-se uma conjuntura panorâmica. Algo vetado para o vencedor, registre-se, preocupado em sustentar a sua versão da história. Assim, o indivíduo concebe um conhecimento perene. Sua “experiência singular”, portanto, tornar-se-á um paradigma idealmente legado através das gerações (KOSELLECK, 2014, p. 72).

Por ordem, agora, analisemos o baile: cerimônia realizada na chancelaria inglesa. Com uniforme de gala, a orquestra do iate *Britannia* alegra os convivas. Em um canto do jardim, uma escola de samba toca marchinhas carnavalescas. As apreensões são de Doris, embaixatriz britânica. Rigidamente trajados, garçons servem champagne em “baldes de prata” para os “VIPs da terra” (CALLADO, 2008, p, 108-109). Dessa forma, percebe-se que apesar da violência política o baile é um mundo em si, segregado do Brasil. Altas autoridades do governo fizeram-se presentes, bem como diplomatas de diversos países.

Juliana transita entre os convidados e espera o instante do ataque. Ela está “plácida e linda”, a desfilar com um vestido branco. De Elizabeth II, no que lhe diz respeito, pouco nos é informado. Em *Reflexos*, ela é uma espécie de espectro, sem contornos precisos. Consta apenas que usa um diadema. Quase no fim da solenidade, Doris conduz a rainha para descansar num salão privado. A heroína as acompanha e anuncia o sequestro, “Você e a rainha vão me seguir ao jardim” (CALLADO, 2008, p, 108-109). Sobre essa interpelação, a embaixatriz britânica comenta “A moça tirou alguma coisa da sua bolsa de festa, alguma espécie de arma, acho eu, de verdade, ou um outro objeto, quem sabe, para me intimidar”.

A escrita titubeante de Doris denota incredulidade frente à possibilidade do aprisionamento da monarca: “Muita coisa acontece no Rio estes dias mas a ideia de um Régio Sequestro é pura doidice” (CALLADO, 2008, p, 108-109). O texto avança e a tensão é, abruptamente, substituída pela ironia. Segundo a embaixatriz inglesa, “E foi só.

*Sir Henry* entrou, levou Sua Majestade a despedir-se dos ministros que partiam. ‘Pouca sorte’, disse Juliana, ‘por outro lado, onde é que se guarda uma rainha?’”. Henry é o diplomata inglês e, portanto, anfitrião da festa. Então, com uma oração lapidar, o projeto original da guerrilha desmorona.

Na verdade, é a contingência o motivo desse fracasso, uma vez que Henry entra no salão no momento mesmo do aprisionamento. Para Pouillon, “a contingência tem a seguinte característica: o que foi poderia ter sido diferentemente” (POUILLON, 1974, p. 116). Adepta da teleologia revolucionária, Juliana mostra-se despreparada para a contingência. Devido a regras internas, o modelo revolucionário repele o acaso. Além disso, a guerrilha julga que a contingência é incapaz de transmutar o devir histórico, teoricamente previsto.

De acordo com Pouillon, “o presente só tem sentido para quem o vive; contudo, trata-se de um sentido entre outros tantos; para senti-lo, não se faz necessário imaginar esses outros, basta ter consciência de seu sempre possível desenrolar em benefício de um outro” (POUILLON, 1974, p. 120). Na prática, o raciocínio revolucionário representado no romance visava à concreção futura de um desígnio, interessando-se pouco pela, então, real conjuntura histórica. Feito a heroína quando do fiasco do sequestro. Assim, mergulhada na lógica cientificista do socialismo, Juliana surpreende-se com a contingência que inviabiliza seus planos.

Ainda para Pouillon, “Para uma compreensão verdadeira, tudo é revelador, este *leitmotiv* implícito na obra dos maiores romancistas prova ser inútil desqualificar a contingência” (POUILLON, 1974, p. 123 – grifo do autor). Nesse sentido, a contingência complexifica a história narrada de *Reflexos do Baile*. Divisa-se, nela, a falibilidade humana. É como se pensássemos: até mesmo o projeto revolucionário é imperfeito. Grosso modo, a materialização de um evento obedece a uma infinidade de fatores. E, decerto, nenhum deles é inteiramente controlável.

No episódio do sequestro, ademais, a ironia é gerada pela discrepância entre a expectativa da vanguarda revolucionária e o que de fato ocorreu. É como se a utopia dos revolucionários se desfizesse mediante um mínimo gesto de Henry. Evidencia-se, assim, para a vanguarda armada, uma espécie de choque de realidade. Perante a frustração, Juliana recompõe-se e, na saída da festa, captura o embaixador Jack Clay, dos Estados Unidos. Ato contínuo, esse diplomata é conduzido para o palacete de Rufino, que servirá de cativo. De maneira contígua, o pai da heroína é igualmente aprisionado.

Esse é um trecho emblemático de *Reflexos do Baile*, narrado por um guerrilheiro que vigia os detidos

Quando entrou a Juliana deve ter reconhecido de estalo, sentido nos confins da alma, naquele momento, contra esta porta da sala que estou fitando agora, que ia virando, na hora, sem apelação, outra pessoa para o pai, outra para o Clay, e o bacana é que não abriu a boca, não explicou nada, não falou porra nenhuma, quieta e íntegra, compacta e luminosa, lâmpada apenas velada pelo vestido de baile. E olha que era quase da gente ver, quase da gente esmigalhar nas palmas da mão, feito mosquito, os remorsos e frescuras que voavam pela sala, um enxame deles rodeando Juliana, chamuscando asa, mas sem conseguir pousar nela, mariposas de merda cercando a lâmpada acesa, ardente. Não foi por nenhuma paúra que ela, com jeito de quem traz do mato uma paca e bota na mesa da cozinha, nos entregou a caça, o cara pálido de casaca e gardênia na lapela, e deu as costas a tudo aquilo, sem encarar mais o pai ou a puta que o pariu, e voltou para o baile, rainha ela, podes crer, e ninguém mais (CALLADO, 2008, p. 118-119).

No excerto, pela primeira vez, Rufino depara-se verdadeiramente com Juliana. Ao longo do romance, o embaixador brasileiro tentou, sem sucesso, engatar diálogos com a filha. De fato, agora, essas personagens estão frente a frente. Olham-se, e a comunicação é imediata. Nesse episódio, esses dois seres fictícios deparam-se, no enredo de *Reflexos*, com uma brecha temporal. Logo, a sua idealização acerca da filha transforma-se em decepção e a protagonista vira “outra pessoa para o pai” (CALLADO, 2008, p. 118-119). Por consequência, Juliana rompe em definitivo com os seus antepassados e deixa a sala sem esboçar palavra<sup>22</sup>.

A propósito, Callado arquitetou a fábula de *Reflexos do Baile* sobre o frágil terreno do tempo de transição, no interstício mesmo entre diferentes regimes de historicidade. Conforme Koselleck, “Desde o século XVIII, uma experiência básica do ser humano que vive na chamada modernidade é a de viver num tempo de transição” (KOSELLECK, 2014, p. 276). Na temporalidade transicional, somos confrontados pelo esvaziamento do “espaço de experiências”. De maneira paralela, deparamo-nos também com o ofuscamento do “horizonte de expectativas” (KOSELLECK, 2014, p. 276). Como consequência, a comunicação do passado e do futuro com o presente fica prejudicada.

Nesse cenário, obtém-se o esgarçamento do tempo histórico. De forma preliminar, um sinal disso é a deterioração do didatismo do pretérito. Sobre a modernidade, Koselleck pontua “Os espaços de experiência das gerações que convivem se transformam tão

---

<sup>22</sup> Outrossim, a força dramática do capítulo relaciona-se com a frenagem do tempo ficcional. De posse dessa técnica, com frases curtas e pontuações reticentes, o narrador chega a fantasiar os “remorsos e frescuras que voavam pela sala” (CALLADO, 2008, p. 118-119). Em consonância, a desaceleração temporal nos prepara para um importante acontecimento da trama. Segue-se a ascensão incontestável de Juliana. Assim, a despeito de Elizabeth II, ela emerge como a rainha do baile. Para o narrador, seu movimento é triunfal, luminoso. No percurso daquela personagem, esse é o seu momento de apogeu, como demonstram a sua postura “íntegra” e os seus gestos altivos.

rapidamente que as lições passadas pelos avós aos netos parecem inúteis” (KOSELLECK, 2014, p. 276). Assim, as sabedorias dos anciãos mostram-se obsoletas diante das vivências cotidianas do presente. E, como proteção, os idosos taxam a atual geração como insolente, pouco respeitadora da tradição. Logo, com base num vácuo de experiências, o indivíduo defronta-se com a “total alteridade do passado” (KOSELLECK, 2014, p. 276). Resulta disso certa sensação de orfandade.

O segundo indício desse fenômeno é o decréscimo da função pedagógica do futuro. No tocante às agruras impingidas aos seres humanos num tempo de transição, Koselleck afirma que eles “são desafiados a incluir no cálculo também o possível rumo em direção a um futuro tão aberto quanto desconhecido” (KOSELLECK, 2014, p. 276). Em linhas gerais, com o definhamento do “espaço de experiência”, a juventude torna-se incapaz de projetar quaisquer prognósticos. E, para justificar o ineditismo de seus atos, recrimina a reincidência de seus antecessores nos equívocos do passado. Dessa maneira, a partir de uma brecha de vivências, o sujeito depara-se com a imprevisibilidade do futuro e fica desorientado.

Na brecha, portanto, o fio de comunicação do passado e do futuro com o presente é avariado. Sobre esse fenômeno, Hartog assinala: “a ordem do tempo foi posta em questão” e “o tempo histórico parecia então suspenso” (HARTOG, 2015, p. 19-22). Acerca da orfandade, o agente histórico encara o pretérito e sente-se abandonado por aqueles que o precederam. Agora, ele está à mercê da sorte. Desorientamento: o indivíduo mira o devir e constata um desarranjo dos parâmetros de ordenamento cronológico. Logo, ele está deslocado no tempo.

Hannah Arendt, por seu turno, chama esse tempo de transição de “lacuna” histórica. Segundo ela, esse “intervalo” é marcado “por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda” (ARENDR, 2016, p. 35-36). Por um lado, as “coisas que não são mais” representam o caráter antiquado das convenções, incapazes de guiarem o agente no cotidiano. Por outro, as “coisas que não são ainda” simbolizam a propriedade defasada dos prognósticos, usados, nesses casos, como simples exercícios de adivinhação. No rastro disso, ela afirma: “Na História, esses intervalos mais de uma vez mostraram poder conter o momento da verdade” (ARENDR, 2016, p. 35-36).

Arendt entende a brecha como um tempo heteróclito. Conforme ela, “Do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão” (ARENDR, 2016, p. 37). Na lacuna

histórica, ferramentas de operação temporal, como a simples continuidade, perdem eficácia. Ali, o agente é bombardeado por uma miríade de ruídos e apreensões. Atônito, o sujeito não consegue instrumentalizá-los. Sua preocupação, então, é somente “movimentar-se” nesse “pequeno espaço intemporal no âmago mesmo do tempo” (ARENDDT, 2016, p. 37-41). Para Arendt, diga-se, esses *gaps* são bem explorados por ficcionistas.

Nessa perspectiva, um literato que trabalha com maestria o tempo de transição é Machado de Assis. Pensemos em *Memorial de Aires*. A história desse romance, ambientado no Rio de Janeiro de 1888 e 1889, foi fundada numa brecha temporal. Não por acaso, a sua trama gira em torno de um importante evento para a história do Brasil, qual seja, a conquista da liberdade pelas populações escravizadas, ainda que incompleta. É nesse sentido que o seu narrador afirma sobre a escravatura: “Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da História ou até da Poesia. A Poesia falará dela” (ASSIS, 2011, p. 47).

Quando dos festejos da abolição, em especial, Aires assevera “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular” e “Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo” (ASSIS, 2011, p. 48). Se a história provém de variadas fontes, a experiência é obtida através de uma ótica particular. Em *Memorial*, o autor implícito arquiteta a trajetória de duas duplas de personagens como alegoria para o *gap* histórico. Por um prisma, postam-se D. Carmo e Aguiar, uma aposentada e um gerente bancário. Noutro, Fidélia e Tristão, uma viúva e um aspirante a político.

D. Carmo e Aguiar são idosos e habitam um casarão no Flamengo. No enredo, eles representam o passado e distinguem-se pela ternura. De forma sarcástica, o Brasil que precede 1888 é marcado pela violência. Apesar disso, por oposição, essas personagens têm personalidades aprazíveis. Sobre eles, Aires anota “os dois velhos vão com a minha velhice, e acho neles um pouco da perdida mocidade” (ASSIS, 2011, p. 132). Por não possuírem filhos, D. Carmo e Aguiar pretendem adotar Fidélia e Tristão. A imobilidade é a realidade do casal, já que eles começam e terminam o romance num mesmo espaço.

Fidélia e Tristão, por sua vez, são jovens e recém-casados. Na fábula, eles simbolizam o futuro e particularizam-se pelo egoísmo. Ironicamente, o Brasil pós-abolição é balizado pelo fortalecimento do republicano. Ora, o vocábulo república pressupõe um governo de ampla cidadania. Entretanto, por contraste, essas personagens são individualistas. Acerca deles, Aires observa “a mocidade tem o direito de viver e amar, e

separar-se alegremente do extinto e do caduco” (ASSIS, 2011, p. 156). Após ludibriar D. Carmo, Fidélia e Tristão viajam para a Europa. Portanto, a mobilidade é a lógica do casal, uma vez que eles encerram o livro num lugar diferente do espaço central da narrativa.

Como narrador, posiciona-se Aires, que, embora se identifique com os Aguiar, diz ter curiosidade para com a juventude. Segundo ele, “Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica” (ASSIS, 2011, p. 147). Em *Memorial*, assim, devido à lacuna histórica, as personagens que representam o futuro pouco aprendem com aquelas que simbolizam o passado. O que há, na realidade, é um desencontro entre D. Carmo / Aguiar e Fidélia / Tristão. Com prejuízo para os primeiros, é evidente.

Ainda acerca do *gap* histórico, refletimos sobre o momento em que *Reflexos do Baile* foi escrito. O livro é lançado em 1976. Peguemos esse ano como referência. Daqui, apreende-se um passado recente de brutal repressão às oposições políticas e às ações armadas, tanto nas cidades quanto no campo. A derrota das guerrilhas abateu duramente as esquerdas, mais até do que o golpe civil-militar de 1964. Outrora, ainda havia esperança. Agora, resta apenas amargor. Além disso, a tortura também afetou inúmeros militantes políticos. Do passado, portanto, emanam ruídos fantasmagóricos daqueles que foram seviciados e tombaram na luta contra a ditadura.

Sobre o porvir, desde o referente ora mencionado, infere-se a continuidade da truculência estatal e, por extensão, a ausência de democracia. Recordemos que movimentos sociais suficientemente organizados ascenderam somente em 1978, com as greves operárias de Santo André, São Bernardo e São Caetano (ABC). Pela frente, teríamos ainda três anos de ato institucional número 5. Do futuro, assim, eflui um estado de permanente apreensão. Pois bem. Tem-se, aqui, uma brecha. No tempo mesmo entre os ruídos fantasmagóricos do passado e a apreensão oriunda do futuro. Brecha, essa, mimetizada pelos focos narrativos.

Em *Reflexos do Baile*, como sabemos, as perspectivas narrativas alternam-se abruptamente. Por isso, não raramente, deparamo-nos com informações conflitivas sobre uma mesma personagem, a depender do ângulo diegético. Desse jeito, o autor implícito projeta incutir no romance certo “efeito de simultaneidade”, um jogo de espelhos com variadas combinações (NOVAES, 1992, p. 29). Nessa lógica, a partir de uma variedade de vozes, identifica-se um bombardeamento de informações. A história se desenrola, pois, de maneira simultânea, em diversas frentes, interdependentes ou não.

Deveras, o “efeito de simultaneidade” liga-se também ao “sentimento da simultaneidade que a memória produz” (NOVAES, 1992, p. 27). Com leis próprias, a memória presentifica o pretérito, deformando-o. Conforme Alfredo Bosi, a memória opera na chave do “recordo *agora* a imagem que vi *outrora*” (NOVAES, 1992, p. 27 – grifos do autor). Assim, o “efeito de simultaneidade” confere verossimilhança à fábula, de caráter multifocal. Em contrapartida, podemos igualmente interpretar o “efeito de simultaneidade” como uma espécie de cortina de fumaça concebida pelo autor implícito para dissimular a sua onisciência.

No conjunto, portanto, a alternância dos focos narrativos transforma verdades absolutas em meros pontos de vista. Conforme Paul Ricœur, “Ao nível da vida concreta de uma civilização, o espírito de verdade está em respeitar a complexidade *das* ordens de verdade; é o reconhecimento do plural” (RICŒUR, 1968, p. 194 – grifo do autor). A fragmentação, via de regra julgada como inconveniente, logo torna-se representativa do convívio de muitas ordens de verdade. Convívio, esse, nem sempre harmônico. É que a pluralidade demanda alteridade, o imaginar-se no outro, validando-o.

Ainda para Ricœur, “Historicamente, a tentação de unificar de modo violento o verdadeiro pode provir e de fato proveio de dois polos: o polo clerical e o polo político; para sermos mais exatos, de dois *poderes*, o poder espiritual e o poder temporal” (RICŒUR, 1968, p. 168 – grifo do autor). Dessa forma, em história a unificação é reiteradamente um ato de violência, porque recalca as inúmeras ordens de verdade e enfraquece concepções alternativas de mundo. Monopolizar o discurso é, pois, empobrecê-lo. Não sem motivo, segundo Ricœur, a unificação desvela o interesse do agente por poder.

No entanto, isso não é tudo. Pensemos ainda nas temporalidades que preenchem os focos narrativos. Esses tempos, no que lhes concernem, postam-se na narrativa, também, de modo intercalar. Retrospectivamente, portanto, regimes de historicidade distintos ensejam arcabouços culturais díspares. Têm-se, assim, conforme o arcabouço cultural idealizado, diferentes narradores. Em termos ideais, essas várias vozes expressam a polirritmia do tempo histórico.

Em consonância com isso, Alfredo Bosi afirma “Nos países de passado colonial como o Brasil (e isto valerá agudamente para o México e o Peru), a co-habitação de tempos é mais evidente e tangível do que entre alguns povos mais sincronicamente modernizados do Primeiro Mundo (NOVAES, 1992, p. 32). Organizada, assim, em intersecções lacunares, a história narrada de *Reflexos* repele a teleologia do evolucionismo.

Nesse texto, pois, configura-se a implosão do evolucionismo, e de sua respectiva estrutura hierárquica, em vários estilhaços temporais.

Nesse viés, Bosi pontua “A cronologia, que reparte e mede a aventura da vida e da História em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social” (NOVAES, 1992, p. 32). No Brasil, observa-se a coexistência do tradicionalismo e da modernidade. Exemplifiquemos. Em 1968, Elizabeth II visita a capital fluminense. Naquela ocasião, a monarca participa da inauguração da ponte Rio-Niterói, símbolo de modernidade. A poucos quilômetros dali, porém, no DOPS da rua da Relação, presos políticos eram torturados. A sevícia, pois, sabe-se, provém do tradicionalismo da escravatura.

Seja como for, com base nos escritos de Bosi sobre a literatura machadiana, Ettore Finazzi Agrò resalta a necessidade de assimilarmos “o funcionamento peculiar do tempo brasileiro, feito de avanços e retrocessos, de polirritmias e descompassos, de anacronismos e acelerações vertiginosas” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 73). Daí a emergência local da fragmentação temporal, em detrimento da padronização eurocêntrica linear.

Em vista disso, Finazzi Agrò propõe:

A essa visão de uma cronologia plena e contínua, acho que, na dimensão pós-colonial, só é possível contrapor um mapa de lugares heterogêneos, uma série discreta de tempos que podem correr paralelos até o infinito ou que se podem cruzar, chegando assim a delinear uma dimensão cheia de fendas, de vazios, de limites porosos, onde aquilo que ‘faz sentido’ está, justamente, escondido e patente nas passagens, nos entrelugares, nos *in-between* de diferentes dimensões de significado (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 38 – grifos do autor).

Nesse extrato, o entrelugar é um espaço complexo, tenuamente ancorado na contaminação: uma encruzilhada de culturas e significantes. Um tempo poroso, decerto, que congrega fenômenos de variados regimes de historicidade. Impuro por excelência, e necessariamente segmentário. Nele, as efemérides são desprezíveis. Postado na brecha, o agente é influenciado por inúmeras ordens de verdade, tornando-se um crítico da singularização. Ademais, predomina no *gap* a multiplicidade interpretativa. Nesse tempo-espaço, portanto, privilegia-se a obliquidade.

No tocante à construção de *Reflexos do Baile*, em uma entrevista de 1976 para a Folha de S. Paulo, Antonio Callado posiciona-se “O método é mais conciso, menos descritivo diretamente” e “É mais difundido em imagens, a ideia é mais de um painel, de um mosaico, do que propriamente de uma narrativa corrente (CALLADO, 1976). Um ano depois, agora para o Jornal do Commercio, o mesmo autor pontua “a técnica literária me parece muito mais eficaz, muito mais realista” (CALLADO, 1977). Enfim, nessa obra

Callado tentou mimetizar um recorte da experiência histórica vivida por ele no Rio de Janeiro em fins da década de 1960. Uma experiência lacunar, por certo, uma ruína de experiência.

Na prática, consta que Callado gostou do resultado. Em uma outra entrevista para a Folha de S. Paulo, dessa vez em 26 de janeiro de 1997, dois dias antes de morrer, portanto, como a ansiar por um testamento literário, ele assevera “É o seguinte: do ponto de vista da minha carreira de romancista, acho que um único romance meu tem força em si: *Reflexos do Baile*” (CALLADO, 1997). Embora *Quarup* seja sua obra de maior sucesso, Callado nutria certa dileção por *Reflexos*. Ainda nessa conversa, Callado ressalta: “Eu sou para sempre grato ao (Davi) Arrigucci. Ele estava estudando Cortázar e se dedicou muito ao meu livro”. E arremata “Diante dos meus outros livros, *Reflexos do Baile* é, para mim, fora do comum. Tive a sorte de contar com a sensibilidade do Arrigucci, que também sentiu isso no meu livro” (CALLADO, 1997).

## Intermédio

### A ironia

Para Massaud Moisés, de proveniência grega, “a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender”, por meio de um “contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo” (MOISÉS, 2002, p. 247)<sup>23</sup>. Na filosofia, os helenos valiam-se desse artifício para despertar a criticidade entre os jovens através da interposição de aporias, tais quais as esboçadas por Sócrates nos *Diálogos* de Platão. No teatro, ainda para Moisés, “a ironia manifestava-se quando o desejo do protagonista era frustrado pelos deuses ou pelos desígnios insondáveis do alto: correspondia, no caso, à *ironia do destino*” (MOISÉS, 2002, p. 247 – grifo do autor). Assim, em Atenas, durante o período clássico, essa prática esteve ligada à formação intelectual, onde a preparação de discursos para fins didáticos e/ou artísticos. Todavia, a sério, importa-nos a ironia como técnica literária usada pelos romancistas brasileiros na época da ditadura militar de 1964. *Reflexos do Baile*, no que lhe concerne, não foge à regra. Por isso, uma de suas epígrafes, escrita por Giorgio Vasari sobre a vida de Leonardo da Vinci, alerta-nos para a necessidade de lermos esse texto a partir da chave irônica.

Embora se aproxime da alegoria, a ironia possui características próprias. Conforme Hutcheon, “a alegoria depende de uma ‘semelhança habilmente sugestiva’ entre o dito e o não dito, ao passo que a ironia sempre se estrutura em uma relação de diferença” (HUTCHEON, 2000, p. 100-101). Devido a isso, em termos hermenêuticos a alegoria é

---

<sup>23</sup> A ironia é um termo discutido há séculos, com incontáveis estudos críticos. Limitamo-nos, aqui, a um pequeno recorte desse debate.

mais restrita do que a ironia, uma vez que obedece a uma variável de similitude. Logo, aquela é mais anárquica do que essa, por abarcar uma miríade de leituras, sejam elas cômicas, ou não. Quanto a *Reflexos*, a maior parte das ironias são cômicas. Para Hutcheon, ademais, “a natureza relativamente benigna do ‘falar de outra maneira’ da alegoria contrasta com a intenção mais suspeita, dissimulada na raiz do *eiron* da ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 100-101 – grifo da autora). É que a ironia pressupõe a instauração de uma hierarquia calcada na pretensa superioridade do emissor em detrimento da vítima. Diferente do intérprete, que é colocado no mesmo nível do propositor, a vítima da ironia é rebaixada, deslegitimada, o que pode gerar, nela, ressentimento.

Em *Reflexos do Baile*, o tropo da ironia perpassa todos os coletivos de personagens. De acordo com Arrigucci Jr., “É a ironia que permite ler entre os fragmentos, pois tece as entrelinhas entre um ‘esconde’ e outro, determinando a coerência interna do mosaico e garantindo a unidade estrutural do enredo” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 65). Curiosamente, as únicas personagens poupadas em nosso romance são Juliana e Beto. Então, por meio de participações diretas ou menções indiretas, elas não enunciam ironias nem são vítimas delas. Além disso, para Arrigucci Jr., é “da perspectiva irônica que se pode perceber a maestria na estilização da linguagem, manipulada em diferentes níveis, em cada um dos fragmentos” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 65). Também porque o expressar-se rebuscado de certas personagens de *Reflexos* contrasta com os próprios índices educacionais do Brasil naquele momento histórico. Em rigor, o intelectualismo pedante é, por si só, uma ironia quando se vive em um país com quase um quarto da população analfabeta.

Sobre a ironia, Douglas Colin Muecke opina “O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não expresso” (MUECKE, 2008, p. 58). Desse jeito, espalham-se na redação marcas de ironia que precisam ser decodificadas. No caso de *Reflexos*, são marcas de ironia seja o absurdo (interjeições grandiloquentes que destoam do bom senso), seja o contraste (a justaposição de afirmações flagrantemente falsas ou incompletas). Ainda para Muecke, “as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são” as que “se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história” (MUECKE, 2008, p. 76). Pela lógica, esses assuntos confrontam concepções de mundo antagônicas e, por isso, engendram rivalidades. Destarte, essas rivalidades são potencializadas pelo extremismo

político, como o vivido durante a última ditadura. Além da política, a história é a área que mais fomenta ironia em *Reflexos*.

Juntas, política e história mobilizam “capital emocional” e, de forma paralela, nutrem várias ideologias. Para Hutcheon, o funcionamento da ironia depende da existência de uma “comunidade discursiva” partilhada entre o enunciador e o intérprete (HUTCHEON, 2000, p. 133). E isso se dá, sobretudo, quando há “cumplicidade ideológica” entre um e outro (HUTCHEON, 2000, p. 148). Assim, a ironia em *Reflexos do Baile* é, antes de tudo, um posicionamento ideológico de Callado para com a sua comunidade discursiva, quer dizer, uma esquerda intelectualizada branca, que vive principalmente no eixo Rio-São Paulo entre as décadas de 1960 e 1970 e tem ascendência na literatura, no jornalismo, no cinema e no teatro. As funções da ironia em *Reflexos* são muitas, entretanto, concentremo-nos em apenas uma delas: o posicionamento ideológico. Esse posicionamento é um tomar partido, é um postar-se contra o *status quo*. Depois, ele é igualmente uma escolha histórica, um ato que simboliza o definir-se no presente tendo em vista, também, a posteridade.

A ironia sempre esteve presente na carreira de Antonio Callado, intelectual cuja geração privilegiou essa técnica literária. Para esses escritores, a ironia era uma decisão estética e um poderoso elemento de identificação. Um catalisador que, idealizado pelo artista, podia fortalecer a coesão de grupo. Segundo Hutcheon, “todos nós pertencemos a muitas comunidades ou coletividades que se sobrepõem [...]. Essa sobreposição é a condição que torna a ironia possível, ainda que o compartilhar seja sempre parcial, incompleto e fragmentário” (HUTCHEON, 2000, p. 138). Por isso a ironia como posicionamento ideológico, como mensagem cifrada do literato para os leitores. Com essa figura de linguagem, em *Reflexos* evidencia-se os valores-chaves, as ideias mesmas encampadas como bandeiras por certa “comunidade discursiva”, a qual o próprio Callado participava, é bom dizer (HUTCHEON, 2000, p. 133-150). A ligação de *Reflexos* com o futuro, por sua vez, está no próprio caráter testemunhal da obra, haja vista a urgência do autor em inscrever no papel um depoimento artístico sobre a chamada história imediata.

Em busca do que distingue esse posicionamento ideológico, analisemos alguns excertos de *Reflexos do Baile*. Numa dada altura da história, Rufino conjectura “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” e “O material humano era rústico e insignificante, mas a encadernação, curiosíssima” (CALLADO, 2008, p. 90).

Pensemos na construção da personagem do embaixador brasileiro aposentado, repleta de preconceitos. Agora, atente-se para a superficialidade da intervenção, centrada em termos como indumentária coriácea e encadernação: aquilo que reveste algo ou alguém, mas, paradoxalmente, não capta a sua essência. Com o cotejamento de informações, fica claro, aqui, que a ironia está na simplificação excessiva acerca de um fenômeno reconhecidamente complexo como o cangaço. Uma leitura que deve ser feita, mesmo, a partir do contraditório, em uma espécie de jogo de sinais trocados. Além disso, diferente do que julga Rufino, sabe-se que no imaginário da esquerda intelectualizada o cangaço era um importante fenômeno histórico.

Para a esquerda intelectualizada, o cangaço era uma forma espontânea de insurreição social, motivada pela miséria, pelo mandonismo local e pela má distribuição fundiária. Esses pensadores compreendiam os líderes cangaceiros como verdadeiros heróis populares. Indaga Rui Facó, “Num meio em que tudo lhe é adverso, podia o homem do campo permanecer inerte, passivo, cruzar os braços diante de uma ordem de coisas que se esboroa sobre ele?” (FACÓ, 2020, p. 63). À vista disso, encontra-se ainda, no ideário da esquerda intelectualizada, o cangaço como um fenômeno precursor da tão sonhada revolução no campo. Sobre isso, a observação de Rubem Braga é exemplar: “Todos os homens pobres do Brasil são Lampiõezinhos recalçados” (BRAGA, 1972). Publicada no jornal *O Pasquim* em fevereiro de 1972, essa sentença evidencia o modo irônico com que a imprensa alternativa tratava a matéria histórica, sem, por isso, desvalorizar a cultura popular.

O apreço pela cultura popular é uma das especificidades do posicionamento ideológico em *Reflexos*. Nesse romance, a manifestação mais premente da cultura popular é o misticismo: após a morte de Beto, na região da represa do Pirai, começam a aparecer “figuras de barro” com o formato de uma igreja. Esculturas que, no lugar do sino da torre, traziam a cabeça pendurada de um homem. Geralmente, essas miniaturas surgiam em meio a despachos, entre “velas” e “farinha” (CALLADO, 2008, p. 161). Para a população humilde que habita o vale do paraíba fluminense, portanto, o capitão Roberto tornou-se um mártir, um herói revolucionário que ousou contrapor-se às injustiças do autoritarismo. Estudando o Nordeste, Facó sublinha que o misticismo é uma “modalidade de reação dos pobres do campo contra a tirania econômica, social e política” (FACÓ, 2020, p. 56). Em *Reflexos do Baile*, assim, o misticismo agrega, a um só tempo, o catolicismo popular, representado pelo messianismo, e os cultos de origem afro-brasileira, simbolizados pelos

rituais de oferendas.

A ironia que envolve o misticismo em nosso livro está na solução encontrada pela polícia para pôr fim à crença popular no que diz respeito à heroicidade de Beto. Os guardas simplesmente apreendem as figuras de barro e os despachos. Em pouco tempo, contudo, como era de se esperar, novas miniaturas voltam a pipocar às margens do lago de Pirai, chegando, inclusive, às zonas nobres da cidade do Rio de Janeiro. Ora, a repressão matou Beto e o enterrou em uma vala comum. Entretanto, como deter o avanço de suas ideias, a reverberação ensurdecedora de suas palavras? Em *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles escreve “Ai, palavras, ai, palavras, / que estranha potência, a vossa! / Ai, palavras, ai, palavras, / sois de vento, ides no vento, / no vento que não retorna, / e, em tão rápida existência, / tudo se forma e transforma! (MEIRELES, 2001, p. 200). Também em *Reflexos*, as palavras, tais como as ideias, não podem ser combatidas com violência, ao preço de multiplicarem-se ainda mais. Na ânsia por totalidade, a ditadura pode controlar a política, e até parte da economia, mas é incapaz de impedir as manifestações culturais de cunho popular.

Em um segundo fragmento de *Reflexos*, prestes a voltar para Portugal, Carvalhaes sentencia “descobrimos mas não civilizamos os canibais que não conhecem [...] o *Cortigiano*, em cujas páginas, ai de mim, há séculos Castiglione avisa que um cavalheiro não deve meter-se em jogos ou justas com rústicos” (CALLADO, 2008, p. 138). Preliminarmente, Carvalhaes é o antagonista de *Reflexos do Baile*. Em solo brasileiro, sua missão era somente a de acompanhar o traslado dos restos mortais de D. Pedro I para a cripta em São Paulo. Mas, ao longo da narrativa, ele se envolve com a cúpula do exército e contribui, ainda que indiretamente, para o assassinato de Beto e para a respectiva prisão de Juliana. Como Rufino, ele é um intelectual pedante, possuidor, nas palavras de um guerrilheiro, de espantosos “conhecimentos inutilizáveis” (CALLADO, 2008, p. 67-68). No seu caso, porém, diferentemente do diplomata brasileiro aposentado, ele usa o seu discernimento para o mal. Em *Reflexos*, Carvalhaes é a alegoria do pensador ilustrado que, evitando sujar as mãos de sangue, auxilia os donos do poder a empreenderem uma carnificina.

Quanto à citação, nela, o efeito de ironia está num embaralhar de conceitos e antônimos, ou pretensos antônimos. Assim, o contrário de civilizado é canibal, sendo Carvalhaes o civilizado e os brasileiros, os canibais. Palavra, essa, pois, deveras pejorativa: estereótipo alimentado pelos europeus quando da ocupação da América (“descoberta?”).

Para Jean Starobinski, o vocábulo “*Civilização* faz parte da família de conceitos a partir dos quais um oposto pode ser nomeado, ou que começam a existir, eles próprios, a fim de se constituir como opostos” (STAROBINSKI, 2001, p. 20 – grifo do autor). Logo, depreende-se que definição e antônimo são interdependentes. O próximo duplo manipulado pelo embaixador luso é cavalheiro e rústico. Ambas, referem-se à educação da corte, à ética e aos bons costumes, ou à falta deles. Por isso a referência à Castiglione, um conde italiano que compôs um manual de comportamentos para a nobreza. Segundo Starobinski, “É preciso que existam cidades, e cidadãos, para qualificar o *rusticus* e a *rusticitas*, em oposição ao *urbanus* e à *urbanitas*” (STAROBINSKI, 2001, p. 20 – grifo do autor). A esses termos, some-se o par colonizador-colonizado que, mesmo sem ser mencionado, está implícito naquele trecho.

Se o colonizador é Carvalhaes, a colonizada deve ser, por dedução, Juliana. Em tese, ele é o conquistador e ela a conquistada. Conforme Alfredo Bosi, “A colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas econômicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros” (BOSI, 1992, p. 377). Nesse contexto, o embaixador português representa a si mesmo como superior, sendo a protagonista, para ele, uma menina a ser educada, polida. De fato, para o colonizador a colonizada é sempre uma criança, um ser subalterno. Em *Reflexos*, ao usar insinuações irônicas, Carvalhaes tenta, a todo custo, desorientar a heroína. Ele assim o faz para experimentar as suas teses, muitas delas sobre o funcionamento das ações armadas. A revolucionária, no que lhe interessa, age com simpatia, mas no fundo o despreza. Sarcasticamente, em sentido inverso, dotada de beleza física, Juliana conquista o delegado lusitano, que parece querer com ela não só a amizade, mas logo percebe ser isso impossível. De onde provém, entre outros fatores, a ideia de apoiar a repressão para de algum modo puni-la.

De índole vingativa, a personagem de Carvalhaes foi construída sob o signo da ironia. Na fábula, ele se expressa por meio de um português arcaico, empolado, com estrangeirismos. Uma linguagem, inclusive, presunçosa, marcada, segundo Arrigucci Jr., por incontáveis “mimos ecianos” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 65). É que Eça de Queiroz, escritor e diplomata lusitano, é o seu autor predileto. Destarte, o adjetivo que caracteriza Carvalhaes é afetação, pois sua personalidade é exagerada. Isso posto, calcula-se em quinze as suas intervenções em *Reflexos*. Participações que, como propositor ou vítima, sempre contêm ironia. Quando vítima, o efeito irônico é gerado a partir do

desvelamento da persona idealizada pelo próprio embaixador português para si. Movimento cumprido, claro, pelo leitor. Em síntese, Carvalhaes julga ser quem não é e isso fica perceptível para o leitor desde os capítulos iniciais. Ele usa a “máscara da civilização” a fim de camuflar a sua vilania, para usarmos uma expressão de Starobinski, mas sem sucesso (STAROBINSKI, 2001). E esse estratagema, quando descoberto, torna-o ridículo.

O conceito de civilização, portanto, é plástico, podendo moldar-se a diversas épocas e lugares. Quando sacralizada, essa definição pode servir de álibi para extensos crimes contra a humanidade. Nas palavras de Starobinski, “Um termo carregado de sagrado demoniza o seu antônimo. A palavra *civilização* se já não designa um fato submetido ao julgamento, mas um *valor* incontestável, entra no arsenal verbal do louvor ou da acusação” (STAROBINSKI, 2001, p. 33 – grifo do autor). Em *Reflexos*, Carvalhaes age desse modo, jurando defender a civilização cristã, de estirpe ibérica. Daí também a ideia de penalizar Juliana, uma colonizada que se atreveu a contestar a ordem do binômio conquistador-conquistada, dominador-subalternizada. Ainda para Starobinski, “O anticivilizado, o bárbaro devem ser postos fora de condição de prejudicar, se não podem ser educados ou convertidos” (STAROBINSKI, 2001, p. 33). Com essas reflexões, identifica-se, aqui, outra peculiaridade do posicionamento ideológico em nosso livro: a crítica da sacralização do conceito de civilização. Através dela, se pretende colocar em relevo o mal praticado em nome desse constructo.

Segue-se, agora, um extrato expresso por Beto, ainda no início de *Reflexos do Baile*: “A paisagem brasileira é composta de eucaliptos, de Volkswagens e de gente com fome” (CALLADO, 2008, p. 23). De antemão, essa asserção é uma paródia irônica da carta de Pero Vaz de Caminha (1500). Nesse documento, Caminha emprega a palavra terra para designar a paisagem local. Diz ele, “a terra em si é de muitos bons ares, frios e temperados [...]. E em tal maneira é graciosa que, querendo a aproveitar, dar-se-á nela tudo” (CAMINHA, 2000, p. 58). Assim, Beto usa um intertexto dos primórdios da ocupação do Brasil para descrever, em termos irônicos, no presente narrativo, o que ele vê. O tom irônico dá-se porque essa personagem é um guerrilheiro, logo as suas concepções políticas denegam a história oficial, seja o mito de fundação propalado pelos portugueses, seja o discurso ufanista espargido pelos arautos da ditadura. Quanto ao caráter paródico da sentença, ele opera como uma espécie de modo de problematização da história. Um passado, é verdade, revisitado à luz da criatividade do literato.

Sobre a paródia irônica no novo romance histórico, Hutcheon observa que “O passado como referente não é enquadrado nem apagado [...]: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p.45). Desse jeito, pretende-se “explorar” e, de forma contígua, “suplantar” o registro progressivo. Num passo inicial, esse registro é manipulado para conferir historicidade à literatura. Ato contínuo, ele é ficcionalizado e transvertido, transformando-se, uma vez mais, em insumo para a história, mas agora relativa a um tempo diferente. No novo romance histórico, pois, essa dupla operação ocorre mediante a ironia. Com efeito, é o tratamento irônico da matéria histórica que perfaz a paródia. Para Hutcheon, “A inclusão da ironia e do jogo *jamais* implica neles necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte” (HUTCHEON, 1991, p. 48 – grifo da autora). Por isso, a paródia irônica não despreza a fonte, julgando-a obsoleta. Pelo contrário, ela a interpreta em consonância com outras perspectivas, tendo em conta a natureza intertextual do conhecimento histórico.

No que tange ao conteúdo da passagem, Beto menciona o eucalipto como uma árvore recorrente na paisagem brasileira. A monocultura do eucalipto difundiu-se no Brasil durante a ditadura de 1964, contaminando solos e poluindo rios e riachos com pesticidas. O governo militar, por seu turno, incentivou essa lavoura através de empréstimos via Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Certamente, Callado sabia disso. Entretanto, sigamos além. Líder na cultura do eucalipto, a empresa Aracruz Celulose ajudou a administração autocrática e, em troca, recebeu dela benefícios fiscais. Num relatório de 2023, consta que para ampliar uma área agricultável essa companhia expulsou de suas terras, no norte do Espírito Santo, inúmeras etnias indígenas e comunidades quilombolas. Terras, essas, habitadas por essas coletividades há séculos. Tudo feito com violência e com o auxílio irrestrito do exército. Não bastasse isso, pesa ainda contra essa corporação, segundo a mesma pesquisa, “relatos sobre possível trabalho escravizado contemporâneo de indígenas e quilombolas ocorrido nas décadas de 1960 e 1970” (TELES, 2023).

De maneira semelhante, a Volkswagen, também citada no excerto, igualmente apoiou a ditadura e dela obteve privilégios. Produzindo automóveis em larga escala, essa empresa se notabilizou, poucos anos após o golpe civil-militar, como a maior corporação estrangeira em território brasileiro. Essas, contudo, eram informações de fácil obtenção, mesmo durante o período ditatorial. E quanto às descobertas recentes? Num relatório de 2020, comprovou-se a compilação, pela diretoria da Volkswagen, de diversas “listas de

indesejados” com os nomes de operários que haviam sido demitidos da montadora em São Bernardo do Campo por suspeita de participação em atividades ditas “subversivas”. Essas listas serviriam para que nenhuma outra firma contratasse esses trabalhadores. Além disso, ainda de acordo com esse documento, tal companhia teria agido de modo a facilitar “prisões políticas ilícitas” nas dependências de suas fábricas. Para piorar, apura-se, inclusive, que a Volkswagen cedeu carros e caminhões para a atuação direta da repressão (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2020)<sup>24</sup>.

Pela ordem, outro traço da paisagem brasileira é, segundo Beto, “gente com fome”. Sem dúvida, a modernização autoritária promovida no Brasil, sobretudo por Médici, agravou o problema da concentração de renda. Para Celso Furtado, essa política “Significou, sim, uma transferência de recursos dos consumidores de baixo nível de vida para consumidores de rendas médias e altas” (FURTADO, 1981, p. 42). Assim, o produto interno bruto cresceu, mas, ao contrário do prometido, jamais foi partilhado. Nesse contexto, a fração mais humilde da população perdeu poder de compra, também porque os preços dos produtos básicos dispararam. Em consequência, têm-se igualmente o aumento paulatino da pobreza e o avanço das favelas<sup>25</sup>. Sobre a modernização autoritária, Furtado afirma “Poucas vezes ter-se-á imposto a um povo um modelo de desenvolvimento de caráter tão antissocial” (FURTADO, 1981, p. 42). Nas grandes cidades, as favelas são redutos de precariedade social, a julgar pela ausência, nesses locais, de saneamento básico e acesso à água potável.

Em suma, é a precarização social que incita o contraste irônico na oração de Beto. Para um socialista, como ele, a economia deveria servir ao povo. Na sua concepção, a agricultura e a indústria precisariam produzir para melhorar a qualidade de vida da população carente. Porém, o modelo de desenvolvimento imposto pela ditadura rejeitava o social, o que para Beto era uma incoerência. Conforme esse raciocínio, interpretada ao revés, a frase do capitão também significa: a despeito do sofrimento do povo, a classe média compra confortáveis automóveis e a elite rural lucra com a famigerada monocultura. Eis, enfim, para esse guerrilheiro, a síntese da modernização autoritária. Por trás disso,

---

<sup>24</sup> Hoje, talvez saibamos mais sobre as décadas de 1960 e 1970 do que os próprios indivíduos que as viveram (LOWENTHAL, 2012). A ideia, aqui, não é adivinhar as informações que Callado conhecia ou não, mas somente registrar que ele tinha um faro impressionante para referenciar possíveis zonas cinzentas nas relações público-privadas.

<sup>25</sup> Nessa seara, ressaltam-se ainda os altos índices de migração de brasileiros do Nordeste para o Sudeste. Em *A festa* (1976), de Ivan Angelo, por exemplo, Marcionílio é um retirante que viaja para Belo Horizonte. Em *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, é a alagoana Macabéa quem tenta a vida no Rio de Janeiro.

assinala-se que a análise socioeconômica ora referida é mais uma particularidade do posicionamento ideológico em *Reflexos*. Com ela, Callado pretende contrapor-se à propaganda ditatorial segundo a qual o “Brasil é o país do futuro”. E, ainda, colocar em perspectiva a modernização autoritária, denunciando a sua desumanidade.

Então, resgatemos uma das epígrafes de *Reflexos do Baile*. Relata Giorgio Vasari sobre da Vinci, “...quando o rei da 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” (CALLADO, 2008). Para Letícia Malard, essa asserção, na abertura de *Reflexos*, refere-se à função de entretenimento da literatura (MALARD, 1982, p. 90)<sup>26</sup>. Concordamos, em parte, com ela. Todavia, para mais, pensemos nos famosos *Cadernos* de Leonardo, escritos a partir de 1480. Nesses papeis, segundo Walter Isaacson, desenhos geométricos disputam espaço com anotações pessoais cifradas e até com certa “receita para fazer tinta de cabelo no tom loiro escuro” (ISAACSON, 2017, p. 133). Na chave dos assuntos aleatórios, também encontramos em *Reflexos* uma receita. Dessa vez, porém, de um prato, o leitão de troia, que, conforme um revolucionário, vem “recheado de pomba-rola” (CALLADO, 2008, p. 122). Através de *O Pasquim*, sabe-se por Armino Blanco que após ler *Reflexos do Baile* Paulo Pontes teria dito para Callado: “Muito simétrico. Deveria ser mais adoçado. Mais adoidado” (BLANCO, 1976).

---

<sup>26</sup> Malard afirma: “Leonardo, encarregado de divertir a corte, é solicitado para produzir um espetáculo incomum. O narrador, encarregado de divertir o leitor, ajunta fragmentos, traduz alguns e os monta em romance” (MALARD, 1982, p. 90).

## Capítulo 3

### A derrocada de Juliana: ambiente e presentismo

Em uma entrevista para Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, Carlo Ginzburg observa “A história pode nos despertar para a percepção de culturas diferentes, para a ideia de que as pessoas podem ser diferentes e, com isso, contribuir para a ampliação das fronteiras de nossa imaginação” (GINZBURG, 2000, p. 299). Logo, o paradigma da operação historiográfica é confrontar-se com a alteridade, seja de culturas, seja de tempos. Na sua definição de história, ainda, Ginzburg usa o vocábulo imaginação. Em essência, a história pode conduzir o indivíduo à imaginação moral, à capacidade de nos aprimorarmos em face do outro<sup>27</sup>.

Nesse tema, a história encontra a literatura. Conforme Ginzburg, “A relação entre história e ficção envolve, pois, aprendizado mútuo, com os gêneros se desafiando e respondendo um ao desafio do outro” (GINZBURG, 2000, p. 278). Em especial, entendemos o tempo como um interstício compartilhado entre a historiografia e a literatura. Por um lado, a história detém ferramentas pertinentes para a análise temporal, como o conceito de regime de historicidade. Por outro, a literatura possui abstrações convenientes acerca dos *gaps* históricos, haja vista a fábula de *Reflexos*.

Sobre o tempo, Adam Abraham Mendilow pontua quanto ao noventa e dois: “Nossos sentimentos acerca do tempo talvez nunca tenham mudado de maneira tão radical e assumido tal importância perante nossos olhos como neste século” (MENDILOW, 1972, p. 3). Para isso, entre outros fatores, a grande guerra foi um evento fulcral. Após essa

---

<sup>27</sup> Para mais, ver: PINTO, Júlio Pimentel. Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura. *Revista Tempo*, v. 26, n. 1, p. 25-42, 2020.

catástrofe, aliás, emerge na França a historiografia dos *Annales*, que tenciona inquirir o pretérito através do presente. Outrossim, no entreguerras vários artistas começam a interrogar a pluralidade temporal.

Feito os romancistas modernos. Conforme Mendilow, “Muitos deles sentem que, apenas enfrentando o problema do tempo, poderão compreender o significado de viver” e que “apenas através da solução do problema do tempo poderão resolver o problema de sua arte” (MENDILOW, 1972, p. 18). Para esses ficcionistas, preliminarmente, a investigação do tempo era filosófica. Por isso, questionar os eventos históricos para delinear um esboço do real. Na sequência, da filosofia desliza-se à estética, para a qual a apreensão do tempo pode suscitar o tom romanesco adequado.

Alguns desses literatos, nos dizeres de Mendilow, tais como Marcel Proust e Virgínia Woolf, “concebiam a ficção em termos de música” (MENDILOW, 1972, p. 62-63). Com efeito, assim como a música, a literatura é uma arte temporal. Para Mendilow, “Partes de um romance moderno são até escritas como uma partitura musical para uma grande orquestra” (MENDILOW, 1972, p. 62-63). Destarte, por conferir ordem composicional, o enredo é a partitura do romance. Por consequência, ele é o plano geral que baliza o maestro e orienta os integrantes da orquestra.

Nessa lógica, de forma ramificada, tem-se a atuação das personagens. Para Mendilow, na romanesca moderna “Personagens são apresentados concomitantemente, cada qual indicado por seu próprio *motif*, como um instrumento tocado numa parte diferente da mesma escala” (MENDILOW, 1972, p. 62-63 – grifo do autor). Em termos ideais, é o narrador quem experiencia o potencial melódico de cada personagem. Na arte literária, isso ocorre por meio de técnicas diegéticas. O estilo indireto livre, por exemplo, enseja uma melodia particular na obra. O fluxo de consciência, outra.

Na prática, é da consonância do ritmo com a melodia que provém a harmonia. De acordo com Mendilow, “Todas as partes estão conectadas harmonicamente, enquanto tecem o seu progresso separado em contraponto através do romance” (MENDILOW, 1972, p. 62-63). A harmonia contempla o geral e o particular, atestando o oportuno funcionamento do texto literário. Disso resulta a conveniente interação entre a história narrada e as personagens. Aqui, porém, acabam as comparações. Pois na literatura moderna a forma também pode incitar, no leitor, certa sensação de estranhamento.

Esse é o caso de *Reflexos do Baile*. Recordemos o caleidoscópio, aparelho óptico que aguça no observador uma espécie de estranheza. Para Didi-Huberman, “O estrangeiro,

assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). Em linhas gerais, na modernidade a realidade é um elemento apriorístico, e isso é um problema. Imerso nas relações de trabalho, o indivíduo se restringe à superfície do real. Daí a importância da estranheza. Segundo Didi Huberman, “Trata-se, a partir desse questionamento, de *recompor a imaginação de outras relações possíveis* na própria imanência dessa realidade” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67 – grifo do autor).

De pronto, o estrangeiro sublinha o olhar externo, fortalecendo-o. Para Didi-Huberman, “A imagem capaz de efeito de estranheza realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70). Tal qual o observador do caleidoscópio, despertado para ordens alternativas do real. O caleidoscópio, portanto, é uma verdadeira máquina de produzir estranhezas. Infere-se, assim, na dinâmica dessa caixa imagética, o caráter polissêmico da realidade.

Além disso, o estranhamento abala os preconceitos do sujeito e o impele a enxergar além. Num texto sobre o estranhamento, Ginzburg defende “que se anulem as representações erradas, os postulados tidos como óbvios, os reconhecimentos que nossos hábitos perceptivos tornaram gastos e repetitivos” (GINZBURG, 2001, p. 22). Desse jeito, em um processo de reorientação, o observador passa a inquirir conceitos até então arraigados. Ginzburg prossegue, “Para *ver* as coisas devemos, primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma advinha” (GINZBURG, 2001, p. 22 – grifo do autor). Como a advinha, diga-se, o caleidoscópio é hoje um passatempo de criança.

As crianças raciocinam em face das sensações. Em detrimento da lógica, o que lhes interessa é o prazer. Enquanto os adultos elegem a racionalidade para empreenderem resoluções, as crianças o fazem por meio da intuição. Para Ginzburg, “Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a aprender algo mais profundo, mais próximo da natureza” (GINZBURG, 2001, p. 29). Por isso o dito popular olhar o mundo com os olhos de uma criança. Para elas, a vivência é um estar no mundo e surpreender-se. E isso não é pouco. Significa preterir as totalizações e valorizar as emoções.

Nessa perspectiva, o artista plástico Carlos Scliar criou a capa da primeira edição de *Reflexos do Baile*, em 1976. José Manuel dos Santos Cunha lê, nessa composição, “Um

caleidoscópio cubista-abstrato em que cambiantes superfícies se misturam e se reinventam” (CUNHA, 2009, p. 24). A correlação do cubismo com o enredo de *Reflexos* é meritória. A despeito disso, concentremo-nos na obra de Scliar. O desenho apresenta figuras geométricas de proporções desiguais, predominando retângulos e quadrados. Entre elas, linhas divisórias pretas, grossas e finas. As cores variam entre o branco, o verde, o laranja, o marrom e o amarelo. Em cinco dessas formas, vê-se fragmentos textuais. No topo, o nome do autor.

Em consonância com o título de nossa ficção, na composição de Scliar a multiplicação de estampas geométricas advém da palavra reflexos. Daí o reflexo de uma imagem no espelho, gerando duplicidade. É o mote do romance realista oitocentista: a ficção espelha o real. A duplicidade, ao que parece, é um motivo flagrante em *Reflexos*. Por isso, verifica-se no enredo, sob igual medida, o traslado dos despojos de D. Pedro I para o Brasil e a menção às exéquias de D. Inês de Castro, rainha póstuma de Portugal. No Rio de Janeiro, seja o baile da Ilha Fiscal, seja a cerimônia em homenagem a Elizabeth II.

Todavia, como estudado, a fábula de *Reflexos do Baile* requer uma interpretação oblíqua. No desenho de Scliar, assim, as cores dos fragmentos geométricos são foscas, como que enegrecidas, e, paradoxalmente, não refletem luz. Disso, deduz-se a época da crise da representação, em meados do século XX. Sobre esse assunto, Didi-Huberman destaca “Crítico a ilusão, pôr em crise a representação, isso começa por priorizar a modéstia do próprio gesto que consiste em mostrar” e “É justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62).

No conjunto, Cunha qualifica a obra de Scliar como um paratexto para *Reflexos* (CUNHA, 2009). Nesse romance, a imagem refletida no espelho é deformada e, por extensão, transmutada. Peguemos, por exemplo, a chegada dos restos mortais de Pedro I ao Brasil. Se a cotejarmos com Inês de Castro, mito identitário lusitano, essa transferência precisaria ser apenas uma festa patriótica. Entretanto, o que encontramos é uma intriga dúbia. Onde, para além do culto ufanista, a viagem dos despojos reais também representa um evento arquitetado pela ditadura a fim de desviar a atenção da opinião pública quando do recrudescimento da repressão.

Em *Reflexos*, então, a duplicidade é apenas aparente. Constata-se, nele, efetivamente, uma profusão de reflexos distorcidos. Nesse livro, portanto, uma única imagem-matriz pode gerar inúmeros feixes de luz. E esses feixes perturbam o leitor

interessado em trilhar a exegese do romance (o embaralhar entre a verdade e a mentira, o fato e a ficção). Neste capítulo, assim, examinaremos o declínio da heroína, desde a tortura até o definimento da guerrilha. Dividiremos esse itinerário em dois estágios: o fracasso do aprisionamento de Elizabeth II e a queda das ações armadas.

De início, após a volta de Juliana para a festa, os diplomatas ficam sob a custódia dos guerrilheiros. Entrementes, os revolucionários negociam a libertação dos detidos mediante a troca, destes, por prisioneiros políticos. Sobre Jack Clay, o narrador informa “Quanto à menina dos nossos olhos, ou bem enche-me imoderadamente o saco descrevendo banhos e fodas de beija-flores em cativo, ou enche-se a cara pálida de cachaça jogando gamão com o Rufino” (CALLADO, 2008, p. 125-126). De maneira irônica, aqui, o hobby do embaixador dos EUA é usado como imagem para sintetizar a sua situação. Como os beija-flores, pois, ele também está preso em um cativo.

Em relação a Rufino, diz-se que foi acometido por uma “caganeida épica” ao desapontar-se com a filha. O neologismo é uma adaptação do título da obra clássica *Eneida*, de Virgílio. Após recuperar-se, aquela personagem começa a se expressar somente em inglês. Nos dizeres de um guerrilheiro, ele “me proíbe, em inglês, de lhe dirigir a palavra – ‘*Don’t speak if you’re not spoken to, boy*’” (CALLADO, 2008, p. 125-126 – grifo do autor). Contrariado, o embaixador aposentado transfere a sua desilusão para a cultura nacional e converte-se num exilado britânico a habitar o Brasil.

Quando do aprisionamento, ademais, Juliana obtém documentos falsos para exilar-se em Montevideu. Antes disso, porém, ela quer aspirar, por uma última vez, a terebintina do “quintal preto de mangueiras” do casebre de Piraí (CALLADO, 2008, p. 130-131). Com esse ato, a heroína planeja despedir-se do capitão e aponta Vítor para lhe promover escolta. Preocupado, ele interpõe àquela companheira inúteis objeções. Em um bilhete para Dirceu, Vítor conjectura: “a malandragem quando se sai do inferno é não olhar para trás: lembrai-vos do camarada Orfeu” (CALLADO, 2008, p. 130-131).

Nesse trecho, evoca-se o mito grego de Orfeu, artista que padece com o fenecimento de Eurídice. Tal qual Orfeu, decerto, Juliana a todos encanta. Em *Reflexos*, ela seduz aqueles que a cercam para encaminhar seus objetivos. E mais: assim como Orfeu, a heroína quer resgatar o seu amado do submundo dos mortos. Na prática, ela anseia por uma espécie de *madeleine de Proust*, isto é, por um estímulo para que reconfortantes memórias lhe invadam a mente. Contudo, a guerrilha entrou em declínio e o represado de Piraí deve estar policiado. Não obstante, essa personagem contraria os riscos e oferece a

vida por um derradeiro adeus.

No decurso de *Reflexos do Baile*, detecta-se que Juliana age conforme a perspectiva do futuro. Na área individual, assim como na seara coletiva, o devir lhe é um balizador. Nessa altura da fábula, entretanto, ocorre uma mudança. Além de acreditar na justiça social vindoura, essa personagem também começa a reconhecer o valor do passado. Ela assim o faz para lembrar Beto. Logo, enquanto o futuro é o tempo modal da revolução, o pretérito torna-se, para a heroína, aos poucos, um espaço de recordação. Como no mito de Orfeu, porém, Juliana será punida por olhar para trás. Essa é a sua tragédia.

Não por acaso, o herói trágico é uma figura híbrida. De acordo com Kothe, “ele tem em si a dimensão de deus e de homem, de forte e de fraco, do adulto e da criança” (KOTHE, 2000, p. 25). Por um lado, a hibridez outorga ao herói poder, incluindo-o entre os seres superiores, aristocráticos. Também chamada de “Orféia”, em *Reflexos* Juliana tem ascendência nobre. Por outro, e em igual medida, o hibridismo do herói é “a origem” de sua “desgraça”, de sua derrocada. Na mitologia grega, Orfeu é o filho de Apolo com a musa Calíope, que, por excesso de amor, desobedece aos deuses e é condenado à morte.

O poder entorpece o herói trágico, fazendo-o calcular mal as condições para a concretização de um projeto. Para ele, inexistem perigos tangíveis. Nas palavras de Kothe, intrínsecas à sacralidade do herói encontram-se “estruturas psicológicas profundamente arraigadas, levando inclusive à crença de que o detentor de poder possa fazer milagres, mudando inclusive [...] o curso da história” (KOTHE, 2000, p. 25). Assim é Juliana. Na trama de *Reflexos* ela quer alterar o trajeto da história, tanto por ela própria quanto por Beto. Sacralizada na dor, a heroína julga que o amor revolucionário é capaz de superar a finitude da morte.

Todavia, em *Reflexos* Juliana é capturada quando de sua visita a Piraí. No DOPS da rua da Relação, ela é torturada e falece em função dos ferimentos. Segundo Doris, “a novidade é que a moça Juliana morreu, brutalmente assassinada pela Polícia, ou pelo Governo, nunca se consegue apurar nada neste país” (CALLADO, 2008, p. 121). Termina, aqui, um instante de esplendor. Tal qual a tragédia grega, em *Reflexos* o intervalo entre o apogeu da protagonista e a sua derrocada é pequeno, o que potencializa a dramaticidade da diegese.

Porque, quando o herói infere a sua fragilidade, já é tarde. Ele encara seus algozes, mas não há tempo para reversão. Ele repassa mentalmente seus erros, mas o arrependimento não lhe é factível. Ele está só e fita a si mesmo. Sobre essa dinâmica,

Kothe afirma “Ele descobre a mão-de-ferro do poder, do destino, da história” (KOTHE, 2000, p. 26). Sem dúvida, a história e o destino medem forças com a personagem trágica, imputando-lhe derrotas. No caso de Juliana, contudo, é a mão-de-ferro do poder que determina a sua queda.

A par dessa ideia, Doris comenta “Ah, Penny, tenho a sensação esquisita de que estamos triturando alguma coisa frágil que tenta nascer aqui, esmigalhando, aleijando para sempre não sei o quê”. E a embaixatriz britânica arremata “Há este chão escuro e trêmulo que mal olhamos e no qual pisamos com sólidos sapatos” (CALLADO, 2008, p. 121). Assim, enfrentando uma contenta desigual, Juliana cai em desgraça. Então, o seu amor é esmigalhado pela repressão e o seu sonho é aleijado pelo governo<sup>28</sup>.

Da ficção à história, algo próximo ocorre com Iara Iavelberg e Carlos Lamarca. Em 3 de agosto de 1971, por exemplo, o capitão registra em seu diário “Fui picado por ‘barbeiro’ transmissor da doença de Chagas [...]. Mas não estou preocupado, porque se for o caso sei que dá para viver muito tempo – o que não espero na prática revolucionária, logo...” (LAMARCA, 1987). De fato, o óbito era uma constante para os guerrilheiros, sobretudo quando da “lógica de sobrevivência e autodestruição” (RIDENTI, 2010, p. 255). Isso posto, porém, interessa-nos nessa anotação a serenidade transpassada por Lamarca, bem como a sua resiliência, mesmo diante da possibilidade de morte. Corajoso, esse combatente não teme o seu perecimento. Indiquemos três possíveis motivos para isso.

Previamente, as vanguardas revolucionárias compreendiam o socialismo como uma consequência incontornável das próprias contradições do capitalismo. Para Daniel Aarão Reis, “Daí decorreria a ideia de que, apesar dos pesares, o processo revolucionário estaria, sempre, em termos históricos, avançando. Os reveses são contratempos, a revolução pode ser retardada, mas não eliminada” (REIS, 1989, p. 197). Nisso, cabia às ações armadas a aceleração de certa teleologia. Ao fim da evolução, contabilizar-se-iam apenas as conquistas coletivas e não os sacrifícios individuais.

Depois, a “síndrome de culpa” impelia o militante a ficar no coletivo armado, muitas vezes até a morte. Segundo Aarão Reis, na concepção dos guerrilheiros “deixar a organização é renunciar à revolução” e “trair” um ideal (REIS, 1989, p. 197). Uma decisão

---

<sup>28</sup> Para mais, há outra interpretação para a intervenção de Doris. Por meio daquela percepção, a embaixatriz desmonta um propalado discurso da ditadura. Via de regra, a cúpula militar veiculava os guerrilheiros como bem armados, com financiamento e treinamento para rivalizarem de forma equânime com o governo. À luz das pesquisas, contudo, constata-se que o poder de fogo das vanguardas revolucionárias era reduzido frente à máquina repressiva. Porque, entre outras razões, a esquerda armada fragmentou-se em diversos coletivos, enquanto as forças de segurança permaneceram unitárias.

pequeno-burguesa, portanto, de um indivíduo egocêntrico. Sobrepõe-se, como resultado, a culpa que consome o revolucionário. A culpa de ter sido conformista, a culpa de ter abandonado os companheiros, a culpa de carregar consigo um amontoado de cadáveres que, diferentemente do guerrilheiro em questão, não fraquejaram num momento crucial.

Enfim, na época do diário Lamarca supunha que Iara estava grávida de um filho seu, o que lhe preenchia de esperança. Não por acaso, segue-se no mesmo dia 3 de agosto a observação “Guerra é guerra Neguinha... e o mini existe para deixar ‘la marca roxa’ na revolução” (LAMARCA, 1987). Aqui, o termo mini refere-se ao futuro bebê do casal. No entender do capitão, esse filho seria um destemido combatente, uma liderança vindoura que honraria a memória dos pais. Do amor entre Lamarca e Iara, pois, nasceria um revolucionário que encaminharia o declínio da ditadura e a respectiva implantação do socialismo<sup>29</sup>.

Nesse sentido, o capitão registra em 16 de agosto de 1971 uma última missiva para Iara “Te amo, te adoro – segue esta carta impregnada de amor – vou te ver, nem que seja a última coisa na minha vida – mil beijos de teu Cirilo” (LAMARCA, 1987). Por dedução, verifica-se nessa passagem uma tênue ligação entre o amor e a morte. A morte, explica-se pela conjuntura. No sertão baiano, Lamarca recebia parcas rações, permanecendo acuado devido ao avanço do exército. Sob outro enfoque, porém, a sua paixão facultava-lhe vivacidade. Logo, mesmo diante do excepcional, o capitão teimava em amar Iara e, por extensão, a revolução.

Quatro dias mais tarde, fadidamente, Iara Iavelberg foi assassinada em Salvador pelas forças armadas. No atestado de óbito, lavrou-se suicídio. Perfurado por balas, seu cadáver foi liberado somente um mês depois. Antes, foi usado pela repressão a fim de atrair Lamarca para a cidade<sup>30</sup>. Caixão lacrado, sepultamento modesto no cemitério israelita de São Paulo. Conforme Hugo Studart, “havia o temor de que a esquerda roubasse o corpo para transformá-lo em estandarte”, donde a exigência da ditadura para que só parentes diretos participassem da despedida (STUDART, 2007). Esse é o fim do percurso de uma brasileira que redefiniu o conceito de amor revolucionário, motivo importante para a fábula de *Reflexos*.

A propósito de *Reflexos*, na literatura o espaço é o local onde ocorre a história

---

<sup>29</sup> Na prática, entretanto, Iara nunca teve filhos.

<sup>30</sup> Carlos Lamarca foi morto em 17 de setembro de 1971, também pelas forças armadas. Para mais, ver: JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack. *Lamarca – o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global editora, 1971. Sobre Iara Iavelberg, ver: PATARRA, Judith Lieblich. *Iara – reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1992.

narrada. Para Gancho, “o espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (GANCHO, 2004, p. 23). No romance de Callado, como já dito, o Rio de Janeiro e seu entorno é o espaço central da narrativa. Identificam-se, ainda, espaços subsidiários, nacionais e internacionais. No primeiro caso, destaquemos Brasília. No segundo, Portugal e Estados Unidos.

Entrementes, o espaço é indissociável do tempo. Conforme Osman Lins, “Move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à sua faculdade de pensar” (LINS, 1976, p. 63). Nessa passagem, intui-se que o espaço é um elemento poderoso na percepção das temporalidades. Ponderemos isso. Nas comunidades rurais do *ancien régime*, o tempo era regulado através da agricultura. O período do plantio, a estação das chuvas e a época da colheita. Nesse contexto, o indivíduo contabilizava os dias por meio da natureza. Na idade contemporânea, contudo, ocorre uma mudança. No século XVIII, na Inglaterra, emerge a indústria. Daí a urbanização progressiva das sociedades. Logo, o tempo passa a ser medido pelas atividades fabris. A hora de entrada na fábrica, o intervalo de almoço etc. Assim, a percepção temporal é alterada.

Atento a isso, Koselleck sublinha a essencialidade do espaço para a operação historiográfica. Segundo ele, “O espaço é algo que precisamos pressupor meta-historicamente para qualquer história possível e, ao mesmo tempo, é historicizado, pois se modifica social, econômica e politicamente” (KOSELLECK, 2014, p. 77). Num duplo movimento, portanto, cabe ao historiador deduzir o espaço quando do delineamento metodológico e investigá-lo em termos estruturais. Para esse autor, ainda, a cultura é subsidiária do espaço. Nisso, tanto o espaço condiciona a cultura quanto é por ela remodelado.

Seja como for, o espaço pode ser igualmente um fator limitador para o avanço das sociedades. Acerca da “coerção geográfica”, Fernand Braudel pontua “Durante séculos, o homem é prisioneiro de climas, de vegetações, de populações animais, de culturas, de um equilíbrio lentamente construído, do qual não pode desviar-se sem o risco de pôr tudo novamente em jogo” (BRAUDEL, 2017, p. 50). Aficionado pelo longo prazo, Braudel inspirou-se em Vidal de La Blache para idealizar a geo-história. Para Braudel, o espaço é crucial na gestação das estruturas, verdadeiras barreiras seculares.

No estudo de *Reflexos do Baile*, entretanto, mais do que o espaço, importa-nos a ambientação. Para Lins, “Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). Desse jeito, diferentemente do caráter estático do espaço, a ambientação é dinâmica. Para Antonio Dimas, enquanto “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (DIMAS, 1985, p. 20). Em consequência, Lins classifica a ambientação como franca, reflexa e/ou dissimulada.

Na ambientação franca, o narrador descreve o espaço sem a intervenção da personagem. Assim, o local é usualmente especificado no princípio do texto, de modo introdutório. Desfavoravelmente, essa técnica pode gerar na trama blocos expositivos segregados do assunto central. Na ambientação reflexa, por sua vez, pormenoriza-se o espaço sem a mediação de um narrador ostensivo. Destarte, o recinto é tipificado apenas como “moldura” contextual (DIMAS, 1985, p. 24). Tanto a ambientação franca como a reflexa, portanto, suspendem a ação para caracterizar o espaço, ora pelo narrador, ora pela personagem.

Concentremo-nos, entretanto, na ambientação dissimulada. Para Lins, “A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação”. E mais, “atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 83-84). No geral, a ambientação dissimulada afugenta o sumário narrativo. Nesse caso, particularmente, a questão dos focos narrativos é estratégica. Dessa maneira, a cada nova perspectiva diegética, tem-se um ambiente distinto. Em *Reflexos*, inclusive, Juliana é uma narradora-personagem que elabora ambientações pungentes.

Mantemos no horizonte a sentença de Lins, segundo a qual “Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações” (LINS, 1976, p. 92). Ainda na primeira parte de *Reflexos*, a heroína sonha com Beto, conforme ela própria, “no meio de baleados e afogados, perdido nos meus braços feito um menino, os olhos embaciados dos mortos [...], feito olhos de peixe do fundo do açude” (CALLADO, 2008, p. 42-43). Os vocábulos baleados e afogados indicam corpos a perecer, a comparação do capitão com um menino pressupõe a interrupção repentina de um fluxo temporal e os olhos embaciados, feito peixe, lembra-nos que a morte humana se assemelha a de outros animais.

Após esse pesadelo, Juliana passa a reparar com mais atenção naquilo que a cerca. Em uma festa na casa do embaixador alemão, por exemplo, a protagonista depara-se com uma estátua bizarra, um “Goethe de mármore num caixão de acrílico, nu em pêlo, deitado entre blocos de gelo” (CALLADO, 2008, p. 47). Registre-se que Johann Wolfgang von Goethe teve na morte um *leitmotiv* para a sua literatura. Ato contínuo, na beira de uma estrada de chão, Juliana vê, de supetão, “afrontosos mulungus [...] dando flor vermelha” (CALLADO, 2008, p. 100).

De forma associada, em *Memorial* o embaixador aposentado, Aires, manipula o ambiente para gerar emoção. É o desfecho do romance: D. Carmo e Aguiar foram abandonados por Fidélia e Tristão. O narrador visita-os e, segundo ele, “Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro”. Nessa passagem, Aires perscruta através da fresta. Nos seus termos, “Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta” (ASSIS, 2011, p. 156). Assim, a divisão espacial obedece à proporção, o casal encara-se, e as mãos, como que perdidas, sugerem desorientação.

Por um instante, Aires hesita e começa a retirar-se. Num último volteio de cabeça, contudo, ele observa “Ao transpor a porta para a rua vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro: digo o que me pareceu”. Logo, o narrador reforça a carga sentimental da cena por meio da ideia de incomensurabilidade. Sobre o casal Aguiar, ele arremata “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos” (ASSIS, 2011, p. 156). De forma gradual, a tímida felicidade conjugal é entremeada à solidão. Isso porque, juntos, o par Carmo-Aguiar foi incapaz de constituir legado. Assim como Rufino, em *Reflexos do Baile*.

Sobre *Reflexos*, em específico, o enredo segue e deparamo-nos com o depoimento de Joselina acerca do aprisionamento do diplomata dos EUA e de seu patrão, Rufino. Joselina Galantim Pereira tem cinquenta e cinco anos, faz bordados, é católica e, nos dizeres do próprio embaixador aposentado, cozinha um delicioso “cordeiro ao molho de hortelã” (CALLADO, 2008, p. 22). Ela é uma das personagens populares de *Reflexos* e, por assim ser, o seu ponto de vista é privilegiado. Na prática, a sua perspectiva narrativa aproxima-se da neutralidade, sendo pouco influenciada por valores de grupo. Ademais, ela é uma observadora sensível.

Por sinal, embora singelas em número, em nosso romance as personagens populares

se fazem presentes<sup>31</sup>. Mais do que Joselina, têm-se a lavadeira Zulmira, o chefe da guarda Claudionor, o jardineiro Válter, a arrumadeira Valdelise, o cuidador de aves Capixaba, policiais da repressão etc. Esses seres transitam entre os coletivos de personagens quase sempre em posição subalterna. A exceção é Válter que, na verdade, é guerrilheiro, mas se infiltrou como jardineiro na casa de Rufino. Além disso, muitas dessas personagens são versadas em ditos populares. Conforme Joselina, “Não é a gente que carrega a cruz, ela é que carrega a gente para onde entende” (CALLADO, 2008, p. 126-130).

Na hora do aprisionamento, Joselina dormia de “camisola e papelote no cabelo”. De súbito, foi surpreendida por um homem ao lado da cama. Era Vítor, que lhe apontou a direção da sala. Ela obedeceu. Lá chegando, nas palavras de Joselina, viu o “embaixador aí do vizinho, num canto, sentado numa poltrona”, “seu Rufino que estava de roupão, em pé” e o Bernardo e o Válter, ambos com uma “pistola na mão” (CALLADO, 2008, p. 126-130). Então, conta a cozinheira que o diplomata aposentado se trancou no banheiro. Onde, segundo ela, “meu patrão obrou feito quem solta num chofre uma matilha inteira de cão criado na corrente. Só aí é que ele voltou para sala efetivo, amarrando o cinto do roupão” (CALLADO, 2008, p. 126-130).

Nessa altura, como sabemos, o pai de Juliana sofre uma metamorfose e começa a comunicar-se em inglês. Irritados, os guerrilheiros reagem. Quem narra é a funcionária doméstica: “aquela peste do Bernardo levantou a pistola pelo cano e parecia que ia dar com o coice dela na cabeça do Rufino” (CALLADO, 2008, p. 126-130). No excerto, Joselina usa uma figura de linguagem para detalhar a ação armada. Versada na oralidade, ela articula a situação consoante à sua experiência. Ao termo, suas metáforas enriquecem a diegese. Essa técnica, aliás, é empregada por várias personagens em *Reflexos do Baile*.

Por sorte, Bernardo desiste de golpear Rufino, que vai até o bar para apanhar uma garrafa de whisky. Joselina oferece o seu serviço, mas, em inglês, o patrão declina. Segundo a cozinheira “Aí me deu uma esquisitice, não sei porque fiquei nervosa, com vontade de chorar, até me desgrenhei um pouco, o senhor me desculpe, distraída dos papelotes que saiu uma porção na minha mão” (CALLADO, 2008, p. 126-130). Nesse trecho, note-se que Joselina nutre certa afeição por Rufino, afinal, ela trabalha na casa do embaixador aposentado há quase três anos. Ademais, a expressão senhor sugere-nos que o receptor do depoimento é uma autoridade policial.

Pelos despachos dessa mesma polícia, sabemos que o sequestro do diplomata dos

---

<sup>31</sup> Em *Reflexos*, as personagens populares são planas, tipo.

EUA e do diplomata brasileiro fracassou, sendo os militantes armados presos. Na realidade, o cativo foi desbaratado após a captura de Juliana. Sobre essa detenção, um agente de segurança afirma “a moça [...] entrou no alçapão” (CALLADO, 2008, p. 148). Aqui, o alçapão refere-se a um esquema militar para a prisão da guerrilheira e à rememoração do episódio da juriti, anteriormente por ela narrado. Naquele caso, porém, essa palavra mimetizava o amor e a liberdade, ao passo que agora ela indica o ódio e a coação.

Ainda acerca da heroína, no dia de seu falecimento apresenta-se na delegacia a personagem de um artista que insiste em usar o cadáver da moça para confeccionar uma máscara mortuária. A descrição é de um soldado “Cara magrelo, nervoso e porra-louca dizendo o tempo todo ‘o molde, não se pode perder o molde’ e batendo numa caixa de pau que ele chamava de estojo” (CALLADO, 2008, p. 125). Na visão desse excêntrico admirador, que será escorraçado pelos guardas, diga-se, o rosto de Juliana precisava ser imortalizado no presente. A fixação pelo presente é um motivo contumaz na fábula de *Reflexos*. Regressaremos a isso.

Por ora, passemos à subdivisão da queda da guerrilha. Iniciemos com calma. Juliana está presa no DOPS do Rio. Em uma carta para o secretário de segurança, um policial afirma “De primeiro, a gente nem podia trabalhar como profissional e quando me perguntaram o que é que a moça tinha dito eu respondi nada. Tratado com bons modos ninguém diz nada” (CALLADO, 2008, p. 131). No entender dessa personagem, repare-se que a tortura é um instrumento protocolar, uma vez que ela nem cogita um interrogatório sem violência.

Na sequência, a inteligência militar apura que a heroína era, por certo, a noiva de Beto: um traidor para o exército. Logo, uma ordem é emitida para que ela seja tratada com barbárie. Ao que o guarda responde “Botar a moça por assim dizer embaixo dum bate-estaca e largar o pilão em cima até tira a graça. O senhor sabe como é. Essas coisas pode meter a gente numa fria” (CALLADO, 2008, p. 131). Nesse despacho, verifica-se um quê de passionalidade por parte das altas autoridades. Em suma, o que o governo quer é vingar-se de Beto e, para tal, usa Juliana.

O episódio continua e, ao que parece, Juliana ainda sobrevive, sob a custódia do estado. Conforme o policial “Veja bem quem é que está mandando no caso e se for mesmo para valer a gente tem que pensar logo numa identificação sumária, quer dizer caixão de aço e tampa soldada, com uns arrebites para rebater (CALLADO, 2008, p. 131-132). Com

isso, esse subordinado faz questão de confirmar a sentença de morte imposta à protagonista. Inobstante a versão das forças armadas de que a cúpula ditatorial desconhecia a tortura perpetrada em âmbito local, em nossa diegese a diretriz para o assassinato da heroína vem do próprio governo federal.

Um pouco à frente, deduz-se a morte de Juliana. De maneira fragmentária, um policial afirma “Não pode ter essa de exumação não” e “Não desenterra ela não” (CALLADO, 2008, p. 136). Nisso, o leitor é instado a preencher os vácuos textuais. Colige-se da passagem que, quando do homicídio da filha, Rufino impetrou uma ação judicial para desvendar a sua real *causa mortis*. Entretanto, o seu pedido foi indeferido. Noutra vertente, contudo, refletamos sobre as brechas no enredo de *Reflexos*. Pelo conjunto, têm-se, nelas, a mimetização de pelo menos um fenômeno, assentado no período em que o romance foi escrito.

Trata-se da censura à imprensa, temática conhecida por Antonio Callado<sup>32</sup>. Quando do AI-5, nas palavras de Paolo Marconi, o ato censório ocorria por meio de “pequenos pedaços de papel, nos primeiros tempos timbrados e assinados por alguma autoridade, contendo explicitamente os assuntos que não deveriam ser abordados ou divulgados por não interessarem aos desígnios dos donos do poder” (MARCONI, 1980, p. 46). A despeito do paralelo entre esses bilhetes e os excertos de *Reflexos*, entende-se que esses pedaços de papel incutiam lacunas no imaginário do leitor de jornais. Lacunas abstratas, a sério, mas ainda assim lacunas.

Educado, dessa forma, o mencionado leitor presume o que a imprensa omite, interpretando por silogismo a informação publicada. Em seguida, para Marconi “Os órgãos de comunicação que ousaram se rebelar [...] tiveram de suportar, por longo tempo, a indesejável presença de policiais censores a lerem nas redações ou oficinas gráficas, todos os originais” (MARCONI, 1980, p. 61). Em pouco tempo, as brechas abstratas tornam-se concretas, haja vista a rasura feita pelo censor na página do periódico. Produz-se, pois, sulcos que degradam o espaço do texto, deformando-o. Experiência, essa, representada artisticamente em *Reflexos*.

Aliás, em contraste com as estatísticas de então, *Reflexos do Baile* nunca foi censurado. Isso porque de 312 títulos censurados nos anos 1970 no Brasil (livros dos mais diversos gêneros), para Sandra Reimão, 300 o foram entre 1975 e 1979. O que representa

---

<sup>32</sup> Callado atuou como jornalista nos principais veículos de comunicação brasileiros. Afastou-se das redações de 1974 a 1976 para trabalhar com exclusividade na escrita de *Reflexos do Baile*. Nesse processo, recebeu um adiantamento de direitos autorais da Paz e Terra, algo raro para o mercado editorial da época.

mais de 96% do total da década. Somente no ano em que aquele romance foi publicado (1976), 61 obras foram censuradas (REIMÃO, 2011, p. 33). No geral, a justificativa mais usada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para proibir um volume era a de que o seu conteúdo ia contra a “moral pública e os bons costumes”, num aceno da ditadura a setores sociais conservadores.

Quanto à ausência de censura a *Reflexos*, identifica-se amadorismo no *modus operandi* dos censores. Segundo Reimão, “o exame pelo DCDP de livros já editados ocorria em razão de solicitações as mais variadas, feitas por qualquer pessoa ‘que tenha lido um livro, autoridade ou não, e o considere atentatório à moral ou mesmo subversivo’” (REIMÃO, 2011, p. 52). Ora, *Reflexos* é uma narrativa alegórica que exige repertório e disposição. Como antes explicitado, consta que o seu consumo ficou restrito a parte da intelectualidade nacional e essa restrição o resguardou, ainda que indiretamente, de denúncias.

De maneira oportuna, retomemos a fixação pelo presente na fábula de *Reflexos*. Para François Hartog, o presentismo foi urdido quando da crise do regime moderno de historicidade, a partir da década de 1970. Em essência, essa crise deflagrou uma brecha no tempo, um *gap*, de onde emergiu tal fenômeno. Sobre isso, Hartog pontua que “O presente tornou-se o horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato” (HARTOG, 2015, p. 148). O presentismo, pois, centra-se numa ampliação exorbitante do presente, em detrimento do passado e do futuro.

Na esteira disso, o presentismo configura-se por historicizar os fatos em tempo real. Para Hartog, “o presente, no momento mesmo em que se faz, deseja olhar-se como já histórico, como já passado. Volta-se [...] sobre si próprio para antecipar o olhar que será dirigido para ele, quando terá passado completamente, como se quisesse ‘prever’ o passado (HARTOG, 2015, p. 149-150). Assim, em meios de comunicação *online*, jornalistas destrincham notícias ao vivo, enquanto cientistas políticos tecem frágeis previsões. A distância temporal de análise, no que lhe concerne, é praticamente extinta, comprometendo a sua objetividade.

De modo contíguo, sofremos com um passado que não passa. Nos dizeres de María Inés Mudrovcic, tanto as “guerras mundiais” quanto os “genocídios e terrorismos de estado” engendraram um presente de “imprescritibilidade jurídica” (MUDROVCIC, 2013,

p. 25)<sup>33</sup>. Nele, assombram-nos os crimes praticados desde um “passado recente”, barbáries verdadeiramente “dolorosas”. Logo, num sistema contínuo, o presente evoca o pretérito para fins de memória e reparação. Todavia, por seu próprio feitio, mostra-se problemático convertermos o progresso em experiência positiva.

Sobre o futuro, para o presentismo ele transmutou-se em um devir de cataclismo. Não sem motivo, Hartog aponta para um “futuro ameaçador, [...] que nos observa, e que nós colocamos em perigo por nossas ações” (HARTOG, 2015, p. 252-254). Como ilustração, tem-se a ameaça climática. A partir da exploração predatória da natureza, reforçada pela tecnologia, os países desenvolvidos desencadearam o aquecimento global. Nesse ínterim, a promessa do progresso é substituída por uma espécie de condenação, um desastre ulterior que penalizará o indivíduo. Deseja-se, tão somente, a protelação desse fim.

Nesse sentido, Mudrovcic delinea o futuro como “fechado”, quase imprevisível (MUDROVCIC, 2013, p. 13). Um sintoma disso é a repulsa que diversas pessoas têm de envelhecer. Busca-se fórmulas milagrosas para a manutenção da juventude, um bálsamo capaz de retardar o decaimento corpóreo. A adolescência, por seu turno, é estendida, e a entrada na idade adulta, adiada. Outrossim, desponta o etarismo, ou seja, o preconceito contra os mais velhos. Daí a deplorável interdição do prazer para os idosos, sob pena de achincalhação.

Em suma, Hartog sentencia o presentismo como “um presente massivo, invasor, onipresente, que não tem outro horizonte além dele mesmo” (HARTOG, 2006, p. 270). Note-se que para os antigos o presente munia-se da segurança do passado, ao passo que para os modernos ele era um período de espera em direção à futura contemplação. Antes, o indivíduo ainda se sentia, de algum modo, resguardado. Hoje, entretanto, verifica-se um presente autossuficiente, que gera ceticismo e desalento, sobre o qual o agente parece caminhar em suspenso.

Ora, percepção próxima tem o leitor de *Reflexos do Baile*. Sintomaticamente, Hartog define o declínio do conceito de revolução como uma baliza transicional para o presentismo (HARTOG, 2015, p. 256). De forma aproximada, esse é o tema de nossa ficção, a saber, o definhamento das ações armadas no Brasil e o decréscimo das utopias de guerrilha. Avista-se, assim, em *Reflexos*, certos indícios do tempo presentista. Nesse livro, os indícios do presentismo iniciam-se na descrição dos espaços, passam pela

---

<sup>33</sup> As citações de Mudrovcic foram por nós traduzidas do original em espanhol.

particularização das personagens e terminam em sua própria estrutura.

Sobre o espaço, na sala de estar do palacete de Rufino encontram-se inúmeras fotografias, imagens que representam o encapsulamento de um instante, a perpetuação do presente. O centro desse recinto, por seu turno, é adornado com um pássaro empalhado, o extinto doudo de Madagascar. No campo imagético, esse animal simboliza, a um só tempo, o passado glorioso dos Mascarenhas e a gradual senilidade do embaixador aposentado – doudo como uma variação de doido (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 70). Além disso, esse detalhe decorativo também testemunha a aversão acerca da passagem do tempo. Embalsamar, pois, é eternizar o corpo no momento mesmo de sua morte, preservando-o, ao menos em aparência, da decrepitude fisiológica.

Quanto ao presentismo na trajetória de uma personagem. De um jeito curioso, outro ser fictício que empalha aves na fábula de *Reflexos* é Jack Clay. Ele embalsama os seus beija-flores antes de despachá-los para os Estados Unidos. Em princípio, Clay mantém correspondência com a esposa, a embaixatriz Melanie. Nessas missivas, esse chanceler narra banalidades concernentes ao cotidiano brasileiro, em oposição à atroz situação da época. No meio do romance, contudo, lembremos, o diplomata ianque é sequestrado pela guerrilha.

A partir de então, o presente político destrói as idealizações de Clay, que é confrontado pela violência. Logo, o embaixador estadunidense tem um abalo psicológico, perdendo referências básicas. A sua linguagem, por exemplo, estilhaça-se em abreviações quase incompreensíveis. Após ser libertado do cativo, ele comenta “Inconsigo ver futuro. Me sinto garrafa champã desarrolh.” (CALLADO, 2008, p. 154). No trecho, o chanceler americano exterioriza certa desorientação temporal. O presente torna-se para ele, portanto, uma abstração fragmentária.

A fragmentação, no que lhe diz respeito, é um sintoma do presentismo intrínseco à estrutura de nossa ficção<sup>34</sup>. Nesse romance, o passado e o futuro apoderam-se do presente. Por um lado, o passado assombra o presente com a sua brutalidade. O massacre promovido em Canudos pelo exército, por exemplo. Por outro, o futuro lembra-nos, de forma recorrente, a iminência de uma tragédia. Ao todo, quase nenhuma personagem consegue salvar-se em *Reflexos do Baile*.

Em *Reflexos*, pois, o despacho de um policial subalterno, sobre o pedido de

---

<sup>34</sup> Para uma leitura alternativa, ver: FERNANDES, Edilene Gasparini. *Mosaico de histórias e mentalidades em Reflexos do Baile*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 1997.

exumação de Juliana, continua “seu secretário, permita que eu lhe diga, a hora é do esporro, é do murro na mesa, é de encarar esses advogados e de picar reportagem pra jornalista comer” (CALLADO, 2008, p. 136). No decurso da história narrada, essa é a voz de uma personagem que representa a perspectiva dos militares de baixa patente. Percebe-se, por isso, que seu vocabulário é idiossincrático, os seus posicionamentos são brutais e, muitas vezes, as suas explicações possuem erros de concordância. É por essa perspectiva que conhecemos o cotidiano e a mentalidade da repressão.

Ainda sobre essa personagem, constata-se que ela é uma migrante do Norte, que é alcoólatra, está próxima da aposentadoria e, segundo ela própria, “homem de barra limpa e fala pouca” (CALLADO, 2008, p. 157). No livro, ela trata o seu superior como “amigo” e é nostálgica no que se refere a um período em que “a lei era severa”. Além disso, os seus raciocínios são redundantes, sendo via de regra expressos por gírias, haja vista a seguinte passagem: “Agora, chefe, a gente não passa de vara de rabo de foguete, de pau de galinheiro. É a bandalha, o esculacho” (CALLADO, 2008, p. 168).

O texto progride e, através do ponto de vista dessa personagem, um detalhe cruel nos é apresentado acerca de Juliana: “chegou a vir ordem”, diz o guarda, “de cortar a cabeça da moça, coisa que ninguém aqui na DP tem prática nenhuma e ninguém queria nem experimentar o serrote que foram pegar na Carpintaria Ideal, hoje Carapina’s, que trabalha para a gente” (CALLADO, 2008, p. 137). Nesse extrato, é evidenciada a bestialidade do alto escalão das forças armadas. Ademais, nele, impressiona-nos a forma burocrática com que os policiais cumprem essa inominável diretriz. Eles o fazem tal qual estivessem preenchendo papéis.

Sensação parecida tem a embaixatriz inglesa. De perfil intuitivo, ela assevera sobre a violência estatal contra a guerrilha “É como se uma sanguinolenta peça elisabetiana, cheia de ira, de paixão e subitamente transformada em verdade me sugasse pelo palco a dentro” (CALLADO, 2008, p. 140). Dessa maneira, Doris elege como referente a dramaturgia britânica para qualificar certa conjuntura histórica do Brasil. Na sua avaliação, congregam-se naquele período fatos de difícil discernimento, eventos estranhos, avessos à sintetização, e uma realidade cruel, mas também mítica.

Na citação anterior, o tradutor insere uma nota para explicar o que seria, para ele, uma sanguinolenta peça elisabetiana, qual seja: “aquelas peças teatrais, sobretudo quando espelhos mortos, de repente voltam, malévolos, a rebrilhar e ameaçar a tranquilidade das pessoas” (CALLADO, 2008, p. 140). De acordo com o senso comum, cabe ao tradutor

apenas aproximar o leitor do raciocínio original. Por outro prisma, contudo, em *Reflexos* a personagem do tradutor distorce o pensamento da embaixatriz britânica, distinguindo-se como um autor implícito. Destarte, percebe-se que a imagem do espelho inexistente para Doris, pois foi inteiramente idealizada pelo tradutor.

A violência estatal aludida por Doris também está presente no desfecho de Amália. Durante as sevícias, ela cedeu informações à repressão. Ainda assim, foi assassinada. Faleceu, a sério, em decorrência dos ferimentos da tortura. Na sequência, conforme o policial narrador, Amália “foi identificada direitinho pelo pai e pela mãe sem nenhuma novidade. Quando acabou, a gente fechou o caixão e entregou, mediante recibo” (CALLADO, 2008, p. 136-137). Nessa altura do enredo, a expressão sem nenhuma novidade denota a constância dos homicídios de presos políticos perpetrados pelo exército.

Acerca das personagens populares, Valdelise é presa e covardemente estuprada pelos militares. Sobre a arrumadeira, em tom de escárnio, um guarda observa “Está meio enxovalhadinha porque o delegado se interessou nela vidrado e mandou brasa” (CALLADO, 2008, p. 170). Quando da violação, ela reage, mas é golpeada no rosto e perde dois dentes. Em simultâneo, numa sala contígua, na cadeira de dentista, seu esposo é torturado. Destarte, um policial zomba do jardineiro “O Válter ainda está naquela primeira comunhão de pensar que a mulher dele ficou o tempo todo direitinha e de uniforme lá na São Judas Tadeu” (CALLADO, 2008, p. 170).

De forma adjacente, Vítor é igualmente morto por agentes militares. Na ocasião de sua detenção, ele tentou sem sucesso fugir e foi capturado ao envolver-se num acidente automobilístico, fraturando a bacia e as pernas. Após esse baque, um policial pontua quanto a esse guerrilheiro “Interrogamos ele assim mesmo, branco, frio, suando na testa feito copo d’água gelada, [...] avisando que se não falasse ali na hora ia falar com a Amália e a Juliana no cemitério, os três com a boca cheia de terra” (CALLADO, 2008, p. 148-149). Como a heroína de *Reflexos*, assim, Vítor também experimenta a dor impingida pelo poder.

Sobre Juliana, em particular, um guarda declara acerca do instante ulterior a seu fenecimento “O rosto dela estava perfeito, aliás muito bonito. E parecia sereno, com os cabelos espalhados” (CALLADO, 2008, p. 144). De um jeito paradoxal, vê-se nesse extrato que a heroína é representada como uma vencedora, porque, apesar da finitude do óbito, espera-se que a sua memória ecoe de forma perpétua, tal qual um arquétipo da tragédia clássica. Ademais, a beleza de Juliana que tanto cativou os embaixadores outrora,

agora é sublinhada por um torturador.

Nessa mesma ocasião, menciona-se que é recebida na delegacia uma encomenda macabra, despachada por autoridades do governo. Sobre o chefe do departamento de segurança nacional, um policial afirma “Queria até a cabeça de homens e mulheres. Mandou uns jacás forrados de zinco para botar cabeça cortada dentro feito jerimum” (CALLADO, 2008, p. 157). Aqui, a cabeça decepada de Juliana é um troféu político, simbolizando a pretensa supremacia das forças armadas. Além disso, como já delineado, a degola da heroína nos remete à violência operada pelo exército brasileiro contra vários movimentos sociais ao longo do século XIX<sup>35</sup>. Percebe-se, desse modo, a representação do trauma na fábula de *Reflexos*.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, “O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84 – grifo do autor). Geralmente, o trauma é sucedido pelo retraimento e pela angústia. Na perspectiva da vítima, a primeira a isola, enquanto a segunda a abate melancolicamente. Seligmann-Silva prossegue, “Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). De pronto, o indivíduo tenta assimilar o trauma, mas fracassa e volta à estaca zero. Então, esse retorno compulsivo o flagela.

Deveras, o trauma é da ordem do inimaginável. Segundo Beatriz de Moraes Vieira, “as ocorrências catastróficas podem provocar grandes desarranjos psíquicos, interferindo no processo de subjetivação dos indivíduos, uma vez que desencadeiam um transbordamento de afetos e intensidade que não comportam sentido em si” (VIEIRA, 2015, p. 154). Despreparado, o sujeito não dispõe de um arcabouço de abstrações para manejar o trauma. Note-se também, acima, a insistência na palavra transbordar, e suas variações. Em resumo, transbordar significa ultrapassar o limite do pensável, do humanamente inteligível.

---

<sup>35</sup> No oitocentos, porém, prioritariamente, a violência política visava a população pobre. Dessa forma, munida de um projeto de higienização social, calcado na eugenia, a república massacrou diversas revoltas, desde o sertão nordestino até o contestado. Só assim, para as forças armadas, podia-se modernizar o Brasil. Na época do estado novo, por sua vez, os principais alvos da truculência governamental foram o comunismo e o integralismo. Então, a paranoia ditatorial fez com que inimigos políticos de Vargas fossem taxados de “adversários da pátria”. Logo, em face desse maniqueísmo, diversos militantes foram torturados. Na ditadura de 1964, enfim, entre outras vítimas, a violência política também atingiu parte da classe média intelectualizada. De modo que o estado perseguia e assassinava dezenas de jovens provindos dos meios estudantis. Concomitantemente, via propaganda oficial, difundia-se a tese do caráter pacífico da história brasileira. Resultado da convivência harmônica entre os indígenas, os africanos escravizados e os europeus, segundo a cúpula militar. Nesse período, diga-se, o mito da “democracia racial” foi encampado pelo Conselho Federal de Cultura.

Dessa forma, o trauma torna-se um relevante tópico de estudo contemporâneo. Para Jaime Ginzburg, ele evoca “temas que apontam para o peso insuportável do passado e para a impregnação de um sofrimento, expresso como historiografia inconsciente do tempo” (GINZBURG, 2003, p. 67). Na citação, o trauma é classificado como uma espécie de *zeitgeist* da modernidade tardia. O que o inclui, obrigatoriamente, nas análises sobre esse tempo. Para Ginzburg, por meio dessa dinâmica, intui-se parte do espírito de uma época, um período de inúmeras perseguições políticas, que exala violência.

Ainda para Ginzburg, “Se por um lado é habitual entender o trauma como um episódio individual, por outro, cada vez mais, é possível pensar a experiência de trauma coletivo” (GINZBURG, 2003, p. 59). Grosso modo, o tormento do trauma é individual e intransferível. Entrementes, no plano analítico a noção de trauma coletivo pode ser operacional. Adapta-se, assim, tal concepção, da psicanálise à historiografia. Conforme Ginzburg, “Um grupo, um segmento social, ou mesmo uma sociedade inteira pode ser alvo de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la” (GINZBURG, 2003, p. 59).

Nesse momento, acerca do pai da heroína em *Reflexos*, vejamos o seu desfecho. Em uma missiva, o diplomata Henry comenta, “O grave é que [...] o pobre coitado está sem casa, sem filha e sem casa, uma espécie de Rei Lear almofadinha” (CALLADO, 2008, p. 153). Nisso, verifica-se no fim do romance que Rufino se põe a vagar entre o cemitério dos ingleses, onde quer ser enterrado, e o hospital d. Pedro II, onde frequentemente é internado. Outrossim, nessa altura da história narrada ele também julga ser o chanceler inglês no Brasil. Simpática a ele, a embaixatriz Doris cogita, inclusive, repatriá-lo à Grã-Bretanha.

Quanto à *Rei Lear*, essa peça é um intertexto para *Reflexos do Baile*. Conforme Arrigucci Jr., tal qual na dramaturgia de William Shakespeare, *Reflexos* é construído a partir de um “eixo principal de ação” em torno do qual orbitam pai e filha / pai e filhas. Assim, ao cotejar o embaixador aposentado com Lear, Arrigucci Jr. observa “Rufino é um pai afetuoso, ingênuo e crédulo, voltado para si mesmo e um tanto tolo, que não escapará à loucura no momento em que reconhecer o erro de sua visão sobre a filha” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 71). Um pai que, defronte à Juliana, vê ruir a sua concepção de mundo.

Nessa lógica, pode-se comparar Juliana com Goneril e Regan, filhas de Lear. Justificativas: as três têm relações conturbadas com os pais e, cada uma a seu modo, concebem os seus genitores como ultrapassados. Logo, tanto em *Reflexos* quanto na

tragédia shakespeariana consta o assunto do tempo geracional. Sob outro ângulo, porém, Juliana difere das personagens ora mencionadas. Antes, por mostrar-se alheia à herança paterna, econômica ou política. Ademais, por ela usar Rufino para empreender uma mudança estrutural, enquanto Goneril e Regan aspiram à conservação do arbítrio nobiliárquico.

No que se refere à mudança estrutural, ou revolucionária, *Reflexos do Baile* termina de forma ambígua. É que Dirceu, o lendário comandante socialista, está prestes a ser libertado, num nítido mal-entendido que denota ironia. Sobre esse guerrilheiro, um policial de baixa patente assevera “Esse cara não sabe porra nenhuma de subnitrito de nada” (CALLADO, 2008, p. 153). Em meio à tortura, Dirceu reafirma apenas uma história, o que indica, para a repressão, a sua inocência. No conjunto do romance, entretanto, essa fagulha de confiança se esvai diante da selvageria da tragédia. Então, a esperança é eclipsada pelo amargor.

Nesse viés, o último capítulo do romance é escrito por um agente subalterno da repressão, flagrantemente embriagado. Saudoso, ele interpela o seu superior “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 beijo. Veado que aprecia porrada de fancho não tem médico que cura ele não” (CALLADO, 2008, p. 169). Aqui, a gíria cururu significa um sujeito simplório. No desfecho de *Reflexos*, pois, de modo sintomático, confia-se a um guarda preconceituoso e agressivo o direito de proferir a palavra final.

Ao fechar *Reflexos do Baile*, mesmo um observador atento intui a necessidade de outras leituras. Inicialmente, o leitor identifica os traços gerais da fábula e suas principais personagens – uma abstração ainda grosseira. Segue-se a integração dos detalhes às trajetórias das personagens – entendimento um pouco mais claro. Enfim, dedicamo-nos, em uma terceira leitura, a distinguir os focos narrativos e a assimilar as perspectivas mentais de cada ser fictício. Só assim, após uma segunda releitura, compreendemos a complexidade da obra.

Na história narrada de *Reflexos*, lembre-se, raros detalhes são fortuitos. Daí a importância da ambientação. Na ambientação dissimulada, por exemplo, segundo Dimas, “imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar” (DIMAS, 1985, p. 26). Destarte, a ambientação amplia as camadas de significado de um só episódio. E mais: em nosso volume, episódios díspares

aproximam-se por um tênue fio de ambientação. Abaixo desses estratos, situa-se a derrota. Para a vislumbrarmos, é preciso prospectá-la.

Lado a lado, tem-se o presentismo. Conforme David Armitage, “Se o presente é de fato onipresente, então pode caber aos historiadores, como estudantes do tempo e da mudança, comparar esta condição com outros ‘regimes históricos’ (ARMITAGE, 2022, p. 68)<sup>36</sup>. Desse jeito, a comparação de regimes históricos multiplica as interpretações literárias. Nesse processo, desvelamos idiosincrasias de uma época, contrastando-as com o outrora. Em rigor, interessa-nos essa perambulação pelo tempo, porque por meio dela analisamos as personagens sem pré-julgamentos.

Tampouco Callado prezava o domínio de uma interpretação sobre as demais, é bom dizer. Em novembro de 1976, por exemplo, numa entrevista para a *Veja*, o autor responde sobre o que o motivou a escrever *Reflexos do Baile*: “Foi a oportunidade de captar uma visão do tempo, da movimentação, das esperanças que houve em torno de uma espécie de guerra” (CALLADO, 1976b). Nesse excerto, a expressão visão do tempo denota a ideologia de certos agentes pretéritos, devotados à luta armada. Ademais, o termo “guerra” condiz à uma situação-limite que sulcou profundas cicatrizes históricas.

Sem pausa, Callado emenda “Todo esse sonho bastante irrealizável se contrapõe ao ponto de vista completamente distante e indiferente dos diplomatas que aqui estavam na ocasião” (CALLADO, 1976b). Disso, subentende-se por sonho irrealizável o declínio da utopia em meados dos anos 1970 e a opinião de Callado acerca da empreitada armada. Ato contínuo, o termo ponto de vista designa a distância mental dos embaixadores quanto àquele *modus operandi* revolucionário. Outrossim, a contar desse período, intuímos também a dissolução da totalidade.

Por falar nisso, Hélio Pólvora assinala sobre *Reflexos* “A fragmentação do espelho será simbolicamente a de uma sociedade desintegrada, vivendo em compartimentos, incapaz do pacto social” (PÓLVORA, 1976). Sobremaneira, na modernidade tardia verifica-se a cisão do sujeito. Na citação, assim, o adjetivo “desintegrada” sugere a desumanização das relações sociais. Pressupõe-se, aqui, o ápice da divisão do trabalho, e a respectiva objetificação dos afetos. Por isso viver em compartimentos, alienando-se. Por isso a inoperância do pacto social.

De volta àquela entrevista, em relação à fábula de *Reflexos*, Callado observa “procuro captar a atmosfera que predominou no Rio durante os sequestros” (CALLADO,

---

<sup>36</sup> As citações de Armitage foram por nós traduzidas do original em inglês.

1976b). Ora, sabe-se que a atmosfera é gestada na literatura por técnicas narrativas. Para Osman Lins, ela é “algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens” (LINS, 1976, p. 76). Dessa forma, naquele enredo a atmosfera expressa o indizível: uma trama implícita, inscrita nas entrelinhas e fruída apenas pela sensação. No todo, é o fio da ambientação que engendra essa trama implícita. Identifica-se, assim, em *Reflexos*, uma atmosfera aflitiva.

No conjunto, cumulativamente, tal atmosfera aflitiva incita no leitor certa sensação de sufocamento. Grosso modo, tomemos a morte de Beto como um acontecimento-marco. Antes dela, o sufocamento ainda é suportável, porque as cenas de amor entre o capitão e Juliana acalentam. Além disso, consola-nos a vivacidade da juventude. Todavia, mesmo aqui, vários sinais apontam para a contiguidade do mal. Na fatídica carta da juriti, por exemplo, Juliana afirma estar “fascinada”, em igual medida, pelo “amor” e pela “morte” (CALLADO, 2008, p. 56).

Então, do assassinato de Beto segue-se uma trajetória ascendente até a tortura, motivo-síntese do terror. Para Marcelo Viñar, o objetivo da sevícia é “destruir as crenças e convicções da vítima para privá-la da constelação identificatória que a constitui como sujeito” (VIÑAR, 1992, p. 60). A partir da tortura, em *Reflexos* a violência é representada de forma crua, o que potencializa a atmosfera aflitiva. Logo, afloram detalhes sórdidos, desde a perversidade da cúpula ditatorial até a ignomínia dos militares de baixa patente.

Nos episódios de tortura, ademais, o leitor de *Reflexos do Baile* sente-se impotente. Essa é a segunda sensação derivada da atmosfera aflitiva. Para Viñar, “A tortura cria no espaço social algo como um referente de punição, cujos efeitos trágicos visam não somente à vítima, mas, através dela, o grupo social no qual provoca o medo e a paralisia” (VIÑAR, 1992, p. 73). Na perspectiva histórica, a impotência evidencia a fragilidade e, por extensão, o mal-estar. Ficamos atônitos, sem reação. Afinal, não conseguimos interromper o sofrimento alheio<sup>37</sup>.

Em essência, constata-se que a atmosfera de *Reflexos* é subsidiada pelo tema da derrota das ações armadas no Brasil. No interstício, mesmo, entre a literatura e a história. Ainda na década de 1970, questionado sobre o colapso da guerrilha, o ficcionista carioca Abel Silva, contemporâneo de Callado, assevera: “O barco afundou pra todos. Foi o maior trauma coletivo brasileiro, foi a nossa guerra civil espanhola, nossa Guerra do Vietnã, [...]”

---

<sup>37</sup> Para mais, ver: VIÑAR, Marcelo; FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Falar da tortura não é falar do torturado e da vítima, é falar da sociedade que é capaz de torturar”. *Revista Olho d'água*, v. 6, n. 1, 2014.

foi um envolvimento total, uma implosão” (SILVA, 2005, p. 132)<sup>38</sup>. A propósito desse enunciado, descontada a sua natureza hiperbólica, retomemos conceito de trauma coletivo.

Situemo-nos entre o massacre do Araguaia e a midiaticização do caso Vladimir Herzog, ou seja, entre o declínio da revolução e um importante revés para a ditadura, intervalo em que nosso romance foi escrito<sup>39</sup>. Para Ginzburg, o trauma coletivo origina-se das “camadas cadavéricas do passado brasileiro não superado” (GINZBURG, 2003, p. 67-68). Destarte, as catástrofes pretéritas inundam o presente e comprometem o futuro. Segundo Ginzburg, “Para a vítima de trauma, as referências de tempo escapam ao controle” (GINZBURG, 2003, p. 67-68). O tempo traumático, pois, é um círculo de tormento, um moto-contínuo em que a angústia parece perpétua.

Ainda para Ginzburg, “Se, de fato, a sociedade brasileira teve na violência um elemento constitutivo, se essa violência teve um impacto traumático e não foi coletivamente superada, é possível que [...] na produção cultural do século XX, encontremos marcas desse impacto” (GINZBURG, 2003, p. 66). Na fábula de *Reflexos*, decerto, a vertigem diante do tempo e o embrutecimento do presente são marcas do trauma coletivo. Enquanto aquela emana dos referenciais cronológicos instáveis da vítima, essa decorre de um duradouro fardo que a oprime.

Cedo, o trauma coletivo suscita no indivíduo uma espécie de vazio. Absorto, ele intui a sua incompletude, mas é incapaz de superá-la. Para LaCapra, “o trauma é uma experiência que transtorna, desarticula o eu e gera buracos na existência” (LACAPRA, 2014, p. 41)<sup>40</sup>. Aqui, a palavra “holes”, que reportamos como buracos, pode ser igualmente traduzida por lacunas ou brechas. O trauma coletivo, sem dúvida, é uma brecha no tempo histórico. Por isso, entre outros motivos, a cisão da narrativa em *Reflexos*. Nela, os fragmentos são como *flash backs* que consternam o traumático. Assim, rememora-se a situação-limite, numa reverberação da dor.

Além disso, vislumbra-se também em *Reflexos* uma tentativa, ainda que incipiente, de reelaboração do trauma. Nessa perspectiva, LaCapra propõe “um realismo traumático que de algum modo trate de dar espaço, afetiva e cognitivamente, às experiências limites

---

<sup>38</sup> Para outra interpretação dessa passagem, ver: VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre História e poesia nos anos 70. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

<sup>39</sup> Oficialmente, *Reflexos* foi composto em Petrópolis, de 1974 a 1976. Consta, porém, que ele já estava quase pronto em novembro de 1975. Sabidamente, Vlado faleceu em outubro de 1975, vítima da tortura militar. Depreende-se, assim, quanto àquela escritura, que Callado não foi influenciado por esse homicídio.

<sup>40</sup> As citações de LaCapra foram por nós traduzidas do original em inglês.

que envolvem um trauma” (LACAPRA, 2014, p. 26). É o que nosso volume faz, à guisa de um ritual terapêutico de ressignificação. Daí narrar para registrar as atrocidades e, em termos ideais, minimizar o desespero da vítima. Narrar para, enfim, ressaltar a história dos vencidos, e sobreviver.

Por essa dinâmica, em *Reflexos do Baile* o autor implícito coloca na boca das personagens militares a confissão de incontáveis crimes. No plano simbólico, esse foi o jeito que ele encontrou para, num só compasso, vingar as referidas vítimas e relativizar o peso cético do desfecho romanesco – onde o torturador tem a derradeira palavra. Nessas confissões, inexistente exegese oblíqua, porque a barbárie é explícita. Décadas antes da instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV), portanto, e ainda durante o AI-5, em *Reflexos* as forças de segurança esmiúçam, sem autocrítica, a sua própria desumanidade. Para Antonio Callado, então, essa foi uma desforra possível.

## Considerações finais

Nós, historiadores, precisamos falar sobre o anacronismo. Para Jacques Rancière, “a imputação de anacronismo não é a alegação de que uma coisa *não* existiu numa determinada data, é a alegação de que ela *não pôde* existir nessa data” (RANCIÈRE, 2011, p. 31 – grifo do autor). A princípio, atente-se para as palavras imputação e alegação, deveras usadas no meio jurídico. Por certo, o escritor não as escolheu à revelia. É que, segundo alguns autores, dos quais Rancière discorda, diga-se, é papel do historiador imputar, ou seja, determinar o que é anacrônico ou não, assim como alegar e, portanto, defender a posição que fundamenta tal decisão. Esses autores também entendem o tempo como uma espécie de monólito autorreferente.

Nesta tese, optou-se por um caminho semelhante ao que propõe Rancière: o tempo tem caráter dialógico e, por isso, está aberto a diferentes perspectivas. Conforme Didi-Huberman, “dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 36). Nesse sentido, para que funcione a contento, a história precisa de um diálogo entre tempos heterogêneos. Um diálogo sem recriminações, é certo, tampouco com interposições de hierarquias, mas ainda assim um diálogo, isto é, uma disposição para a partilha.

No entanto, isso não significa a instauração de uma hermenêutica subjetivista, sem parâmetros ou contrapesos. Como defende Nicole Loraux, na operação historiográfica intenta-se “Assumir o risco do anacronismo (ou, pelo menos, de certa dose de anacronismo), com a condição de que seja com inteiro conhecimento de causa” (LORAUX, 1992, p. 58). Aqui, assumir o risco significa portar-se com responsabilidade, realizando um exame atento de cada temporalidade. Conhecer os tempos manejados é fundamental para identificar possíveis diálogos entre eles. Na conjuntura, faz-se mister, ainda, apreciar as rupturas e as permanências.

Rupturas e permanências que via de regra são incompletas, porque repletas de reentrâncias e imperfeições. Nos dizeres de Rancière, “uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significante saídos do ‘seu’ tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma temporalidade com uma outra” (RANCIÈRE, 2011, p. 49). Nesse trecho, experimentemos

trocar o vocábulo saltar pelo verbo tatear. Teríamos, então: o historiador tateia diferentes tempos, ao buscar, em um e outro, uma zona de intersecção, uma ponte analítica. Nisso, por meio de um salto, cumprem-se conexões entre tempos.

E essa interação dialógica, um deslizar suave por sobre as épocas, modifica os tempos que dela participam. Para Rancière, “A multiplicidade das linhas temporais, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico” (RANCIÈRE, 2011, p. 49). Nesse excerto, o conceito sentido tem duas conotações. De início, ele significa a direção do tempo, para frente ou para trás. Ademais, ele também corresponde às muitas facetas de um mesmo fenômeno histórico. Seja como for, ressalte-se que o que Rancière nomeia como um mesmo tempo é, em outros termos, uma área de intersecção temporal, um terreno de contaminação.

Vislumbra-se na contaminação de tempos uma historiografia ao revés, à contrapelo, como a defendida por Benjamin. Para Didi-Huberman, “É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na *contradança* das cronologias e dos anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 42 – grifo do autor). Veja-se a leveza da palavra rubricada por Didi-Huberman. Pela *contradança*, assim, pretende-se desvelar, para a pesquisa histórica, um método diverso. Desse jeito, a operação histórica ao revés não se opõe às diretrizes já existentes. Trata-se, tão somente, de uma abordagem outra, de um enfoque que, segundo Didi-Huberman, não é “factual, contextual ou eurocrônico”. No fundo, o que se almeja é o tratamento artesanal do tempo.

Na prática, o trabalho artesanal é demorado e exige esmero e cuidado. Em paralelo, segundo Didi-Huberman, “o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). De forma curiosa, na língua portuguesa utiliza-se pouco o vocábulo “retecer”. Nessa passagem, contudo, ele quer dizer reestruturar, ainda que parcialmente, os fios que ligam os diferentes tempos. Nesse viés, ao contrário do sistema fabril, o artesanato foge à padronização. Ele demanda, contiguamente, razão e emoção, destreza manual e afetividade.

Pela última vez, retomemos o caleidoscópio: objeto que nos remete, em imagens, à profusão temporal. Então, metaforicamente, tendo como referência o romance *Reflexos do Baile*, passemos à montagem desse aparelho óptico. Por esse processo, procura-se particularizar *Reflexos* como um romance caleidoscópico. Para tanto, recorreremos a informações que ficaram esparsas neste trabalho e que, a partir de agora, serão aqui

reunidas. Conforme Didi-Huberman, “A montagem aparece como operação do conhecimento histórico [...]: o historiador *remonta* os ‘restos’, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* junto os tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 133). Vejamos.

Em primeiro lugar, pensemos nos detritos que inseridos no caleidoscópio geram os desenhos. Para Didi-Huberman, esses resíduos “são da ordem do resto e da disseminação” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145). Decerto, são “vidrilhos amassados”, “penas em trapos”, sobras de costura, apetrechos domésticos, peças quebradas de máquinas etc. Antes, esses despojos podem ser comparados aos fragmentos discursivos de *Reflexos*. É que, de maneira próxima, os capítulos desse enredo também advêm de retalhos ordinários. Não por acaso, nessa fábula mesmo os grandes acontecimentos da história, tais como a guerrilha, são decantados sob o prisma do cotidiano trivial.

Nas laudas de *Reflexos*, portanto, a matéria histórica é ficcionalizada por meio de ações aparentemente corriqueiras dos narradores. Assim, torna-se impossível separar o coletivo do individual, o fato histórico da atividade banal. Didi-Huberman usa a expressão “borra do tempo” para classificar os refugos que abastecem o caleidoscópio de imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145). Também *Reflexos* mimetiza a borra do tempo. A sério, o substantivo “borra” designa sujeira, ninharia ou escória. No artesanato têxtil é a parte mais espessa da lã, raramente usada. Ao passo que o que sobra e está destinado ao descarte transforma-se, nesse *Reflexos*, em motivo literário.

Além disso, o próprio texto ficcional é um importante vestígio para a história da cultura. Para Didi-Huberman, “o historiador, segundo Benjamin, vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 123). Eis a definição, conforme Benjamin, de historiador-trapeiro. Consoante o historiador-trapeiro, a literatura pode abarcar ideias há muito soterradas por camadas de tempos. Ideias que versam sobre opiniões políticas, sobre crenças e, até, sobre preconceitos. No entanto, essas abstrações quase nunca são acessadas diretamente, porque estão, por exemplo, na estilização da linguagem, no chiste e nos *insights* das personagens.

De certo, essas ideias são as sobras do enredo, aquilo que circunda a fábula, mas não é, em si, a fábula. O inconsciente do texto, por assim dizer, para aproveitarmos uma sentença de Didi-Huberman. Daí o caráter de resquício da obra literária, abarrotada de miudezas anacrônicas. De acordo com Didi-Huberman, o historiador-trapeiro “salta de um

objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança” e “O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 123-124). Como a criança, pois, o historiador-trapeiro examina a miudeza anacrônica tal qual fosse um brinquedo. E o seu olhar, para ela, é sempre o de estranhamento.

Somente através do estranhamento é possível compreender a variedade de interpretações aglutinadas em um único extrato literário. Esse é o caso de *Reflexos*. Nesse romance, uma mísera frase tem o potencial de engendrar vários caminhos de leitura. Todavia, o que parece bom, em algumas conjunções, torna-se um pesadelo, pois *Reflexos* tem trilhas sem saída. Situação paradigmática é a de um bilhete escrito em basco por um guerrilheiro e encontrado, sem tradução, pela polícia. Para a repressão, ele parecia ser uma importante pista na investigação das ações armadas. Quando o traduzimos, entretanto, percebemos que se trata apenas de uma carta de amor de Vítor para Juliana, com poucos desdobramentos para a história narrada.

Em segundo lugar, refletimos sobre os três espelhos que compõem o caleidoscópio. Detalhe: no tubo, eles estão dispostos em ângulos diferentes. Por isso, cada um deles tem a sua especificidade. Em *Reflexos*, um desses espelhos é a intertextualidade. E o livro que mais dialoga com *Reflexos* é, como sabemos, *Memorial de Aires*. Previamente, tanto nosso romance quanto *Memorial* foram escritos em momentos históricos de descrença. Os fragmentos de Callado, quando da intensificação da tortura e do massacre da luta armada. Os capítulos de Machado, na época dos descaminhos da República e das consequências da incompletude da lei áurea. Logo, ambos destilam melancolia. Uma melancolia visceral, expansiva.

De mais a mais, esses livros foram compostos à quente, sem certa distância de ficcionalização do artista em relação à matéria histórica. E esse fator influi na natureza pessimista dos dois textos. Afinal, vivia-se num turbilhão de acontecimentos, para os quais nem mesmo os intelectuais ousavam arriscar desfechos. Em contrapartida, isso fez com que esses romances também fossem uma espécie de impressão literária sobre os seus tempos. Claro, não se pretende comparar, aqui, o gênio criativo de Machado com o de Callado. Absolutamente. Entretanto, cada qual foi importante, em níveis distintos, para os seus respectivos períodos. Machado como um dos maiores intérpretes da história do Brasil e Callado como um relevante autor de ficções políticas da época da ditadura de 1964.

Outro espelho do caleidoscópio em *Reflexos*, sempre em termos metafóricos, é a

alegoria. Nessa obra, destaque-se o vínculo com traços fortes da alegoria barroca, que tem como principais motivos, segundo Hansen, “o luto”, “a fugacidade do tempo”, a “ vaidade” e a “morte” (HANSEN, 1986, p. 98-99). Em *Reflexos*, essa figura de linguagem é usada sobretudo na representação das personagens do coletivo revolucionário. Ela as liga, assim, à violência estatal do passado e/ou do presente. Para Hansen, “Em todo o Barroco, a concepção alegórica da vida articula o pressentimento e a certeza de que o mundo é presa da morte” (HANSEN, 1986, p. 98-99). Por isso, morte é uma das palavras mais empregues em *Reflexos*. No total, são cinquenta e oito referências.

O percurso de Juliana, como já dito, é a trajetória de uma heroína à espera da morte. E isso fica claro, em *Reflexos*, desde o início. Assim, com o avanço do enredo, em tom lúgubre, a própria protagonista é avisada de seu destino. Cite-se Maria João Cantinho, sobre a alegoria barroca em Benjamin: “o que é próprio do olhar alegórico é transformar, metamorfosear o vivo no morto, o todo em ruína (CANTINHO, 2002, p. 114 – grifo da autora). Em nosso volume, alguns episódios são preditivos para a ruína de Juliana. Tais como o acidente, presenciado por ela, de um ônibus que cai no rio Paraibuna. Ali, à margem da estrada, ela acompanha o resgate de corpos.

Ensimesmada, Juliana narra a “pesca de cadáveres”. Afirma ela, “eu não conseguia me afastar da ribanceira onde outras pessoas viam com terror os mortos içados do lodo do rio” (CALLADO, 2008, p. 91). Nesse contexto, o prenúncio da morte enevoa a mente da protagonista, que rememora Beto, em uma sobreposição sofisticada entre o frenesi da paixão e o horror da morte. A propósito, na alegoria barroca Cantinho entende a morte como “uma sombra pairante”, como “a prova do desamparo” e da “fragilidade da criatura que se encontra em queda” (CANTINHO, 2002, p. 75). Após esse sinal aziago, Beto é assassinado e o seu corpo é ultrajado. O vilipêndio de cadáveres, aliás, também é um traço da alegoria barroca em *Reflexos*.

Na sequência, tem-se a ironia como outro espelho do caleidoscópio. Predomina em *Reflexos* a ironia assaltante. Consoante Hutcheon, esse tipo de ironia é marcado pelo “ataque cortante, derrisório, destrutivo” ou até pela “amargura que pode sugerir não um desejo de corrigir, mas simplesmente uma necessidade de registrar desprezo e zombaria” (HUTCHEON, 2000, p. 85). Assim, o principal alvo de Callado ao projetar em *Reflexos* a ironia é a ditadura e, em específico, a instituição do exército brasileiro. Nesse ângulo, esse tropo cumpre um papel antiautoritário. Para Hutcheon, ainda, a ironia assaltante é a que mais mobiliza “carga afetiva” para o propositor e para o intérprete.

Lado a lado, propositos e intérprete reforçam a coesão de uma mesma “comunidade discursiva”. Mas não só. Segundo Hutcheon, “Num sentido negativo, diz-se que a ironia joga para *grupos fechados* que podem ser *elitistas* e *excludentes*” (HUTCHEON, 2000, p. 86 – grifo da autora). Desse modo, nem sempre o receptor consegue decodificar a mensagem do autor. Por isso, o autor corre o risco de não dialogar com amplos setores da sociedade. Muitas vezes, mesmo, o propositos da ironia se restringe ao seu próprio círculo intelectual. Uma possível saída para esse problema é desmistificarmos, por meio da análise literária, textos tidos como herméticos, tais como *Reflexos*, e atrairmos leitores para essas obras.

Em terceiro lugar, os focos narrativos de *Reflexos* são como as imagens que irrompem no caleidoscópio. Para compor esse romance, sabe-se, o processo criativo de Callado foi peculiar. Ele escreveu a maior parte dos capítulos e, depois, a partir da montagem, passou a ordená-los. De modo sistemático, voltava para reescrever excertos e lapidar possíveis incongruências, ora na linguagem das personagens, ora no quadro geral da fábula. Assim, na arquitetura final do livro ele não usou todos os fragmentos. Esses papéis ficaram em uma gaveta, numa escrivaninha do apartamento de Petrópolis, e se perderam. No entanto, examinemos melhor a técnica de montagem em *Reflexos*.

Através dela, a distribuição dos focos narrativos é idealizada por um autor implícito “ostensivo”, que controla o ordenamento da trama e expressa-se através das “notas do tradutor” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 65). Na verdade, é o autor implícito quem monta o quebra-cabeças de *Reflexos* e, portanto, quem molda a forma da obra. Percebe-se, aqui, contudo, um paradoxo. De um lado, esse título é um romance moderno, haja vista o seu enredo lacunar, repleto de experimentações temporais – a influência de Marcel Proust engendra um movimento de dispersão. De outro, porém, ele é dotado de um autor implícito que paira sobre a narrativa, controlando-a – uma entidade literária centralizadora do realismo oitocentista.

Acerca do autor implícito, ele controla no enredo não só a disposição e a alternância dos fragmentos como também o percurso das personagens. No primeiro caso, ele dispõe os focos narrativos de maneira proporcional, a depender da seção do livro. Logo, a despeito da aparência caótica, em *Reflexos* a ordem dos capítulos não é furtiva, porque obedece a uma norma de dramaticidade, a uma simetria caleidoscópica. No segundo caso, ele organiza a trajetória de cada ser fictício conforme um gênero literário pré-estabelecido. O itinerário de Juliana, por exemplo, baseia-se na tragédia. Juntos, esses

casos atestam a interferência do autor implícito em nosso volume.

Ilustra o primeiro caso – a alternância de fragmentos – um curto trecho de *Reflexos*. Em seu palacete, Carvalhaes fuma um charuto quando, abruptamente, a energia é cortada. Receoso, ele corre, atravessa a sala e acaba no jardim. Lá, em meio ao “negrume” do Rio, o embaixador luso sente-se metamorfoseado em macaco. Um “símio”, conforme ele, “asselvajado” e “involuído”. No rodapé da carta, por meio da qual se narra a cena, lê-se: “P.S.: Pelo que me acabam de contar ao telefone ganhamos a guerra” (CALLADO, 2008, p. 99). Sucede essa missiva um bilhete que nos informa sobre a morte de Beto. Ora, evidencia-se nessa transição um encadeamento causal mínimo, a saber: “vitória” do antagonista (barbárie), *post-scriptum* (marcador) e início da repressão às ações armadas (violência)<sup>41</sup>. Encadeamento causal, é certo, concebido pelo autor implícito.

Ato contínuo, a ambientação em *Reflexos* é consoante ao giro do tubo do caleidoscópio, que delineia novos desenhos. De fato, como já referido, com a oscilação dos focos narrativos, ambientações inéditas são esboçadas. Imagens fugazes, intermitentes, distintas umas das outras. Num átimo de segundo, ocorre a mutação. Para mais, porém, é através desse giro que os emblemas daquele aparelho óptico ganham movimento, tal qual em *Reflexos*. Nesse romance, de um jeito estratégico, a ambientação ajuda a imprimir ritmo à narrativa. Entende-se por ritmo certa cadência diegética que, levada a cabo pela caracterização do espaço, deságua no tempo.

Em quarto lugar, os diferentes tempos em *Reflexos* são, metaforicamente, as múltiplas cores que avivam o caleidoscópio. Tempos, esses, sujeitos a contaminações. De antemão, alguns elementos do antigo regime de historicidade alastram-se, de maneira enviesada, para a modernidade. Pensemos em Rufino e Juliana, representantes desses dois tempos, respectivamente. A heroína carrega consigo ao menos um traço da personalidade do pai: o de ser fiel às suas convicções. Sim, para o embaixador aposentado isso significa ater-se aos seus antepassados, enquanto para a protagonista essa fidelidade tem caráter amoroso e revolucionário. Sabemos disso. No entanto, ainda assim, detecta-se aqui uma contaminação.

Inversamente, caracteres da modernidade igualmente propagam-se para o tempo antigo. Após o choque do sequestro, Rufino começa a assumir ao menos uma peculiaridade da personalidade da filha: a de preocupar-se com o futuro. No enredo, contudo, isso

---

<sup>41</sup> Em *Reflexos*, o desfecho de Carvalhaes é sarcástico. Após voltar para Portugal, ele morre deprimido, ao disputar um osso com o seu cão, Filodemo. Pormenor: o episódio desdobra-se ao som do choro; estilo de música tipicamente brasileiro que, assim como Juliana, também conquistou o embaixador luso.

acontece de forma insólita. No cemitério dos ingleses, a personagem de um coveiro observa sobre o diplomata aposentado: “Ele quer passar a dormir aqui dentro, [...] todas as noites. Não é bem um vagabundo não, quer dizer, ele quer comprar um carneiro mas gostaria de dormir no próprio, como se fosse mesmo sua morada, além de última morada” (CALLADO, 2008, p. 155-156). Assim, alerta ao devir, Rufino quer adquirir um jazigo, símbolo do perecimento humano.

Na brecha, por seu turno, os tempos misturam-se vertiginosamente. As categorias de passado, presente e futuro perdem funcionalidade, bem como o aspecto retrospectivo e prospectivo dos fatos históricos. No *gap*, o antigo regime de historicidade é indissociável da modernidade, uma vez que as características desses tempos ficam embaralhadas. Também na lacuna temporal, mimetizada em nosso livro, tem-se o presentismo. *Reflexos do Baile*, por sinal, é um dos principais romances da literatura brasileira da segunda metade da década de 1970 a representar artisticamente a passagem da modernidade para o presentismo. Um tempo fluido, incerto, escorregadio, capaz de infiltrar-se nos interstícios. Em resumo, um tempo implacável, tanto com Rufino quanto com Juliana.

Conclusivamente, Rufino sucumbe porque não consegue recuperar-se da total ruptura com a filha. Circunstância proveniente, em rigor, do contexto político, isto é, das ações revolucionárias e da propaganda armada urbana. Ademais, ele tenta, sem sucesso, se relacionar com a modernidade, mas, a sério, é diante do presentismo que o embaixador aposentado enlouquece. Na verdade, sua nostalgia não passa de uma meiguice infantil frente à rotatividade acelerada dos costumes presentistas. E esse novo tempo é um desafio não só para o antigo regime de historicidade como também para a modernidade. Ao fim de *Reflexos*, pois, apesar de sofrer, Rufino permanece vivo. Em termos ficcionais, portanto, o seu drama é infinito.

Já Juliana falece vítima da ditadura, quando da época do aprisionamento dos embaixadores e do recrudescimento da repressão. Ao tentar visitar, uma derradeira vez, a casa onde se encontrava com Beto, ela é capturada, torturada e morta. Todavia, em *Reflexos* verifica-se também que a heroína ignora inúmeras advertências acerca da crise da revolução. A valer, ela desconhecia o presentismo, o que é normal. Apesar disso, caso o vislumbrasse, dificilmente pretenderia compreendê-lo. Porque, imersa na luta de guerrilha, ela manteve até o fim o seu amor, a sua coragem e, é claro, a sua utopia. No presentismo, registre-se, a utopia é triturada. Sem mais: Juliana resistiu com retidão, mas foi engolida pela tragédia, pelo tempo.

## Referências bibliográficas

- AGAZZI, Giselle. *Um país emaranhado: o projeto ficcional de Antônio Callado*. Tese (Doutorado em Letras), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
- ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros de. Reflexos. Rio de Janeiro, A luta democrática, jul. 1977.
- ANGELO, Ivan. *A festa*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução Mauro Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução Manuel Alexandre, Paulo Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ARMITAGE, David. In defense of presentism. In: MCMAHON, Darrin (org.). *History and human flourishing*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO; ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Editora Ática, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva 2021.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- \_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.
- BHABHA, Homi Kharshedji. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BITAR, Orlando. Goergen, um mineiro no Bundestag. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1972.
- BLANCO, Armindo. Reflexos. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 1976.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAGA, Rubem. O pensamento vivo de Rubem Braga. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 1972.
- BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo: Ática, 1985.
- BRASIL, Assis. *Os que bebem como cães*. São Paulo: Editorial Nórdica, 1975.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. Tradução Jaime Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- BREWSTER, David. *The kaleidoscope, its history, theory and construction*. Londres: Editora John Murray, 1858.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Tese (Doutorado em Letras). Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2008.

- CALLADO, Ana Arruda. *Antonio Callado: fotobiografia*. Recife: Cepe, 2013.
- CALLADO, Antonio. Entrevista. Rio de Janeiro, *Jornal do Commercio*, set. 1977.
- \_\_\_\_\_. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: MEDIA fashion, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Tradução Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Antonio Callado, repórter*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. Entrevista 2. *Folha de São Paulo*. São Paulo, jan. 1997.
- \_\_\_\_\_. Entrevista 3. *Folha de São Paulo*. São Paulo, out. 1976.
- \_\_\_\_\_. Entrevista 4. *Veja*. São Paulo, nov. 1976b.
- \_\_\_\_\_. *O país que não teve infância*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Os industriais da seca e os "Galileus" de Pernambuco: aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Sempre viva*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Quarup*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.
- CAMINHA, Pero Vaz. *O achamento do Brasil*. Ilhéus: Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T A Queiroz; Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998.
- CARMINATI, Fábio. *A utopia perdida: literatura e revolução no Brasil de Antônio Callado*. Tese (Doutorado em Sociologia). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A lição de Canudos, sempre atual*. 1997.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CARVALHO, José Murilo. *Forças Armadas e política no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2019.
- CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. *1970: arte e pensamento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- CHAVES, Vânia Pinheiro. *História estilhaçada, romance em fragmentos*. *Revista do centro de estudos brasileiros*, Lisboa, 2003.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: CHIAPPINI, Ligia (Org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CONSELHO DE SEGURANÇA NACIONAL. *Processo de Antonio Carlos Callado*. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em: <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.

- CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 5ª Ed. -São Paulo: Ateliê editorial, 2018.
- CUNHA, João Manuel. Texto-paratexto: interpretação visual de Reflexos do baile. *Instrumento: Revista de Estudo e Pesquisa em Educação*, v. 11, n. 2, 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.
- DELGADO, Flavia Daniela Pereira. *Uma voz contra o autoritarismo: crônicas de Antônio Callado durante a ditadura militar*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- ELIAS, Amy. *Sublime desire: history and post-1960s fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- FAULKNER, William. *Absalão, absalão!* Tradução Celso Mauro Paciomik e Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FERNANDES, Edilene Gasparini. Mosaico de histórias e mentalidades em Reflexos do Baile. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 1997.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- \_\_\_\_\_. *(Des) memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964*. Brasília, Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.43, 2014.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução Sergio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução S. T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FRANCIS, Paulo. *Cabeça de papel: romance*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas. (Org.). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. Tese (Doutorado em Letras). Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 1997.

- \_\_\_\_\_. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global Editora, 2006.
- FURTADO, Celso. *O Brasil pós "milagre"*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- GARCIA, Luiz. Reflexos. Rio de Janeiro, O Globo, nov. 1976.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: PALLARES-BURKE, Maria Lúcia G. *As muitas faces da história: nove entrevistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. In: *Revista Vidya* - 19, 33. Santa Maria, 2000, p. 10.
- \_\_\_\_\_. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. In: *Revista de Letras – Araraquara*, 2003, p. 57-70.
- GOUVEIA, Arturo. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. João Pessoa: Ideia, 2006.
- GULLAR, Ferreira. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *Revista Civilização Brasileira*, v. 15, Rio de Janeiro, 1967.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Vários tradutores. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. Tempo e patrimônio. Tradução José Carlos Reis. In: *Varia história*, v. 22. Belo Horizonte, 2006, p. 261-273.
- HERMETO, Miriam. *Olha a gota que falta: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese (Doutorado em História). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Bandidos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1976.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: TA Queiroz; Publifolha, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio. [Orelha do livro]. In: CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

- ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- JUNQUEIRA, Ivan. Reflexos. *O Globo*. Rio de Janeiro, fev. 1979.
- KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti. A presença da história em Reflexos do baile, de Antonio Callado. São Paulo, *Revista de Letras*, vol. 43, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ossos e espelhos mortos: uma leitura de Reflexos do baile e Esqueleto na lagoa verde*, de Antonio Callado. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. “K: relato de uma busca”, de Kucinski, e “Reflexos do Baile”, de Callado: autoritarismo e violência na literatura brasileira. *MOARA–Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras* – n. 59. Belém, 2021.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto Editora; Puc-Rio, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-Rio, 2006.
- \_\_\_\_\_. *História de conceitos: estudo sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Uma latente filosofia do tempo*. Tradução Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- KUSHNIR, Beatriz (org). *Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.
- LACAPRA, Dominick. História e o Romance. Tradução Nelson Shapochinik. In: *History & Criticism*. Londres: Ithaca, 1985.
- \_\_\_\_\_. Retórica e história. In: *Revista territórios e fronteiras* - v. 6, n. 1. Tradução Eduardo Ferraz Felipe e Thiago Ponce de Moraes. Cuiabá, 2013, p. 97-119.
- \_\_\_\_\_. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, 2002, p. 61-75.
- LAMARCA, Carlos. *Diário*. São Paulo, Folha de São Paulo, jul. 1987.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOYOLA BRANDÃO, Ignácio. *Zero*. São Paulo: Global Editora, 2004.
- LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: Novaes, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Tradução: Lúcia Haddad. *Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*. v. 1, n. 17. São Paulo, 2012.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo,

2011.

MAIA, Tatyana. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MALARD, Leticia. Análise contrastiva de O que é isso, companheiro?, de Fernando Gabeira, e Reflexos do baile, de Antônio Callado. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, 1982.

MANDUR, Thomaz Daniel. *Transatlantic Radio Dramas: Antonio Callado and the BBC Latin American Service During World War II*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2023.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira, 1968-1978*. São Paulo: Global Editora, 1980.

MARTINELLI, Marcos. *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*. São Paulo: Anablume, 2006.

MARTINS, Wilson. Reflexos. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, abril 1979.

MATTOS, Vanessa. *Esquadrões da morte no Brasil (1973 a 1979): repressão política, uso abusivo da legalidade e juridicidade manipulatória na autocracia burguesa bonapartista*. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo–PUC-SP, 2016.

MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984*. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, Paulo Thiago de; SEBADELHE, José Octávio. *Memória afetiva do botequim carioca*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2015.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. *Direitos humanos, empresas e justiça de transição*. São Paulo, 2020. Disponível em:

[https://www.mpsp.mp.br/documents/portlet\\_file\\_entry/20122/2679806.pdf/55488978-129e-6f5d-5abf-50e4fb8824f5](https://www.mpsp.mp.br/documents/portlet_file_entry/20122/2679806.pdf/55488978-129e-6f5d-5abf-50e4fb8824f5). Acesso em: 30 de janeiro de 2024.

MIRANDA, Wander Melo. Os carbonários e Reflexos do baile: aspectos estruturais. In: *Letras de Hoje*. v. 18, n. 1. Porto Alegre, 1983.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

MUDROVICIC, María Inés. Regímenes de historicidad y regímenes historiográficos: del pasado histórico al pasado presente. Zaragoza, *Historiografías*, 5 (jan.-jun.), 2013, p. 11-31.

MUECKE, Douglas Colin. *A ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. São Paulo, *Literatura e Sociedade*, v. 21, n. 23, 2016, p. 230-243.

\_\_\_\_\_. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Editora Intermeios, 2017.

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

- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- OCHIUSI, Glener Cruz. *Tradicionalismo e modernidade no Brasil de Antonio Callado: uma leitura de Quarup*. Dissertação (Mestrado em Letras), São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista-UNESP, 2018.
- \_\_\_\_\_. Os descaminhos do Brasil republicano de Antonio Callado: uma leitura de Reflexos do Baile. *Revista Tempo, espaço e Linguagem (TEL)*, Irati, v.13, n.2, julho/dezembro, 2022.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: EDUFSCar, 1996.
- PINTO, Júlio Pimentel. Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura. Niterói, *Revista Tempo*, v. 26, 2020, p. 25-42.
- \_\_\_\_\_. *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- PÓLVORA, Hélio. Apresentação de Reflexos do Baile. São Paulo, *Revista Veja*, nov. 1976.
- POMPEU, Renato. *Quatro olhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana, São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- \_\_\_\_\_. *À sombra das moças em flor*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhias das Letras, 2022.
- \_\_\_\_\_. *O caminho de Guermantes*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Biblioteca Azul, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. Tradução Mônica Costa Netto. In: SALOMON, Marlon (org.) *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência*. São Paulo: Edusp, 2011.
- REIS, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961 a 1971*. Marco Zero, 1985.
- RESENDE, Otto Lara. Reflexos. Rio de Janeiro, *O Globo*, jan. 1977.
- RICŒUR, Paul. *História e verdade*. Tradução F. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1968.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp; Fapesp, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROCHA, Cláudio Bueno. Reflexos. Rio de Janeiro, *O Pasquim*, out. 1977.
- ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva,

1976.

\_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANTARRITA, Marcos. *Danação dos Justos*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1977.

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

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como Trauma. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SILVA, Abel. Entrevista. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2013, p. 21-34.

SOUZA-FUERTES, Lizbeth. Testimonio y denuncia de la internacionalización del conflicto en dos obras narrativas representativas de la dictadura brasileña: Reflexos do baile y O que é isso, companheiro? *Revista Iberoamericana*, 2020.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STUDART, Hugo. O guerrilheiro apaixonado. São Paulo, *Revista Isto É*, fev. 2007.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

TEIXEIRA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Política e literatura: a ficção da realidade brasileira - anos 70*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1980.

TELES, Edson (org.). A responsabilidade de empresas por violação de direitos durante a ditadura. São Paulo, 2023. Disponível em:

<https://www.unifesp.br/reitoria/caaf/projetos/empresas-e-ditadura>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.

- TELLES, Marcela. *Canudos* (1893-7). In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel (Orgs.) *Dicionário da república: 51 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- VÁRIOS. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.
- VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIÑAR, Marcelo; FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Falar da tortura não é falar do torturado e da vítima, é falar da sociedade que é capaz de torturar”. *Revista Olho d'água*, v. 6, n. 1, 2014.
- VIÑAR, Maren e Marcelo. *Exílio e tortura*. Tradução Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Editora Escuta, 1992.
- WHITE, Hayden. O passado prático. Tradução Arthur Lima de Avila, Mario Marcello Neto e Felipe Radunz Kruger. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 20, n. 37, 2018, p. 9-19.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.