

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARYSON JOSÉ SIQUEIRA BORGES

AS CONFIGURAÇÕES INTENSIVAS DO TEMPO E A CONCEPÇÃO CRÍTICA
DE HISTÓRIA E MEMÓRIA EM *QUARUP*, DE ANTONIO CALLADO.

ARARAQUARA/SP
2008

MARYSON JOSÉ SIQUEIRA BORGES

AS CONFIGURAÇÕES INTENSIVAS DO TEMPO E A CONCEPÇÃO CRÍTICA
DE HISTÓRIA E MEMÓRIA EM *QUARUP*, DE ANTONIO CALLADO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários da UNESP-FCLAr como parte dos
requisitos para obtenção do título de Doutor em Teoria e
Crítica Literária

ORIENTAÇÃO: PROF^a DR^a WILMA PATRICIA M. D. MAAS (UNESP-FCLAR)

CO-ORIENTAÇÃO: PROF^a DR^a LIGIA CHIAPPINI MORAES LEITE (FU-BERLIN)

ARARAQUARA/SP
2008

BANCA EXAMINADORA:

PROFª DRª WILMA PATRICIA M. D. MAAS (ORIENTADORA)

PROF. DR. GUNTER KARL PRESSLER (UFPA)

PROFª DRª SYLVIA HELENA T. ALMEIDA LEITE (UNESP-FCLAR)

PROFª DRª MÁRCIA VALÉRIA ZAMBONI GOBBI (UNESP-FCLAR)

PROF. DR. LUIZ BARROS MONTEZ (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

Às professoras Wilma Patricia Maas e Ligia Chiappini, sinceros agradecimentos pela competente, compreensiva e precisa orientação de meu trabalho. Aos interlocutores de minhas inquietações e dúvidas, sempre tão atenciosos e confiantes no resultado por vir, e àqueles que indiretamente ajudaram a viabilizar este texto, agradecimentos afetuosos.

Reconhecida gratidão também pelo apoio e investimento da Capes, sem os quais esta pesquisa dificilmente teria sido viabilizada.

*A esses anjos leves que ardem nos dias de sol em
chama sempre em si bela e anjos ocultos da minha noite
que vertem sonhos em uma chusma de palavras de tempo
puro que, com a garganta em nó, chamo ainda.*

RESUMO

O objetivo central deste estudo é uma leitura da representação do tempo em *Quarup*, de Antonio Callado. Esta proposta considera que o romance está organizado sob a lógica do cruzamento de várias temporalidades simbólicas distintas e conflitantes e que esta tensão forma a base para veiculação de uma concepção crítica de história e memória. Acredita-se, neste sentido, que o entendimento da configuração intensiva do tempo em *Quarup* estabelece os subsídios e parâmetros para o desenvolvimento de uma reflexão sobre o potencial determinante da elaboração estética na busca por formas mais dialéticas e críticas de representação da história.

A estrutura do trabalho está disposta em quatro partes principais. A primeira delas é uma introdução à relação entre a intensificação do tempo na narração e suas implicações em uma perspectiva de apreensão da história baseada na atividade anacrônica da memória. A parte seguinte consiste na revisão da fortuna crítica até o momento publicada a respeito de *Quarup*. Sua função é demarcar as principais linhas de interpretação do romance já produzidas e verificar o grau de originalidade do enfoque a ser desenvolvido. A terceira seção compreende uma reflexão sobre a relação entre tempo, história e memória no âmbito da criação estética. Esta argumentação constitui a base teórica que endossa a dimensão crítica latente na relação entre estes elementos no romance. Por fim, no quarto capítulo, a análise que encerra o estudo e dispõe-se a fazer a investigação sistematizada das formas de intensificação do tempo configuradas na estrutura narrativa do romance – ação ficcional, temáticas, personagens - e iluminar os respectivos paralelos com a concepção crítica de história e memória nela implicados.

PALAVRAS-CHAVE: tempo, história, memória.

ABSTRACT

The central aim of this study is a reading of the representation of time in *Quarup*, from Antonio Callado. This proposal considers the romance being organized under the logic of a crossing of various symbolically distinct and mutually conflicting temporalities and that this very tension forms the basis of transmitting a critical conception of history and memory. It is assumed likewise that the comprehension of the intensive configuration of time in *Quarup* evolves the vehicles and parameters for the development of a reflection about the determining potential of the aesthetic elaboration concerning the search for forms more dialectical and critical of the representation of history.

The structure of the thesis is divided into four principal parts. The first part of it is an introduction into the relation between the intensification of narrative time and its implications for a perspective of time apprehension based on the anacronic activity of memory. The following part consists in the revision of the so far produced critical secondary literature on the *Quaruo*. Its function is to delineate the principal lines of interpretation of the romance so far produced and to verify the degree of originality of the focus still to be developed here. The third section comprehends a reflection about the relation between time, history and memory in the field of aesthetic creation. This argumentation constitutes the theoretical basis which endorses the latent critical dimension in the relation between these elements in the romance. Finally, in the fourth chapter, the analysis emerges which brings the study to an end and makes itself to be the thoroughly sistematized investigation of the concrete forms of intensification of time configured in the narrative structure of the romance – fictional action, thematics, figures – and illuminates the respective parallels with the critical conception of history and memory which is implicit.

KEYWORDS: time, history, memory.

ZUSAMMENFASSUNG

Das zentrale Anliegen der vorliegenden Studie ist eine Lektüre der Repräsentation von Zeit im Quarup, von Antonio Callado. Es wird davon ausgegangen, dass der Roman in seiner Organisation auf einer Logik der Überkreuzung mehrerer symbolischer Temporalitäten, die sich unterscheiden und miteinander in Konflikt stehen, basiert, und dass die so hervorgerufene Spannung wiederum die Grundlage für die Übermittlung einer kritischen Konzeption von Geschichte und Erinnerung bildet. In diesem Sinne wird angenommen, dass das Verständnis der intensiven Zeitkonfiguration im Quarup die unterstützenden Mittel und Parameter für die Entwicklung einer Reflektion über das in der Suche nach dialektischeren und kritischeren Formen der Repräsentation von Geschichte entscheidende Potential der ästhetischen Elaboration erarbeitet.

Die Struktur der Arbeit zeigt sich in vier wesentlichen Teilen. Der erste Teil ist eine Einführung in die Beziehung zwischen der Intensivierung von Zeit in der Erzählung und ihren Implikationen in Bezug auf eine Perspektive des Geschichtsverständnisses, welche sich auf die anachronische Aktivität der Erinnerung gründet. Der folgende Teil besteht in der Revision des bis zu diesem Moment bestehenden kritischen Apparatus an Sekundärliteratur bezüglich des Quarup. Hier geht es darum, die wesentlichen, bereits hervorgebrachten Interpretationslinien des Romanes zu demarkieren und den Grad an Originalität des hier zu entwickelnden Fokus zu verifizieren. Der dritte Abschnitt umfasst eine Reflektion über die Beziehung zwischen Zeit, Geschichte und Erinnerung im Bereich des ästhetischen Schaffens. Diese Argumentation konstituiert die theoretische Grundlage für die latente kritische Dimension in der Beziehung zwischen diesen Elementen im Roman. Schließlich, im vierten Kapitel, kommt die Analyse, welche die Studie abschließt und sich die systematische Untersuchung der Formen von Zeitintensivierung, die in der narrativen Struktur des Romanes angelegt sind, – fiktionale Aktion, Thematiken, Personen - zur Aufgabe macht und die betreffenden Parallelen mit der ihr impliziten kritischen Konzeption von Geschichte und Erinnerung beleuchtet.

SCHLÜSSELWÖRTER: Zeit, Geschichte, Erinnerung.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

- História e memória na configuração intensiva do tempo em Quarup* ♦ p. 12
Estrutura do estudo ♦ p. 19

CAPÍTULO 1 – A FORTUNA CRÍTICA

- 1.1 Posição crítica da estética de Callado* ♦ p. 26
1.2 As perspectivas recentes na produção crítica sobre o Quarup ♦ p. 32

CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

- 2.1 Parâmetros de interpretação de história, memória e tempo na obra de arte* ♦ p. 42
2.2 As demandas contextuais da abordagem crítica de história e memória em Quarup ♦ p. 46
2.3 Historiografia e ficção: as formas de expressão do múltiplo ♦ p. 52
2.4 A história como contraponto de imagens ♦ p. 63
2.5 Configuração descontínua e ressignificação crítica na imagem estética ♦ p. 71

CAPÍTULO 3 – AS INTENSIFICAÇÕES SIMBÓLICAS DO TEMPO NO ROMANCE E A MÍMESE DA CONCEPÇÃO CRÍTICA DE HISTÓRIA E MEMÓRIA

- 3.1 O tempo intensificado na estrutura:
a estabilidade da linha reta e a instabilidade da figura complexa* ♦ 86
3.2 A dialética das demarcações contextuais ♦ p. 103
3.3 Memória, doença, éter e carnaval: o tempo intensificado no enredo ♦ p. 116
3.4 A intensificação do tempo de Nando: o aprendizado em Francisca ♦ p. 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS ♦ p. 145

BIBLIOGRAFIA ♦ p. 148

O dia com o qual começa o novo calendário funciona como um condensador de tempo histórico. E, no fundo, é o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, que são dias de rememoração. Os calendários, portanto, não contam o tempo como os relógios. Eles são monumentos de uma consciência da história...

Walter Benjamin

INTRODUÇÃO

História e memória na configuração intensiva do tempo em Quarup

Kuarup é uma palavra de origem indígena que, como explica Orlando Villas-Boas, “vem de 'Kuat', sol, e 'rup', madeira, ou seja, madeira exposta ao sol”, e remete a um cerimonial realizado pelos índios das tribos indígenas alocadas na região do Alto Xingu. Trata-se de um ritual de celebração da vida e da morte. Sua liturgia baseia-se na lenda da criação do universo xinguano pelo deus antropomorfo Maivotsinin e tem como função religiosa ensinar as homenagens fúnebres dedicadas aos chefes ilustres da tribo.

A despeito de algumas variações de interpretação dos elementos que constituem esta lenda entre as tribos da região do rio Xingu (AGOSTINHO, 1978), pode-se dizer que sua origem remonta a este referido mito da criação. Conta tal narrativa mítica que, utilizando-se de troncos de madeira,

[...] o lendário Maivotsinin, auxiliado por Ianamá, outra figura lendária, saudoso de sua gente desaparecida num passado remoto, resolveu criar outras gentes. [...] Maivotsinin e Ianamá assentaram que seriam seis os casais a serem criados, feito isso, plantaram na praia os doze toros. Noite alta, os toros começaram a tremer de frio, e os dois heróis lendários fizeram fogo ao pé de cada um. A esperança era de que o calor do fogo e a força criadora Maivotsinin os transformassem em seres humanos.

Postado atrás do Kuarup, o herói criador cantava e agitava seu maracá. A noite e a madrugada avançaram e os toros continuaram rijos. [...] Aos primeiros raios do sol da manhã, os fogos foram retirados de perto dos Kuarups. E o calor do sol começou a dar vida aos toros plantados. Os peixes alegres saltaram dos rios para homenagear as criaturas. A onça, imitando-os, correu para a praia e começou a lutar com os peixes. Maivotsinin, num gesto, transformou todos em índios 'camará' (comuns), já que aqueles criados eram ligados à linhagem do criador.

É por isso que hoje só se justifica o Kuarup quando morre um índio dessa descendência. Os índios comuns (camará) podem, no entanto, aprontar um Kuarup para prantear seus mortos. Terminado o cerimonial, os toros perdem seus enfeites e são lançados na parte funda de uma lagoa ou de um rio. (VILLAS-BOAS, 2000, p. 77-78)

Hoje, entre as tribos dessa região, a retomada ritualística deste momento de criação desdobra-se em duas perspectivas que podem ser interpretadas como a união das duas pontas que fecham um ciclo de nascimento e morte, traduzível, então, em uma temporalidade circular que abrange aspectos afeitos à memória e à história. A recriação simbólica da lenda de Maivotsinin é, pois, o rito de rememoração e celebração das origens que, enquanto prática religiosa, marca o encerramento do luto pelo espírito do morto homenageado, na mesma medida em que, enquanto prática histórico-social, ao expressar a manutenção e

presentificação das tradições e valores culturais, reforça para estes povos indígenas a relação interdependente entre sua existência atual, seu passado e seu universo cosmológico.

As etapas e atividades que constituem toda a festividade do *Kuarup* - que dura semanas - e a homenagem fúnebre que em si é, afinal, a motivação do culto, são importantes aspectos desta tradição. Porém, talvez, mais relevante e substancial seja a concepção intensiva de tempo que é consagrada nestas práticas místico-religiosas, porque o cerimonial *Kuarup* configura-se tanto a celebração do entrelaçamento entre passado e presente - mimetizado na rememoração e atualização da lenda mítica recontada e na compreensão cíclica da existência e da passagem do tempo - quanto a suspensão temporal que funde, simbolicamente, em forma de rito, as dimensões coletiva, individual e mítica do ser indígena.

Na perspectiva de análise do romance *Quarup*, de Antonio Callado (1984), a ser aqui adotada, é essa dimensão metafísica patente no cerimonial, o que reforça, ou mesmo estabelece, o paralelo entre o emprego do termo indígena como título da narrativa e as questões ligadas à história e à memória problematizadas na obra. Noutras palavras, mais do que simplesmente apontar a relevância do universo cultural xinguano na estruturação do romance e na formação da nação brasileira, a escolha do termo *Kuarup* - e todo o simbolismo temporal implicado no rito - aponta para a possibilidade de interpretações mais complexas do papel da memória e da reflexão sobre o tempo na trama construída pelo autor.

Partindo desta compreensão, o objetivo central do estudo aqui proposto é, pois, desenvolver uma investigação sobre a caracterização intensiva do tempo em *Quarup* e daí expandir este entendimento para a concepção crítica de história e memória implicada no retrato do Brasil configurado simbolicamente.

Inicialmente pensado como uma tentativa de constituição de um “retrato” do Brasil¹, *Quarup* assume, de fato, quase que a condição de uma peça de contemplação plástica se forem consideradas mesmo que superficialmente a diversidade de elementos representados na composição caricatural das várias personagens criadas e suas respectivas visões de mundo; nas alternâncias de ambientações das cenas em paisagens, tão distintas quanto descritas em consonância com o enredo; no contraste de luminosidades e cores presentes na variedade das “atmosfera” que complementam estes cenários, bem como, na interpretação simbólica que vários elementos, como a água, luz, treva, e terra, por exemplo, requerem. No entanto, muito embora a compreensão de um retrato, de uma contemplação, remeta à idéia de uma atitude

¹ Como Ligia Chiappini M. Leite esclarece no seu livro *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1983, o emprego da expressão “Retrato do Brasil”, recorrentemente mencionado nos depoimentos de Callado sobre *Quarup*, diz respeito ao ensaio impressionista de Paulo Prado sobre a formação étnica brasileira, escrito em 1928.

passiva e estática diante do objeto observado, o romance não padece desta limitação nem limita-se a tal propósito porque na organização do material narrativo, seja na ação a que se ligam as personagens, seja no conteúdo histórico contraposto a esta ação, a sobreposição de tempos simbólicos diversos promove um efeito anacrônico que abre a possibilidade de observação do “retrato” em uma dimensão pluritemporal. Em outras palavras, o recurso literário que põe em movimento o engenho dos elementos constitutivos do retrato brasileiro esboçado pelo autor e que gera, por contigüidade, a problematização do conteúdo histórico e das questões sobre a memória, presentes na estrutura narrativa, é a combinação da estabilidade do caráter pictórico deste retrato com a instabilidade latente na sobreposição simbólica de tempos históricos heterogêneos e conflitantes. Desta forma, o conjunto de elementos que moldam o mosaico do Brasil montado por Callado, adquire, no seu entrecruzamento com a assimétrica representação do tempo no discurso narrativo, uma direção alegórica - no sentido benjaminiano do termo - que, ao expor dialeticamente muitas das matrizes de nossa formação histórica, deixa entreaberto o caminho, as passagens, para uma reflexão crítica de maior alcance sobre a relação entre memória e história em uma outra qualidade de entendimento de nossa identidade cultural. Nesse ponto, pensar na denominação do romance como um “retrato” ajudará a compreender a paradoxal relação de tempo e de espaço subjacente na estrutura narrativa da obra, sobretudo, se tivermos em conta que no ato de contemplação de qualquer instantâneo fotográfico ou quadro, a despeito da suspensão temporal e do recorte espacial que uma captura imagética sugere, é a partir dela mesma, desta cristalização do tempo e deste enquadramento físico, que o objeto de contemplação, a matéria condensada, passível de dissecação e interpretação, oferece os vestígios - frestas ou passagens - que dão acesso às camadas temporais ali presentes e ao potencial de ressignificação permanente deste objeto saturado de história e de memória:

Olha-se sem ver, porque a visão não depende somente da presença constante e insistente da imagem; a visão se produz pela percepção do distante que transparece nas dobras do aparente, pelas significações que se acumulam sob o imediatamente dado e que pedem desvelamento. Ver se caracteriza por descobrir, além das aparências, os significados produzidos ao longo da história e guardados na memória. (SCHLESENER, 2003, p. 260)

Considerando-se a configuração temporal latente na estrutura narrativa nos vários níveis possíveis (numa perspectiva estilística: caracterização das personagens, acelerações, elipses, repetições, digressões, efeito hermético, demarcações dêiticas, fusão de tempos históricos distintos, citações, etc.; ou, no entrechoque conteudístico entrevisto na ação

narrativa: confronto de tradições culturais, exposição de desigualdades sociais, paralelismos históricos, etc.) torna-se, então, pertinente a observação, digamos, estrutural do "retrato", isto é, da classificação dos diversos "tempos" dispostos na narrativa que engendra a interpretação da rede simbólica relacionada à história e à memória e, por conseguinte, a percepção crítico-estética de seu significado no entendimento das dicotomias contíguas (arcaico/moderno, decadência/progresso, nostalgia/utopia, etc.) que expressam o barroquismo de uma identidade cultural fragmentada e contraditória. Dito de outra forma, a análise da estruturação da narração irá conduzir o estudo até a reflexão sobre a concepção de história e memória no romance e, por conseguinte, às ponderações sobre o tratamento crítico das questões culturais, políticas, sociais, históricas e religiosas que sedimentam o enredo da obra.

A leitura de *Quarup* proposta está, desta forma, orientada pela idéia de que o retrato do Brasil apresentado por Callado organiza-se sob a lógica simbólica de um grande entrecruzamento de temporalidades distintas e conflitantes que promove, através da relação contraditória entre o tempo individual das personagens e o da realidade objetiva, a problematização e proposição de uma concepção distinta de história e memória no romance.

História e memória são sínteses conceituais que condensam em si questões ligadas às dicotomias do tipo passado/presente, arcaico/moderno, decadência/progresso, gênese/salvação, lembrar/esquecer, etc. Ou seja, dicotomias ligadas, a princípio, a uma compreensão diacrônica do tempo. Contudo, a despeito desta tendência de abordagem diacrônica de tais dicotomias, também é possível, subverter, relativizar, flexibilizar de muitas formas a lógica causal e consecutiva que orienta a compreensão da história e da memória sob o signo do tempo. Nesse sentido, a criação estética é pródiga em redimensionar a essência *extensiva* das seqüências diacrônicas medrando nelas interrupções e suspensões *intensivas* que revelam complexas simultaneidades e produzem novas formas de percepção e apreensão da realidade através da ficção. Estas rupturas e suspensões estão, inexoravelmente, impressas na lógica da criação literária na verticalização temporal presente tanto na concentração simbólica latente na metáfora, quanto no arranjo, também simbólico, dos elementos do discurso narrativo.

Para desenvolver uma reflexão a respeito do tema, propõe-se a aproximação, um paralelo, entre a concepção crítica de tempo, história e memória em *Quarup* e alguns aspectos do pensamento de Walter Benjamin, sobretudo, aqueles que se articulam a uma reflexão sobre a capacidade da obra de arte de mimetizar, através de imagens dialéticas e alegorias, por exemplo, uma forma de expressão densa e intensiva do tempo e da linguagem.

A pertinência deste paralelo justifica-se pelo fato de que, embora motivadas por contextos e fatores distintos, as questões teorizadas por Benjamin em sua filosofia estão em certo grau revestidas da mesma matéria (tempo, história, memória, linguagem) constitutiva da narração de Callado e em muitos aspectos estes elementos apontam para a mesma direção da leitura das problematizações temporais do romance aqui proposta. Tais convergências, portanto, ajudam a entender a perspectiva crítica desta apresentação do tempo em *Quarup* porque podem ser interpretados, por um lado, como equivalente teórico dos elementos que compõem a estrutura da narrativa do romance e, por outro, porque são parâmetros para se entender em um horizonte mais além a reflexão sobre a mimese histórica exposta de maneira radical e aguda nos textos de Walter Benjamin e, simbolicamente, inteligível, conjecturável, em uma observação mais apurada dos recursos estéticos empregados por Callado.

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. *O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências*, [grifo nosso] onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer. (BENJAMIN, 2006, p. 516)

O grifo destacado no fragmento acima citado versa sobre dois aspectos fundamentais da reflexão sobre o tempo e a escrita da história desenvolvida por Benjamin; nomeadamente: a necessidade de conceber o teor descontínuo do tempo histórico e o potencial lingüístico da obra de arte de condensar em sua estrutura esta descontinuidade. Desta forma, deduzem-se as prerrogativas inexoráveis do trabalho de leitura e apresentação (*Darstellung*) do mundo “real”, da história ou da “verdade” no pensamento benjaminiano: primeiro, compreender a imanente condição fragmentária, lacunosa, densa, do objeto submetido à percepção; segundo, transmutar esta multiplicidade através de uma linguagem imediata, de uma elaboração estética, que não falseie tais descontinuidades e que se mantenha aberta às possibilidades contemplativas de um olhar dialético.

Neste sentido, Benjamin privilegia, não como solução pragmática, mas como parâmetro crítico, a versatilidade mimética da obra de arte de forjar, através de imagens dialéticas ou alegorias, por exemplo, os labirintos onde o trabalho da memória pode revolver a linguagem à procura dos vestígios que deflagram o caráter intensivo do tempo e as *interferências* que rompem o contínuo da falsa totalidade da representação naturalista da história e do passado. Esta argumentação valorativa da expressividade da obra de arte, muito semelhante à proposição também defendida pelo autor no emprego do *tratado* como forma de escrita

filosófica, diz respeito, pois, a um tipo de disposição da linguagem que viabiliza (e requer!) o trabalho incessante da contemplação e do pensamento; disposição de imagens que, livres do caráter coercitivo de uma apresentação lógica eminentemente conceitual, permanecem saturadas de significações e estão sempre afeitas a novos arranjos e interpretações:

A representação como caminho não direto: esse é o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ele recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da *Darstellung*, na mesma medida em que o mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa desprender apenas através da mais exata decida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachsgelt*) (BENJAMIN, 2004, p. 14)

A escolha pela *Darstellung* (apresentação)² é, pois, a escolha pela formatação crítica de um mosaico que não perde a sua majestade devido ao seu caráter “caprichosamente fragmentado” e à natureza de “seus vários níveis de sentido” permanentemente perscrutável. Este inquirir interminável dá-se nas ranhuras, passagens, da matéria disposta. É nelas que o pensamento imiscui-se e perambula tateando os caminhos já conhecidos que levam às veredas do jamais atravessado. Este famoso trecho do trabalho sobre o drama barroco alemão expõe já, de maneira embrionária, aspectos fundamentais da proposição futura de Benjamin sobre o potencial estético de uma escrita alegórica e sobre a conduta epistemológica a ser adotada quando da leitura e construção das imagens dialéticas da história. A *apresentação* da história significaria, então, uma constelação de imagens fiel à complexidade de um tempo entrecortado por diversos “tempos históricos” e por outras possibilidades de angulações, na mesma medida em que as alegorias, as imagens dialéticas, seriam o recurso mimético

² Será adotado a partir daqui, diferentemente do trecho acima citado, o emprego do termo “apresentação” no original alemão como forma de ressaltar o intento crítico e determinante da diferenciação feita por Benjamin entre *Darstellung* (apresentação) e *Vorstellung* (representação) no âmbito de suas proposições. A esse respeito conferir o trabalho de JEANNE-MARIE GAGNEBIN “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” In: *Kriterion*. Belo Horizonte, n° 112, 2005. p. 183-190.

adequado para um tempo histórico e para uma demanda narrativa que não são preenchíveis pela promessa de uma totalidade inerente à idéia de uma síntese simbólica.

A essência estética deste pensamento pode ser vislumbrada na obra de Benjamin já em textos da juventude que tratam de filosofia da linguagem, como *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, *Lehre vom Ähnlichen* e *Über das mimetische Vermögen* (1989, vol. II), este último com tradução para o português. (1996) O autor expõe ali uma série de questões que, dito de maneira geral, ocupam-se fundamentalmente do problema de superação do caráter lacunoso, incompleto, da língua, característica decorrente da pulverização do sentido originário da palavra. Segundo tal perspectiva, a palavra não estaria mais relacionada diretamente com seu sentido, pois teria perdido a sua imediaticidade em virtude da gama de sentidos subjacentes no significante, na palavra materializada. Benjamin, naturalmente, não crê na superação desta fragmentação do significado da palavra, da linguagem, por meio de um retorno a um suposto estado original. O que ele propõe - expõe-se aqui de forma simplificada³ - é a necessidade de considerar essa multiplicidade e viabilizar sua interpretação por meio de uma constelação expositiva que mantenha viva a dinâmica que contagia simultaneamente cada possibilidade de leitura “pura” de uma determinada palavra. Nesse sentido é que em Benjamin estes estudos sobre linguagem e mimese ligam-se aos seus outros trabalhos sobre crítica literária, história e tradução e fundamentam as argumentações teóricas da perspectiva de análise de *Quarup* aqui aventada.

Estabelecendo um paralelo desta filosofia da linguagem com a proposição de escrita historiográfica do próprio Benjamin - e expandindo a compreensão da essência múltipla da palavra para a compreensão, também múltipla, de um objeto histórico - retorna-se à idéia de que nesta escritura a possibilidade de redenção do passado reside na expressão da densidade temporal que a escrita alegórica ou imagens dialéticas comportam. Elas são, pois, o meio de *apresentação* da história que não destitui deste passado narrado a constelação de leituras que lhe é possível; é a forma de expressão que deixa entreaberta a possibilidade de uma nova angulação de uma nova interpretação que atualiza este fato histórico de acordo com a demanda do presente. A redenção do passado dá-se, pois, na atualização que presentifica o sentido do que até então apresentava-se como ruína, morte, esquecimento. Configura, pois, a constelação de uma interpretação possível do objeto histórico, articulando passado e presente de forma não-linear e *intensiva*, numa expressão sempre renovável pelo trabalho da memória que percorre estas imagens e alegorias e lhes atribui novos significações:

³ Os detalhes desta reflexão sobre a filosofia da linguagem benjaminiana serão expostos e discutidos mais demoradamente no capítulo de fundamentação teórica nos comentários sobre a teoria da tradução.

Em Benjamin, é possível ler as obras como montagens de tempos diferentes, o que significa dizer que uma outra forma de repensar as relações entre o agora e o não mais agora é anunciada por um novo modelo de temporalidade. Nesse novo modelo, a memória entra como elemento importante de um novo pensamento sobre a história, vista não mais como *representação* do passado, e sim como *apresentação*. Graças ao conceito de memória, é possível trabalhar no campo da apresentação como construção a partir do presente, tempo que possibilita a deflagração de correlações passadas. O historiador se identifica então com a figura do arqueólogo; nesse trabalho arqueológico, a imagem aparece no centro da vida histórica por se constituir como um objeto dialético, produtor de uma historicidade anacrônica. A imagem representa, pois, o espaço onde se encontram o agora e o não mais agora, ela é sempre carregada de tensões que o historiador desperta a partir de seu presente. O choque desses tempos genealógicos produz a história [...] A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas. (NASCIMENTO, 2005, p. 51-52)

Na *apresentação*, assim como na obra de arte, as imagens dispostas são a matéria densa onde coabitam dialeticamente o passado e o presente, história e memória. Propõe-se, assim, a adoção deste ponto de vista benjaminiano para iluminar alguns aspectos da configuração do tempo na estrutura narrativa de *Quarup*.

Nessa direção de leitura, visa-se, pois, explorar tais afinidades para evidenciar o teor crítico da relação das discontinuidades temporais sobrepostas na trama com as questões ligadas à história e à memória. Ou seja, é nesta compreensão de elaboração estética da história e da memória que esse trabalho se fundamenta para evidenciar que em *Quarup*, tanto a forma de utilização do dado histórico, como a articulação da memória à ressignificação dessa história, representam uma forma de densidade temporal repleta de intermitências e desvios cronológicos que revelam, por uma via anacrônica, outras angulações de entendimento do nosso passado e de nossa identidade cultural. Neste processo, a história sócio-política servindo como matriz de tal configuração, e o trabalho da memória, como fator de catalisação e método de atualização crítica desta história.

Neste sentido, pode-se ver, por exemplo, que um dos aspectos centrais da mudança de abordagem do objeto histórico é a substituição do tempo extensivo, teleológico, de uma compreensão meramente causalista, de caráter contínuo e pretensões totalizantes do passado - pressupostos tácitos da concepção científica de historiografia herdada do século XIX - por uma expressão intensiva deste objeto que, devido ao seu caráter hipocrático, mantém-se em estado permanente de renovação e atualização interpretativa. A expressão intensiva dessa história é a resultante do cruzamento da organização narrativa de episódios ficcionais e fatos

reais no enredo com elementos que provocam interferências simbólicas na progressão linear da compreensão da trama.

Observando o desenvolvimento da ação narrativa, tem-se que Callado, na estruturação do romance, parte da compreensão de um período histórico específico - do final da era Vargas aos primeiros anos da ditadura militar - para abranger, num sentido mais complexo, o universo de relações destes episódios do tempo da ação com outras etapas da formação do Brasil enquanto nação. O dado fundamental deste efeito crítico-estético é a tensão latente entre o tempo da ação exposto e os tempos simbólicos sugeridos. Ela enseja a expansão da cadeia de relações (retrospectivas e prospectivas) entre o momento histórico representado no tempo da narração e uma vasta gama de questões presentes e recorrentes ao longo da história e do desenvolvimento do país, como, por exemplo, as políticas de preservação das culturas indígenas, as lutas pela terra e pela reforma agrária, as relações entre Estado e Igreja e seus respectivos meios de controle e atuação social, etc. O aspecto crítico deste procedimento revela que “para Callado, portanto, a história brasileira contemporânea pelo que revela nesses saltos regressivos, em quase nada se diferencia do sistema repressivo colonial, apesar das máscaras de modernização e desenvolvimento.” (ARAÚJO, 2000, p. 128)

Os paralelismos espaciais e temporais que estes "saltos regressivos" revelam acabam por gerar a tensão simbólica que, por sua vez, precipita a senda para entrada da reflexão crítica. A *apresentação* da história no romance abre, assim, numa forma ativa e dinâmica, a perspectiva de atualização de seus episódios, haja vista que na intersecção do passado e presente, ou seja, no trabalho da memória, da configuração do tempo na narração, vislumbra-se um caminho para a relativização de leituras correntes da história do Brasil, indicam-se perspectivas mais complexas de interpretação do processo de formação do país e iluminam-se, a partir de outras angulações, aspectos fundamentais de nossa cultura. A releitura de tais episódios e elementos não se limita, pois, a um paralelismo simplista entre narração e historiografia e é isso que em muitos aspectos determina a perenidade e atualidade desta obra de Callado. Sua estrutura narrativa viabiliza um tipo de apresentação ficcional desta história que deixa aberto para o leitor um horizonte de compreensão crítico além de uma interpretação maniqueísta, meramente, ideológica, política ou sociológica das vicissitudes do processo de formação histórico do Brasil. Dispõe-se, assim, na obra, os elementos que constituem a história e identidade cultural brasileira em uma rede de relações simbólicas em permanente transformação e constantemente aberta às revisões do trabalho da memória:

[...] sua atualidade e sua historicidade passam pelo trabalho que o romance realiza com uma série de “lieux de mémoire” e por ele próprio constituir-se em um lugar de memória, porque também é capaz de mudar enquanto perdura, pondo em cena, interrogando e obrigando os leitores a interrogar lugares-funções-símbolos da nossa memória individual e social, capazes de durar enquanto se transformam e que, por isso mesmo, exigem um trabalho permanente de decifração. (LEITE, 1994, p. 31)

Para engendrar a elaboração estética do material histórico, o trabalho da memória, percorrendo as camadas do tempo, assume dois papéis fundamentais. Por um lado, é ele quem rompendo a horizontalidade diacrônica da relação entre passado e presente mina a compreensão pseudototalizadora da história. No mesmo instante, a memória também abre a senda que conduz o leitor até a “decifração” crítica do Brasil (histórico, social, político) ao fundir as imagens do passado na experiência presente. A memória é, destarte, o fator que restaura as trilhas possíveis do esquecido cerzindo os liames que restam ocultos sob o caráter ilusório de uma suposta totalidade histórica. Torna-se, com isso, o fator primordial de estabelecimento, a partir do presente, de uma nova gama de correlações e significados para o passado e a história. Ou seja, é através da memória, seguindo a pista das frestas que a disposição superposta de tempos divergentes deixa entrever, que se viabiliza a imersão na matéria de um determinado objeto e constrói-se no tempo presente a significação mais justa, mais atual, embora efêmera, destes solos vasculhados:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1995, p. 239)

Em resumo, a apresentação crítica da identidade brasileira passa no romance de Callado pela compreensão da condição fragmentária e desigual dos elementos que a constituem e está esteticamente entrelaçada e potencializada nas configurações e arranjos simbólicos do tempo na estrutura narrativa da obra. Estas variantes do tempo dispostas no arcabouço narrativo constituem, pois, uma espécie de alegoria de tempos assimétricos que permitem entrever na tensão anacrônica entre seus elementos as passagens que iluminam a coexistência das instâncias temporais conflitantes e eliminam possíveis totalizações da imagem histórica do romance. *Quarup* revela-se, pois, como uma forma de mimetização da "topografia" da identidade desnivelada/assimétrica que constitui o Brasil em seus mais variados aspectos, sejam históricos ou políticos, sejam culturais ou sociais etc. Neste sentido, o tecido policrônico do romance é o fato a precipitar as dissonâncias que restam tácitas neste *tópos*, ou seja, quem indica o lugar a ser escavado, a senda a ser atravessada pelo trabalho da memória, pelo trabalho de contemplação/leitura que enreda sempre novamente, por meio da atualização crítica, uma outra leitura possível das imagens que compõem o retrato brasileiro ali esboçado.

Estruturação do estudo

Para desenvolver a reflexão sobre essas questões ligadas ao tempo, à memória e à história no romance, a estrutura do estudo está disposta em três partes principais. A primeira delas, antes do desenvolvimento da análise e sua subsequente argumentação teórica, ocupa-se de um comentário geral sobre o contexto da publicação e motivações de Callado para escrever *Quarup* e suas implicações no desenvolvimento da relação dialética desta disposição do tempo na narrativa e o conteúdo histórico ficcionalizado. Esta introdução do trabalho é importante para que sejam compreendidas as formas de abordagem do romance com o passar dos anos e o conseqüente esmorecimento da ligação entre a obra e o contexto histórico de sua publicação. Noutras palavras, a revisão da fortuna crítica, enquanto mapeamento das principais perspectivas de análise do romance, irá revelar que o afastamento paulatino das questões de ordem contextual, à medida que afrouxa a dependência das relações entre a ação narrativa e o tempo histórico do autor, faz emergir interpretações de *Quarup* de caráter mais estético, valorizadoras dos recursos artísticos empregados no arranjo literário, como a que aqui está proposta.

A segunda parte do estudo detém-se na exposição da reflexão teórica que ajudará a compreender a perspectiva de leitura da configuração do tempo em *Quarup*. Esta fundamentação intenta esclarecer o sentido crítico da relação entre o caráter descontínuo e

intensivo do tempo na estrutura narrativa do romance e a problematização da história e da memória ali implicados. Ou seja, esta argumentação teórica ocupa-se, por um lado, em demonstrar como a dissecação da densidade temporal é determinante para que se chegue à dimensão crítica da concepção de história e memória mimetizada no romance e, por outro, expor em que medida a combinação simbólica de tempos entrecruzados ali representada articula a possibilidade de ressignificação e presentificação permanente dos elementos históricos e culturais dispostos na estrutura narrativa da obra.

O trajeto a ser percorrido para se chegar a tal demonstração passa pela análise da maneira como o autor, atendendo às suas condições e imperativos contextuais, lança mão de uma abordagem intensiva do conteúdo histórico na estrutura do romance. A primeira destas instâncias teóricas sugerida, por isso, é a da relação entre *Quarup* e a tradição do romance histórico clássico. Ela pretende iluminar, no que toca ao gênero, a consciência crítica de Callado no aproveitamento do material historiográfico em sua obra e evidenciar a amplitude da reflexão estética que o arranjo desse material na narração sugere. A idéia é - tomando como referência os fatores que engendraram o romance histórico nos moldes demarcados pelo estudo de Lukács (1955) – considerar as contingências contextuais que minaram os paradigmas estabelecidos nas narrativas realistas do século XIX e requisaram soluções estéticas mais adequadas à problemática da historiografia e da própria compreensão de narratividade no século XX.

A elaboração de uma variação de “romance histórico” que contemple de modo satisfatório a identidade brasileira em suas conformações culturais, sociais e políticas etc. envolve, paralela e conseqüentemente, duas vertentes de reflexões mais amplas sobre os impasses da construção de um discurso que expresse histórica e esteticamente o caráter difuso e contraditório da modernidade. Tais reflexões ajudarão a compreender, por vias distintas, a centralidade da elaboração narrativa - entendida também de forma mais ampla como elaboração estética - na tentativa de solucionamento das aporias da historiografia do século XX e no desafio dos estudos americanistas de, numa perspectiva pós-colonial, reconstruir e traduzir aspectos fundamentais das identidades culturais do continente. Por um lado, nas reflexões sobre o discurso histórico, seguindo a linha de pensamento desenvolvida por Hayden White, será ressaltada a tendência de relativização da pretensa objetividade científica da historiografia positivista e nomológica em favor da aceitação da ficcionalidade imanente ao caráter narrativo-ficcional da organização discursiva dos fatos históricos. Por outro lado, no caso dos estudos culturais americanistas, especificamente nos ensaios de José Lezama Lima, será demonstrado que a valorização da elaboração estética está calcada na compreensão

de que ela, enquanto produtora imagens, é o meio de expressão mais eficaz de registro da condição contraditória e conflitante que constitui a identidade multiforme dos povos das Américas.

A idéia é, pois, apresentando quais são os fundamentos destas duas perspectivas de compreensão da história e da memória na modernidade, expor de maneira sistemática os argumentos de seus principais fomentadores para, em seguida, cotejá-los com a interpretação de tais questões na elaboração narrativa de *Quarup*, iluminando, assim, a relação entre a configuração temporal do romance e as duas vertentes de apresentação da problematização tempo-história-memória nas referidas posições teóricas. Noutras palavras, estas considerações irão revelar o caráter essencial da dimensão estética na superação das aporias de uma historiografia que já sabe-se parcial e lacunosa e da expressão de uma identidade americana que abarque a difusa e heterogênea constituição cultural do continente e dialogarão, por conseguinte, com os intentos críticos do modelo de narração histórica e visão pluriforme do Brasil implicados no romance de Callado.

A fundamentação teórica volta-se a partir desse momento, então, para a reflexão sobre a capacidade da obra de arte de oferecer a saída, a expressão, que imprime em linguagem a concepção de descontinuidade e fragmentação latente naquelas aporias do discurso historiográfico. A argumentação apóia-se, para tanto, em alguns conceitos do pensamento estético-filosófico de Walter Benjamin e na relação entre imagem e anacronismo na obra de arte desenvolvidos por Georges Didi-Huberman. Em ambos os casos, por vias de abordagem distintas, a arte, a criação artística, é considerada como constelação capaz de dispor em seu arcabouço a condição descontínua e fraturada da concepção de experiência na modernidade. A arte é entendida, pois, como expressão capaz de fundir a lógica linear e extensiva do discurso narrativo à dimensão intensiva das imagens e metáforas, que comportam em si diferentes estratos de tempos e significados. Essa fusão de instâncias simbólicas, seguindo a direção proposta por Benjamin e Didi-Huberman, portaria em si a permanente possibilidade de renovação e ressignificação do arranjo narrativo-figurativo, devido à disposição não-linear, caleidoscópica de seus elementos e à flexibilidade semântica de tais instâncias.

Levando-se em conta o tratamento dado por Callado ao material historiográfico e aos elementos culturais que caracterizam a identidade brasileira no romance, a fundamentação teórica encerra-se aproximando esta afinidade entre a compreensão do potencial mimético da obra de arte, acima exposta, da organização narrativa do *Quarup*, enquanto “retrato” descontínuo do Brasil. Essa valorização da versatilidade mimética da arte ajudará a iluminar, na perspectiva de análise proposta, a capacidade da elaboração literária de exprimir

criticamente o complexo conceitual que envolve tempo-história-memória na estruturação de *Quarup*. Evidenciará, então, como este viés crítico atrela-se à interpretação da dimensão simbólica do arranjo de imagens que constituem o romance porque esta organização estética, tanto é a corporificação da matéria múltipla, disforme, heterogênea e contraditória que constitui o Brasil na visão do autor, como o arabesco que autoriza a constante e perene possibilidade de “inovação”, de renovação e decifração de sentidos outros, latentes na significação metafórica da lógica da montagem narrativa.

O capítulo final do estudo procederá, enfim, à análise narrativa da intensificação simbólica do tempo em *Quarup*. Ele organiza-se na partição desta configuração em três dimensões. Esta divisão obedece, de certa maneira, uma lógica que progride de uma compreensão de característica mais formal para a interpretação notadamente mais conteudística da dialética entre intensificação e descontinuidade engendrada no cruzamento de tempos do romance. A divisão é a seguinte:

- a) O tempo intensificado na estrutura;
- b) Memória, doença, éter e carnaval: o tempo intensificado no enredo;
- c) A intensificação do tempo de Nando: o aprendizado em Francisca.

Na primeira dimensão, o que interessa demonstrar é como a *estrutura* narrativa pode ser lida como uma montagem simbólica que mimetiza a concepção crítica de tempo, história e memória do romance. A idéia é, pois, analisando este arranjo, evidenciar como o cruzamento da ordem “extensiva” e “horizontal” da ação ficcional com a temporalidade “intensiva” das citações e paralelos simbólicos corrompe a orientação cronológica do discurso e promove a “verticalização” da concepção de tempo no romance, abrindo a passagem para uma interpretação de natureza não-linear do conteúdo da obra.

Da exposição deste arcabouço estrutural, parte-se para o segundo estágio de imersão na densidade temporal da narração. Ele constitui-se da apreciação das formas simbólicas de *reflexão* sobre o tempo implicadas nas discussões sobre memória, eternidade, salvação, imortalidade, transitoriedade, etc., presentes no enredo da obra. O intento principal é, complementando a verificação estrutural da dimensão anterior da análise, demonstrar o determinante papel da concepção de tempo também no nível temático da organização narrativa. Ou seja, este tópico visa expor como a compreensão do romance está vinculada de maneira decisiva ao conflito, ao desacordo, entre as formas subjetivas de apreensão temporal e o parâmetro predominante de orientação cronológica imposto pela realidade objetiva.

Esta dimensão “reflexiva” da estrutura do romance é de fundamental importância na interpretação subsequente da relação do protagonista, Padre Nando, com o tempo porque é o ponto intermediário, o elo de ligação, entre a proposição de intensificação do tempo na estrutura da ação narrativa e a compreensão conteudística desta densificação. Ela insere, pois, a análise do percurso da personagem na dimensão temporal simbolicamente mais ampla e complexa deste tema no romance, formando o pano de fundo da inadequação conflituosa de Nando ao mundo e a base para o aprendizado obtido em sua trajetória. Como estágio final da imersão na densidade temporal de *Quarup*, caberá a esta terceira parte da análise ser a parcela conteudística da proposta de interpretação da configuração do tempo no romance. Ela encerra, enfim, o movimento da cadeia analítica que se iniciando com a materialidade da verificação das temporalidades da estrutura narrativa, dilui esta dimensão estrutural na instância reflexiva das tematizações do enredo que, em perspectiva simbólica, corporifica o labirinto a ser percorrido e desvendado tanto pelo protagonista em seu processo de transformação no tempo e através do tempo, como pelo leitor na compreensão da imagem do Brasil apresentada por Callado no romance.

Esta última dimensão analítica demonstrará, então, como o processo de aprendizado desenvolvido pela personagem ao longo da ação narrativa está atrelado - e em permanente tensão - a uma perspectiva temporal de assimilação do mundo. A função determinante do tempo na caracterização de Padre Nando pode ser percebida, por exemplo, já desde o embate entre sua concepção teleológica originária de sua formação cristã e as demandas do mundo social preme de urgências. Também é o tempo que determina a relação de Padre Nando com os espaços físicos em que ele se encontra, sendo, por exemplo, o "ossuário", a "floresta" e a "praia", ambientes de suspensão, dilatações temporais; enquanto "cidade grande", o "posto Capitão Vasconcelos no Xingu", os "engenhos de cana-de-açúcar em Pernambuco", lugares de compressão e sucessão efusiva de impressões, de acelerações temporais. É também a incapacidade de controlar o tempo que causa o desconforto das experiências frustradas da personagem no seu aprendizado amoroso, assim como é o tempo "redescoberto", na forma de exercício da memória, em seus momentos de meditação, reclusão ou experiências alucinégenas com o éter, o que elucida seus questionamentos existenciais e revela os sentidos ocultos dos signos recorrentes em seus pensamentos. Também é o tempo que, na forma de lembrança (manifestação do tempo da memória), mantém vivo e presente o intermitente fantasma de Levindo que se interpõe entre Nando e Francisca. Enfim, é o tempo em suas variadas expressões de memória e história que orienta, entrava ou desanuvia o percurso de aprendizado da personagem e que, numa perspectiva mais transcendente, eleva os

conflitos do herói a uma problematização mais universalista, mais além dos aspectos contextuais que, embora relevantes, devem ser relativizados em uma leitura do romance mais abrangente, menos circunscrita ao seu momento histórico. Além disso, a compreensão da natureza conflituosa entre indivíduo e história da relação de Nando com o tempo revelar-se-á, enfim, ao final, como reprodução da concepção crítica de história e memória implicada na representação intensiva do tempo no romance.

CAPÍTULO 1 ♦ *A fortuna crítica*

Crítica é mortificação das obras. Isto é confirmado pela essência das obras alegóricas, mais do que por qualquer outras. Mortificação das obras: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência nas obras que estão vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas. A beleza que perdura é um objecto de saber [...] O objecto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atracção original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína.

Walter Benjamin

1. 1. Posição crítica da estética de Callado

Um olhar sobre a obra literária e jornalística de Antonio Callado (1917-1997) revela que, além de uma incessante atividade de elaboração e aprimoramento do caráter estético de suas obras artísticas, seus textos são expressões de um intelectual preocupado e atento às questões de seu tempo e de seu universo social. Seus temas - sejam nos textos literários e dramáticos, sejam em ensaios, reportagens, crônicas e entrevistas - giram quase que inevitavelmente em torno de aspectos da cultura brasileira e dizem respeito à formação histórica do país e ao delineamento de uma suposta identidade para esta nação:

[...] meus livros todos têm essa marca da realidade brasileira. Não são livros desligados nem do meio geográfico nem do Brasil político e social. Então, o meu projeto de escritor está, digamos, nesse ponto." (Entrevista de Antonio Callado em LEITE, 1983, p. 236)

Pode-se assim, pois, em uma reflexão sobre a obra de Callado, pensar numa espécie de projeto crítico-estético voltado para o entendimento do Brasil em sua dimensão histórica, tanto no que concerne a questões pontuais, de ordem contextual, como - a despeito da sua condição periférica no campo da geopolítica – quanto, no que diz respeito a um panorama reflexivo mais amplo, atrelado ao próprio entendimento do país na modernidade. A estas duas dimensões históricas do projeto estético soma-se ainda, por meio do posicionamento crítico e atuante do intelectual diante de seu contexto social, uma outra que constitui o processo de elaboração e criação literária. A condição crítica e participação do intelectual brasileiro em seu contexto social é, aliás, uma espécie de reivindicação constante do autor em seus depoimentos e em sua atividade jornalística:

Quem escreve, pensa. Porque o Brasil precisa da gente. A verdade é essa. Há países que podem prescindir do intelectual. A França, será que precisava muito do Mallarmé? Acho que não. Tem tanto estadista importante. Um país tão rico de tudo quanto há intelectualmente falando. O Mallarmé podia ficar no canto dele, fazendo a poesia dele, sem sequer se preocupar ou achar que estava recusando uma participação no futuro da França. A França não precisava de Mallarmé, como tal, como França, como país. (...) O intelectual latino-americano - ele sim - devia se compenetrar de que a divisão do trabalho é ainda muito mal feita na América Latina. O intelectual não pode dizer: 'Eu sou um intelectual; prefiro a minha torre de marfim, não quero saber de mais nada.' Eu acho que um intelectual pode ser um Mallarmé, mas o Mallarmé tem que ter uma opinião sobre o que está acontecendo no país dele, sobretudo se houver uma crise. O Mallarmé mesmo não podia ignorar uma guerra na França. Ele tinha de ter opinião. O Proust lutou pelo Dreyfus. Não é porque era judeu. O Proust era judeu muito

avacalhado. De terceiro time, inclusive, era meio-sangue. Mas lutou pelo Dreyfus, em nome da liberdade. Ele achou que aquele homem estava sendo violentado, esculhambado; ele não tinha culpa. O Proust participou daquilo, não tanto como o Zola (que participou muitíssimo), mas participou. O próprio Robert-Grillet, homem do *nouveau roman*, do romance praticamente hermético, sabe que ele lutava ao lado do Sartre contra o recrutamento para a guerra da Argélia? Era um intelectual, sua obra de um lado, de outro, sua participação na política de um país que precisava muito menos deles, do que o Brasil precisa de nós, ou a Argentina precisa de um Borges. (Entrevista de Antonio Callado em LEITE, 1983, p. 236)

É óbvio que, como intelectual, a participação ativa de Callado na vida social e política brasileira não redundou numa literatura panfletária ou de orientação ideológica pré-determinada. A questão que se sobressai neste ponto de vista de Callado é essencialmente a da percepção dos imperativos contextuais específicos que envolvem o intelectual latino-americano. Não há nisso, pois, qualquer intenção de estabelecer para a literatura algum tipo de prerrogativa temática. Há sim a reivindicação de que este escritor, enquanto intelectual na América Latina, conceba as particularidades de suas condições históricas e engendre sua reflexão, suas opiniões, a partir delas. Na obra ficcional, principalmente, a combinação de um arguto olhar sobre a sociedade brasileira e o trabalho de elaboração estética resulta na configuração crítica das questões levantadas. Seus enfoques, longe de retratos pitorescos e panoramas ingênuos do Brasil, ressaltam as idiossincrasias de nossa identidade expondo suas ambigüidades, peculiaridades e contradições. As forças constitutivas de nossa cultura e de nossa história são observadas dentro de uma cadeia de relações que transcende a mera causalidade histórica dos fatos e ao exotismo superficial e folclórico de clichês culturais. A ficção de Callado, articulando à estrutura narrativa o elemento histórico e, por conseguinte, a questão da memória, abre mesmo a possibilidade para o desenvolvimento de reflexões mais complexas e dialéticas sobre aspectos da cultura brasileira.

Na perspectiva acima apontada, *Quarup*, escrito entre os anos de 1965 e 1966, nascido da tentativa de constituição de uma espécie de panorama do Brasil que “organizasse” o país na cabeça do escritor que retornava de uma temporada de mais de cinco anos na Europa⁴, merece lugar de destaque por consistir numa espécie de síntese deste trabalho de criação literária calcado, fundamentalmente, na conjugação do elemento narrativo-ficcional com o elemento histórico e a memória, esta última, entendida aqui como caminho de descobrimento ou de reconstrução de uma suposta identidade nacional. De fato, não é difícil mesmo numa leitura inicial, perceber na estrutura narrativa da obra a profunda inter-relação entre o

⁴ A esse respeito conferir a entrevista feita por LIGIA CHIAPPINI M. LEITE com o autor, presente no livro *Quando a pátria viaja*: uma leitura dos romances de Antonio Callado. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1983.

desenvolvimento do enredo e o desenrolar de episódios históricos do Brasil num período político que compreende os cerca de dez anos que vão dos últimos momentos do último governo de Getúlio Vargas até os primeiros meses da ditadura instaurada pelos militares. Estes episódios imiscuídos de maneira decisiva na direção da trajetória do protagonista, o Padre Nando, quase se equiparam em termos de protagonismo a este herói porque, mais do que meros panos de fundo para as ações de Padre Nando e das outras personagens, constituem o arcabouço narrativo do romance.

Tal protagonismo do elemento histórico-nacional na estruturação do romance foi, num primeiro momento, a orientação de leitura mais salientada pela crítica especializada. Nessas impressões, no chamado "calor da hora" - a maioria na forma de resenhas breves, é importante que se ressalte - as conclusões críticas partiam da grandeza e variedade do "retrato de Brasil" proposto por Callado para destacar ou a exemplaridade crítica das questões histórico-sociais representadas:

Pouco a pouco, uma brasa aqui outra ali, um graveto aqui outro ali, fomos preparando nosso inferninho particular, numa luta que é tanto dos Gonçalves de Magalhães como dos Serzedelo Corrêa, dos Mário de Andrade como dos Prestes, dos Pedro Teixeira como dos Levindo e dos Nando, que Callado criou.

Isso é que é, na verdade, a Revolução Brasileira. E a gente acredita mais nela quando surge, diante de nós, um livro como *Quarup*, porque se vê, nele, que a Revolução continua e se aprofunda, que ela ganha carne, densidade, penetra fundo na alma dos homens. O rio que vinha avolumando suas águas e aprofundando seu leito, até março de 1964, desapareceu de nossas vistas. Mas um rio não acaba assim. Ele continua seu curso, subterraneamente, e quem tem bom ouvido pode escutar-lhe o rumor debaixo da terra. (GULLAR, 1967, p. 252)

Ou, por outro lado, para condenar a falta de concisão e a fragmentação narrativa resultante da variedade de temas empregados no romance:

A dificuldade de analisar o romance de Antonio Callado está ligada ao fato de que se trata de um livro gordo, abundante, que se multiplica em aspectos menores, que perde em unidade por isso, e não pela extensão em si. Podado, reduzido, teria resultado, sem dúvida mais forte, mais denso, pois é um acúmulo do grande e do pequeno, do verossímil e do inverossímil, além de ser uma mistura de influências literárias, que se refletem inclusive na linguagem, ora direta simples e clara, ora simbólica. [...] Callado ampliou esse mundo, quis tê-lo todo em seu romance e desmandou-se em extensão, apresentando um larguíssimo baixo-relevo do Brasil atual, alinhando a corrupção administrativa, a degradação de classe, a dedicação estudantil, a participação religiosa, e a realidade dos fatos, com a situação nordestina, os seus camponeses maltratados pela estrutura social, a tentativa de Arraes, o golpe, a violência, a tortura e, como perspectiva, a luta armada. (SODRÉ, 1967, p. 224-225)

Em ambos os casos, pode-se perceber que tanto a utopia de uma revolução desenhada nas temáticas sociais do enredo quanto as ressalvas à falta de coesão de estilo e conteúdo na narrativa são manifestações das expectativas estéticas, de cunho marcadamente histórico, dos dois comentadores, Ferreira Gullar e Nelson Werneck Sodré, respectivamente. Muito elucidativa neste ponto é a revisão crítica e correções destas expectativas estético-sociais feitas por Ligia Chiappini, já em distanciamento temporal. Segundo a autora, estes equívocos estavam associados ao encaixe inadequado de uma interpretação de *Quarup* aos moldes de um “modelo narrativo totalizador do romance realista” - de orientação lukacsiana – “adequado à expressão de uma visão harmônica da nacionalidade”. (LEITE, 1983a, p. 149) Tal observação representa, nesse sentido, um salto qualitativo na interpretação da relação entre história e ficção no romance, sobretudo, por duas razões. A primeira, de ordem estilística, é assim explicada pela autora:

Vimos que as críticas a *Quarup*, quando negativas, acentuam como seu principal defeito técnico a dispersão, a fragmentação, a falta de coerência e, quando positivas, buscam amarrar os fios simbólicos do romance que construiriam uma lógica particular e pertinente, para exprimir uma visão precisa dos assuntos em jogo.

As duas posições nos parecem parciais, decorrentes de uma leitura redutora do romance. Uma análise que se queira mais abrangente e compreensiva tem de trabalhar com esta ambigüidade curiosa que se manifesta em *Quarup* e continua mais presente nos romances posteriores de Callado: a tensão entre a linearidade e a fragmentação, a narrativa épica, herdeira dos grandes modelos realistas do século XIX, coerente, verossímil, simbólica, e a narrativa-mosaico, alegórica, que problematiza os esquemas de verossimilhança, na medida mesma que desconfia do projeto de representar a realidade pela ficção. (LEITE, 1983, p. 149)

A segunda contribuição de Ligia Chiappini - teoricamente, de ordem temática, conquanto, complementar a de estilo - demonstra a importância estrutural do universalismo presente nos temas intimistas da narrativa, a despeito da aparente determinância da relação da trama com a dimensão real de nossa história. Esta interpretação reivindica a adoção de uma perspectiva de avaliação da dimensão externa do enredo (episódios históricos e políticos) que dê conta da interdependência problemática entre a visão superficial e viciada dos caracteres nacionais ali latentes e a dimensão interna (conflitos pessoais e sociais das personagens) e realce das contradições advindas de tal tensão. Esta leitura representa, dentro da poética de Callado, de maneira mais geral, e em *Quarup*, de maneira mais direta, a superação estética da tradição nacionalista fomentada pelo menos desde os primeiros românticos:

[...] o escritor que deu os seus primeiros passos na esteira do romance católico, preocupado com as grandes batalhas desenroladas na consciência do homem, não abandonará de todo o terreno íntimo. A tensão entre a perspectiva externa do romance histórico-político e a perspectiva interna do romance intimista, com maior ou menor insistência, será uma característica da ficção de Callado, de *Quarup* a *Sempreviva* e *Expedição Montaigne* [...] Essa dimensão interna vai minando ironicamente, já desde *Quarup*, o tom eufórico do romance que, na trilha de Alencar e Gonçalves Dias, redescobre um Brasil gigante, de belas florestas, belas flores e belas Iracemas. É uma tendência contrária àquela, menos evidente; é talvez Machado com sua ironia e seu profundo ceticismo que vai tomando conta dessa ficção de início tão esperançosa nos destinos do País Novo e exuberante. É a desconfiança minando as certezas na vitória da revolução. (LEITE, 1983a, p. 146)

Estes dois aspectos ressaltados por Ligia Chiappini revitalizam o teor crítico da leitura do Brasil proposta por Callado porque põem em evidência que o aproveitamento do material histórico na economia da narrativa ficcional, na elaboração estética é, em um só tempo, a chave para a relativização deste próprio elemento histórico manuseado no enredo, como também a força propulsora que mantém em movimento a tensão simbólica entre os diversos aspectos que coexistem em nossa cultura e que lhe dão forma. O romance surge, pois, como fruto de uma tentativa de expressão de uma problemática pluralidade histórica e "geográfica" do Brasil e, num mesmo impulso, atualiza questões ligadas à nossa formação nacional já há muito exploradas na tradição literária brasileira, desde pelo menos José de Alencar:

No entanto, se em *Quarup* não aparecia ainda, explicitamente, uma reflexão sobre o processo de construção do romance, ele já demonstrava o mal estar da ficção realista no século XX e se a intenção primeira do escritor era traçar um novo Retrato do Brasil, 'organizando o país' na sua cabeça, e no papel, esse retrato aparece como novo justamente porque a ficção o transforma num retrato plural contraditório, onde se expõe o caráter brasileiro, pelo contraponto de perspectivas em jogo que ironicamente subvertem o projeto alencariano de representação de nacionalidade harmônica, estilhaçadas nos retratos desfocados pela fantasia de cada um. (LEITE, 1983a, p. 149)

A herança a que se liga esta abordagem do romance é geradora de uma forma de abordagem do material literário que considera a relevância da dimensão contextual fortemente acentuada no enredo, mas que, estrutural e tematicamente, não se limita a reduzir a obra a qualquer imperativo externo, seja ele ideológico, político ou mesmo histórico. Disso resultaram pertinentes argumentos e demonstrações da perenidade e capacidade de atualização de leitura do romance. A força literária de *Quarup* não esmaece, pois, com o passar dos anos, a despeito de sua marcante historicidade. Em sentido contrário e de maneira

quase que paradoxal, libertando-se destas prerrogativas contextuais o romance tem, na verdade, desvendadas facetas outras de seu potencial estético:

De fato, *Quarup* falou aos leitores da década de 60, nacionalistas, desenvolvimentistas, populistas, antiimperialistas, pequeno-burgueses e 'revolucionários'. Mas continua falando aos leitores de 90, ainda pequeno-burgueses, porém mais cosmopolitas e céticos tanto diante dos programas desenvolvimentistas e modernizadores quanto diante dos radicalismos de uma esquerda festiva. E consegue essa façanha porque é um livro profundamente histórico e profundamente artístico, desmentindo os preconceitos que freqüentemente levam a crítica a opor o histórico ao estético. (LEITE, 1994, p. 30)

Estas observações da autora revelam, enfim, a despeito das protuberantes marcações contextuais e problemáticas sociais tão nacionais, o alcance crítico da elaboração estética de Callado. Vinculam, indiretamente, esta capacidade do romance de “continuar falando” aos leitores contemporâneos ao universalismo da obra de Callado, apontado por Tristão de Athayde ainda no início dos anos 60:

Quatro ou cinco romancistas novos revelam, então, na primeira linha, a começar pelo próprio Jorge Amado, embora de tendências diversas ou mesmo opostas, no seu humanismo. Otávio de Faria e Lúcio Cardoso, a princípio, e mais recentemente Guimarães Rosa, Gustavo Corção, Fernando Sabino e Antonio Callado. Em todos eles o que notamos é essa passagem ao universal, mesmo no mais estritamente regional de todos eles - Guimarães Rosa.

Em todos eles, o romance passa a ter dimensões que transcendem as fronteiras do país e se fixam nos grandes problemas da vida e da morte, da pureza e da corrupção, da incredulidade e da fé.

É nessa última categoria que veio a inserir-se Antonio Callado com seus dois romances até agora publicados, entre os seus trabalhos dramáticos e as suas espetaculares reportagens nordestinas. (ATHAYDE, 1960)

Embora não esteja referindo-se especificamente ao *Quarup*, mas absolutamente extensivo a ele, esse comentário de Tristão de Athayde já revela a preocupação de Callado em desenvolver uma representação artística que equilibre a problematização das particularidades histórico-sociais da realidade brasileira com uma percepção de caráter universalista, mais ampla. Esta intermediação do universal no local é o contraponto que expande os conflitos e questões pontuais do período histórico abarcado pelo enredo na direção de uma interpretação simbólica mais complexa e menos datada dos fatos representados:

Daí também o livro colocar-se ele próprio como um símbolo ambíguo a decifrar, o que o faz durar como obra de arte, falando a várias gerações em diferentes línguas e lugares. (LEITE, 1983a, p. 32)

Enfim, entrelaçados o universalismo das questões humanas vivenciadas pelas personagens e o painel histórico e político em que eles estão inseridos é tecida a rede simbólica que mantém o fôlego artístico da produção literária de Callado. É nesta seara da elaboração estética que os leitores contemporâneos descobrem a atualidade e perenidade de *Quarup* e onde são superadas, em novas perspectivas de análise, as tendências excessivamente contaminadas pela agitação política do momento da primeira recepção do romance. Permanece o sumo do trabalho literário, perde o vigor a crítica acentuadamente ideológica, panfletária.

1. 2. *As perspectivas recentes na produção crítica sobre Quarup*

Os desdobramentos analíticos do *Quarup* que sucederam à passagem do período da ditadura militar brasileira revelam paulatinamente uma tendência de interpretação que considera a importância do material histórico da obra, mas que não submete a interpretação de seu arranjo literário a uma perspectiva política ou ideológica. Como já foi exposto, este tipo de leitura contextualizante por demais acabava por tornar-se um empecilho para apreensão do romance enquanto elaboração estética. À medida que a obra desvincilha-se da factualidade que lhe é inerente, faz entrever o equilíbrio entre o posicionamento histórico do autor e o valor artístico do romance. Longe de amarras contextuais, *Quarup*, assim, diversifica-se em interpretações que vão desde leituras eminentemente hermenêuticas à enfoques que comparam a obra de Callado a outros romances. Dentre os trabalhos produzidos sobre *Quarup*, a maioria está concentrada em teses e dissertações acadêmicas. Uma outra parte representativa, pode ser garimpada em revistas e periódicos especializados nacionais e também internacionais. A menor parcela desta produção crítica é a que pode ser encontrada na forma de livros dedicados exclusivamente à análise do romance.

Sobre o que foi publicado em forma de livro tratando de *Quarup*, destaca-se, primeiramente, o já mencionado trabalho *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*⁵, de Ligia Chiappini. Este livro é mesmo uma espécie de marco nos

⁵ Há duas edições desta obra de LIGIA CHIAPPINI M. LEITE: *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1983; e “Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado” In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1983.

estudos da obra do autor, pois oferece a primeira leitura mais apurada dos seus romances e porque direciona, especificamente em relação ao *Quarup*, a compreensão de suas qualidades literárias para além de questões de ordem histórica e contextual. Essa percepção da qualidade estilística do romance e o estabelecimento do diálogo entre esta interpretação e a tradição literária romântica e modernista que o precedera foi, entre outras coisas, o que diferenciou o trabalho de Ligia Chiappini da crítica eminentemente contextualizante produzida até então e a razão da longevidade e referencialidade do trabalho nos estudos atuais sobre a obra de Callado.

Da mesma época, mas sem o fôlego e complexidade do trabalho de Chiappini é o sucinto texto de Cristina Ferreira Pinto, *A viagem do herói no romance de Antonio Callado*. (PINTO, 1985) Neste livro, a autora expõe, analisando as obras de Callado em sequência cronológica, algumas impressões sobre a evolução estilística do *Quarup* em comparação com os primeiros romances do autor. Destaca, sobretudo, deste romance, a acentuação de um linguajar brasileiro mais aderente e verossímil das personagens e a predominância dos problemas sociais, relegados nas obras anteriores a um segundo plano no enredo. A autora também ensaia a interpretação de alguns aspectos simbólicos da estrutura do *Quarup*, mas não os desenvolve analiticamente de maneira profícua.

Também publicado na década de oitenta, o livro *Quarup: tronco e narrativa*, de Édison José da Costa, (COSTA, 1988) é o que há de mais aprofundado, em termos de classificação do espectro simbólico do romance. Constitui-se, de fato, em trabalho referencial no que se propõe a fazer: relacionar *Quarup* com os outros romances até então publicados pelo autor (*Assunção de Salviano*, *A madona de cedro*, *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempre viva*) e, desta maneira, comprovar a interpretação do romance como tronco simbólico na poética de Callado. As observações feitas por Édison da Costa sobre a relação intertextual entre a trama e os símbolos religiosos, místicos, as citações eruditas e os dados históricos atingem um grau de pertinência muito interessante e elucidador, sobretudo, na análise do capítulo "Ossuário". A classificação de alguns motivos temáticos recorrentes na estrutura narrativa é também uma grande contribuição dada pelo autor para os estudos sobre *Quarup*. Apesar do fato de que algumas vezes esses motivos são apenas constatados e não apresentados na forma de leitura mais global de seus significados na economia do romance - o que enriqueceria sobremaneira o estudo - o trabalho de Édison da Costa é muito valioso e importante para qualquer análise de *Quarup* que se ocupe em verificar a dimensão simbólica de sua organização narrativa, da mesma forma que encorpa, qualitativamente, o viés dos trabalhos sobre o romance que não restringem-se à interpretações políticas e ideológicas do enredo.

Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea, de Vera Follain Figueiredo, (1999) é uma reunião de estudos sobre a relação entre ficção e história na construção da identidade cultural da América Latina na literatura do século XX. *Quarup*, inserido nessa perspectiva, é analisado em um dos capítulos da obra, intitulado "Antonio Callado: a falência do projeto histórico". Apesar de não se tratar de uma análise exaustiva do romance de Callado, o trabalho de Vera Follain merece destaque porque desenvolve sua reflexão em uma dimensão mais ampla da compreensão da identidade latino-americana. Esta abordagem expande, então, a problematização dos aspectos culturais e históricos, presentes no enredo de *Quarup* e dos outros romances analisados, para instâncias críticas que estão vinculadas decisivamente à busca por formas de expressão mais autênticas para a literatura dos países deste continente.

Trabalho de estrutura semelhante, mas de enfoque distinto, *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos 60*, de Henrique Manuel Ávila, (1997) também insere *Quarup* numa análise que engloba outras narrativas nacionais e desenvolve a investigação ressaltando perspectivas comuns e contrastes entre todos os romances. O enfoque que unifica o livro é o da relação entre romance e filosofia da história. Nesse ponto, apesar de ter seu aprofundamento comprometido pela grande quantidade de romances que constituem o *corpus* do estudo – sete, no total, - o texto de Ávila é de qualidade destacada e propõe produtiva leitura da economia do livro de Callado. A análise é feita observando-se o processo de transformação intelectual de Nando, a significação simbólica da discussão sobre uma “heresia mariana”, a aproximação da eucaristia cristã do ritual quarup, todas conformando, ao final, uma proposta de interpretação histórica do romance. Tanto os aspectos simbólicos, quanto as questões contextuais são vistas sem que seja deformada ou corrompida a lógica total da elaboração literária da narração. De interesse particular proposto são as ponderações sobre a tensão entre a influência de "Grande Narrativa Cristã", antecessora das filosofias da história do iluminismo, e as concepções de história e tempo na contemporaneidade, porque encontram-se afinadas em alguns aspectos com a problematização da configuração do tempo, da história e da memória da perspectiva do estudo aqui proposto. Dentre elas, é possível destacar o potencial de interpretação alegórica do romance, aludido brevemente no final da análise, e a valorização da questão do tempo no cotejo entre os elementos ligados à tradição cristã e os elementos ligados à cultura indígena.

Duas obras de maior extensão completam a lista das análises publicadas em forma de livro sobre o romance. Trata-se de, *Literatura e repressão pós-64*, de Arturo Gouveia de Araújo, (2006) recentemente publicado e que será destacado mais adiante nos comentários

sobre os trabalhos de grau e *Callado: no lugar das idéias*: Quarup, romance de tese, de Francisco Venceslau dos Santos. (1999) Neste trabalho o autor dispõe-se a analisar a narrativa a partir de um diálogo entre a construção do enredo e as principais “teses” sociológicas, políticas, religiosas, etnológicas e historiográficas empregadas para entender o Brasil na primeira metade do século XX. Estas “teses” giram em torno de questões ligadas ao delineamento de uma identidade nacional, aos projetos de desenvolvimento social e econômicos, de modernização do país e suas respectivas utopias revolucionárias e democráticas. A distância histórica e a perspectiva crítica adotadas por Francisco Venceslau dos Santos em suas ponderações resultam em interessante e vigorosa expansão da interpretação da relação do romance com seu contexto de publicação e em um substancial balanço do pensamento político e sociológico ali veiculados. Apesar da direção distinta de abordagem do romance de Callado aqui proposta, é necessário, pois, reconhecer a profundidade e pertinência do elenco de contrapontos teóricos utilizados para compreensão das “teses” representadas ficcionalmente no romance. Ainda no tocante ao que está proposto, pode ser acrescido outro comentário sobre alguns momentos de aproximação entre o método de interpretação histórico utilizado pelo autor e a perspectiva filosófica do pensamento de Walter Benjamin, muito embora estas aproximações não figurem como o ponto de apoio da análise desenvolvida.

De maneira geral, analisando cronologicamente o desenvolvimento da fortuna crítica encontrada na forma de artigos e resenhas dispersos em revistas e periódicos, percebe-se também a mudança crítica paulatina que abandona o fevor político-ideológico das primeiras impressões e ruma em direção à valorização de aspectos estéticos, da elaboração literária, sem com isso simplesmente relevar a presença e importância das questões sociais e históricas no romance. Há, por exemplo, pequenos indícios dessa transformação nos comentários elogiosos feitos por Temístocles Linhares, em *Diálogos sobre o romance brasileiro*. (1978) Na concepção do crítico, a grandeza da obra está no equilíbrio entre a tematização de questões sociais e humanas e uma técnica discreta que deixa em evidência o caráter romanesco, ficcional, de *Quarup*:

A gente se deixa arrastar pela atração dessa leitura, pelas idéias que o romance vivifica, pelos problemas submetidos a raciocínios diretos que ele põe em causa, sofrendo as mais deformantes pressões, sem excluir, está claro, a massa opressiva dos imperativos categóricos do passado, que tanto influem na nossa formação de povo (apesar de sua opinião em contrário, como ainda víamos há pouco), pela carga, portanto, de realidade brasileira que o livro a cada página deixa transparecer, fundado em documentário inestimável. Tudo isso e muita coisa mais, que nos prende a atenção, fazem

esquecer totalmente que o livro obedeça a alguma técnica ou recorra a artifícios semelhantes. O romance, quando bom, nos afasta de quaisquer ruminções nesse sentido. (LINHARES, 1978, p. 124)

Uma outra ótima ilustração desta "emancipação" estética do *Quarup* de sua "tarefa político-sociológica" são os dois artigos escritos por Davi Arrigucci Jr. que tratam da obra de Callado. No primeiro deles, de 1978, focado essencialmente na análise de *Reflexos do baile*, o crítico enaltece o arranjo estilístico deste romance e, condenando a "linearidade realista" de *Quarup*, considera a riqueza simbólica de *Reflexos do baile* um avanço na poética de Callado. Dez anos depois, num curto ensaio de homenagem ao autor, faz uma espécie de sutil *mea culpa* e reconhece a força simbólica do *Quarup*:

Callado não adotou a perplexidade moderna sobre os impasses da narração, mas sempre de olho na história contemporânea em especial na de seu país, se arriscou nos meandros e dificuldades de como contá-la junto ao que imagina. O seu realismo crítico avança desconfiado de si mesmo e acaba deixando-se infiltrar por brechas que o desconcertam no meio do mato, aonde é levado a repensar os descaminhos de nossa já velha civilização litorânea. Aí nesse centro isolado, pode se deparar com imagens medonhas, como a do terrível formigueiro - 'o maior painel de saúva' - por onde somem em *Quarup*, as esperanças últimas do encontro do centro geográfico e do verdadeiro coração do Brasil. Na intersecção de natureza e história, sua prosa de ficção buscará imagens que, com força alegórica, espelhem a inabarcável totalidade. (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 316)

Esta valorização da "força simbólica" representa tanto a revisão daquela primeira perspectiva meramente sócio-histórica do *Quarup*, como situa o romance em um âmbito mais amplo de compreensão da poética de Callado, mais condizente com a complexidade do tratamento das questões formais e conteudísticas em seus romances. A coletânea de artigos *Brasil, país do passado?*, organizada por Ligia Chiappini Moraes Leite e Berthold Zilly, (LEITE; ZILLY, 2000) reforça esta tendência analítica, oferecendo alguns interessantes enfoques sobre a obra de Callado. Conquanto nenhum dos ensaios curtos contidos no livro se fixe detidamente em *Quarup*, é possível, de maneira geral, destacar a atualização crítica do tratamento de aspectos centrais deste romance e da poética do autor - tais como, a problematização das questões sociais, o contraponto constante entre ficção e história, o diálogo com a tradição literária e o aprimoramento estilístico, etc. - que ali está proposta. "A teorização do Brasil e a opção heróica em *Quarup*", de Mark. A. Lokensgard (1999) que desenvolve a idéia de leitura do romance a partir das reflexões feitas pelas personagens sobre a formação da identidade brasileira - ou "O discurso romanesco e a obra *Quarup*", de

Jenekelli Jablonski e Wander Amaral Camargo (2005) - que propõe, a partir dos conceitos de interação verbal, dialogismo e estratificação da linguagem de Bakhtin, uma leitura da natureza plurilingüística e polifônica do romance - podem ser destacados como exemplos de ensaios que, revendo a questão da representação da história a partir de uma angulação do presente, buscam enfatizar do romance seus aspectos literários.

Os enfoques encontrados nos trabalhos de títulos possuem uma tendência de variedade temática que delinea a mudança de uma abordagem ainda excessivamente influenciada pelas condições históricas do contexto da aparição do romance para a interpretação mais dialética e simbólica das questões políticas e sociais do enredo, conquanto, muitas vezes essas proposições não alcancem um desvencilhamento satisfatório do maniqueísmo daquelas primeiras críticas do romance.

É interessante notar também que a maioria das análises propostas nestes trabalhos acadêmicos não centraliza o estudo exclusivamente no romance de Callado. Via de regra são interpretações conjugadas com análises de outros romances do autor ou obras de outros escritores com temáticas afins. De todos os trabalhos encontrados, o único que se dedica especificamente a uma leitura de *Quarup é O tempo de Levindo*, (1986) tese de doutorado de 1986, de Alice Koshiyama. Infelizmente, a qualidade do trabalho é muito questionável. A escolha da personagem de Levindo como centro de gravitação do romance poderia até converter-se em uma perspectiva relativamente instigante, devido ao seu papel coadjuvante na trama, porém, a análise não é desenvolvida a contento. Alguns argumentos mostram-se forçados e superficiais e a necessidade de destacar Levindo resulta em uma secundarização do protagonista Padre Nando que não se sustenta. Além disso, a própria estrutura da tese é muito problemática. Não há, praticamente, análise literária. O texto se resume a fazer uma colagem artificial, uma espécie de paráfrase de elementos da trama e fatos históricos sem se preocupar em interpretar esses dados e articulá-los numa leitura mais totalizante do simbolismo do romance. Uma outra tese, de Arturo Gouveia de Araújo, *Literatura e violência pós-64*, (ARAÚJO, 1998) diferentemente, não se concentra de forma integral no *Quarup*. No entanto, o autor, que propõe uma leitura das formas de representação da violência nos três romances escritos por Callado no período mais crítico da ditadura militar (*Quarup*, *Bar Don Juan* e *Reflexos do baile*), oferece uma profundidade e qualidade do capítulo dedicado ao primeiro romance digna de destaque. Esta análise possui, mesmo, um alcance poucas vezes atingido na leitura daquela obra. Este capítulo referente ao *Quarup*, recentemente publicado em forma de livro, (ARAÚJO, 2006) procede à leitura da narrativa destacando na construção do enredo as formas de dominação e violência tácitas, a partir de três enfoques principais: análise da

construção do narrador, do percurso do protagonista e da "flexibilidade semântica" do discurso da igreja. A análise textual é realizada em paralelo a uma sólida fundamentação teórica, evidenciando o fôlego e complexidade artística da estruturação do romance. O autor consegue conciliar o cotejo entre ficção e história sem submeter a obra de arte às circunstâncias históricas tematizadas nas narrativas, ou seja, colocando sempre como ponto de referência para suas argumentações e ponderações o próprio arranjo estético da narração. É importante também ressaltar que o estudo de Arturo Gouveia é, dentre os trabalhos acadêmicos encontrados, o único que se preocupa em atualizar a fortuna crítica até então produzida sobre o romance e estabelecer um diálogo da investigação proposta com as perspectivas anteriores, fator que, sem dúvida, enriquece a análise proposta e ampara de maneira consistente a originalidade e avanço crítico de sua pesquisa.

Outro estudo que, apesar de não centrar-se apenas em *Quarup*, contribui para leituras mais complexas do romance é, de Lúcia Regina de Sá, *A literatura entre o mito e a história* (SÁ, 1990). Neste trabalho, como o título já delineia, a autora faz a análise, em paralelo, da tensão entre a representação do tempo mítico e do tempo histórico no romance de Callado e também em *Maíra*, de Darcy Ribeiro. Os resultados apontam para interessantes perspectivas de interpretação de uma série de questões simbólicas nas narrativas e denotam algum avanço analítico no que tange à superficialidade daquelas primeiras leituras politizantes do enredo de *Quarup*. A proeminência da interpretação do simbolismo místico e religioso na estrutura do romance e suas implicações na representação do tempo no romance são os fatores analíticos que aproximam o texto de Regina de Sá do estudo aqui proposto. Indiretamente, estabelece uma espécie de diálogo com a leitura da questão do tempo e da religião desenvolvida por Henrique Ávila em trabalho anteriormente comentado.

Dois outros trabalhos de grau oferecem, entre contribuições e limitações, outras novas perspectivas, além do que já havia sido feito sobre o *Quarup*. No primeiro caso, a dissertação de mestrado de Francisca Maria dos Santos, *Literatura no compasso da história: Brasil e Angola*, (2001) propõe-se - mais uma vez em paralelo com outro romance, desta vez *Geração da utopia*, de Pepetela - uma análise da relação entre história e ficção. O resultado é uma leitura excessivamente superficial desta relação. Os episódios históricos são muitas vezes simplificados demais ou tomados ingenuamente como verdades absolutas, além disso, sua articulação com a trama não é feita de uma maneira que realce o significado de seu emprego na elaboração literária do romance. Noutras palavras, a aproximação entre o dado histórico e o enredo permanece mais no plano da constatação e do comentário do que numa esfera crítica de interpretação da obra que destaque, através de análise literária, seu significado em uma

leitura totalizante da cadeia simbólica envolvida na composição do enredo e das personagens. O outro caso é o da tese de doutorado, *Romance e utopia: Quarup, Terra sonâmbula e Todos os nomes*, de Rejane Vecchia Silva. (2000) Sua proposta central é fazer uma leitura da representação da utopia nos dois romances. Numa observação mais detalhada, pode-se dizer que a tese não atinge a profundidade que seus intentos analíticos pressupõem. Na análise de *Quarup*, o pendor ideológico que se observa na interpretação é o que mais chama a atenção. Passados quase quarenta anos da publicação do romance, a tese não consegue superar o maniqueísmo, excessivamente histórico e político, do contexto de aparecimento da obra. Prende-se a aspectos muito frágeis e circunstanciais quando remonta à narração, não problematizando nem a complexidade das personagens nem a riqueza simbólica da trama. Mais uma vez, como ocorrera na dissertação de Francisca dos Santos, muitos trechos do romance são interpretados de maneira distorcida e pouco sustentável, ora simplificando as ações das personagens, ora generalizando por demais aspectos insignificantes, do tipo: "O romance, obedecendo à visão sempre politicamente engajada" (SILVA, 2000, p. 76). O resultado final: uma análise muito acanhada das potencialidades artísticas da narração e sua submissão a uma orientação ideológica muito acentuada.

Também tematizando a questão da utopia nos romances de Callado, o trabalho acadêmico mais recente encontrado sobre *Quarup* é, de Giselle Larizzatti Agazzi, *Um país emaranhado: o projeto ficcional de Callado*, de 2004. (2004) Como a grande maioria dos estudos sobre o *Quarup*, este trabalho, também não centra-se apenas neste romance, mas na observação de aspectos comuns na obra romanesca do autor em geral. A perspectiva adotada por Agazzi nessa tese é uma espécie de aprofundamento e expansão de algumas idéias já desenvolvidas por ela na dissertação de mestrado *A crise das utopias: a esquerda nos romances de Callado*, do ano de 1999. (1999) Dentre os pontos a serem destacados nessas pesquisas, sobretudo na tese, é possível mencionar o grau de maturação mais avançado da argumentação analítica em relação aos dois trabalhos acadêmicos, acima citados, que abordam também a questão da utopia. A autora discute interessantes aspectos da representação da esquerda intelectual no romanc, mas peca ao supor uma "intenção pedagógica" de Callado ao escrever a obra, misturando a interpretação da narrativa com a posição política do autor e toda uma série de diretrizes ideológicas que estariam a ela atreladas. No âmbito da perspectiva aqui adotada, pode ser indicado como ponto de convergência entre a presente pesquisa e o trabalho de Agazzi, a importância do processo de aprendizado histórico e existencial do protagonista na elaboração da trama e a vinculação

deste percurso à reflexão sobre a presença simultânea e conflituosa do arcaico e do moderno na sociedade brasileira, aspecto central na configuração narrativa do tempo no romance.

Pensando na aproximação dos enfoques expostos em toda esta produção bibliográfica em torno do *Quarup* e a proposta de análise do presente estudo, pode-se perceber que a questão do tempo - entendido enquanto elemento de articulação da história e da memória - não passa, nos melhores estudos, despercebida nem é considerada um aspecto menor na elaboração do romance. Contudo, nenhum destes textos centra sua atenção da relação da estruturação narrativa da obra com a questão do tempo nem acompanha a trajetória do protagonista em uma perspectiva semelhante. Não é demais ressaltar, porém, que a análise, que será feita aqui, manterá sempre que necessário e for pertinente o diálogo com o que já foi produzido, de maneira geral, sobre o romance e, de maneira específica, sobre a questão da configuração do tempo, o enfoque escolhido.

CAPÍTULO 2 ♦ *Fundamentação Teórica*

2.1. Parâmetros de interpretação de história, memória e tempo na obra de arte

A questão principal desta parte do trabalho é fundamentar teoricamente como a tensão entre o tempo linear da ação e os tempos “transversais”, dispostos simbolicamente na narrativa, serve à mimetização crítica das discontinuidades, contradições e peculiaridades que formam a imagem do Brasil proposta por Callado no romance. Para tanto, a idéia é, tomando *Quarup* como retrato policrônico da identidade brasileira, demonstrar que este arranjo estético dos elementos que remetem à tríade tempo-história-memória na estrutura narrativa ocupa-se em superar as limitações da apresentação de uma imagem do país que falseie a fragmentação intrínseca de sua constituição histórica, cultural e social e o aprisione num clichê cristalizado, imutável.

Daí, é possível compreender que o sentido crítico do retrato brasileiro construído na tensão do cruzamento do tempo da narrativa e dos tempos simbólicos, está, baseado no olhar anacrônico que a leitura dessa densidade temporal requer. Tal disposição de simultaneidades temporais incompatíveis e contraditórias na estrutura do romance induz, pois, a uma interpretação não-linear da narração e autoriza, além do entendimento metafórico do material histórico ali presente, a possibilidade permanente de novas significações e atualização de tais conteúdos, sempre passíveis de sujeição à lógica anacrônica do trabalho da memória que gera, a partir do presente, outra qualidade de decifração dessa história e desse passado.

A fundamentação começa, pois, dialogando com algumas reflexões teóricas, no âmbito da historiografia e dos estudos culturais, de natureza semelhante, que buscam superar os impasses da linguagem científica recorrendo à concepções mais complexas da configuração do tempo, da história e da memória em seus discursos. Em ambas as reflexões teóricas a forma de exposição dos seus conteúdos considera de antemão, tacitamente, a inexorável lacunosidade e precariedade de qualquer construção de um discurso que se pretenda totalizador. Esta consciência revela em tais expressões uma compreensão de tempo múltipla e não-linear e aproxima as soluções que dela decorrerão do potencial ressignificação permanente encontrado na obra de arte.

O ponto de partida para esta fase da argumentação teórica é o posicionamento de *Quarup* dentro da tradição do chamado "romance histórico". A idéia é, considerando-se a presença determinante da história brasileira na obra, avaliar sua relação com a tradição do romance histórico para realçar a importância da concepção de tempos múltiplos subjacente nas escolhas de Callado. Ou seja, a função deste cotejo é, pois, ajudar a compreender a mudança crítica e estética promovida pelos imperativos contextuais no uso do material

histórico na literatura do século XX e evidenciar a especificidade da relação entre história e memória estabelecida neste emprego dialético de tais elementos no romance. Noutras palavras, delimitar a distância formal em que se encontra a obra de Callado dos paradigmas do “romance histórico” para, desta distinção essencial, apontar como a mudança substancial da relação entre ficção e história ali verificada sugere uma outra forma de compreensão da identidade nacional e a consciência estética do autor na organização de um romance que, formal e conteudísticamente, traduza o caráter polimorfo e intermitente dessa identidade.

Esta equiparação de *Quarup* ao romance histórico expandirá a argumentação para duas direções mais complexas: a da relativização da objetividade narrativa no discurso de uma nova forma de compreensão da escrita historiográfica e a da contribuição da elaboração estética – enquanto montagem de imagens – no desenvolvimento de uma expressão metafórica que comporte as contradições e vicissitudes da cultura brasileira.

No caso dos estudos sobre a história, a base para a argumentação são, sobretudo, os trabalhos produzidos por Hayden White que versam sobre a ficção e as estratégias narrativas de um novo discurso historiográfico. No segundo ponto, o amparo teórico para se entender o horizonte de interpretação crítica da relação entre identidade, memória e história no romance terá, como referência representantes da linha de pensamento ligada aos estudos americanistas da segunda metade do século XX. Originários da proposição renovadora do potencial expressivo da arte barroca para tradução da América no panorama da modernidade, este viés crítico defendido por artistas e ensaístas como José Lezama Lima, Alejo Carpentier e analisado por estudiosos como Irleamar Chiampi, justifica-se, tanto por sua preocupação em esboçar perspectivas de expressão artística mais adequadas à constituição histórica das Américas - sobretudo, a latina - como por compreender neste exercício a condição fragmentária e assimétrica da cultura dos povos deste continente. A idéia é, então, inserir o entendimento da imagem crítica do Brasil no romance, em termos estruturais e históricos, na reflexão estética desenvolvida por esta linha de pensamento e assim evidenciar o alcance e consciência artística da obra de Callado.

Tomando como referência a função primordial atribuída por Hayden White e Lezama Lima à elaboração estética, enquanto montagem de imagens e figuração simbólica, para superação da pseudototalidade do discurso historiográfico tradicional, chega-se ao último aspecto a ser debatido nesse capítulo de fundamentação teórica. A idéia é demonstrar como o potencial mimético da obra arte tanto viabiliza a configuração crítica das condições peculiares de formação e desenvolvimento do Brasil apresentadas no romance como uma atualização permanente de leitura desses elementos.

A orientação a ser utilizada na argumentação desse item é extraída da filosofia de Walter Benjamin e complementa-se com alguns aspectos dos estudos sobre anacronismo e arte de Georges Didi-Huberman. Tal escolha está baseada na relação que a reflexão sobre a capacidade mimética da obra de arte estabelece, em Benjamin e Didi-Huberman, com questões ligadas à linguagem, à memória, à configuração do tempo e à história. É importante, para entender a estreita proximidade entre a perspectiva de leitura do romance proposta no estudo e a concepção benjaminiana de mimesis, expor, por exemplo, em que medida as considerações crítico-estéticas implicadas nos conceitos de alegoria, de apresentação (*Darstellung*) e imagem dialética (*Dialektisches Bild*) estão atreladas a uma forma simbólica de compreensão e expressão intensiva, densa, fragmentária e incompleta do tempo, da memória e da história na estrutura narrativa de *Quarup*. Seguindo a trilha dos conceitos de Benjamin, tem-se que a capacidade mimética humana (mais ainda visível na obra de arte) está baseada numa:

[...] lógica não da identidade, mas da semelhança, portanto uma concepção nunca identitária do sujeito e da consciência. O movimento do pensamento não remete aqui a contradições sucessivas num processo progressivo, mas muito mais ao fazer e desfazer lúdico e figurativo, ao movimento da metáfora. A dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas mais na contigüidade, não num depois do outro, mas num ao lado do outro. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados em que ocorrem condensações, reuniões entre dois instantes separados que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro. (GAGNEBIN, 2005, p. 101)

É esta compreensão de mimesis - que secundariza a progressividade sensível da narração em nome da verticalidade simbólica do signo metafórico, concebe a possibilidade de configuração do tempo em seu caráter intensivo e que, através do trabalho recorrente da memória, percorre as sendas por onde se chega às intermináveis ressignificações do discurso tornado denso na obra de arte - que a análise literária do capítulo subsequente da estrutura narrativa de *Quarup* acredita poder revelar e, a partir desse desvendamento, trazer à luz a lógica crítica da imagem multifacetada do Brasil criada no romance. Juntamente com esta concepção valorativa da longevidade semântica da obra de arte em Benjamin, a inclusão dos estudos de Georges Didi-Huberman sobre o anacronismo da imagem estética, trabalhada sobretudo em seu livro *Ante el tiempo* (HUBERMAN, 2006) também será de grande importância para elucidar em que medida uma mirada, um olhar, anacrônico para o retrato do Brasil apresentado por Callado em *Quarup* pode ajudar a entender a dimensão crítica do arranjo figurativo do romance, além de evidenciar sua perenidade artística. Considerando a

definição valorativa do anacronismo expressa por Didi-Huberman de que *el anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes* (2006, p. 18) tem-se que a obra de arte, a imagem estética - entendida como uma forma de síntese e montagem simbólica do heterogêneo e do multitemporal - requer permanentemente outra interpretação que decifre as dissonâncias semânticas condensadas em suas unidades.

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como *Ante la ley*: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura – y no menciono al guardia – nos detiene: mirarla es desearla, es esperar estar ante el tiempo. [...] Ante una imagen – tan antigua como sea –, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada do haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (HUBERMAN, 2006, p. 11-12)

A atitude anacrônica dessa interpretação seria assim a abolição de uma falsa temporalidade consecutiva, que separa e distancia os diversos estratos de um termo qualquer, e a proposição de uma dimensão intensiva que agrega sentidos outros à narrativa, gerando conseqüentemente sempre uma retomada desses significados em perspectiva nova e atual.

O movimento de identificação e estranhamento patente nesse método de compreensão intensiva do tempo faz da obra de arte, da imagem estética, entidades vivas e ressignificáveis, sempre atualizáveis, privilegiando o caráter denso de seu potencial simbólico. Pensando no romance, *Quarup*, enquanto mimese narrativa construída sob a semelhante lógica de uma confluência de estratos temporais simbólicos diversos, usufrui da mesma duradoura possibilidade de reinterpretação e presentificação, porque uma leitura crítica de sua organização estética requer esta atitude anacrônica que contempla o Brasil ali representado não numa disposição narrativa sequencial, mas como um mosaico multisegmentado, reinterpretável a cada nova compreensão de seu arranjo.

Em resumo, a fundamentação teórica visa, enfim, a partir destas reflexões sobre história, memória e elaboração estética a serem expostas, endossar o enriquecimento analítico que representa propor a configuração do tempo como referência para se entender a dimensão

crítica da imagem do Brasil cunhada por Callado ao escrever *Quarup*, uma vez que a concepção de tempo e a reflexão sobre suas formas de representação figuram como aspectos determinantes para o avanço crítico-estético evidenciados em cada uma das direções teóricas apresentadas aqui na fundamentação do estudo.

2.2 As demandas contextuais da abordagem crítica da história e da memória em *Quarup*

Dentre as diversas camadas temporais entranhadas na coleção de imagens que compõe o “retrato” que é *Quarup*, destaca-se aqui como ponto de partida a que, num primeiro instante, parece ser a mais evidente e, por isso, talvez a mais ilustrativa para uma argumentação que exponha de maneira clara o efeito estético patente na configuração do tempo no romance. Numa palavra, trata-se do paralelismo que se evidencia no conflito entre o tempo da ação e o tempo dos episódios históricos. É possível a percepção nesta questão que as perspectivas que se abrem para outros níveis de compreensão da cultura brasileira e de sua formação em *Quarup* são muitas. De fato, este paralelismo será o fator desencadeador da relativização do discurso histórico e da possibilidade de angulações mais oblíquas de interpretação do Brasil e de sua identidade, mas não apenas isso.

Em termos formais, considerando o papel proeminente do material historiográfico na construção do edifício narrativo do romance, poder-se-ia, a princípio, classificar *Quarup* como uma variação moderna do romance histórico, mesmo considerando-se a imprecisão formal que, desde pelo menos Lukács e seu livro *Der historische Roman*, (1955) costuma envolver o tema. Esta comparação ajuda a distinguir e, assim, melhor compreender que a obra de Callado encontra-se, no que tange ao aproveitamento crítico do material “real” da história, qualitativamente, distante da motivação estética que orientou a literatura considerada como paradigma do gênero. É esta distância conteudística e formal entre *Quarup* e os romances inauguradores do gênero que acaba, aliás, ajudando a estabelecer os parâmetros da interpretação crítica do romance de Callado. Serve, pois, como confirmação da perspicaz consciência do autor brasileiro dos imperativos e contingências inerentes a um romance histórico transfigurado para um tempo - segunda metade do século XX - e um contexto social - América Latina, Brasil - específicos e da necessidade da busca por soluções formais que atendam às demandas críticas desta atualização:

Quando a modernidade foi buscar na história a sua chance de reconciliação com a realidade, atribuindo sentido aos acontecimentos enquanto parte de um processo, a América Latina se via às voltas com uma

trajetória que parecia negar todo e qualquer significado que se pudesse atribuir à seqüência dos acontecimentos. A temporalidade moderna, guiada por uma lógica de encadeamento entre passado, presente e futuro esbarrava com a nossa irrupção abrupta no mundo ocidental, com a difícil relação com o passado e com a impressão de que o futuro sempre nos escapava. [...] ao longo do século XX, tentamos contornar esse problema, recorrendo, na literatura, ao conceito de utopia e ao pensamento mítico, que conferiam sentido à nossa marginalidade e impregnavam de esperança aquela constante sensação de andarmos em círculos. Hoje, quando o próprio mundo desenvolvido parece perder a crença no processo histórico e se debater na “melancólica casualidade do particular” – como diz Hannah Arendt – a ficção tece uma imagem da história latino-americana que não contempla a dimensão do futuro, sugerindo uma circularidade estéril. (FIGUEIREDO, 1999, p. 34)

Na perspectiva de análise aqui desenvolvida, *Quarup* obtém êxito nesta tarefa de adequação de sua historicidade às contingências contextuais da América Latina porque, apesar de desenvolver sua ação em contraponto evidente com um determinado momento histórico nacional, não se limita nem a fazer dos episódios políticos e sociais apenas o pano de fundo da ação nem a transformá-los em pretexto para uma nova interpretação da história do Brasil. Seu papel na estrutura narrativa obedece a um imperativo orgânico regido pela percepção do autor da coexistência tácita e determinante de tempos distintos e conflitantes na paisagem deste retrato/país contemplado. O manejo deste material afina-se, pois, com a sobreposição de tempos simbólicos diversos que Callado usa para apresentar a heterogeneidade histórica e cultural constitutiva do Brasil em suas mais variadas nuances e insere-se numa tradição literária que propõe a mudança qualitativa de entendimento do tempo para apreensão mais complexa do fenômeno histórico:

O novo romance latino-americano não pode ser diacrônico, mas sim sincrônico, quer dizer, deve desenvolver ações paralelas, planos paralelos, e deve manter o indivíduo sempre relacionado com a massa que o circunda. (CARPENTIER, 1999, p. 27 apud FIGUEIREDO)

Cabe aqui uma breve retrospectiva do caminho trilhado pelo dito tipo de romance desde sua suposta gênese até sua adaptação ao contexto da literatura latino-americana para ajudar a entender melhor esta mudança qualitativa do aproveitamento do material histórico feita por Callado e delimitar a compreensão de tempos múltiplos, subjacente, que endossa a dimensão crítica da imagem do Brasil em *Quarup*.

O romance histórico tradicional se estabelece no início do século XIX, na Europa, como uma espécie de produto da função que a história, enquanto matéria científica, assume diante das tensões sociais que as nações hegemônicas desse continente herdaram da Revolução

Francesa. Neste novo contexto, a história, como forma de superação (e secularização) da orientação teológica que dera direção e sentido existencial ao homem desde pelo menos a Idade Média, servirá como ferramenta de afirmação do racionalismo iluminista ao amparar os ideais de organização social burguesa num princípio de progressividade eminentemente causal, emancipando o indivíduo burguês no mesmo instante em que lega a ele a possibilidade de condução racional de seu destino, como demonstra Vera Follain de Figueiredo:

O romance histórico surge, no século passado, numa atmosfera em que uma série de transformações sociais, políticas e econômicas, ocorridas na Europa, fazem com que o homem comum, as massas populares se sintam num processo ininterrupto de mudanças com conseqüências diretas sobre a vida de cada indivíduo. A revolução burguesa, a consolidação do sentimento nacional, a ascensão e queda de Napoleão com seus efeitos em todo o continente europeu propiciam a compreensão da existência como alguma coisa historicamente determinada e a visão de que a história, afetando o cotidiano do indivíduo, é algo que lhe concerne em termos imediatos. (FIGUEIREDO, 2001, sem página)

E complementa, reforçando a relevância dos imperativos contextuais neste processo:

Trata-se de um momento no qual tanto os defensores da restauração quanto os que procuram manter vivos os ideais da revolução burguesa revelam uma consciência histórica crescente e buscam fazer grandes reinterpretações do passado, seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com as contradições e conflitos do período revolucionário, seja para dar ênfase ao progresso humano, ressaltando como passo decisivo a revolução francesa. (FIGUEIREDO, 2001, sem página)

Outro elemento importante apontado por Vera Follain de Figueiredo para a apreensão do sentido deste novo estatuto da história na Europa pós-Revolução Francesa e, por contigüidade, da popularização do romance histórico, é a necessidade de construção de uma nova relação com o passado e com as origens que estas nações burguesas independentes estabelecem como forma de legitimar esta autonomia nacional e de justificar seu expansionismo cultural:

O chamado romance histórico clássico, cujo paradigma, segundo Lukács, é ditado pela obra de Walter Scott, surge, então, num contexto de profunda fé historicista: o pensamento histórico predominante se alimenta do entusiasmo com uma apreensão realista do mundo. O romance histórico integra o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante do Ocidente. O século XIX foi o momento de construção da tradição européia, ou seja, de construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse as atitudes culturais do presente e lançasse as bases de uma

autoridade das nações do continente europeu. (FIGUEIREDO, 2001, sem página)

Se o romance histórico tem, pois, como fator decisivo para sua consolidação, em termos contextuais, aquele projeto de “expansão” cultural das nações economicamente influentes da Europa e o fato de cada vez mais a história se afirmar como perspectiva fundamental de compreensão do mundo para esse homem do século XIX, no tocante à sua dimensão crítica e estética, a sua afirmação efetua-se na constituição de um tipo de herói realista que tem seu destino inexoravelmente atrelado às suas condições históricas. Do ponto de vista estrutural, então, qualitativamente, esta forma de abordagem do elemento histórico na literatura, estudada por Lukács em seu trabalho sobre Scott e Balzac, (LUKÁCS, 1955) constitui um novo e crítico viés de aproximação entre a história e o realismo clássico porque ela, esta nova abordagem, difere da literatura historicista anterior que só se ocupava do dado histórico para fazê-lo apenas

Uma fuga ao passado, um repúdio ao presente (implicitamente ou não). A ligação presente/passado não se estabelecia segundo uma relação de correspondência que, para Lukács, é fundamental: a perspectiva histórica se encontrava praticamente aniquilada naqueles romances. Essa ruptura fundamental entre um presente recusado e um passado tornado daí em diante estranho exprime-se no exotismo, numa história reduzida ao cenário, aos costumes. Portanto, é uma ausência de fidelidade à história, e não uma forma particular de fidelidade a ela que erige o romance histórico em gênero. (GOBBI, 2004, p. 44)

Contudo, a despeito da estreita relação entre a história e a ficção estabelecida nesse tipo de narrativa romanesca oitocentista encabeçada por Walter Scott, ainda naquele século, a objetividade que a história, enquanto disciplina científica, cada vez mais passa a requerer irá delimitar o campo de atuação específico tanto da história como do romance histórico:

Na segunda metade do século porém, a História se deixa invadir pelas teorias positivistas, que assolam as Ciências. A preocupação com o rigor na utilização dos documentos, e a busca obsessiva de “objetividade” no tratamento dos temas, opõem diametralmente a pesquisa histórica à livre invenção romanesca. Transformada em Ciência autêntica e soberana, a História positivista tenta se isolar das demais Ciências Humanas, pretendendo assim conquistar sua especificidade e declarar sua independência em relação à literatura [...] Essa pretensão a um estatuto científico, que acabou por limitar a História confinando-a a um isolamento árido, foi logo colocada em questão. Na virada do século, uma “nova história” se insinua, cuja a dupla natureza passa a ser não apenas reconhecida, mas também cultivada pelos novos historiadores. Novos laços se estabelecem com a Literatura, que, por sua vez, não cessara de buscar na

História fontes inspiradoras de suas manifestações. (FREITAS, 1989, p. 111-112)

Entre as idas e vindas relações entre estas “duas naturezas”, como comenta Maria Teresa de Freitas, tem-se, pois, sucintamente observando, um movimento que vai do diálogo intenso entre ficção e história no período do surgimento do “romance histórico” de Walter Scott passando, sob a égide do pensamento positivista, por uma fase de tentativa de emancipação científica do discurso historiográfico para, novamente, já no século XX, motivada pela revisão teórica dos historiógrafos, reestabelecer a compreensão da inexorável presença da ficcionalidade na lógica narrativa que subjaz à estruturação do discurso historiográfico.

Assim, após um primeiro momento de “entusiasmo racionalista” e “fé historicista”, a paulatina compreensão da inviabilidade da dialética evolucionista que amparava a apreensão da realidade presente num entendimento mecanicista do passado mina o *status* científico de um discurso historiográfico pretensamente neutro e cede espaço para uma pertinente crítica antipositivista às pretensões de imparcialidade e fidelidade à autonomia dos fatos propalada pela historiografia progressista. A manifestação literária destas transformações apresenta-se, significativamente, dentro de uma lógica semelhante, sob a forma de uma atitude antinaturalista dos escritores do século XX que converterão o gênero romance numa espécie de laboratório de relativizações da percepção da realidade esvaziando quase que por completo a pretensão objetiva do realismo burguês, como mostra Mário Maestri:

[...] a prosa ficcional contemporânea propôs radical rompimento com a realidade. O narrador, profundamente autônomo, recriaria, quando não criaria, seu mundo, sem amarras com a verdade dos fatos, tendo como único compromisso, quanto muito, a verossimilhança. [...] Querendo superar a má consciência de ser reflexo artístico do real, a literatura dispôs-se a romper com a realidade através do monólogo interior; das descrições psicológicas; do *nonsense*; do fim do tempo e do espaço como fatores unificadores do relato; do abandono da milenar idéia da verossimilhança; da fusão do consciente e do inconsciente; do real e do mágico, das experiências vividas e oníricas; etc. (MAESTRI, 2002, sem página)

No âmbito concernente ao romance histórico, observa-se que este subjetivismo exacerbado do século XX e esta relativização da apreensão da realidade porão em evidência as fraturas de um projeto de modernidade fracassado, contraditório, e a necessidade de dar voz a algo que estava represado pela concepção racionalista da existência, algo que se supusera perdido. Numa palavra: a concepção positiva de história, confrontada com estas experimentações contemporâneas, mostra-se frágil, lacunosa e incapaz de abarcar a

complexidade dos novos tempos. Transformam-se, por tal panorama, os paradigmas que fundamentam esta escritura da história e, por contigüidade, os paradigmas que fundaram aquela espécie de romance. Uma outra forma de abordagem da realidade é requerida e, na esteira desta nova historiografia, variantes do romance histórico também despontam. Longe já do contexto e das preocupações estéticas que o orientavam no século XIX, as variações ganham corpo tomando, pois, como ponto de partida uma espécie de olhar redentor para os vestígios e rastros da “história paralela” deixada à margem, “perdidas”, pelos métodos de apreensão e escrita de uma tradição científica de organização causalista e pretensões totalizadoras.

Na América Latina, esse sentido de perda será a pedra fundamental da escrita de um romance histórico mais condizente com as vicissitudes do contexto. Segundo Carlos Fuentes, é papel da literatura nomear, como forma de salvar do esquecimento, os mundos que se perderam no decorrer do violento processo de colonização da América Latina e no pretenso desenvolvimento da modernidade. Nomear significa, pois, imaginar, salvar, compor, multiplicar, fazer existir:

La conquista fue empresa de utopía para unos, de evangelización para otros, de lucro, de poder político y de afirmación individualista para los más. La tragedia no tenía lugar en su movimiento. Suplimos su ausencia y todas nuestras contradicciones rescatando el derecho de nombrar y de dar voz, de recordar y desear. Nombre y voz, memoria y deseo, nos permiten hoy darnos cuenta que vivimos rodeados de mundos perdidos, de historias desaparecidas. Esos mundos y esas historias son nuestra responsabilidad: fueron creados por hombres e mujeres. No podemos olvidarlos sin condenarnos a nosotros mismos al olvido. Debemos mantener la historia para tener historia. Somos los testigos del pasado para seguir siendo los testigos del futuro. Entonces nos damos cuenta de que el pasado depende de nuestro recuerdo aquí e ahora, y el futuro, de nuestro deseo aquí e ahora. Memoria y deseo son imaginación presente. Éste es el horizonte de la literatura. (FUENTES, 1990, p. 49)

Tal necessidade, tal projeto utópico alicerçado na idéia de resgate de algo perdido ou esquecido, faz-se fundamental para se compreender em que grau a dimensão crítica da relação entre literatura e história está proposta em *Quarup*, uma vez que o romance é também a expressão da consciência de que algo se perdeu no encadeamento lógico e linear da história orientada pela noção de progresso e de que o potencial estético da literatura pode de alguma forma reconstituir os elos que foram esquecidos. O romance de Antonio Callado alinha-se, pois, a esta tradição que desde pelo menos meados do século XIX vem sendo forjada na América Latina. Já neste período, além do recebimento dos ecos deste declínio racionalista da

historiografia, também irá ser determinante para a transformação do conceito de história e de romance histórico na literatura dos países deste continente, a consciência crescente da incompatibilidade entre os paradigmas de interpretação da modernidade dos conquistadores europeus e as peculiaridades e complexidades da constituição dos povos latino-americanos:

Na literatura latino-americana do século XIX, a concepção de história implícita no romance realista iria se inscrever no âmbito de uma contradição. De um lado, o otimismo que estava na base da organização formal desse tipo de romance, pressupondo a crença na ação transformadora do tempo, adequava-se ao ânimo construtivo das nações recém-independentes. Como assinala Antonio Candido, a idéia de país novo, que prevaleceu entre nós até mais ou menos 1930, alimentava a esperança quanto às possibilidades das jovens nações americanas, esperança essa reforçada pelas projeções utópicas feitas desde o tempo da conquista e pela expectativa criada, após a vitória em que consistira a independência. Por outro lado, a atenção dada, no romance realista, à descrição do contexto social do personagem e à sua atuação particular criava um impasse, pois ao voltar-se para o ambiente em que vivíamos, o escritor se via constrangido quanto ao otimismo. Deparava-se com a permanência da mentalidade colonial que conferia aos ideais de liberdade e democracia o estatuto de palavras vazias, a esconder os mesmos interesses que animavam os homens da colônia, ou seja, o interesse pelo poder, pelo brilho fácil, pelo enriquecimento sem esforço. A dura realidade da América não apontava para a existência de um movimento de construção de países modernos. Fora do campo político, tudo continuava igual. Faltavam muitos elementos para a sustentação de um grande enredo romanesco. Faltavam os grandes heróis trágicos, os grandes homens capazes de mudar o rumo dos acontecimentos ao preço de suas próprias vidas. Mas faltava, sobretudo, o passado que deveria fundamentar a possibilidade de um destino melhor. Enquanto na Europa se buscavam as histórias nacionais para nelas encontrar as raízes do futuro, na América as raízes eram vistas como aquilo que impedia a realização do futuro almejado. (FIGUEIREDO, 1999, p. 150-151)

Esta assimetria gerará no decorrer do século XX, sobretudo nas nações de origem hispânica, uma abordagem do chamado romance histórico de feição mais crítica do que a da tradição que lhes antecederam, inaugurando o que Edward Said chamou de “literatura de resistência”. Esta flexibilização ou variante do paradigma do romance histórico, no qual *Quarup* pode ser incluído, construído nas fissuras do discurso do dominador, do colonizador, busca diante da condição material que lhe é concedida refazer o caminho histórico de suas respectivas nações recolhendo os resquícios do que o processo colonizador destruiu ou suplantou.

Trata-se, pois de um tipo de literatura primordialmente voltada para revelar, avivar o que Renato Ortiz chamou de “esquecimento” do discurso histórico:

A construção da memória nacional se realiza através do esquecimento. Ela é o resultado de uma amnésia seletiva. Esquecer significa confirmar determinadas lembranças, apagando os rastros de outras, mais incômodas e menos consensuais. (ORTIZ, 1994, p. 139)

Quando Callado expressa que sua motivação para escrever *Quarup* foi a necessidade de “organizar o Brasil em sua cabeça” e assim tentar entender as forças constitutivas do país e presentificar, atualizar suas relações, retoma indiretamente o mesmo argumento fomentador do romance histórico crítico e restaurador de uma identidade nacional de outros escritores latino-americanos que escrevem suas obras ansiando configurar na elaboração estética desta literatura uma forma de apresentar a história numa angulação diversa para fatos e aspectos culturais que um discurso histórico linear e progressista negligenciou ou omitiu.

Esta mudança qualitativa e adaptação contextual, ao exporem a distância de *Quarup* dos modelos do paradigma lukacsiano, incluem-no numa categoria de narrativa que versa sobre a compreensão da história em um horizonte mais amplo e complexo. *Quarup* integra-se a um tipo de romance histórico pós-romance realista que não subordina a temporalidade ficcional da narração à temporalidade histórica dos fatos aludidos. A paridade estabelecida nesta nova relação resulta no fato de que:

[...] os signos da história são retomados pelo romance histórico para multiplicar seus significados. O discurso da história deve buscar a univocidade, por ser científico; o romance histórico, porém, recupera os signos da história do universo da afirmação científica para o espaço da existência humana onde foram motivados e onde são recarregados da ambigüidade original. (GONZÁLEZ, 1997, p. 213)

A crise da representação objetiva da história, patente nestas buscas por outras perspectivas para o entendimento da história, diz respeito, então, ao desmascaramento da pseudototalidade que traduzia a realidade harmoniosamente a partir de uma interpretação teleológica do progresso, calcada, por sua vez, numa concepção linear, simétrica e homogênea do desenvolvimento político, social e cultural da civilização:

Se a modernidade é filha do tempo retilíneo em que o presente não repete o passado, e se o Ocidente identificou-se com o tempo, como observa Octavio Paz, ser moderno implica uma forma específica de experimentar a tríplice dimensão histórica: passado-presente-futuro. Não é por acaso que o termo “anacronismo” surge na França do século XVIII para designar realidades não compatíveis com o momento vivido por aquele país. A arte moderna, entretanto, a partir de determinado momento, fez a crítica do tempo linear da modernidade e, para os latino-americanos, tal crítica assumiu um sentido especial: permitiu que se pensasse em relativizar esse “anacronismo”, colocando lado a lado vários planos temporais, quebrando

assim, o encadeamento causal entre passado, presente e futuro que acabava por remeter para o atraso, para os entraves ao avanço de nossa história. (FIGUEIREDO, 1999, p. 29)

Nesta perspectiva, em consonância com a “visão” latino-americana da história, Callado, compreendendo a ausência e a impossibilidade daquele modelo hegeliano de totalidade histórica numa “tradução literária” do Brasil, opta por um tipo de arranjo temporal das referências históricas que se mostra mais aderente às particularidades culturais, sociais, políticas, étnicas, constitutivas da realidade brasileira, pois é construído sobre uma perspectiva insuficiente de tempo linear, homogênea e simétrica - visto que ela é parcial.

A opção estética do autor é, então, na direção inversa, pela construção de uma imagem do Brasil que, perpassada por tempos díspares e conflitantes, não identifica-se com a forma representação da história que enfileira os dados do passado num discurso unívoco e progressista. Ou seja, não identifica-se com uma forma de enfoque do passado que o mantém na distância temporal muda e estável de uma matéria morta, estanque; um enfoque que, calcado na temporalidade extensiva da historiografia tradicional, lida com o passado como etapa irre recuperável de um desenvolvimento teleológico, em marcha inexorável em direção ao progresso e de caráter eminentemente aditivo. Em outras palavras, essa abordagem estabelece, quando olhada a partir da perspectiva do presente, um tipo de compreensão apriorística do passado que restringe seu significado à adequação lógica na cadeia causal que constitui o fundamento deste tipo de discurso histórico representacional. O trabalho da memória, dentro desta lógica, reduz-se a uma reminiscência vazia tolhida pela direção retilínea e artificial imposta por uma interpretação objetiva do passado que não atende às demandas críticas do presente. *Quarup*, ao contrário, é construído estabelecendo uma outra qualidade de relação deste conteúdo histórico com a concepção de tempo e de memória. Na sua estrutura, o teor anacrônico que reside na superposição dos tempos díspares dos indícios históricos na narração tem papel fundamental porque é a partir deste anacronismo que será possível visualizar e acender os contornos fugidios da identidade nacional que foram esquecidos ou relevados pela “totalidade” ideal do discurso historiográfico tradicional. No romance, então, a tensão gerada por este efeito anacrônico e pela disposição de tempos heterogêneos na narração tanto nega, por um lado, a mimese representacional do processo histórico na qual funda-se a lógica consecutiva e causal do discurso historiográfico progressista e linear como, por outro, ratifica a necessidade de uma interpretação “randômica” e instável de tal processo, induzindo assim a um movimento crítico de permanente presentificação dos dados históricos. A opção estética feita por Callado é, em poucas palavras, a da substituição de uma apresentação meramente

extensiva do tempo por uma forma intensiva e múltipla fundada no trabalho incessante da memória. Nesta configuração intensiva, o tempo mostra-se carregado de significâncias; em sua matéria porosa, o passado - à espera do olhar que liberta seus muitos matizes - insinua-se à memória do observador e assim medra correlações que geram a luz que redime o remoto no presente através de sua atualização.

O caráter crítico subjacente nessa forma simbólica de configuração intensiva da experiência temporal pode ser amparado e melhor entendido teoricamente a partir do seu diálogo com duas linhas de reflexão historiográfica do século XX que, visando suplantar a lacunosidade e parcialidade do modelo hegeliano de tempo histórico, propõem a adoção de formas de expressão que possam dar corpo a uma maneira de apreensão do passado que não releve o caráter múltiplo e impertinente de entendimento de seus significados. Tais linhas de pensamento, considerados os parâmetros escolhidos para se articular nelas a relação tempo-memória-história, além de afinarem-se, em diversos aspectos, à heterogênea, fragmentária e, propositalmente, conflituosa imagem do Brasil disposta por Callado no *Quarup*, dizem muito a respeito da importante contribuição da elaboração artística na superação das aporias do discurso historiográfico científico, linear.

2.3 Historiografia e ficção: as formas de expressão do múltiplo

A história é o oposto da arte: e somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los.

Friedrich Nietzsche

Os desafios formais encontrados por Callado ao propor construir em *Quarup* uma imagem do Brasil que contemplasse a multiplicidade cultural e temporal da memória e da história constitutivas desse objeto, em muito se assemelham aos impasses e proposições epistemológicas da historiografia do século XX. Segundo Hayden White, a disciplina histórica, depois de constatar a fragilidade da apreensão e expressão objetiva da realidade e do passado em seu método discursivo científico, deve voltar-se para a valorização dos recursos técnicos da arte moderna e seu potencial simbólico como forma de incrementar a compreensão do objeto histórico e expandir a percepção das suas diversas perspectivas de abordagem:

Atualmente, a história tem uma oportunidade de se valer das novas perspectivas sobre o mundo oferecidas por uma ciência dinâmica e por uma arte igualmente dinâmica. Tanto a ciência como a arte transcenderam as

concepções mais antigas e estáveis do mundo que exigiam que elas expressassem uma cópia literal de uma realidade presumivelmente estática. E ambas descobriram o caráter essencialmente *provisório* das construções metafóricas de que se valem para compreender um universo dinâmico. Por isso, afirmam implicitamente a verdade proclamada por Camus quando escreveu: “Antes, tratava-se de descobrir se a vida devia ou não ter um sentido para ser vivida. Agora se torna claro, pelo contrário, que ela será mais bem vivida se não tiver nenhum sentido”. Poderíamos retificar a afirmação para ler: ela será mais bem vivida se não tiver um sentido único, mas muitos sentidos diferentes. (WHITE, 2001, p. 62)

Em ambos os casos - o da nova historiografia e o de *Quarup* - o que se está em questão é uma tentativa de expressão do múltiplo; tentativa de enfoque mais flexível do objeto histórico que não se suponha capaz de abarcar objetivamente o todo e que não oblitere os muitos sentidos latentes nesse objeto. O historiador deve assim compreender que o alcance de sua investigação depende de sua consciência que:

Uma explicação não precisa ser atribuída unilateralmente à categoria do literariamente verídico, de um lado, ou do puramente imaginário, de outro, mas pode ser julgada exclusivamente em função da riqueza das metáforas que regem a sua seqüência de articulação. Assim encarada, a metáfora que rege um relato histórico poderia ser tratada como *uma norma heurística que elimina autoconscientemente certos tipos de dados tidos como evidência*. Assim, o historiador que opera segundo essa concepção poderia ser visto como alguém que, a exemplo do artista e do cientista moderno, busca explorar certa perspectiva sobre o mundo que não pretende exaurir a descrição ou análise de todos os dados contidos na totalidade do campo dos fenômenos, mas se oferece como *um meio entre muitos* de revelar certos aspectos desse campo. (WHITE, 2001, p. 59)

Nessa direção, o historiador deve abster-se da pretensão de querer, ingenuamente, oferecer em nome apenas do rigor científico de seus métodos e pesquisas a visão total do objeto histórico investigado. Segundo White, é preciso que os historiadores abandonem “a tentativa de retratar uma parcela particular da vida, do ângulo correto e na perspectiva verdadeira” e comecem por conceber que “não há essa coisa de visão única correta de algum objeto em exame, mas sim muitas visões corretas, cada uma requerendo o seu próprio estilo de representação”. O problema que deve ser solucionado pelo pesquisador é, pois, muito mais o da “escolha da metáfora com que possa ordenar o seu mundo passado, presente e futuro”. Para isso é necessário, então, que este historiador contemporâneo seja capaz de “chegar a um acordo com as técnicas de análise e representação que a ciência moderna e a arte moderna têm oferecido para a compreensão das operações da consciência e do processo social”. (WHITE, 2001, p. 59)

O modelo de aproximação entre arte e história proposto representa a superação de uma concepção historiográfica novecentista de “ficção” que a classificava como antípoda do entendimento de “verdade”:

No começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos entre os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como a representação do “real” em contraste com a representação do “possível” ou apenas do “imaginável”. E assim nasceu o sonho de um discurso histórico que consistisse tão-somente nas afirmações factualmente exatas sobre um domínio de eventos que eram (ou foram) observáveis em princípio, cujo arranjo na ordem de sua ocorrência original lhes permitisse determinar com clareza o seu verdadeiro sentido ou sua significação. (WHITE, 2001, p. 139)

Disto decorreu que os historiadores do século XIX “por se acharem presos à ilusão de que seria preciso possível escrever história sem recorrer absolutamente a qualquer técnica ficcional”:

Continuaram a acatar a concepção de oposição entre história e ficção durante todo o período, até mesmo enquanto criavam formas de discurso histórico tão diferentes entre si que somente o seu embasamento em preconceitos estéticos da natureza do processo histórico poderia explicar essas diferenças. Os historiadores continuavam a acreditar que interpretações diferentes do mesmo conjunto de eventos eram em função de distorções ideológicas ou de dados factuais inadequados. Continuavam a acreditar que, se se abstraísse da ideologia e se permanecesse fiel aos fatos, a história produziria um conhecimento tão certo quanto qualquer coisa oferecida pelas ciências físicas e tão objetivo quanto um problema matemático. (WHITE, 2001, p. 141)

Esse “sonho” de objetividade, como demonstra Hayden White, acaba por revelar a parcialidade do discurso científico e também denota a relutância lingüística dos historiadores desse século de adequar suas técnicas de escrita à complexidade interpretativa requerida pelos eventos e episódios históricos analisados:

A maioria dos historiadores do século XIX não compreendia que, quando se trata de lidar com fatos passados, a consideração básica para aquele que tenta representá-los fielmente são as noções que ele leva às suas representações das maneiras pelas quais as partes se relacionam com o todo que elas abrangem. Não compreendiam que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva. Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético. Aqui, os historiadores devem utilizar exatamente as mesmas

estratégias tropológicas, as mesmas modalidades de representação das relações em palavras, que o poeta e o romancista utiliza. No registro histórico não-processado e na crônica dos eventos que o historiador extrai do registro, os fatos existem apenas como um amálgama de fragmentos contiguamente relacionados. Estes fragmentos têm de ser agrupados para formar uma totalidade de um tipo particular, e não de um tipo geral. E são agrupados da mesma forma que os romancistas costumam agrupar as fantasias produzidas pela sua imaginação para revelar um mundo ordenado, um cosmo, onde só poderia existir a desordem ou o caos. (WHITE, 2001, p. 141)

Como se pode inferir dessas considerações, a questão da reaproximação entre arte e história que será colocada no século XX subverterá a crença positiva de história, reavaliando a “verdade” científica do discurso histórico pela combinação de duas ponderações, uma formal, outra epistemológica. A saber: a condição ficcional da organização da narrativa histórica e a consciência da impossibilidade de abarcar a realidade e o passado de maneira total, respectivamente.

Por um lado, no tocante, em primeiro lugar, à questão da forma, da estrutura da narrativa histórica, Roland Barthes constata que o “historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura”. Esta afirmação diz respeito à atuação “criativa” do historiador na interpretação dos fatos e ordenação significativa de sua representação objetiva do passado. Aponta para a constatação que:

O discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, *imaginário*, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) ‘preenche’ o sujeito de enunciação (entidade psicológica ou ideológica). Compreende-se daí que a noção de “fato” histórico tenha muitas vezes suscitado, aqui e ali, certa desconfiança. (BARTHES, 1988, p. 154-155)

Nessa perspectiva, o problema da elaboração discursiva efetuada pelo historiador na construção de uma narrativa lógica é, enfim, uma questão de organização verossímil e inteligível de eventos e nisso pouco se distingue da criação artística:

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos. (VEYNE, 1982, p. 11)

Hayden White, aprofundando um pouco mais esta reflexão de Paul Veyne, distingue eventos ficcionais de eventos históricos, conquanto não abra mão de reafirmar que a questão crucial para o desenvolvimento de uma historiografia mais adequada para o século XX é a da compreensão da natureza similar das formas e objetivos, tanto do historiador como do romancista. Segundo o teórico, as técnicas e estratégias de urdidura de cada uma das narrativas são as mesmas e estar cômico dessa condição representa o amadurecimento teórico essencial da disciplina histórica atual:

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como “real” e o outro se “revela” como ilusório no decorrer da narrativa. Trata-se, obviamente, de uma ficção do historiador a suposição de que os vários estados de coisas que ele constitui na forma de começo, meio e fim de um curso do desenvolvimento sejam todos “verdadeiros” ou “reais” e que ele simplesmente registrou o que “aconteceu” na transição da fase inaugural para a fase final. Porém tanto o estado inicial de coisas quanto o final são inevitavelmente construções poéticas e, como tais, dependentes da modalidade da linguagem figurativa utilizada para lhes dar o aspecto de coerência. Isto implica que toda a narrativa não é simplesmente um registro “do que aconteceu” na transição de um estado de coisas para outro, mas uma redescritção progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo no final.

Assim:

A narrativa, ou a dispersão sintagmática dos acontecimentos através de uma série temporal apresentada como um discurso em prosa, de modo a mostrar sua progressiva elaboração como uma forma compreensível, representaria a “reviravolta interior” que o discurso realiza quando tenta mostrar ao leitor a verdadeira forma das coisas que subjazem a uma informalidade meramente aparente. O estilo narrativo, na história como no romance, seria pois construído como a modalidade do movimento que parte da representação de algum estado de coisas original para chegar a algum estado subsequente. O sentido básico de uma narrativa consistiria, então, na desestruturação de um conjunto de eventos (reais e imaginários) originariamente codificados num modo tropológico, e na reestruturação progressiva do conjunto em outro modo tropológico. Vista dessa maneira, a narrativa seria um processo de decodificação e recodificação em que uma percepção original é esclarecida por achar-se vazada num modo figurativo diverso daquele em que veio a ser codificada por convenção, autoridade ou costume. E a força explicativa da narração dependeria, então, do contraste entre a codificação original e posterior. (WHITE, 2001, p. 113)

Estar consciente da dimensão narrativa da construção da história implica para o historiador tanto a percepção do caráter multifacetário de seu objeto de investigação como a importância de ser desenvolvida para cada objeto arranjos lingüísticos que o traduzam de maneira mais eficaz e potencializem os múltiplos sentidos nele latentes.

Tal qualidade de compreensão historiográfica da realidade assim teorizada é, pois, o produto de um momento em que o entendimento histórico não pode mais ser orientado nem sustentado por um discurso que se pretende objetivo apenas por seu rigor científico e neutralidade. Desenvolve-se, assim, a partir da reflexão sobre a forma de percepção e tradução da realidade e sobre a inexorável e primordial parcela de ficcionalidade na reconstrução do passado no discurso da história, uma nova qualidade de relação entre a disciplina histórica e as técnicas de elaboração da arte. Em síntese, busca-se na equiparação entre o discurso da história e da narrativa de ficção a expressão estética que amplia a possibilidade de configuração crítica dessa realidade, aos olhos do homem moderno, multiforme, policrônica e passível de ressignificações, interpretações, as mais variáveis.

White destaca que quando Burckhardt, em sua *Civilização do Renascimento na Itália*, “descarta qualquer tentativa de construir uma narrativa diacrônica dos eventos, estruturas e processos que formam o seu relato da Renascença”, está oferecendo ao leitor, já no séc. XIX, a porta de entrada para a interpretação do referido período a partir de outro ângulo de visão menos convencional e pretensamente menos “objetivo. Nesse “ensaio” histórico de Burckhardt:

Os materiais são agrupados com base em categorias bem gerais ou em função dos temas, mas não há qualquer empenho em desenvolver um argumento ou uma “história” nos capítulos individuais do livro; e cada capítulo termina com uma passagem que parece indicar a intenção do autor de frustrar tentativas as tentativas do leitor de constituí-las retrospectivamente em quaisquer termos cognitivamente significativos. Trata-se literalmente de uma satura, numa miscelânea ou “salada”, cujo objetivo pode ser interpretado como semelhante ao moderno anti-romance – vala dizer, desafiar as expectativas da “estória” convencional que normalmente trazemos à consideração de uma história.

(WHITE, 2001, p. 80)

Burckhardt induz, nesse arranjo “caótico” de seu material de estudo, a uma quebra de expectativa da compreensão lógica e verossímil dos episódios da Renascença, forçando a uma leitura que, disposta de forma desigual e fraturada, requer a intervenção crítica do interpretador. Nega, na sua organização simbólica, “artística”, o engessamento e limitações objetivas de uma historiografia focada na linearidade cronológica e na coerência narrativa

porque atribui à decifração subjetiva do leitor desse arranjo papel primordial na tarefa de interpretação da história.

De maneira semelhante, Norman O. Brown propõe, também via arranjo estético, a abordagem crítica do objeto histórico. À maneira dos escritores do chamado anti-romance, Brown “desconstrói” a estrutura narrativa subvertendo os alicerces da historiografia científica em nome da expressividade artística de sua *anti-história*. Segundo Hayden White:

Ele começa por nada admitir acerca da validade da história, quer como modo de existência, quer como forma de conhecimento. Embora utilize matéria histórica, ele o faz da mesma forma que se poderia usar a experiência contemporânea. Brown reduz todos os dados da consciência, tanto os do passado quanto os do presente, ao mesmo nível ontológico, e então, por uma série de justaposições, involuções, reduções e distorções brilhantes e surpreendentes, obriga o leitor a ver sob nova luz elementos que ele esqueceu mediante uma associação constante, ou que ele reprimiu em virtude de imperativos sociais. (WHITE, 2001, p. 58)

As técnicas de tradução discursiva dessa realidade constituem assim o aparato crítico para uma percepção múltipla, mais complexa, do objeto histórico, uma vez que esta expressão estética - arranjo condizente com a percepção volúvel do real - não escamoteia o arbítrio ficcional que orienta a organização narrativa do fato ou evento descrito. Alimentado pelo viés inventivo da obra de arte, tal arranjo converte-se em testemunho perene da fragilidade e parcialidade da interpretação desse discurso, convidando o leitor a não contentar-se com a cristalização do passado, do evento histórico, ali condensado e editado. Epistemologicamente, no mesmo movimento, tal disposição crítica do discurso historiográfico consiste, pois, na recusa à lógica progressivo-evolucionista do método histórico hegeliano e na proposição de uma história que forja seu sentido na riqueza da tessitura simbólica de um arranjo estético isento de uma causalidade artificial e vazia.

2.4 A história como contraponto de imagens

Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles

José Lezama Lima

A radicalização da aproximação entre estética e historiografia, ou sendo mais específico, entre a dimensão simbólico-ficcional do discurso e a crítica à concepção de história de Hegel, teve talvez na América Latina um de seus exemplos mais profícuos. Certamente, grande parte do sentido desta radicalização deve-se ao fato de que nos países do novo mundo americano as questões problematizadas pela historiografia do século XX ganham contornos ainda mais acentuados e urgentes. A história construída a partir de um contraponto de imagens e sua vinculação com a essência barroca da cultura americana propostas por estudiosos da formação das Américas como José Lezama Lima e Alejo Carpentier - apenas para citar dois expoentes desse pensamento - é o resultado da reflexão sobre as particularidades do processo de desenvolvimento do continente e a decorrente necessidade de criação de um discurso historiográfico que se adéque às vicissitudes constituintes das identidades culturais desses países. Dito de outra maneira, seguindo as palavras de Irlemar Chiampi, é a busca por um padrão discursivo que seja capaz de criar “uma arqueologia de nosso moderno [...] que permite reinterpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante”. (CHIAMPI, 1998, p. 4) Estas reflexões vêm à tona, especialmente, em virtude de duas questões fundamentais: a natureza complexa e plural da América, enquanto objeto histórico, ou a incompatibilidade do método hegeliano de compreensão da história de comportar tal multiplicidade:

A confiança na ação do tempo, traduzida como progressão para uma meta, continuou a ser cultivada, entre nós, ao longo do século XIX, com a posterior adesão ao positivismo, apesar dos impasses que trazia para a compreensão da realidade. No caso do positivismo, a idéia de evolução, própria das ciências naturais, que passa a ser assimilada pela história, supõe a existência de um todo orgânico, de uma unidade, cujas transformações sucessivas revelavam o sentido do todo - a realidade fragmentária, multifacetada, com diferentes ritmos, da América Latina tinha de se ajustar ao conceito de desenvolvimento de um todo orgânico, que mudava segundo tendências que lhe eram inerentes, teleologicamente.

As vertiginosas mudanças na experiência do espaço e do tempo, impostas pelo desenvolvimento do capitalismo ao longo do século XIX, na

Europa, expressas na arte modernista, influenciaram o pensamento americano, levando ao questionamento dos princípios evolucionistas em que se baseava. Lezama Lima [...] retoma Hegel, entendendo que é necessário romper com sua lógica para que se possa pensar o devir americano. A retomada do ponto de vista hegeliano, recusando-o com veemência e irritação, em plena década de 50, aponta para dificuldades não superadas quanto à nossa inserção no mundo histórico. (FIGUEIREDO, 1999, p. 157-158)

Pode-se, resumidamente, definir que os estudos de Lezama Lima sobre a questão americana partem de uma revisão dos métodos hegemônicos de apreensão histórica (notadamente, o historicismo hegeliano e seus desdobramentos positivistas) e da revalorização da arte barroca em uma perspectiva pós-colonial para, em seguida, propor através do contraponto de imagens poéticas um tipo de expressão estética e histórica do continente mais condizente com sua formação cultural. Em poucas palavras, consistem tais estudos em ponderações epistemológicas que promovem a reflexão sobre a relação história-estética e sobre os avanços críticos e expressivos que podem decorrer do arranjo oportuno dessa combinação.

A base conceitual para essa orientação crítica de compreensão da cultura americana começa a ser forjada e solidificada na segunda metade do século XX, nos primeiros anos do pós-guerra, como resultante do acúmulo de considerações ideológicas centradas na valorização do caráter mestiço inerente à identidade do continente, ou seja, com a superação do “complexo de inferioridade, assumindo a heterogeneidade da sua formação racial, sem renunciar ao ambicionado universalismo”. (CHIAMPI, 1988, p. 17) Tal redimensionamento da questão da cultura americana desembocará na denúncia da supressão e desqualificação dessa multiplicidade sempre que ela for observada na perspectiva dos valores e orientações estéticas herdadas do colonizador europeu:

Daí derivava um pessimismo furibundo, que tende, como eterno retorno, a repetir as mesmas formas estilísticas formadas com ingredientes ou elementos iguais. Aí está o germe do terrível complexo do americano: acreditar que sua expressão não é uma forma alcançada, mas problematismo, coisa a resolver. Suarento e inibido por complexos tão presunçosos, procura na autoctonia o luxo que lhe era negado, e encurralado entre essa pequenez e a miragem das realizações européias, revisa os seus dados, mas esquecendo o essencial, que o plasma da sua autoctonia é terra igual à da Europa. E que as agulhas para o raio de nossos palácios estão feitas de sínteses, como artesãos ocidentais que se afinam, como fervor daqueles homens, no lombo de um animal celeste, igualmente desconhecido e estranho.

(LIMA, 1988, p. 62)

A consideração da específica complexidade do “fato americano”, enquanto objeto histórico, deflagra, pois, o rompimento com a orientação eurocêntrica de arte e história e requer a conseqüente busca e substituição por uma expressão mais aderente e condizente à tal constituição plural. Ponderando sobre a conformação peculiar desse objeto histórico que é a América, Alejo Carpentier dirá que “hay de buscar en América las cosas que no se han dicho, las palabras que no se han pronunciado” (CARPENTIER, 1998, p. 78 apud CHIAMPI). Noutras palavras, é preciso lapidar a linguagem e reinventar a forma de entendimento da condição histórica americana para que seja materializada a autenticidade ainda não expressa da cultura e da identidade do continente. A radicalidade dessa corrente de pensamento americanista tem na elaboração das formas de representação da história, cultura e tradições da América o seu ponto de partida:

Lezama Lima, para traçar a forma em devir da América, necessitará diluir as fronteiras entre ficção e história, ultrapassar os limites impostos pela razão e deixar de lado o critério de valor associado ao desenvolvimento de uma forma no tempo, precisará, sobretudo, trabalhar com uma nova causalidade, não-hegeliana. Dissolverá dicotomias, hierarquizações que não se coadunam com a afirmação da cultura americana. Substituirá a ordenação temporal pelas analogias livres, a idéia de repetição pela idéia de recorrência criativa, o culto da razão por uma gravitação em torno da imaginação e da memória. O americano seria aquele que faz a síntese de ruptura e secularidade, que trabalha com a acumulação reorganizando a influência recebida com alegria e astúcia “endemoniada”. É o que renova a tradição desgastada com um novo espírito, que não se dissocia da paisagem natural, mas dela se alimenta. (FIGUEIREDO, 1999, p. 158-159)

Nesse processo de redescobrimento da América, o contraponto imagético tem função essencial e sua orientação estética é a combinação de uma revisão crítica do esquema lógico-progressista hegeliano com a assunção da centralidade da visão barroca na conformação da identidade americana. Segundo Lezama Lima, é preciso abolir o causalismo racional-teleológico defendido por Hegel em sua filosofia da história se pretende-se abarcar de maneira adequada o “devir” da civilização americana. A idéia de que a história é uma marcha em desenvolvimento rumo ao progresso apenas ratifica, na perspectiva de leitura lezaminiana, o preconceito que empobrece a compreensão da condição heterogênea do continente americano, visto que requer desta condição uma totalidade que só pode existir como falsificação:

O historicismo hegeliano [...] concebia a história como exposição do Espírito (a Razão ou Logos) num processo que leva ao autodesenvolvimento e ao autoconhecimento. A essa concepção, Lezama pretende opor uma visão histórica direcionada não pela razão – que só leva a um *dever ser* – mas por um outro logos: o logos poético. Daí a proposição de um “contraponto de

imagens” – a atividade metafórica por excelência – que permite apontar o *poder ser* (a Imago) e abranger, contrariamente ao logos hegeliano, a multiformidade do real, sem as constrações de um *a priori* rígido ao qual todos os fatos devem submeter-se. (CHIAMPI, 1988, p. 23)

Para se entender esta perspectiva crítica de Lezama o verbo “abranger” acima empregado deve ser destacado. A recusa ao método hegeliano é, dito em poucas palavras, a recusa à limitação que a pseudo-causalidade e pseudo-totalidade que esse *Logos* requer. Nesse sentido, abranger significa adequar-se à complexidade constitutiva da identidade americana, significa superar as aporias de uma forma de expressão que não comporta a “multiformidade do real”. A forma de apreensão da América pretendida por Lezama Lima deve, pois, pressupor em seu método a confluência dissonante de tempos, culturas e etnias variadas, porque é da disposição não-linear dessas assimetrias que se constituirá a verdadeira “visão histórica” do continente:

Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento, mas, na realidade, o que é o difícil? O que está submerso, tão-somente, nas águas maternas do obscuro? O originário sem causalidade, antítese ou logos? É a forma em devir em que uma simples paisagem vai em direção a um sentido, uma interpretação ou uma simples hermenêutica, para ir depois em busca da sua reconstrução, que é o que marca definitivamente sua eficácia ou desuso, sua força ordenadora ou seu apagado eco, que é a sua visão histórica. Uma primeira dificuldade, em seu sentido; a outra, a maior, a aquisição de uma visão histórica. Eis aqui, pois, a dificuldade do sentido e da visão histórica. Sentido ou encontro de uma causalidade propiciada pelas valorizações historicistas. Visão histórica, que é esse contraponto ou tecido entregue pela imago, pela imagem participante na história. (LIMA, 1988, p. 47)

A “visão histórica” decorre assim da *Imago* porque, enquanto condensação de imagens diversas, sua composição engendra a interpretação dos sentidos num desenho contrapontístico que reconstrói os significados históricos ali latentes em uma causalidade inteiramente nova, randômica e não-linear. Neste sentido, a inquietante organização imagética de elementos aparentemente difusos mantém em movimento a “potência de conhecimento” porque desafia o observador à decifração reconstrutora que gera o devir histórico:

Em vez de relacionar os fatos culturais americanos pela relação de causa-efeito, denunciando uma progressão evolutiva, o seu contraponto se move, erraticamente, para diante e para trás no tempo, em busca de analogias que revelem o devir. Compara, assim, os nossos textos com os de outras culturas afastadas no tempo e no espaço. A técnica não é nova, evidentemente, e faz parte de qualquer exercício crítico comparatista, mas Lezama lhe imprime uma dose extra de imaginação pessoal que lhe confere

o estatuto de verdadeira fábula intertextual. [...] Traços, partículas, fragmentos de textos são extraídos de uma totalidade – como numa tomada sinédouca – para serem analogados com outros retalhos de uma outra totalidade. A idéia é compor, com esses saltos e sobressaltos, uma espécie de constelação supra-histórica, em que os textos dialogantes exibem o seu devir na mutação dessas partículas. (CHIAMPI, 1988, p. 25)

Esse método imagético de composição da “visão histórica”, no qual o causalismo é apenas o instrumento que promove a combinação nova e surpreendente de elementos desconexos e de improvável aproximação, resulta, enfim, em uma forma de expressão barroca mais afeita a inconstância e tensão próprias da formatação cultural do continente americano. Nesse sentido, se a superação da lógica causal da historiografia hegeliana é a primeira instância de adequação da visão histórica à complexidade constitutiva do continente, a revalidação da arte barroca, como expressão autêntica (e aderente) da ambiência contraditória e em perene mutação da América, apresenta-se como segundo preceito epistemológico fundamental. Nas palavras do próprio Lezama Lima:

Nossa apreciação do barroco americano estará destinada a precisar: primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica); terceiro, não é um estilo degenerescente, mas plenário, que na Espanha e na América Espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para a vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências [...] entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista. Representa um triunfo da cidade e daquele americano ali instalado com fruição e estilo normal de vida e morte. Monge, em caritativas sutilezas teológicas, índio pobre ou rico, mestre em luxuosos latins, capitães de ócios métricos, estanceiros com queixume rítmico, solidão inaplicada do seu peito, começam a tecer sua entonação, a voltejar com melificada sombra por arrabaldes, um tipo, uma catadura de americano em seu prumo, em sua gravidade e destino. (LIMA, 1988, p. 79-80)

Como substrato expressivo da tensão, o barroco emparelha dissonâncias e contradições; como arte plutônica, ao revelar a fragilidade da totalidade do objeto, dilacera sua falsa unidade para logo depois reagrupá-la numa imagem multiforme e em permanente processo de ressignificação. Além disso, por postar-se fora “dos esquemas progressistas da história linear”, ou seja, por aderir à condição periférica e heterogênea da América no panorama da modernidade, o barroco apresenta-se como “a nossa meta-história, a que se coloca fora do desenvolvimento do *Logos* hegeliano.” Eis aí a razão, diante das demandas sociais e estéticas

do continente americano no século XX, do pertinente reaproveitamento da essência crítica desta linguagem:

A função do barroco, com sua excentricidade histórica e geográfica, diante do cânone do historicismo (o novo “classicismo”) construído nos centros hegemônicos do mundo ocidental, permite recolocar os termos com que a América se posicionou ante a modernidade euro-norte-americana. O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do luxo/prazer, e é com essa mescla de convulsão erótica e patetismo alegórico que hoje revém para atestar a crise/fim da modernidade, ao tempo em que desvela a condição de um continente que não pôde incorporar o projeto do Iluminismo. (CHIAMPI, 1998, p. 3)

A revalidação da arte barroca no âmbito da cultura americana do século XX adequa-se, pois, aos propósitos críticos de Lezama Lima por dois aspectos decisivos e complementares. Primeiramente, como o trecho acima ilustra, em um sentido mais amplo, o barroco atende às prerrogativas históricas e geográficas da América Latina no contexto da modernidade. Não por acaso, permanecerá aplicável e em voga no entendimento da literatura latino-americana dos últimos vinte anos. (CHIAMPI, 1998, p. 4) O chamado neobarroco, como arte de contra-conquista, redimensionando as cinco categorias antinômicas do barroco do século XVII – linear/pictório, plano/recessão, forma fechada/forma aberta, clareza/ausência de clareza, multiplicidade/unidade (HAUSER, 1998, p. 445; p. 452) – e propondo a “proliferação de significantes para nomear um objeto da realidade (natural ou histórica)”, visa tanto revelar a ausência de unidade e a frágil homogeneidade do progresso na modernidade como busca converter-se “em medida (ou desmedida) para inscrever os ‘contextos americanos’ na cultura universal, ou seja, para que sejam inteligíveis” (CHIAMPI, 1998, p. 9). Enfim, busca tornar-se a expressão oblíqua que revela as contradições desse progresso e aponta a direção crítica de compreensão da questão americana:

A história oficial que hoje aparece como catástrofe é a que erigiu o Progresso, o Humanismo, a Técnica, a Cultura como categorias transcendentais para interpretar e normativizar a realidade. Estas categorias [...] obedecem ao projeto iluminista que tem por função integrar, sob uma direção articulada, os processos sociais, políticos, econômicos e culturais dos diferentes povos e nações. Os metarelatos - que são hoje objeto de crítica e revisão nos círculos pós-modernos da intelectualidade euro-norte-americana – foram produzidos ali mesmo, nos centros hegemônicos, mediante a reforma religiosa, a revolução industrial, a revolução democrático-burguesa e a difusão da ética individualista do trabalho. Os desastres e a incompletude desse modelo modernizador, imposto pela razão instrumental na América Latina, têm sido objeto de análises demoradas e basta ressaltar que esse

modelo tem se revelado desastroso sobretudo por sua incapacidade para integrar o “não-ocidental” (índios, mestiços, negros, proletariado urbano, imigrantes rurais etc.) a um projeto de democracia consensual.

Não é casual, portanto, que seja justamente o barroco – pré-iluminista, pré-moderno, pré-hegeliano – a estética reapropriada nesta periferia, que só recolheu as sobras da modernização, para reverter o cânone historicista moderno. O resgate do barroco envolve uma estética e uma política literária que, mostrando-se como uma autêntica mutação das formas poéticas, supõe, entre outras consequências o abandono da presença surda do século XVIII em nossa mentalidade. (CHIAMPI, 1998, p. 19)

Despertar essa “presença surda” do barroco na consciência da identidade americana é, destarte, inserir o continente na modernidade pelo que há de mais autêntico e congênito em sua constituição estética e histórica. Para Lezama Lima, então, é o barroco a expressão adequada para a condição multifragmentada do fato americano porque esta linguagem é a manifestação da própria condição histórica, contraditória e conflitante; condição marcada já desde a chegada dos colonizadores no continente através do violento e “plutônico” choque de culturas que catalisaria em seguida no imaginário dos povos nativos a reconfiguração dos valores trazidos pela civilização européia:

A reivindicação de Lezama me parece clara: o barroco é “coisa nossa”, ibérico e americano (e ibérico pelos efeitos do Descobrimento e da Colonização, portuguesa ou espanhola) e não cabe ampliar o seu conceito de “constante artística” ou “vontade de forma”, conforme pretenderam Eugenio D’Ors, Wölfflin ou Worringer; não é, portanto, um fenômeno transhistórico ou uma etapa à qual as culturas acedem pela fatalidade histórica ou pelo cansaço do classicismo. O barroco para Lezama é um fato americano que supõe “El húmus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones”, ou seja, o mundo ibérico e mediterrâneo, enquanto espaço de encontro de línguas, culturas, ritos, tradições. Por isso o barroco é “una arribada a una confluencia”, entenda-se: a do Descobrimento da América. [...] Lezama anotara o sentido das formas distorcidas do barroco nessa confluência, vale dizer, nessa encruzilhada de signos e temporalidades [...] essas formas são “creación, dolor”, posto que “una cultura asimilada por outra no es una comodidad [...] sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado” [...] o barroco se torna o paradigma modelizador e autêntico começo do fato americano. (CHIAMPI, 1998, p. 9)

A superação da lógica hegeliana no entendimento da América e a construção de uma tradução fidedigna desta nova visão passa, assim, no pensamento de Lezama Lima, pela restituição, ou melhor, pela demarcação deste “autêntico começo do fato americano”. Para tanto, é que ele propõe a fusão da compreensão de seu lugar no panorama da modernidade com a dissecação de sua gênese, pois, só partindo da consciência da intrínseca essência barroca desse *ethos* americano, será possível compendiar uma expressão estética e histórica

que abranja a peculiar manifestação dessa cultura. Numa palavra, esse “começo”, essa “confluência”, marca, afinal, o lugar da cultura americana na modernidade porque revela a inexorável condição amorfa desse corpo gerado em cadência não-linear, assimétrica, errática.

Desta forma, levando-se em conta o caráter peculiar atribuído por Lezama Lima à América - enquanto objeto histórico - tem-se que os ganhos críticos da adoção de uma perspectiva imagética de apresentação desse objeto “à maneira barroca” são muitos. A imagem - entendida nessa acepção como rede simbólica, como *Logos* poético, metáfora – transforma-se na contrapartida para o inepto modelo histórico-teleológico hegeliano porque a disposição não-hierarquizada de seus elementos materializa, além de semelhanças e fusões, as descontinuidades e rupturas latentes no objeto. Não negligencia, desta maneira, a essência múltipla e fraturada constitutiva do continente:

La metáfora y la imagen permanecen fuertes en el desciframiento directo y las pausas, las suspensiones, que entreabre tienen tal fuerza de desarrollo no causal que constituyen el reino de la absoluta libertad y donde la persona encarna la metáfora. El hombre y los pueblos pueden alcanzar su vivir de metáfora y la imagen, mantenida por la vivencia oblicua, puede trazar el encantamiento que reviste la unanimidad. El bosque y las ciudades no son el infinito paredón donde la interpretación otorga la cerrazón o el encantamiento, sino la penúltima, la suspensión, de donde brota la nueva cabalgata, el interminable ejército de diversos uniformes [...] De cada metamorfosis, de cada no respuesta, de cada súbita unidad de ruptura y de interposición, se crea esa imagen que no se desvanece, y las palabras que vamos saltando, despreciando su primera imantación asociativa; la otra cohesión que exige de la palabra la metáfora ofrece en su contrapunto, la formación de ese otro cuerpo integrado por la sustancia poética que ha logrado el ente de creación, el germen sucesivo; ya que lo primero que llega es el siempre que se va quedando. (LIMA, 1971, p. 3; p. 5)

Se no caso das reflexões historiográficas do século XX, anteriormente expostas segundo a perspectiva do pensamento de Hayden White, propunha-se a questão da elaboração estética como contribuição formal no desenvolvimento de um discurso histórico mais “verossímil”, ou seja, mais condizente com a percepção da realidade da contemporaneidade; no caso dos estudos de Lezama Lima, o papel da dimensão estética é alçado a fator desencadeador da contribuição crítica e assume o *status* de condição essencial para expressão do “fato americano”. Este juízo valorativo decorre do fato de que a imagem – síntese da formatação estética lezaminiana – é a forma de configuração da experiência capaz de condensar simultaneamente em si elementos díspares e distantes temporal e espacialmente, atribuindo-lhes novos sentidos e transformando-se em mimese original e adequada da cultura e história do continente americano:

Al mismo tiempo que por la imagen puede trazar las proporciones, ocupaciones y desigualdades del ser en el ente. Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones [...] La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de estos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos. Puede también esa imagen reducir hasta sumergirse y reaparecer con un cuerpo opuesto, irreconocible, sobre su lomo (LIMA, 1971, p. 17-18)

Como já fora exposto, Lezama Lima parte da compreensão da América como objeto histórico múltiplo, repleto de intermitências e confluências para elaborar um método de apreensão e, principalmente, de tradução desse objeto que seja a própria mimese de tal heterogeneidade. Eis, então, a reivindicação de uma síntese imagética que suturando por meio de interposições e de analogias o semelhante e o diverso gere a decifração da “visão histórica” não mais pela concatenação lógica de suas instâncias espaço-temporais, mas pela vinculação metafórica, simbólica, latentes no arranjo desses caracteres que vence distâncias e continuidades:

La poesía que es instante y discontinuidad ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo. Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible. Si decimos talvez que un cristal es agua dura o fija brisa, no es que intentamos detener el eco sino que intentamos una dualidad imposible como un águila y un toro que tirasen de una homérica carreta
(LIMA, 1971, p. 17)

Nesta equiparação da imagem e o discurso poético chega-se à compreensão da lógica discursiva crítica proposta na *Imago* cheia das frestas através das quais pode-se espreitar a reinterpretação do conteúdo ali disposto. Da negação e superação do historicismo hegeliano, da revalidação crítica da linguagem barroca e da defesa da imagem como “a última das histórias possíveis” infere-se, enfim, a proposição de formas de representação que sejam capazes de traduzir a difusa temporalidade do objeto histórico. Subjaz, pois, nesta estetização da história uma consideração mais refinada da configuração do tempo e, por conseguinte, a valorização do trabalho da memória. Desta maneira, se por um lado, no que tange às demandas contextuais do pensamento moderno, a arte, o arranjo estético, oferece - tanto para a expressão americana como para a historiografia do século XX - a ampliação de suas potencialidades discursivas e a amenização de algumas aporias narrativas e do possível encanecimento de seus métodos; por outro, a ampliação crítica da abordagem do objeto histórico via-configuração estética efetua-se, de fato, na participação ativa do trabalho da

memória de concatenar as discontinuidades espaço-temporais proposta nessas formas de representação histórica não-causal.

A imagem, a metáfora, o “*Logos* poético”, constitui-se, desta forma, mais do que mera configuração estética do discurso historiográfico ou variação interpretativa de um episódio histórico qualquer, define-se, em verdade, como síntese que, paradoxalmente, preserva o fragmentário, o incompleto e a constelação de sentidos possíveis. Afigura-se, assim, labirinto que confundindo requer decifração e que, por isso, enquanto prende liberta. Só do perambular constante e incansável da memória, que tateia paredes e recolhe o fio imensurável e diáfano do tempo, é que se chega à decifração dessa imagem; é que se chega à manifestação autêntica e livre da identidade no passado redimido pelo olhar do presente. Contemplar a imagem-metáfora à procura da “visão histórica” na cultura americana é, assim, atravessando as passagens interpostas nas discontinuidades e impertinências do arranjo-mosaico, percorrer com os olhos da memória as formas do tempo e do espaço ali condensadas e, enfim, reorganizar seus significados em uma interpretação do passado e da história na perspectiva crítica do presente.

2.5. *Configuração descontínua e intensificação crítica na imagem estética*

Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado.

Friedrich Schlegel.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.

Walter Benjamin.

A tarefa final desta exposição teórica é, seguindo os argumentos estético-filosóficos propostos por Walter Benjamin, delimitar o que aqui é denominado de configuração crítica da imagem estética para entender como a estrutura dessa *montagem descontínua* da obra de arte, combinado com o olhar reconstituído da memória, pode converter-se em um agudo mecanismo de reflexão em permanente processo de ressignificação e presentificação conteudística e formal. Parte-se, para tanto, da concepção de que a obra de arte, enquanto

imagem dialética, é um lugar privilegiado de apreensão e expressão mimética da realidade porque nela o potencial simbólico da linguagem trabalha sob uma lógica de funcionamento multitemporal e de superposição de significados variados. Ou seja, compreende-se, na perspectiva benjaminiana, que na obra de arte a linguagem tem potencializada a porosidade de seu caráter metafórico e sua flexibilidade temporal e que tal refinamento estético é o que lhe confere o *status* de uma “mimese descontinuada” permanentemente propícia à revisão e atualização crítica de seus sentidos e forma.

La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fratura entre las cosas [...] Es que la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua... Lo que Benjamin sugiere más precisamente es que el motivo psíquico del *despertar* requiere el – motivo espacial – de un *umbral* y que ese mismo umbral este pensado como una dialética de la imagen que libera toda una constelación, como um fuego de artifício de paradigmas. De hecho, allí juegan de común acuerdo el espacio y deseo, la arquitectura y el rito, el intercambio y la muerte, la visión y la caída en el sueño. Todo eso figurado, hecho visible en el mismo lenguaje, en una sugestión admirable sobre el carácter orgânico del umbral requerido por la “figurabilidad” de la palabra que lo designa en aleman, *Schwelle*. (HUBERMAN, 2006, p. 149)

A *Schwelle* – soleira, limiar – é um princípio estrutural latente na linguagem esteticamente elaborada da obra de arte/imagem. Sua descoberta e travessia podem resultar na interpretação crítica desta configuração artística e na chave para expandí-la permanentemente, porque nestas passagens entrevistadas na organização imagética do arranjo estético, revela-se tanto a estratificação simbólica da linguagem quanto uma dimensão intensiva do tempo.

Para ser depreendida a valorização da imagem, da obra de arte, na problematização da memória e da história na filosofia benjaminiana e suas respectivas implicações no entendimento da natureza crítica da concepção de *Schwelle*, é necessário primeiramente remontar a uma dimensão mais ampla das ponderações do autor sobre tempo e linguagem. Nas reflexões teóricas realizadas ao longo de seus mais de trinta anos de produção intelectual – seja este objeto de análise a historiografia, a crítica de arte, as passagens parisienses do século XIX, as técnicas modernas de reprodução artística ou a própria escrita filosófica - a despeito da variada forma de abordagem e consideração de cada um desses objetos, é possível notar a persistente preocupação de inscrição de parte significativa dos estudos em uma

perspectiva de reflexão ligada diretamente à questão da linguagem e do tempo e às suas respectivas configurações.

Linguagem e tempo são, nesse âmbito, via de regra, instâncias de articulação de uma crítica às pretensões totalizadoras de apreensão da realidade. Primeiramente porque, por um lado, revelam a precariedade da expressão que se arvora apta a dar conta de tal totalidade e, depois, porque dialeticamente são o ponto de partida, os dois vetores fundamentais, para a proposição de uma expressão estética que converte aquela impossibilidade de totalização em sua própria forma. Com efeito, em um primeiro momento, linguagem e tempo são evidências da relativa transparência da língua e da artificial causalidade cronológica de organização do tempo, pois, traduzem em suas essências a inexorável uni-dimensionalidade e caducidade de qualquer discurso que se pretenda total. Entretanto, em um segundo estrato mais profundo, tempo e linguagem são também, dialeticamente, os fatores primordiais de engendramento de uma resolução para tais aporias porque, através do arranjo simbólico dos signos dessa linguagem e da conseqüente desarticulação causal do tempo ali implicada, a apreensão objetiva da realidade, da “totalidade”, deve dobrar-se a uma forma de compreensão mais flexível e intensiva, visto que o caráter múltiplo e disforme do real afina-se muito mais a uma constelação do que a uma síntese.

Em sua tese de doutorado sobre o conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão, Benjamin escreve que “a infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude de continuidade, mas uma infinitude da *conexão*”. (2002, p. 34) É nesse sentido que se deve compreender a proposição de uma “constelação” como registro privilegiado da condição fragmentada do real – esteja este real transmutado em discurso historiográfico, em tratado filosófico ou crítica estética. Ela é a forma de expressão que, pela simultânea coexistência de seus elementos, mantém peremptoriamente aberta a possibilidade à atividade reflexiva de acrescentar novos astros à sua armadura e, principalmente, de estabelecer novas “conexões” entre estes astros. Dentro de uma lógica semelhante, mas referindo-se à produção do conhecimento filosófico, Benjamin afirma, que reside na forma de apresentação (*Darstellung*) do objeto a chance da linguagem de corporificar criticamente tanto a interminável busca da “verdade” das idéias, quanto a consciência da impossibilidade de alcançá-la:

A dificuldade inerente a uma tal representação só demonstra que se trata de uma forma autenticamente prosaica. Enquanto o orador, pela voz e pelo jogo fisionômico, apóia as frases isoladas, mesmo nos casos em que elas têm autonomia, e as articula numa seqüência de pensamentos muitas vezes vacilante e vaga, como se esboçasse um desenho de ampla respiração

com um único traço, assim também o próprio da escrita é, a cada frase, parar para recomençar. A representação contemplativa deve, mais do que qualquer outra, seguir este princípio. O seu objetivo de modo nenhum é o de arrastar o ouvinte e de o entusiasmar. Ela só está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em “estações” para refletir. Quanto maior for o seu objeto, tanto mais distanciada será a reflexão. A sua sobriedade prosaica, muito aquém do gesto imperativo do preceito doutrinário, é o único estilo de escrita adequado à investigação filosófica. O objeto desta investigação são as idéias. Se a representação se quiser afirmar como o método próprio do tratado filosófico, terá de ser representação das idéias. A verdade, presentificada no bailado das idéias representadas, furta-se a toda e qualquer projeção no domínio do conhecimento. O conhecimento é um haver. O seu próprio objeto é determinado pela necessidade de ser apropriado pela consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. É próprio dele um caráter de posse, para o qual a representação é secundária. Esse caráter de posse não tem uma existência prévia como algo que se auto-determine. Ora, é precisamente isso o que se passa com a verdade. O método, que para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação – ainda que pela sua produção na consciência –, é para a verdade representação de si mesma, e por isso algo que é dado juntamente com ela, como forma. Esta forma não é inerente a uma conexão estrutural na consciência, como faz a metodologia do conhecimento, mas a um ser. (BENJAMIN, 2004, p. 15)

A *Darstellung* é, neste sentido, uma forma de constelação. Como pode-se inferir, sua atividade está determinada por uma linguagem que só aproxima-se da “verdade” quando mimetiza a sua descontinuidade e deixa aberta a infinitude de conexões que a constitui, ou seja, uma linguagem que deve ser a expressão imediata dessa “verdade” e não um mero instrumento de comunicação:

O que se apresenta na apresentação não é comunicável. Apresentação não é mediação. Isso significa que o que é apresentado não é o que é dito. No entanto, apresentar é sempre dizer, uma vez que não há linguagem que não comunique. Apresentar, então, é um falar ou escrever que nunca cessa de comunicar, mas que realiza, além disso, algo diverso, de que a comunicação é excluída. (FREY, 2007, p. 125 apud LAGES)

A questão que se impõe, então, a essa forma de elaboração da linguagem, é articular uma configuração intensiva de um determinado objeto que, em um mesmo impulso, não falseie a descontínua e inabarcável dimensão absoluta desse objeto e também ofereça à contemplação, através do caráter imediato desta exposição, o simbólico e permanente reordenamento da cadeia de relações que constituem essa apresentação. Dito de outra maneira, a *Darstellung* – tratado filosófico, constelação – é uma forma de expressão que, visando superar os limites da linguagem na apreensão da totalidade, da “verdade” de um fenômeno ou experiência, incorpora em si a incompletude e intermitência da atividade do pensamento, abdicando, assim, do caráter instrumental e funcional da língua em nome de uma

disposição discursiva que, por requerer o trabalho constante de conexão simbólica, torna-se, paradoxalmente, *medium-de-reflexão* (BENJAMIN, 2002).

Benjamin desenvolve posteriormente estas problematizações sobre a linguagem inauguradas em textos da chamada fase de juventude em outros estudos que versam também sobre a questão da intensificação, verticalização simbólica da linguagem e suas implicações epistemológicas. Exemplos capitais desses desdobramentos são suas considerações sobre a reabilitação do conceito de alegoria no drama barroco alemão do século XVII e sua proposição de teoria da tradução publicada quando da edição em língua alemã dos *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire, traduzidos pelo próprio Benjamin em 1923. A partir destas duas “aplicações” dos fundamentos da filosofia da linguagem à reflexão sobre a alegoria e sobre a tradução, é possível, pois, aprofundar um pouco mais a compreensão do autor da importância da configuração estética como fator determinante na realização de uma reflexão crítica sobre tempo-história-linguagem. Ambos os caminhos apresentam-se, pois, como estudos a respeito da linguagem e sobre a superação da ilusão de totalidade quando da representação de um determinado objeto e são, como a *Darstellung* - enquanto ponderações estéticas relativas à mimese do descontínuo, do incompleto e do efêmero - teorizações que ressaltam pelo menos dois dos mais importantes aspectos desta filosofia da linguagem. A saber, o caráter transitório e intensivo da demarcação temporal da língua e a perseverante necessidade de reordenamento de sua imanente pluralidade de sentidos.

Jeanne-Marie Gagnebin, a quem as presentes considerações sobre o pensamento benjaminiano são muito devedoras, comenta sobre a distinção entre símbolo e alegoria proposta por Benjamin:

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar essa falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último. (GAGNEBIN, 1999, p. 38)

Diferentemente do símbolo, na alegoria, pois, a multiplicidade de sentidos latentes na linguagem é disposta resignadamente como princípio fundamental da representação de uma

falsa totalidade e efemeridade da realidade histórica e como essência mesma do entendimento desta linguagem. A percepção da “impossibilidade de sentido eterno” e a “fuga perpétua de um sentido último” demarcam a temporalidade e a porosidade do significado dessa expressão alegórica, dessa linguagem, sempre inacabada e, por isso mesmo, em permanente ressignificação. A escrita/imagem alegórica apresenta-se, enquanto estrutura discursiva, como ruína, morte e cristalização do sentido, mas, paradoxalmente, se oferece, como elaboração estética, à revitalização constante dos elementos e conexões que a constitui:

A verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica; a esperança de uma totalidade verdadeira – tal como sugere a fulgurância do símbolo – só pode, pois, ser expressa nas metáforas místicas (ou da teologia), isto é, numa linguagem duplamente prevenida contra a assimilação a um discurso de pretensão descritiva ou até científica. Se a interpretação alegórica é uma forma privilegiada de saber humano, é porque ela expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte, uma ligação que, somente ela, fundamenta o único saber verdadeiramente positivo do homem. (GAGNEBIN, 1999, p. 43)

A superação da “falsa totalidade” do símbolo, revelada na historicidade e ambigüidade da linguagem, converte-se na interpretação alegórica em uma outra espécie de totalidade, em uma “constelação redentora”, que oferece à frágil imanência do sentido simbólico do objeto representado a expansão de seus significados por meio de um processo interminável de montagem metonímica, muito mais adequado ao caráter fragmentário, descontínuo e policrônico desse objeto. Destarte, assim como já fora mencionado ao se discorrer sobre a atitude reflexiva desencadeada pela *Darstellung* e pelo tratado filosófico, a grande contribuição crítica da expressão alegórica nasce de maneira paradoxal do encanecimento instantâneo de sua significação e da impossível imediatez de seu entendimento, ou seja, nasce no avesso da eternidade e imediatez do símbolo e de representações supostamente “totais” de um objeto qualquer. Sua inexorável demarcação histórico-temporal e arbitrária significação converte-se no próprio sedimento da configuração crítica porque evidencia a fratura daquela falsa unidade harmônica e gera o processo de reflexão que articula a interpretação alegórica interminavelmente. O “único saber positivo do homem” nasce, então, da atividade reflexiva incansável e infindável requerida pelo objeto apresentado em uma constelação-imagem-discurso descontínuo, atemporal e aberta e, por isso mesmo, sempre ressignificável.

As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objecto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico,

se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela se fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria. Ele é um esquema, e como esquema um objecto de saber; mas o alegorista só não a perderá se a transformar num objecto fixo: a um tempo imagem fixada e signo fixante.

(BENJAMIN, 2004, p. 199-200)

Na alegoria, dialeticamente, a fixação do objeto é sua morte e sua redenção. Primeiro, o que esta mortificação deflagra é o caráter inconcluso, não-total, do objeto. Enquanto afirmação do despojo, da ruína, do fragmento, consagra, pois, a essência inacabada, efêmera, e incompleta da linguagem e, por conseguinte, revela a condição também fraturada da realidade histórica, do tempo e da imagem de um objeto qualquer que esta linguagem intenta representar. Em seguida, a redenção da linguagem faz-se possível nesse processo de morte da significação da alegoria, porque a consciência da demarcação histórico-temporal da imagem alegórica, por um lado, gera a abstração de um sentido referencial ou absoluto que oriente a leitura-decifração deste signo e, por outro, porque esta “desorientação” transforma-se em imprescindível, permanente e infinita atividade reflexiva de interpretação e atualização do conteúdo dessa alegoria. O que caracteriza esta redenção, essa ressurreição, da linguagem na alegoria é, enfim, o incessante exercício de aglutinação e revalidação de novos significados que mimetiza uma forma de apreensão do mundo empírico, da realidade, cônica da impossibilidade de abarcar sua totalidade. A alegoria é, portanto, num mesmo impulso, configuração privilegiada do incompleto e, por isso mesmo, constelação de sentidos.

De natureza semelhante, as ponderações teóricas de Benjamin sobre a tradução, embora mais restritas à questão do código lingüístico e à filosofia da linguagem, também são evidências deste trabalho de reflexão filosófica da *Darstellung* como exposição da “verdade” dos objetos. Assim como a alegoria relativiza o sentido absoluto da representação simbólica, a tradução revela na atividade de transposição sintático-semântica de uma língua para a outra a precariedade da dimensão “absoluta” do original, que é o ponto de partida, mas não o fim desse processo:

A tradução partilha [...] uma característica comum com a crítica, a teoria literária, a filosofia e a história: o fato de serem derivadas de uma atividade original, sendo, portanto, “singularmente inconclusivas”, e

manterem uma relação de derivação -, e não de similaridade com suas atividades originais. Mas essa secundariedade não afirma uma pureza ou superioridade do original; pelo contrário, ao desfazerem, desarticularem o original por meio de sua articulação na linguagem, revelam que essa desarticulação não é originária, mas intrínseca ao próprio original

(LAGES, 2007, p. 172)

Se a alegoria, ao expor em sua estrutura simbólica as fissuras histórico-temporais da representação, corporificava a fragilidade e fugacidade da apreensão total de qualquer objeto por meio da linguagem, a tradução coloca esta pretensão mimética em questão ao cavar o abismo que se interpõe entre a matriz desse processo (ou seja, o texto primário) e a sua versão em outro idioma. No procedimento alegórico o que se esvazia é o potencial “eterno” e “imediato” do símbolo em favor de uma inquietante atitude crítica diante do objeto representado. Na tradução, a interferência crítica vem por meio da “desarticulação do original”, da sua dessacralização, porque na proposição de uma nova significação para este “original” o texto que emerge expõe a assimétrica natureza das línguas e, por consequência, assume tais imperfeições e dispõe-se a superá-las à sua maneira:

A multiplicidade das línguas é, certamente, o signo de sua incompletude e de sua transitoriedade, mas o tradutor lê nela também um desejo comum de acabamento. Cada uma à sua maneira, as línguas dizem esta promessa de perfeição que as fundamenta em sua falta e em sua grandeza. E isso não tanto no nível do sentido ou do “conteúdo”, mas porque são diversas “maneiras de querer dizer”, são “meios de densidade diferente”, ou, emprestando o termo de Humboldt, formas distintas umas das outras. Ora, a forma de uma língua, o que ela visa na sua especificidade, só pode se mostrar na passagem – *tra-du-ção*, *Über-setzung* – para uma outra língua: só na diferença entre as línguas, neste intervalo doloroso que o tradutor pretende, à primeira vista, preencher, mas que, de verdade, ele revela na sua profundidade, só neste intervalo pode se expor a verdade das línguas [...] a verdade do original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial. (GAGNEBIN, 1999, p. 20-21)

Tal “intervalo doloroso” acima aludido revela-se como uma espécie de limbo entre as duas línguas envolvidas no processo de tradução. É a cisão que mensura a distância entre uma e outra; que deflagra os tácitos desníveis semânticos e a incompletude que subjaz em cada uma delas, é o que deve, enfim, orientar a superação, expansão desta incomunicabilidade por meio da instância denominada por Benjamin de “literalidade”:

A verdadeira tradução é transparente. Ela não oculta o original, nem lhe rouba luz. Pelo contrário ela faz com que a *língua pura*, como que reforçada pelo seu próprio médium, incida com ainda maior plenitude sobre

o original. Isso é conseguido em primeiro lugar pela literalidade na transmissão da sintaxe que nos demonstra precisamente ser a palavra e não a proposição o elemento primário do tradutor, pois a proposição é a muralha que se coloca entre nós e a língua do original, e a literalidade é a ponte arcada que nos serve de acesso. (BENJAMIN, 1962, p. 4)

A fratura entre significante e significado oriunda da confusão babélica já apontada por Benjamin em sua filosofia da linguagem ressurge na teoria da tradução na forma das dissonâncias que incondicionalmente emergem do cotejo entre original e versão. A arcada que serve de acesso à tradução transcriadora ergue-se a partir da atividade crítica que a incompletude entre a língua do texto referencial e a língua do texto nascente precipita.

A tradução é a transposição de uma língua para a outra por meio de um *continuum* de transformações. São espaços contínuos de transformação, e não regiões abstratas de igualdade e de similaridade que a tradução atravessa (LAGES, 2007, p. 202)

A tarefa do tradutor é, por isso, mais do que buscar transfundir para outro idioma a suposta integridade e unidade harmônica do texto primevo, incidir sobre esta “desarticulação intrínseca do próprio original”, (2007, p. 172) e propor a variante lingüística que poderia vir a constituir-se o complemento expressivo, a “literalidade”, ainda não dita, ainda tácita, no texto original.

Assim como já acontecera em outras ponderações teóricas de Benjamin, a fragmentação, a interrupção e a lacunosidade pressupostas na constelação de sentidos dispostos na estrutura da *Darstellung*, da alegoria e das imagens dialéticas, mais uma vez, constituem-se, aqui no exercício da tradução, como os caracteres desencadeadores da percepção crítica do objeto representado e sua válvula de atualização, de renovação. Esta instância invisível e muda, este lugar de cesura entre as línguas é, no processo de tradução mesmo, o caráter incompleto que evoca a atividade crítica do tradutor. É nessa cesura, enfim, que ele, o tradutor, no afã de atingir a versão “perfeita”, a partir do original (que padece também de uma desarticulação intrínseca à linguagem), e na consciência da impossibilidade de alcançá-la, reinventa o imperfeito e oferece à infinita gama de interpretações possíveis do texto-base mais um matiz, mais uma dimensão intocada. É nela, enfim, que o “pensamento imaginativo” é despertado para buscar a “literalidade” que irá produzir a redenção do texto em sua versão traduzida.

A cesura é definida por Hölderlin como uma interrupção anti-rítmica (*gegenrhythmische Unterbrechung*) que resiste ao fluxo das representações

para deixar aparecer “a representação mesma”, isto é, não só o encadeamento das imagens, mas também o próprio trabalho do pensamento imaginativo. Ao interromper o desenrolar da frase, a cesura marca o lugar conjunto da cessação e do surgimento da linguagem: lugar angustiante onde o fôlego está suspenso como se, abandonado pelas palavras, se apagasse na noite do impensado; lugar feliz onde o fôlego renasce como a retomar-se a respiração para aventurar-se num novo caminho, em direção a novas palavras, à prova de um novo verso. (GAGNEBIN, 1999, p. 103)

Indo um pouco além da questão lingüística analisada nesta teoria da tradução e direcionando, de maneira mais ampla, a presente argumentação teórica para a função da cesura no pensamento benjaminiano, chegar-se-á à importância capital dessa idéia de interrupção, ruptura, verticalização, no entendimento do sentido crítico da configuração do “incompleto” e da conseqüente possibilidade de produção de novos sentidos advinda de tal imperfeição formal presente no princípio de montagem estética de imagens da obra de arte. A cesura é, como será visto, o lugar do sem-expressão (*ausdruckslose*) na linguagem e do “esquecido”, na cadeia do tempo, e inscreve-se em um âmbito mais complexo de discussão estética que visa distinguir os princípios de verdade e beleza (essência e aparência) na apreciação crítica da obra de arte:

[a obra de arte] não emerge do nada, mas do caos. Mas não surge do caos, como o faz segundo o idealismo da teoria da emanção, o universo criado. A criação artística não “faz” nada do caos, não penetra nele; muito menos, como o faz, na verdade, a invocação, cria a aparência a partir da mistura de elementos daquele caos. Isto implica a fórmula. Mas a forma faz do caos, por um instante, um universo. Daí nenhuma obra de arte poder parecer de todo livre e viva sem tornar-se mera aparência e deixar de ser obra de arte. A vida que se agita nela deve parecer paralisada e como que imobilizada num instante. O que é essencial nesta é a mera beleza, a mera harmonia que inunda o caos – e, na verdade, apenas este, não o mundo – e, assim, apenas aparenta animá-lo. O que interrompe esta aparência, capta o movimento e corta a palavra à harmonia é o sem-expressão. Aquela vida constitui o mistério, esta paralização, o teor da obra [...] o sem-expressão obriga a harmonia trêmula a parar e imortaliza com seu veto o seu tremor. Imortalizado, o belo deve justificar-se; mas precisamente nessa justificação ele aparece interrompido e, assim, recebe a eternidade do seu teor daquele veto. O sem-expressão é este poder crítico que se não pode, com efeito, separar na arte a aparência e a essência pode, ao menos, impedi-las de se misturar. [...] Este, com efeito, fragmenta aquilo que, em toda bela aparência, ainda sobrevive como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa, a totalidade absoluta. Apenas este [o sem-expressão] acaba a obra, reduzindo-a a “pedaços”, a fragmentos do mundo verdadeiro, a torso de um símbolo. (BENJAMIN apud RESENDE, 2004, p. 104-105)

Como podem evidenciar estas considerações filosóficas sobre a relação entre verdade/essência e beleza/aparência apresentadas no importante ensaio sobre *As afinidades*

eletivas, de Goethe, escrito por Benjamin entre 1924 e 1925, (1989) é na cesura que nasce o “poder crítico” que desvenda o “mundo verdadeiro”, a pseudo-harmonia transfigurada no símbolo e nos seus princípios de concentração e totalidade. Na obra de arte, por isso, tal interrupção converte-se, pois, na passagem, na soleira (*Schwelle*), que ao ser atravessada, anula a integridade simbólica do arranjo estético e ativa o procedimento crítico que, contemplando o caráter fragmentado da “verdade” disposto na configuração artística, revela o verdadeiro *teor da obra* e o redime:

[...] o “sem-expressão cumpre este mesmo gesto destrutor e salvador que caberá à crítica filosófica (depois à tradução) no pensamento de Benjamin: ele interrompe a narração, fixa a beleza em seu vivo estremecer, a mata ou a “mortifica”, dirá o texto sobre o drama barroco e, no mesmo lance, a eterniza nessa vibração imóvel, nesse *Stillstand* aniquilador e redentor [...] destrói a ilusão de que a beleza seja totalidade, pois ela não é verdade, mas, sim, ela é somente beleza na dialética entre a aparência e o aparecer; derruba igualmente a pretensão de uma verdade que queira se expor e se recolher totalmente na auto-reflexão de uma narrativa absoluta. (GAGNEBIN, 1999, p. 101-102)

Tais ponderações sobre o teor crítico do sem-expressão e a atividade impertinente de interpretação da configuração estética na obra de arte desvinculam o juízo do “belo” do juízo da “verdade” e reforçam, a respeito dessa última, mais uma vez a impossibilidade de apreensão e narração de sua forma. A presença da “verdade” em uma “bela totalidade” só pode, nesta perspectiva, ser entrevista, na obra de arte ou em uma imagem, nas fissuras e descaminhos que instauram a “dialética entre aparência e aparecer”. A cesura é, por isso, a intensificação do sentido que medra o *ausdruckslose* e, por conseguinte, a variação crítica do *aparecer*, da essência do objeto, porque a existência de uma cesura faz supor a necessidade de uma sutura, na mesma proporção que uma configuração em aberto de um determinado objeto faz supor a necessidade infinita de uma nova significação. Esta lacuna converte-se, assim, em estímulo à reflexão crítica.

Se a cesura funciona na linguagem na forma do sem-expressão, como a interrupção que irrompe em intenção de renovação crítica de seu sentido, na percepção do tempo e na compreensão do passado, a ressurreição e ressignificação das “cesuras do esquecido” dá-se, na perspectiva anacrônica do presente, pela intervenção da atividade da memória.

Es ella [a memória] la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza e configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”[...] Pues la

memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. (HUBERMAN, 2006, p. 40)

A atividade da memória implica, pois, considerada a ruptura da simetria entre essência e aparência no *continuum* do transcorrer cronológico que ela instaura, criticamente, intensificação da noção de tempo. Tal intensificação dá-se porque o congelamento, o *Stillstand*, deste fluxo temporal gera o desdobramento da significação ao requerer o preenchimento, a ponte, que na atividade da rememoração liga o presente ao passado e porque serve como deflagração das instâncias esquecidas, adormecidas na travessia das distâncias temporais. Ou seja, a necessidade de suplantar o esquecimento-cesura que se interpõe entre o presente e o passado, obriga a memória, em uma atividade anacrônica, a entrelaçar temporalidades distintas, longínquas, e a inscrever esta apreensão do passado em uma temporalidade intensiva e nova.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. (BENJAMIN, 1994, p. 37)

Uma variante da “teoria da cesura”, aplicada à percepção do tempo, pode ser inferida desse trecho do ensaio de Benjamin sobre Proust, quando considera-se que o autor ressalta na atitude retrospectiva do romancista mais uma “costura involuntária” dos episódios rememorados do que o manuseio, a indução, de nexos naturais para estas reminiscências e para uma compreensão e escrita linear e lógica do passado. Porque a compreensão deste passado, enquanto totalidade inabarcável e irreconstituível, deve, enfim, orientar-se por um método ao mesmo tempo crítico e espontâneo de ressignificação das lacunas e dos signos dispostos neste trabalho de rememoração, de intensificação do tempo, Benjamin enaltece, na peregrinação da memória em busca do passado, a atitude do escritor que opta por atravessar

essas paragens do tempo recolhendo os estímulos sensoriais ainda não aprisionados pelo olhar “intencional”, excessivamente “consciente” e adestrado pelo “estado de vigília” da razão; prioriza, noutras palavras, o proceder que visa a precipitação do novo, do improvável, do involuntário, retido nas urdiduras, “nos ornamentos do olvido”, enfim, nas cesuras do tempo.

O esquecimento é a cesura da memória; o lugar onde é tecida a reinvenção redentora. Nele é que se imiscui o processo restaurador que forja novos sentidos para o passado. Nas fissuras da atividade do lembrar é que se instala a atitude crítica. O trabalho da memória, por isso, deve contemplar a lacunosidade e não-totalidade do objeto de sua atividade, combinando a persistente e incessante perscrutação de suas fraturas - ou seja do esquecido, do adormecido - com a intensificação temporal de cada instância rememorada. A memória não deve ser o passado estagnado nem um passeio nostálgico. Deve sim servir criticamente à revelação da falsa causalidade cronológica de seu objeto e à proposição de conexões temporais outras que redimam o lembrado ao atualizá-lo. O caminho, para tanto, é o mesmo proposto para a *Darstellung* e para o tratado filosófico, o método do desvio:

[Benjamin propõe] a renúncia à discursividade linear da intenção particular em proveito de um pensamento *umständlich*, ao mesmo tempo minucioso e hesitante, que sempre volta a seu objeto, mas por diversos caminhos e desvios, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto. A estrutura temporal deste método do desvio deve ser ressaltada: o pensamento pára, volta para trás, vem de novo, espera, hesita, toma fôlego. É o exato contrário de uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir. Muitos comentadores enfatizaram com razão que este pensamento hesitante é próprio do saturnino melancólico, do pesquisador alegórico que se perde nos meandros da significação. Isto é verdade. Mas é igualmente verdadeiro que essas hesitações caracterizaram também uma concepção de verdade que não seria nem adequação nem possessão, como Benjamin o expõe nas páginas anteriores, uma concepção que ele chama aqui “contemplação” (*Kontemplation*), mas que ele distingue com cuidado da intuição (*Anschauung*). (GAGNEBIN, 1999, p. 87-88)

Esta atividade randômica é muito mais afeita a compreensão - e representação - do passado em uma temporalidade mais complexa, mais verdadeira, porque não é construída percorrendo os corredores de seu labirinto com os olhos de um velho habitante seguro de seu trajeto. Ela constitui-se, pois, da atitude de um caminhante que, transpassando limiares e inventando novas rotas, rompe a névoa onírica do desconhecido e revolve lembranças e signos adormecidos nesse passado-labirinto para ressignificá-los e, só assim, redimí-los no tempo presente:

A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo”, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estagnado, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido. (GAGNEBIN, 1999, p. 89)

A distinção ressaltada por Jeanne Marie Gagnebin entre o processo de rememoração (*Eingedenken*) e a lembrança (*Erinnerung*) no pensamento benjaminiano, em especial nas teses sobre o conceito de história, (BENJAMIN, 1994) é fundamental para se esclarecer na proposição crítico-redentora da memória qual deve ser a “ação presente” reivindicada nesta relação entre a interrupção/cesura do *continuum* do tempo e a perambulação tortuosa e incessante da memória em busca do “fio de um história que havia se exaurido”:

O conceito benjaminiano de *Eingedenken* (rememoração) me parece exprimir esta necessidade de recapitulação atenta sem a qual a *Erinnerung* segue o seu fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma, não tem *fim* no duplo sentido da palavra: nunca cessa e não desemboca em nada além de seu próprio movimento. A filosofia da história de Benjamin insiste nesses dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente. As *imagens dialéticas* nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração. (GAGNEBIN, 1999, p. 80)

Como pode-se inferir das observações supra-citadas, a efetiva atividade crítica da memória só realiza-se na combinação da *Erinnerung*, que percorre intermitente os meandros do “esquecido”, com a interrupção concentrada do *Eingedenken*, que anacronicamente gera uma nova temporalidade e ilumina o passado a partir de uma luz originada do presente. Semelhantemente, a paradoxal relação entre os termos que constituem a idéia de *imagem dialética* reproduz a lógica binária do funcionamento de seu próprio procedimento crítico. A saber, a dialética como movimento e a imagem como interrupção.

[...] De ese modo, en la imagen dialéctica se encuentran el Ahora y el Tiempo pasado: el relámpago permite percibir supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles anteriores a la historia. El aspecto propiamente dialéctico de esta visión sostiene por cierto que el choque de tiempos en la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo, desde la experiencia reminiscente (*Erinnerung*) hasta los fuegos artificiales del deseo (*Wunsch*), desde el salto desde el origen (*Ursprung*) hasta la decadencia (*Untergang*) de las cosas. (HUBERMAN, 2006, p. 153)

Os princípios críticos da *imagem dialética* - ou seja, sua capacidade de condensar temporalidades e estratos de linguagem os mais variados em sua estrutura e, simultaneamente, fazer dessa estrutura, desta configuração simbólica, o objeto de saber que gera a resignificação – são, enfim, em uma perspectiva mais ampla, os fundamentos que endossam a compreensão da obra de arte, do arranjo estético, como configuração descontínua do tempo e da linguagem e, por isso mesmo, como constelação perenemente atualizável. A obra de arte, enquanto *imagem dialética*, é, então, movimento e interrupção, acúmulo e intensificação, lembrança policrônica e presentificação anacrônica; enfim, cerrado labirinto de tempo e linguagem, mas, também - e sobretudo - “porta aberta” que desvela as frestas da linguagem e dilata o tempo.

CAPÍTULO 3

*As intensificações simbólicas do tempo no romance e
a mimese da concepção crítica de história e memória*

Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo,
mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e
conhece: o nosso

Walter Benjamin

3.1 O tempo intensificado na estrutura: a estabilidade da linha reta e a instabilidade da figura complexa

A questão que inicialmente impõe-se, então, à compreensão da configuração do tempo na estrutura de *Quarup*, é a distinção entre os dois principais tipos de temporalidades presentes no desenvolvimento da narrativa e os respectivos princípios de *estabilidade* e *instabilidade* cronológica ali implicados. São estas duas instâncias básicas, o tempo da narração - que compreende aquele relativo à seqüência discursiva propriamente dita - e o tempo simbólico, passível de inferência nas demarcações contextuais e em determinados elementos que, de maneira geral, remetem a temporalidades outras que aquela diacronicamente inteligível na ação. Esta distinção elementar torna possível ser vislumbrado o efeito estético produzido na combinação das duas instâncias e define a importância desta relação na mimetização da concepção de tempo, história e memória reproduzida na estrutura do romance.

O parâmetro para estabelecer a relação entre o tempo da ação e o simbólico e desenvolver hermeneuticamente a questão considera que:

O tempo no discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa que se encontra projetada sobre uma linha reta (NUNES, 1988, p. 25)

Desta imagem proposta para diferenciação “espacial” entre as referidas “linha reta” e “figura complexa” na representação do tempo na ficção, delimita-se, pois, que o que deve ser destacado como referência para o entendimento de tal configuração estética é a análise da intensificação temporal implicada na transversal relação da “linha reta” do discurso com a verticalidade dos tempos simbólicos inferidos na “figuração complexa” que dá corpo à estrutura do romance. Desta combinação, deste cotejo, entre as duas temporalidades é que será possibilitada a visualização do arcabouço estrutural que retém e organiza este cruzamento de tempos em *Quarup* e, que na perspectiva analítica proposta constitui a base da assimilação dialética que instaura uma significação mais complexa e fluida do narrado. Interessa, portanto, menos deter-se demoradamente na interpretação da ação ficcional e na observação do emprego das técnicas tradicionais de manipulação da *ordem*, da *duração* e da *frequência* da ação ficcional – que, como será visto, a rigor não acrescentam mais do que efeitos de verossimilhança diegética e organização sintética - do que evidenciar a função estrutural

desempenhada pela montagem de temporalidades simbólicas na mimese de uma concepção crítica de tempo, história e memória na elaboração do romance.

Ao considerar a pertinência analítica da relação entre o tempo da ação narrativa e as temporalidades intertextuais, de antemão, é mister reconhecer que a análise da presença de citações e paralelismos simbólicos em *Quarup*, bem como a articulação de seus respectivos significados à interpretação do enredo, já foi feita anteriormente em nível bastante satisfatório. Podem ser destacados pelo menos três estudos de maior fôlego em que a compreensão do uso de intertextualidades constitui-se de alguma maneira como matéria de investigação. O primeiro e de maior amplitude é *Quarup: tronco e narrativa*, de Édison José da Costa (1988). Neste trabalho o autor faz uma minuciosa classificação das várias referências simbólicas presentes em cada um dos capítulos, articulando sua interpretação ao desenvolvimento da ação e à caracterização das personagens. A meticulosa varredura e a respectiva decifração de cada uma das citações e paralelos feitos por Édison José da Costa no estudo constituem, de fato, o que de mais consistente e amplo fez-se até então em termos de vinculação simbólica entre estes elementos e a composição do enredo.

De caráter menos taxionômico, mas, em contrapartida, de refinamento analítico mais acentuado, o estudo de Arturo Gouveia, *Literatura e repressão pós-64*, (2006) é também de contribuição decisiva no entendimento da dimensão intertextual do romance devido às relações ali estabelecidas entre as referências externas à trama e a constituição da narração enquanto totalidade. Concentrando sua interpretação das citações e paralelos na compreensão da representação da violência em variados e sutis aspectos, o autor oferece em um grau ainda mais complexo o efeito de expansão simbólica latente na relação dialética do enredo com as ramificações metaforizadas nas pontes com conteúdos heterodiegéticos. Isso ocorre porque o método analítico empregado por Arturo Gouveia não limita-se a apontar a vinculação da referência a um momento específico da ação ou à composição de uma personagem, mas preocupa-se sim em compreender tais citações e paralelos simbólicos em uma perspectiva mais total de interpretação do romance. Desta forma, se o trabalho de Édison José da Costa é de reconhecida importância pela abrangência da classificação e desdobramentos dos significados das referências na ação, a análise de Arturo Gouveia, complementarmente, é, no que se propõe, o que há de mais “vertical” na exegese das principais intertextualidades históricas, religiosas e literárias em *Quarup*.

Callado no lugar das idéias, de Francisco Venceslau dos Santos, (1999) também merece destaque porque, além das implicações mais diretas entre a ação e algumas referências simbólicas, desenvolve outro tipo de vinculação intertextual menos visível, nas quais a alusão

deixa de estabelecer-se na materialidade da referência textual, literal, para ser apreendida, indiretamente, na contraposição irônica ou paródica entre o enredo e algumas “teses” sobre a formação e o caráter do povo brasileiro veiculadas na primeira metade do século XX. Ao analisar, por exemplo, o teor das “teses” sociológicas de Ramiro Castanho, o autor propõe a aproximação do romance com a referência “invisível” das teorias étnicas e psicossociais de Miguel Pereira e Paulo Prado e até da filosofia schopenhaueriana. O contraponto paródico é estabelecido cotejando idéias que, a despeito de não estarem necessariamente expressas textualmente nos diálogos, encontram-se diluídas no conjunto de argumentos que formam ironicamente as “teses” da personagem. Este, naturalmente, não é um procedimento novo de interpretação do romance. Como foi possível demonstrar no capítulo da fortuna crítica, Ligia Chiappini (1983, p. 149) já aventara a relação intertextual de *Quarup* com a tradição romântica alencariana e com o ensaio antropológico de Paulo Prado. O que é novo, o que pode ser considerado como contribuição crítica no trabalho de Francisco Venceslau dos Santos, é, primeiramente, o grau de entrelaçamento direto gerado pela argumentação comparativa entre as cenas e as referências intertextuais parodiadas, e também, a aplicação destas aproximações simbólicas para interpretação do enredo.

A despeito das importantes contribuições legadas por cada um dos estudos mencionados para a compreensão das relações entre o enredo e as referências históricas e literárias, contudo, nenhum deles concentra-se em analisar estruturalmente as implicações críticas relacionadas ao uso tão recorrente destas citações e à temporalidade intensiva nelas vislumbradas. Por isso, indo um pouco além da reconhecida e consistente colaboração destes estudos para decifração do material simbólico do romance, é que se destaca aqui menos a interpretação de cada uma das referências aludidas do que o efeito desestabilizador embutido na montagem destas interferências temporais na construção e compreensão do romance. Noutras palavras, interessa menos a exegese das referências simbólicas do que evidenciar, em uma reflexão teórica mais abrangente, a descontínua montagem que entrecruza o anacronismo do tempo simbólico das citações, paralelismos semânticos e demarcações contextuais com a diacronia da ação ficcional.

Esta leitura permitirá entender o romance como uma espécie de imagem, de palimpsesto, do qual, citações, paralelos semânticos e demarcações contextuais fazem emergir no estrato mais superficial da ação narrativa, temporalidades incongruentes que induzem, em seu processo de remontagem e decifração, à desautomatização da orientação linear e causal de apreensão do enredo.

Remontar el curso de lo continuo ¿no es justamente ir al encuentro de sus accidentes, de sus bifurcaciones, de sus discontinuidades, de sus torbellinos, donde el mismo curso – el devenir histórico – se desmonta mediante tironeos, en cascadas? Pero es más bien de montaje o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar la misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone em efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que contruye, de lo que em suma no hace más que remontar, em el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural. Refundar la história en un movimiento “a contrapelo”, es apostar a un conocimiento por montaje que haga del no saber – la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática – el objeto y el momento heurístico de su misma constitución [...] el montaje como método como forma de conocimiento. (HUBERMAN, p. 157)

Na perspectiva mais ampla da teoria estética, a montagem ou colagem expressa seu teor crítico no movimento de desestabilização, de desorientação e redefinição de parâmetros convencionais utilizados para apreensão e representação artística. Configura em sua forma, portanto, a “desmontagem” de padrões miméticos e princípios de organização simbólica tradicionais:

Em trabalhos com partes definidas ou *objets trouvés* a montagem indica de fato seu contrário, a desmontagem de conceitos como mimese, causalidade, totalidade, organicidade, síntese, identidade, integridade, originalidade e a esse respeito presta-se a descrever a problematização de conceitos de arte, da função do autor e da intertextualidade assim como da intermediação entre as obras de arte.⁶ (NÜNNING, 2004, p. 472)

Em *Quarup*, então, para entender como a montagem policrônica resulta na mimese crítica do tempo, da história e da memória no romance e, por conseguinte, na atribuição de novas significações ao enredo, é fundamental considerar a refratária relação do tempo da consecução narrativa com os tempos simbólicos aludidos nas demarcações contextuais e nas citações e paralelos semânticos; compreender, portanto, da verticalização crítica do tempo no romance o confronto entre a estabilidade da progressão diacrônica da ação ficcional com o anacronismo das referências simbólicas, transversalmente inseridos sobre a “linha reta” do fluxo narrativo.

A linha de progressão da ação ficcional em *Quarup* é de relativa clareza. Ela começa com os preparativos e conflitos do protagonista relativos ao cumprimento de uma missão evangelizadora entre as tribos alocadas na região do rio Xingu e vai sendo desenvolvida tendo

⁶ Im Arbeiten mit Fertigteilen oder *objets trouvés* bezeichnet die Montage eigentlich ihr Gegenteil, die Demontage von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität und ist insofern beschreiben zur Problematisierung des Kunstbegriffs, der Funktion des Autors und der Intertextualität sowie Intermedialität des Kunstwerks geeignet.

como referência a sucessão de aprendizados e infortúnios que decorrem no processo de amadurecimento da personagem. Resumidamente, este movimento, dividido em sete capítulos, possui a seguinte ordenação: a preparação do protagonista, Padre Nando, ainda no mosteiro de Olinda, para a prelaia entre os índios do Xingu; a estada na cidade do Rio de Janeiro para encaminhamento burocrático da viagem; a chegada e adaptação entre as tribos indígenas; A expedição junto com outros personagens rumo ao centro geográfico do Brasil; a volta a Pernambuco e envolvimento em movimentos sociais ligados às Ligas Camponesas; a reclusão pessoal em uma casa de praia durante os primeiros momentos do ditadura militar e, por fim, a fuga para o auto-exílio no sertão do país. Também é de progressividade evidente o pano de fundo temporal apresentado pelo desenvolvimento histórico-contextual que se articula ao plano diegético. De duração pouco superior a dez anos, ele abarca o período final do último governo Vargas, passa pelo caos político posterior à renúncia de Jânio Quadros e estende-se até pelo menos o primeiro ano da ditadura militar iniciada em março de 1964.

Em outra perspectiva ainda relacionada à elaboração da ação narrativa, da organização do discurso, tem-se que *Quarup* também não baseia a complexidade da configuração crítica do tempo nos recursos estilísticos de manipulação cronológica consagrados pela teoria da literatura. Ou seja, embora presentes na construção narrativa em diversas oportunidades, reformulações estéticas da *ordem*, da *duração* e da *frequência* (GENETTE, 1995) na disposição temporal da ação não podem ser considerados como fatores determinantes na estruturação e entendimento do romance. No que tange à *ordem* do discurso, por exemplo, podem ser destacados o uso de maneira sistemática de algumas breves *analepses*, curiosamente, quase como uma regra, no início de cinco dos sete capítulos que compõem o livro (as exceções são “A maçã” e “O mundo de Francisca”). No capítulo inicial, “O ossuário”, o recuo temporal é empregado para narrar os primeiros encontros do protagonista, Padre Nando, com o casal de ingleses protestantes, Leslie e Winifred, e tem como intuito aparentemente ilustrar o paulatino processo de “mundanização” que desde algum tempo começara a alterar os hábitos religiosos do franciscano. Na parte seguinte, “O éter”, a alteração diacrônica é endossada pela intensificação da percepção do protagonista provocada pelas suas experiências alucinógenas com o éter e servem, de certa maneira, como mimese da desorientação temporal e existencial que caracteriza a estada da personagem na cidade do Rio de Janeiro. O *Flashback* que abre “A orquídea” serve, por um lado, como uma espécie de sumário da sucessão de mudanças pessoais e principais fatos ocorridos na vida do Padre Nando desde sua mudança para o Xingu (ocorrida em “A maçã”) até seu desligamento definitivo da Igreja e entrega irrestrita à causa da preservação e pacificação dos índios; por

outro, este recuo narrativo que abre o capítulo também representa a ponte que liga na trama a elipse histórica que vai do suicídio de Vargas até o início do mandato de Jânio Quadros. Também terá função de síntese narrativa a *analepse* que relembra os últimos dias de Nando e Francisca no Xingu, o interlúdio amoroso no Rio de Janeiro e a volta do casal para Pernambuco em “A palavra”. Nele – e, aliás, assim funcionará também, no capítulo seguinte, “A praia”, o episódio de abertura que é a rememoração de Nando do momento de “revelação” de seu novo “apostolado de amor”: a salvação da professora suicida, Margarida - estão resumidos, pois, os fatos que nortearão a ação do protagonista no transcorrer do capítulo, além de assumirem quase a função de elos de verossimilhança entre cada um dos episódios da trajetória de Nando. Pequenas outras alterações da *ordem* do discurso poderiam ser mencionadas, mas os exemplos citados compreendem os de maior amplitude e de função estrutural mais protuberante. Ou seja, de maneira mais geral, a despeito de o emprego de tais alterações da *ordem* do discurso possuir uma intrínseca justificação estilística, não chegam a fomentar a problematização da questão temporal no âmbito da interpretação da obra.

De forma semelhante, também podem ser avaliados e atribuída relevância similar ao uso e à presença das soluções estéticas obtidas na manipulação da *duração* e na *freqüência* do tempo da ação narrativa. No caso da diversificação da *freqüência*, pode ser mencionado como digno de destaque, sem maiores pretensões estruturadoras, talvez, apenas a repetição obsessiva de imagens e questionamentos existenciais presentes nas auto-reflexões e reclusões do protagonista ou as demarcações dêiticas que ajudam a enriquecer o caráter iterativo de alguns aspectos do enredo:

Quase todos os dias, num obstinado exame de consciência, Nando procurava ver como perdera o vácuo interior que antigamente a meditação enchia como a água enche uma cisterna vazia.⁷ (Q. p. 16) [Grifo nosso]

Ou:

Quando sentia que seu intervalo de vida inteiramente ao sol descambava para o simples divertimento *fechava a porta da casa e se engolfava na cidade. Dormia noites a fio nas pensões de mulheres*, a da Pórcia ou da Arlete, conversando com Marta Branca e Marta Preta, com Sancha e Severina, que eram todas amigas suas, ou *voltava a dormir com Cecília* que tinha conhecido brevemente em outros tempos. (Q. p. 491) [Grifo nosso]

Em diversos momentos da narrativa serão vistas menções iterativas como estas, porém, a despeito do grau de recorrência, dificilmente, será possível atribuir a elas alguma função

⁷ A partir daqui as referências ao romance serão feitas utilizando-se a letra Q e o respectivo número da página referida.

crítica mais consistente na estruturação do romance. No caso do manuseio da *duração*, considerando as quatro subdivisões principais propostas por Gérard Genette (1995) – elipse, pausa descritiva, cena dialogada, sumário – tem-se que ao longo do romance cada uma delas é manipulada conscientemente para obtenção de determinados efeitos estilísticos no desenvolvimento da ação narrativa. No que tange à cena dialogada, sobretudo, não resta dúvida de que ela é um recurso de evidente importância na dinâmica de entrelaçamento do enredo com as menções ao contexto histórico em que transcorre a ação, porque através destas cenas e dos diálogos entre as personagens ali contrapostas é que estão configuradas, no âmbito da ação, a contraditória complexidade das questões sociais e divergências políticas do momento histórico brasileiro retratado. Em menor grau, mas com função estética também pertinente e adequada, estão representadas as reduções e supressões produzidas por alguns sumários narrativos e elipses. Contudo, nem a importância destes mecanismos nem a abundante presença das cenas dramáticas na construção narrativa do romance são, na perspectiva de análise aqui proposta, os fatores que determinam a densidade temporal da estruturação do romance e o decorrente efeito crítico da “verticalização” e sobreposição simbólica do tempo ali configurada. No que concerne à *duração*, talvez, somente ao uso da pausa descritiva, nos momentos mais agudos de meditação e reclusão de Nando, é que se pode atribuir um papel estruturante da intensificação do tempo em *Quarup* na caracterização psicológica desta personagem. Voltar-se-á a este ponto quando da análise do processo de introspecção e aprendizado no tempo do protagonista a ser realizado na última parte deste capítulo.

Percebe-se com um olhar panorâmico que, tanto no âmbito da ação narrativa como no do ilustrativo paralelo com o contexto histórico, a consecução temporal do enredo apresenta-se em *Quarup*, a princípio, de maneira “horizontal” e diacrônica. Porém, esta linearidade característica da ação ficcional e seu sincrônico paralelismo com os fatos históricos vivenciados na trama não devem ser tomados isoladamente como os únicos parâmetros de compreensão da estrutura temporal do romance. É preciso considerar também a vasta interferência simbólica dos tempos que se cruzam e redimensionam-se no arranjo da obra. É preciso considerar, pois, a estrutura temporal de *Quarup* a partir do princípio dialético que subjaz no contraste entre a “estabilidade” da consecução narrativa e as demarcações contextuais e a “instabilidade” temporal das citações e paralelismos simbólicos que relativizam anacronicamente os referenciais de apreensão denotativa da história contada.

Direcionando um pouco mais a apreensão da configuração do tempo para um sentido simbólico, Arturo Gouveia, na análise da construção do narrador em *Quarup*, aponta com

acuidade elementos que evidenciam a riqueza estética latente no entrecruzamento do desenvolvimento da ação do romance com a temporalidade de algumas referências e episódios históricos. Segundo o autor, esta perspectiva multitemporal característica do narrador da obra de Callado justifica-se e explica-se porque, por um lado, em um prisma estético-filosófico mais amplo:

O conceito de um tempo que seja único, linear e irreversível, introduzido no Ocidente pela consciência judaico-cristã, torna-se cada dia mais precário. Também existem e são reconhecidos padrões de tempo e, mais do que um tipologia de tempos sucessivos ao longo da história, é importante reconhecer tempos coexistentes em um mesmo período histórico. Ressalte-se ainda que os tempos de um mesmo período são plurívocos, multilíneares, mas não necessariamente complementares. Não se pode negar a existência de um tempo dominante – o tempo racionalizado e convencional imposto pelo capitalismo desde a Renascença. Mas, em conflito com esse tempo dominante, existem outros tempos correspondentes ao desenvolvimento diferente dos povos, outras representações e formas de apreender a realidade. Se o desenvolvimento brutal e desigual do capitalismo, a nível mundial, revelou essa gama imensa de homens condicionados por culturas as mais diversas, a lógica relacional do materialismo dialético abriu grande margem ao reconhecimento de percepções, razões, apreensões diferentes da realidade e, portanto, tempos diferentes. Se o tempo físico é relativo e podem existir outros tempos a partir de referenciais diferentes; se o tempo histórico é multifacetado e, em alguns casos, com certa reversibilidade – a história tem avanços e recuos -, o tempo representado pela literatura e pela criação artística com um todo, que se dá o direito de subverter qualquer lógica – é ainda mais delicado. (ARAÚJO, 2006, p. 36-37)

Arturo Gouveia explica ainda a opção de Callado considerando também que no âmbito mais restrito da formação da nação brasileira esta superposição de tempos endossa a relativização da unidade cultural e homogeneidade evolutiva do desenvolvimento do país, mimetizando, tacitamente, as discrepâncias, contradições e incompatibilidades entre as temporalidades históricas latentes no Brasil representado no romance:

Em termos de informação histórica, o narrador nos coloca, em capítulos anteriores, a par das primeiras crises que levarão ao suicídio de Getúlio Vargas. Para quem tem conhecimento do exterior à obra, isso é esperado. Não há nenhuma distorção, por exemplo, da morte de Vargas à renúncia de Jânio Quadros, que o romance fixa em datas exatas. Mas, entre essa fidelidade à história e a sua transmissão ao narratário, vários mecanismos de angulação e registro dessa sequência temporal mediatizam essas relações, dando-lhes uma obliquidade indetectável no tempo físico e convencional. Remanejam-se os dados reais de um pólo cronológico – 54 – a outro – 61 -, entrando em cena o quarup e a indiferença dos índios à catástrofe getulista ou janista, a predominância da paisagem amazônica perfurada pela expedição e a perda da noção do tempo. Ou seja: desde que o

rádio de pilha anuncia o fim de Getúlio, o narratário sabe onde está se localizando. A partir daí, se os personagens “civilizados” continuam a diagramar o tempo, essa racionalização se torna tênue até deixar de atingir a instância do leitor. Invadem a narrativa as descrições das surpresas, as lembranças de Nando de outras épocas, de outras relações, recuando memorialmente a capítulos passados, atualizando momentos perdidos; o tempo convencional se dilui na selva, a ponto de só um acontecimento chocante na expedição ressuscitá-lo (...) O tempo mnemônico, o tempo da experiência vivida, o tempo do sol ou da lua, eis as categorias de tempo que soterram o tempo convencional. (ARAÚJO, 2006, p. 38-39)

Indo além da constituição do narrador no romance e propondo, em perspectiva mais ampla, a observação da estrutura narrativa como um todo, tem-se que estas relativizações temporais podem ser encontradas ou como transgressões cronológicas pontuais, circunscritas a determinado momento das cenas e diálogos, ou, de maneira mais explícita e de evidência inexorável para o entendimento da elaboração estética, como na referência à narração do suicídio de Vargas supracitada (Q. p.255-259). De uma espécie ou de outra, tais relativizações funcionam como fatores de “verticalização” e intensificação simbólica do tempo da ação e, valendo-se do efeito de desestabilização policrônica produzido pelo paralelismo e choque de temporalidades distintas, transformam-se em potenciais atores de uma interpretação não-linear do enredo.

As idéias de verticalização e intensificação temporal estão estreitamente relacionadas. A primeira é a imagem da detenção do fluxo do tempo e deve ser entendida, em sentido contrastivo, como um movimento transversal à marcha contínua e “horizontal” da ação narrativa; a segunda, incorporando esta ruptura da verticalização, é a substituição da orientação causal e progressiva do tempo cronológico por uma percepção da realidade que, relativizando a consecução passado-presente-futuro, opta pela expressão e entendimento destas instâncias temporais simultaneamente, em uma sobreposição dialética.

Assim entendida, no romance, a instabilidade atribuída às referências simbólicas liga-se, então, à subversão cronológica deflagrada pela interrupção “vertical” do fluxo diacrônico e pela “desorientação” provocada pela diluição dos princípios de causalidade e consecução na apreensão do tempo. O efeito crítico desta desestabilização, desta mudança de parâmetro temporal: em primeiro grau, a instauração de uma perspectiva de interpretação muito mais simbólica e flexível da relação entre as referências e ação narrativa e, por conseguinte, em grau mais avançado, do entendimento do próprio romance.

Este caráter denso atribuído a sobreposição temporal da “figura complexa” no romance é composto - e potencializado - por citações e paralelos simbólicos que podem ser entrevistados na estrutura narrativa, tanto na forma de referências diretas, “concretas”, literais, a elementos

externos à trama – obras literárias, estudos científicos, autores, santos, etc.- como, indiretamente, na forma da estratificação semântica latente no emprego metafórico de alguns elementos da narrativa.

No caso da variante dos paralelismos simbólicos, a intensificação temporal pode ser vislumbrada, por exemplo, na relação dialética que vincula os títulos de cada capítulo metaforicamente aos temas do enredo de cada uma das sete partes da obra. Tripartindo seis dos sete capítulos em pares e isolando o capítulo central, “A orquídea”, tem-se, simetricamente: o primeiro e o sétimo (“O ossuário” e “O mundo de Francisca”) que trabalham sob a lógica temporal da retrospecção e da prospecção; o segundo e o sexto (“O éter” e “A praia”) com a idéia de suspensão do tempo; o terceiro e o quinto (“A maçã” e “A palavra”) remetendo à flexibilidade semântica (e temporal) dos signos e, por fim, isoladamente, o já citado, capítulo central que sugere, espacialmente, convergência e, temporalmente, abstração cronológica.

No âmbito mais restrito das palavras, tem-se que é possível estabelecer uma série múltipla de interligações de sentidos quando da interpretação de uma metáfora. Na esfera mais ampla da narração, esta mesma lógica de significação e entendimento pode ser aplicada, expandindo a leitura da obra de arte para um nível mais flexível e por isso mesmo mais rico. Assim, na perspectiva mais geral da teoria da linguagem, a intensificação (verticalização, desestabilização) se dá porque:

A metáfora só existe numa e por uma interpretação, já que seu sentido é perpassado por uma interpretação literal que se auto-destrói numa contradição significativa. Essa contradição descortina um sentido, ou seja, é a inconsistência/impertinência semântica interpretada ao pé da letra que faz surgir a metáfora. O resultado da discordância na frase é uma nova extensão de sentido ampliado, no qual não há um sentido literal anterior, mas a criação de algo novo. (CAIMI, 2004, p. 60)

Analogamente, no âmbito da estrutura de *Quarup*, a verticalização simbólica dá-se, pois, à medida que a função referencial dos nomes é forçada a aglutinar em si o sentido metafórico produzido pelo cotejo entre o título de cada capítulo e as circunstâncias da ação do seu enredo. No mesmo impulso, o movimento diacrônico de assimilação da ação ficcional é interrompido, a digressão simbólica da leitura engendrada e a instabilidade da “figura complexa” afirmada como princípio crítico.

Esboçando os paralelismos simbólicos entre cada um dos pares distanciados simetricamente de “A orquídea” – centro do romance, busca do centro do Brasil na ação e

unificação existencial sugerida no amor de Nando e Francisca - tem-se, então: na relação entre “O ossuário” e “O mundo de Francisca” um espectro semântico regido pelos princípios de retrospecção e prospecção. De um lado, a cripta dos monges remetendo à morte, solidão, apatia, espera, juízo final, imobilidade, mas também a expectativa pelo novo, pela salvação; de outro, as idéias de renascimento, recomeço, luta, ação, integração inferidas da entrada definitiva da personagem no tempo histórico, no tempo do “mundo de Francisca” - metonímia deste futuro que desponta – mas também a rememoração de todo aprendizado transcorrido como herança. Em “O éter” e “A praia”, a idéia de suspensão temporal interpõe-se entre indivíduo e mundo para solucionar o conflito. Em ambos os casos os títulos apontam para a idéia de isolamento, alheamento, reclusão, contraposição ao estado de coisas. No primeiro, as personagens buscam nas prizes de éter penetrar em uma densidade supra-histórica, fora do tempo, alcançar a eternidade – aliás, origem etimológica do termo - e afirmar suas individualidades que se desintegram no mundo; no segundo, a individualidade é afirmada dialeticamente na hedônica e concentrada dedicação ao tempo de amar, que contrapõe a urgência do amor entre indivíduos à urgência do cotidiano. É Nando, ainda como padre, resistindo e, paradoxalmente, sucumbindo à mundanização na cidade grande, e Nando, tentando alienar-se do tempo histórico, mas involuntariamente afrontando, do mundo, os princípios morais. Em “A maçã” e “A palavra”, as mais evidentes relativizações metafóricas do romance, curiosamente, a estratificação dos dois termos, decorrente do cotejo com a trama, revela um campo semântico que vincula “Maçã” e “Palavra” à religião e punição. A “maçã” como símbolo do pecado, da sensualidade, mas também do saber, do conhecimento. No contexto do enredo as duas vinculações: Adão e Eva, a nudez das índias, o aprendizado e a diluição da culpa. No outro capítulo, quase o movimento em direção inversa. O “verbo” que criara o mundo, segundo a tradição cristã, aparece no capítulo como a palavra criadora que é meio de revolução humana, de alfabetização, transformadora, redentora, para logo depois converter-se em símbolo de poder, opressão, meio de imputação da culpa, instrumento da inquisição, (ARAÚJO, 2006) revelando sua ambigüidade e sua face destruidora.

Conquanto possam ser consideradas dilatações temporais por demais indiretas, não se pode negar que o emprego simbólico de cada título, longe de constituir-se apenas em expansão metafórica, dialoga com a temporalidade da circunstância do enredo de cada capítulo e com a relação simétrica entre as partes, reproduzindo nesta estratificação semântica dos termos a lógica de verticalização e densificação do tempo inferida no romance. Configura-se, assim, dentro do arranjo, enquanto paralelo simbólico, como elemento

estruturante e análogo da expansão e da instabilidade temporal da “figura complexa” constitutiva da mimese narrativa:

O paralelismo entre mimese e metáfora é reforçado ainda pelo fato de ambas produzirem sua inovação semântica a partir da imaginação do produtor e do esquematismo, como também de produzirem a sua referência. A imaginação produtora no processo metafórico resulta em novas espécies lógicas por assimilação de predicação, a despeito das categorizações usuais na linguagem. Na intriga, ela integra uma história inteira e completa aos eventos múltiplos e dispersos, esquematizando as significações inteligíveis. O paralelismo na referência diz respeito à função poética, que também suspende a função referencial direta e, desse modo, libera uma função referencial mais dissimulada, que traz à linguagem aspectos, qualidades, valores da realidade que não podem ser ditos na linguagem diretamente descritiva, uma espécie de referência não descritiva do mundo, “um situar no mundo”. (CAIMI, 2004, p. 61-62)

Outra forma de temporalidade simbólica inferida no romance constitui-se do espectro de referências e citações sobreposto na estrutura narrativa de *Quarup*. Ele é vasto, mas é possível e válido fazer um apanhado das camadas que constituem este corpo policrônico como forma de evidenciar sua relevância e abrangência na construção do romance.

Considerando as temáticas a que estão associadas, tais referências podem ser classificadas em dois grandes grupos: as de cunho místico-religioso, que remetem à Bíblia e à teologia, e as de cunho “erudito”, que aludem a textos clássicos da literatura mundial e a estudos científicos de ordem historiográfica ou etnográfica ou antropológica.

Por um lado, as referências bíblicas podem ser encontradas contemplando breve e despretensiosamente situações e personagens específicos, como Jó, Judas, Labão, Jacó e Santo Estevão, mas também podem ser entendidas e aprofundadas em uma imbricação mais sólida com passagens capitais do livro sagrado, como a história de Abraão, de Adão e Eva, a paixão de Cristo, o evangelho de São Mateus e o livro do Apocalipse. Ainda neste grupo de citações e paralelos “religiosos”, são de importância destacada também as menções às encíclicas de João XXIII, *Mater et Magister*, a Santo Agostinho, à vida e obra de Santa Teresa de Ávila, bem como ao poeta e místico espanhol San Juan de La Cruz.

A outra categoria de referências é de “conteúdo” bem mais diversa e subdivide-se naquelas que mencionam diretamente obras literárias e filosóficas (*O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, “Humpty-Dumpty”, de Lewis Carroll, *A divina comédia*, de Dante, Goethe, *Ars amandi*, de Ovídio, *Carmina Burana*, além de Adriano, Catulo, Venâncio Fortunato, Petrônio, Propércio e Juvenal; o parnasiano Raimundo Correa, os sermões de Padre Antonio Vieira; *Temor e Tremor*, de Kierkegaard.); as de caráter etnográfico e

antropológico (*A república “comunista” cristã dos guaranis*, de Clovis Lugon, *Histórias das Missões Orientais do Uruguai*, de Aurélio Porto, além de Toynbee, Karl Von den Steinen, Von Martius, Rondon); e, por fim, as de caráter mais historiográfico (as invasões holandesas, missões jesuítas, o Império Romano, Marco Túlio Cícero, Augusto César, e ainda Montoya, O rei D. Manoel de Portugal, história do Egito, Nefertite e Aknaton)

Considerando a capacidade de desdobramento simbólico das citações e referências, tem-se que dentre tantas passagens abertas no tempo da ação, existem aquelas que intensificam a apreensão deste tempo de maneira mais direta e outras que de forma mais velada requerem do leitor um grau de associação mais abstrata. Existem citações feitas *en passant* que ao serem submetidas a uma análise mais global do enredo revelam camadas muito mais complexas de sua significação, como no caso da menção, aparentemente, desprestigiada feita à obra *Temor e tremor*, de Kierkegaard, registrada em uma singela frase da discussão de Padre Nando com seu superior Dom Anselmo:

- O orgulho, Padre Fernando, tem impedido tantas empresas quanto a covardia, digamos. E a covardia é pelo menos um defeito humano. Não é, como o orgulho, o primeiro pecado capital. Quando você fala me parece ouvir algum atleta que antes de competir com quem quer que fosse precisasse tornar-se o homem mais forte e destro do mundo inteiro.

Barba cofiada.

- Não é orgulho, D. Anselmo, é o temor e tremor kierkegaardiano.

- É o quê? Ah, sim, aquele autor da moda – disse D. Anselmo.

(Q. p. 26)

A pequena fresta aberta pela frase de Nando pode, em um primeiro momento, passar despercebida como apenas uma espécie de ilustração da formação erudita do protagonista. Porém, aproximada dos conflitos existenciais em que a personagem encontra-se ou, mais do que isso, aproximada das questões sociais tematizadas no enredo – sobretudo, o episódio do estupro de Maria do Egito - revela uma reflexão mais ampla sobre a obsoleta aplicabilidade dos preceitos religiosos da personagem na situação urgente e “real” do cotidiano brasileiro. Ou seja, aponta as contradições e limites de uma atitude muito mais voltada para a espiritualidade, o místico, a fé, do que para a ética e para ação, para a urgência da miséria, da violência e dos paradoxos da realidade objetiva. (ARAÚJO, 2006)

No outro extremo do uso de ligações intertextuais encontradas na ação narrativa inverte-se, pois, esta lógica desprestigiada das breves menções. Esta variante de paralelo simbólico possui, pode-se dizer, caráter mais evidente e vinculação mais sólida e direta com a ação e com as personagens, como sua própria extensão, aliás, sugere. A associação simbólica entre este tipo de referência mais extensa e à trama consolida-se, então, por um lado, na valorização

dos elementos tão demoradamente aludidos, e por outro, no recorrente diálogo com o desenvolvimento da ação narrativa. Para citar um exemplo dentre os vários possíveis deste procedimento, pode-se destacar o arranjo polifônico que aproxima as pretensões místicas das meditações de Padre Nando da vida e da obra de Santa Teresa de Jesus:

Recompensado Nando tinha sido no dia seguinte, quando entrava no claustro revestido de azulejos azuis da vida de Santa Teresa. Só os homens são admitidos à história azul da *vamp* de Deus nascida quando seu crucificado amante desembarcava das naus no Brasil. Magra menina em cujos negros olhos armava-se a fogueira futura – *mi sagacidad para cualquier cosa mala era mucha* – e de repente monja aberta em lírio definitivo. Maçã macilenta do segundo paraíso, lírio com que Deus filho se apresentará dizendo há esperança, Pai, se a esta alvura alguns conseguem chegar. Mira esta monja branca em açucena passada a limpo. Teresa boba de Deus no leito de linho místico revolto de arroubamentos. Perdão se são sempre as mesmas palavras para todos os amores. *Mi honra es ya tuya e la tuya mia*.

Nando buscou no automatismo de sempre a cabeça de Teresa no azulejo em que recebe a inspiração de fundar a Ordem das Descalças, o azulejo do fundo, à direita do esguicho central do repuxo se observado em dia sem vento do limiar da porta da Sacristia. Com espanto, apenas consciente no interior de sua meditação, via um ladrilho de sol em lugar do ladrilho azul. Depois, com a proximidade maior, avistou o azulejo predileto mas com a mancha amarela aos pés, como se Teresa flutuasse sobre a nuvem de ouro dos cabelos de Francisca. Era a recompensa ao samaritano. (Q. p. 13-14)

Outro exemplo bastante ilustrativo do tipo de densidade simbólica tecida por Callado na elaboração do romance não vincula-se diretamente à ação das personagens, encontra-se atrelado de maneira mais ampla à interpretação da relação entre determinados elementos e nomes e o enredo. É o caso da menção a Hermógenes. Ele é uma personagem ligada ao grupo dos camponeses que reivindicam melhorias de condições de trabalho e que organizam uma marcha em apoio ao governador do estado de Pernambuco. A manifestação - que coincide e é abortada pela violência do golpe militar - é desbaratada e todos os seus principais integrantes presos. Em seguida todos eles, Bonifácio Torgo, Libânio, Severino Gonçalves, Manuel Tropeiro, são torturados psicológica e fisicamente nos porões dos quartéis gerais. Apenas um deles morre e é exatamente Hermógenes.

- Calma – disse Jorge – calma. Eu sinto, como você parece sentir, que a mesma luta não seria possível ainda, com os sindicatos sob intervenção, com poucos camponeses que tinham aprendido a pensar e a falar presos e acovardados, quando não mortos como Hermógenes ou sem a língua na boca. Mas... (Q. p. 503)

Aparentemente a notícia do assassinato do camponês não possui grande relevância no entendimento da narração, apresenta-se como ilustração da truculência e desmandos dos militares. Porém, se considerada a cadeia simbólica que estrutura o capítulo e que orbita em torno de uma reflexão sobre formas de utilização da palavra, do discurso, pode-se estabelecer outro nível de relação intertextual mais complexo. À primeira vista, a menção ao nome Hermógenes pode ter sua força simbólica diluída se resumida à condição de duplo antitético da personagem homônima do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Este tipo de paralelo, aliás, pode ser encontrado em outras menções ao longo do romance, como o Major Vidigal, que remete ao temível personagem de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida ou, fora do âmbito literário, a personagem do Padre André, que tenta convencer jangadeiros da proximidade do juízo final e que possui ironicamente o nome do seguidor de São João Batista, padroeiro dos pescadores. Contudo, no caso do nome do camponês e das questões ligadas à reflexão sobre o poder da palavra no capítulo, o paralelo tem horizontes mais longínquos. Etimologicamente, Hermógenes quer dizer gerado por Hermes. Este, por sua vez, na mitologia grega, possui, entre outros atributos, o “domínio do discurso e da interpretação, garantia de um certo tipo de saber” e, por isso, enquanto mensageiro dos Deuses, aquele a quem cabe “pôr a descoberto tesouros ocultos” (BRUNEL, 2000, p. 448).

[...] Hermógenes reconheceu com pasmo num dos oficiais um “camponês” da sua liga:

- Tu, hem, seu Iscariote da peste, traidor.

Foi o único preso brutalmente, o Hermógenes. Levou um tapa, um soco, um pontapé e entrou no carro com uma joelhada do oficial insultado (Q. p. 445)

O jogo simbólico estabelecido por Callado ao atribuir a Hermógenes a tarefa de “reconhecer” e, principalmente, denunciar a verdade da traição neste trecho é ainda apenas o primeiro estágio, talvez um pequena pista, da relação entre a personagem Hermógenes e o título do capítulo “A palavra”, mas já possui ali condensada a dimensão crítica de sua representação.

A aproximação vai levar a ação narrativa à discussão sobre a natureza arbitrária do nome, da nomeação da realidade desenvolvida por Platão em *Crátilo*. Neste diálogo socrático, estão reproduzidos os questionamentos feitos por Hermógenes a respeito da origem da linguagem e sobre o que há nela de convenção humana. Contrapondo-se a concepção de Crátilo da origem natural dos nomes, Hermógenes explica:

Por minha parte, Sócrates, já conversei várias vezes a esse respeito tanto com ele como com outras pessoas, sem que chegasse a convencer-me de que a justeza dos nomes se baseia em outra coisa que não seja convenção e acordo. Para mim, seja qual for o nome que se dê a uma determinada coisa, esse é seu nome certo; e mais: se substituirmos esse nome por outro, vindo a cair em desuso o primitivo, o novo nome não é menos certo que o primeiro. Assim, costumamos mudar o nome de nossos escravos, e a nova designação não é menos acertada do que a primitiva. Nenhum nome é dado por natureza a qualquer coisa, mas pela lei e o costume dos que se habituaram a chamá-la dessa maneira. (PLATÃO, 2001, p. 146)

A perspectiva defendida por Hermógenes reza, pois, que os nomes, a linguagem e o discurso acabam por transformarem-se em elementos moldáveis aos interesses e proposições externas a elas. Ou seja, as considerações sobre a “justeza dos nomes” resultam, por contigüidade, na reflexão sobre o poder da palavra e sobre a volubilidade da verdade transformada em discurso. No âmbito restrito do quinto capítulo de *Quarup*, é esta também a questão problematizada na representação das formas de articulação e manipulação do poder da palavra - a alfabetização dos camponeses, a organização ideológica da esquerda, as argumentações de Ibiratinga, os relatos extraídos à força nas torturas. A morte isolada de Hermógenes, neste sentido, é o sacrifício que reitera esta problematização e seu assassinato simbolicamente pode ser interpretado como a sobreposição do discurso violento e silenciador do poder à consciência crítica da flexibilidade da palavra e como a eliminação desta percepção inconveniente e perigosa.

Estes breves exemplos aqui citados servem apenas como parâmetro para demonstrar a representatividade deste recurso hipertextual na narração e para, delimitando a variabilidade destas intensificações simbólicas, definir a função crítica patente no uso, tanto quantitativo como qualitativo destas referências na estruturação do enredo e da visão crítica do romance. Servem, pois, para revelar a porosidade do tecido narrativo e a oblíqua relação entre a ação ficcional e as temporalidades simbólicas dos elementos intertextuais. Do ponto de vista quantitativo, portanto, estas referências e citações afirmam sua importância na estruturação da ação narrativa porque não podem, devido ao grau de recorrência e substancialidade, serem considerados elementos menores neste arranjo estético. Do ponto de vista qualitativo, são responsáveis pela dilatação temporal e semântica do enredo e é neste aspecto que, destruindo a ordenação temporal do discurso, engendram a perspectiva crítica de representação da história e da memória no romance:

Através da citação, legitimam-se, a partir da linguagem, as duas esferas – a da origem e a da destruição. Inversamente, somente quando elas se interpenetram – na citação – a linguagem está completa. É o que se reflete

na linguagem dos anjos, em que todas as palavras, liberadas do contexto idílico da significação, transformam-se em epígrafes no livro da criação. (BENJAMIN apud LAGES, 2007, p. 218)

Por um lado, a citação, portanto, deslocada de seu contexto original materializa o processo de destruição da linguagem; por outro, paradoxalmente, ao liberar-se do “contexto idílico da significação”, transmuta-se em instabilidade geradora de novos sentidos. Dialogando com uma concepção crítica de história e memória, em *Quarup*, esta atividade ambivalente da citação estrutura o procedimento, simultaneamente, destrutivo e criador que interrompe a sequência cronológica da ação e requer a percepção intensiva do tempo representado. Remete, pois, para uma apreensão alegórica da montagem de citações, paralelismos semânticos que expande o sentido literal destes elementos e confere ao arranjo outra significação.

3.2. A dialética das demarcações contextuais

A densidade temporal da montagem simbólica da narração revelará, ainda na ambígua estabilidade entre o tempo da ação e as demarcações contextuais, um grau mais complexo e consistente da concepção crítica de história e memória mimetizada no romance. Para entender esta dialética, é imprescindível notar, em primeiro lugar, como este princípio crítico funda-se, paradoxalmente, na afirmação da “horizontalidade” histórica que transcorre paralela ao desenvolvimento da ação. É fundamental, pois, notar, por que razão entre o desenrolar da narração e o pano de fundo histórico que dá suporte à construção do enredo não há nenhuma distorção significativa ou qualquer outra espécie de incompatibilidade cronológica que comprometa a “verossimilhança” da história brasileira ali incorporada; e, indo mais além, compreender a função crítica da série de demarcações contextuais que ajudam a estabelecer a fixação do momento histórico do tempo da ação e, por consequência, a ratificar a indissociável implicação entre as duas temporalidades.

Considerada a ação narrativa do romance, pode-se destacar que o período da história do Brasil representado possui três episódios principais. A saber: o fim da era Vargas, a renúncia de Jânio Quadros (quase como um *intermezzo* entre os dois outros episódios) e a instauração da ditadura militar com a derrubada do governo de João Goulart. Estes momentos cruciais da política recente do país e seus respectivos desdobramentos são, do ponto de vista historiográfico, os pilares da narração do romance que, na perspectiva da ação, está, por sua vez, calcada no acompanhamento da trajetória do protagonista. Noutras palavras, estes

episódios são, portanto, as referências à realidade que tanto demarcam contextualmente o romance como pontuam o percurso do Padre Nando. Detendo-se, por enquanto, estritamente, na estrutura histórico-narrativa latente nos sete capítulos da obra percebe-se que a distribuição de tal base contextual obedece à seguinte lógica: do capítulo inicial, “O ossuário”, até o terceiro, “A maçã”, o período histórico compreendido narra em relativa linearidade dos últimos anos do derradeiro governo de Vargas até o suicídio do presidente, ponto culminante do referido momento político. Em seguida, em “A orquídea” - centro do romance e, como acima mencionado, interlúdio simbólico entre os dois blocos de três capítulos que dividem o tronco da narração da história do Brasil e do próprio enredo - as demarcações cronológicas assumem uma feição muito sutil e indireta; a contextualização temporal afasta-se da ação narrativa, concentrando-se em breves menções à ebulição política dos sete meses de governo de Jânio Quadros e à sua decorrente renúncia em agosto de 1961. Depois desta suspensão simbólica, a narração volta, nas três partes finais, “A palavra”, “A praia” e “O mundo de Francisca”, a oferecer - em uma referencialidade de força decrescente, é importante que se destaque - mais detalhadamente a descrição dos anos que vão do governo João Goulart e as movimentações sociais que redundarão na repressão militar deflagrada em 1964.

Conquanto seja a base mais visível e protuberante das referências históricas do romance, esta tripartição exposta vem a ser, todavia, ainda apenas um primeiro grau da sincronia entre a ação narrativa e a história brasileira do período, pois a sedimentação do contexto sócio-político no romance possui suturas mais sólidas e decisivas. Há, para cada uma das referidas fases da política nacional, graus de demarcação contextual e cronológica, notadamente, mais profícuos e de “verossimilhança” histórica ainda mais acentuada. Neste sentido, “A maçã” e “A palavra” destacam-se, por serem os capítulos de mais efetiva representatividade das referidas características na ação narrativa. É neles, pois, que a inserção do dado histórico na trama adquire sua maior significância e transforma-se em parâmetro de apreensão da intensidade temporal do narrado. Analiticamente, podem ser considerados, destarte, os referenciais para ilustrar a sincronia entre o tempo da ficção e o tempo dos episódios históricos apresentados na condução da ação narrativa no romance e, por contigüidade, os referenciais também para compreensão do sentido crítico desta demarcação contextual tão precisa e linear, na elaboração da estrutura temporal da obra. A análise demonstrará serem os dois capítulos - enquanto reduções exemplares de um procedimento estruturador da lógica simbólica da configuração temporal do romance como um todo - modelos da dinâmica que está refletida na dialética relação do estável e horizontal arcabouço histórico-narrativo com as transversais interferências simbólicas que desestabilizam o tempo

da ação e redimensionam criticamente a apreensão dos fatos históricos e do discurso em uma perspectiva alegórica.

Expandindo o aspecto crítico desta descontinuidade temporal para uma perspectiva mais panorâmica da estrutura da obra, tem-se, então, que ele também pode ser entrevisto e ratificado pela relativa distância que alguns capítulos mantêm dos fatos históricos e de sua temporalidade. O grande exemplo desta intermitência é a inserção do capítulo “A orquídea” entre estes dois principais capítulos “históricos” a serem comentados. Trata-se, pois, de uma suspensão temporal que reforça a simbólica alternância dos princípios de estabilidade e instabilidade da sincronia entre ação e história. Entre “A maçã” e “A palavra”, então, “A orquídea” - obedecendo à verossimilhança requerida pela narração da expedição rumo ao centro geográfico do Brasil e o conseqüente isolamento do mundo e relativização do tempo cronológico dela provenientes, - configura-se como um elemento estranho ou uma suspensão temporal que eclipsa os anos que se interpõem entre a morte de Vargas e a posse de Jânio Quadros e o período mais agudo da convivência de Padre Nando com os índios. Apenas com o término da expedição e com o retorno a regiões mais “civilizadas” é que as informações sobre as movimentações políticas e sociais voltam à tona na narração.

Desta forma, então, poder-se-á perceber que os trechos destacados nos dois capítulos a serem analisados reproduzem, de maneira concentrada, a proposição crítica de interpretação simbólica dos elementos históricos aludidos no tempo da ação narrativa no romance como um todo. Sintetizam e corroboram a relação oblíqua que deve reger o entendimento de cada uma das referências contextuais de ordem política ou social que estão dispostas no desenvolvimento diacrônico da ação narrativa. Noutras palavras, a alternância que se percebe entre uma apresentação dos elementos historiográficos e demarcações contextuais integrada ao tempo da ação narrativa e uma disposição mais indireta, às vezes afastada, às vezes alegorizada, destes episódios ao reproduzir a relação transversal entre o desenvolvimento cronológico da ação e os tempos simbólicos, mimetiza, enfim, uma concepção crítica de interpretação tanto do romance, quanto da história.

Em “A maçã”, o paralelo entre a ação narrativa e os últimos dias do governo Vargas é o principal fator de aprofundamento contextual e delineamento da atmosfera do momento histórico. As reflexões históricas até então ausentes ou de relevância pontual no desenvolvimento da narrativa, transformam-se agora, nas páginas de “A maçã”, no princípio estruturador em torno do qual orbita a ação e, com a consolidação gradual da demarcação contextual, no catalisador do corpo simbólico que, imiscuindo história e ficção, irá ensejar a relativização crítica de ambos. Estruturalmente, a metade final do capítulo é construída,

contrapontisticamente, alternando na ação narrativa três linhas de condução do enredo, sendo duas de caráter mais “prosaico” e a outra de feição histórica. As duas primeiras são: a linha “indígena”, que abrange a indireta descrição do *modus vivendi* da tribo uialapiti e os preparativos para a celebração quarup do líder morto Uranaco; a outra, aqui denominada linha dos “caraíbas”, é aquela que se desenvolve focalizando os conflitos pessoais e ideológicos entre as personagens de Padre Nando, Fontoura, Ramiro, Falua, Sônia, Otávio, Vanda, Lídia e Vilar, que, movidas por interesses particulares distintos, organizam e aguardam a chegada do Presidente Vargas para inauguração de um suposto Parque indígena no Xingu; por fim, a última linha, a “histórico-verídica”, que compreende as cenas dialogadas que registram os comentários e projeções sobre a crise política aguçada pelo atentado ao jornalista Carlos Lacerda, engendrando a aproximação entre narração e história.

Em um grau de sincronia, de cooperação, entre o tempo da ação e o tempo dos episódios históricos ainda não experimentado no romance, sobressai-se, inegavelmente, diante das duas referidas linhas “prosaicas” da trama, a natureza “real” da linha histórica. É, pois, a partir dela que será configurada a coerência cronológica do desenvolvimento ficcional que orienta a estabilidade da consecução narrativa e que, portanto, medrará a função ambígua, ambivalente, da demarcação contextual na perspectiva crítica de reflexão histórica no romance.

A consolidação desta estabilidade temporal vai definindo-se à medida que o paulatino acompanhamento da crise política na capital federal afunila a relação entre os conflitos intrínsecos à trama e os episódios históricos na ação narrativa.

- Ramiro, meu velho, a coisa no Rio está fervendo. Todo mundo é acusado de ter mandado matar o Lacerda. Falam no Lutero e no Benjamin Vargas, na Guarda Pessoal do Presidente e, portanto, até no Presidente. Um cocoré de todos os demônios. O Presidente devia antecipar a visita dele. Devia vir inaugurar o Parque. Ficava aqui se fosse preciso.

- Calma, Fontoura, é preciso deixar as paixões amainarem um pouco. O Lacerda tem tantos inimigos que o difícil vai ser escalar um, como mandante do crime. O Presidente é que não ia dar uma mancada dessas. Calma no Brasil.

(Q. p. 207)

As menções ao conturbado panorama político na capital do país são introduzidas comedidamente na ação ficcional. Primeiramente, a simples informação sobre o atentado a Carlos Lacerda, depois, especulações pouco precisas sobre o suposto autor intelectual do crime, enfim, as primeiras interferências diretas da crise no desenrolar da trama e nos interesses pessoais das personagens:

- Mas afinal de contas o que é que há? – disse Otávio.

Falua olhou de novo Fontoura, antes de falar, segurando-lhe o braço por cima da mesa, numa atitude de quem avisa que um doente piorou.

- A Folha quer que eu regresse já porque, pelo menos segundo o chato do Melo secretário, Getúlio não vem mais ao Xingu: volta pra Itu.

- Como é isto? – disse Fontoura tamborilando os dedos sobre a mesa.

- Parece que está renunciando, ou tem que renunciar. O vice-presidente Café disse que renuncia se o Getúlio renunciar. Mas o Getúlio, macaco velho, não vai meter a mão nessa cumbuca. O outro se pilha no Governo e resolve não renunciar. E daí? Quem é que vai forçar ele? Getúlio diz que no máximo se licencia. Enquanto isso, pára tudo, os negócios se interrompem, fica toda uma nação de palermas de olhos pregados no Palácio do Catete.

[...]

Pelo jeito da Folha me chamando de volta as coisas estão na bica. O próprio Getúlio é que disse que tem um rio de lama passando por baixo do palácio. O rio é a Guarda de pistoleiros chefiados pelo amigo do peito Gregório Fortunato, anjo da guarda. O de penacho, tão malandro que contratou para abotoar ao jaquetão do Lacerda um assassino não pertencente à Guarda Pessoal.

- Coitado do crioulo – disse Otávio.

- Pena por pena chora o Alcino – disse Falua – o pistoleiro Verba 3, que ia matar o Lacerda e o garoto do Lacerda. Disse no Galeão que só faz estas coisas feias por amor à família. Se tivesse acertado o Carlos recebia cem contos na ficha mais um emprego de investigador. (Q. p.233-235)

Dando às informações históricas, além de um caráter ainda mais preciso - nuances de foro informal que reduzem sensivelmente a distância entre tempo do fato histórico e o tempo do enredo - as elucubrações mais elaboradas sobre a conjuntura política progridem em um paralelo cada vez mais estreito com a influência da crise nos projetos pessoais das personagens, como atestam as reações de Fontoura e Falua. O “realismo” cronológico destes episódios é também ratificado pela aura de veracidade que envolve determinadas filigranas contextuais que vão sendo acrescidas à narração, como no caso da frase de Getúlio referente ao “rio de lama” sob o Catete, dos detalhes da implicação de Gregório Fortunato e do pistoleiro Alcino no crime ou, como no trecho a seguir, da inclusão de uma extensa lista de atores “reais” da crise de agosto de 54:

- E enquanto o país apodrece dentro de nós todos – disse Otávio – essa odiosa reunião ministerial do Rio onde só dá generais, com o Zenóbio já do lado entreguista. Interminável, a lista de generais presentes! Canrobert, Fiúza, Juarez, Etchegoyen, Ciro Cardoso, Brayner, Nelson de Melo, Castelo Branco, Kruel, Magessi e por aí vai.

- Também, velhinho – disse o Falua – vamos deixar de pieguice. O relatório do Adil é fogo. Entre os implicados no tiroteio ao Lacerda a figura mais afastada do Catete é a do motorista dos pistoleiros, Nelson Raimundo de Souza, que fazia ponto a cinquenta metros do portão do Catete. O mais era Gregório, Mendes, Danton, Lodi, Vargas, Vargas, Vargas. (Q. p.243)

A simples informação do atentado a Lacerda e a aparentemente secundária discussão que a sucedeu (Q. p. 201) transformam-se, nas páginas finais de “A maçã”, em uma verossímil e sincrônica integração dos episódios históricos à ação narrativa. A análise conjuntural detalhadamente exposta em extensos diálogos, simetricamente, expande o nível das ponderações sobre o conflito entre Vargas e Lacerda a uma dimensão histórica ainda mais apurada e, desta forma, à medida que pormenorizações como estas são narradas no romance, reforça-se a estabilidade do paralelismo entre as duas temporalidades implicadas:

Tudo em paz com a República! – bradou o Falua. [...] Estou até com pena do velho Vargas, Ramiro. Você sabe que já existem dois governos não é? O Gegê ainda não assinou a licença mas enquanto ele fala com os ministros dele, Tancredo, José Américo, o Epa, Zenóbio, Farias, Guilobel e o velho Aranha que parece que é o único que quer sair para o tiro, quem senão o nosso Café Filho se reúne em casa no Posto Seis com um novo Gabinete? Lá estão Lacerda, de pé enfaixado e bengala, Alencastro, Juarez, Eduardo Gomes. O Brasil microcéfalo está bicéfalo. [...]

- O velho inda passa essa gente em buraco de agulha. Quando virem já estão do outro lado – disse o Fontoura.

- Hum – disse o Falua – estou achando a coisa difícil. Pelo jeito vamos para a guerra civil. Reparem que não tem mais Mendes, Danton, Gregório, Lacerda. Agora é pró-Getúlio e contra Getúlio. Não se pergunta mais se Getúlio mandou ou não mandou matar. Todo o mundo desconfia que se o Lacerda tivesse sido fuzilado em regra e o Gregório viesse informar “Tenho esse cadaverzinho aqui de presente para o senhor, Dr. Getúlio, meu patrão”, que o Getúlio não ia tocar um apito para chamar o Paulo Torres e prender o crioulo. Mas o assunto mudou. Se alguém provasse, nesta altura dos acontecimentos, que os tiros tinham sido disparados por uns playboys treinando roleta-paulista na Rua Tonelero, não acabava mais com a crise.

- O que você está querendo exprimir – disse Otávio – é que esse país atravessa falsas crises de politicagem para mascarar a profunda crise econômica proveniente de ser ele senzala e celeiro de outro país. Somos um país objeto.

- O velho está mais velho – disse Ramiro – mas se se defendeu a bala no Guanabara em 1938, com muito mais razão não quererá repetir a entrega branca de 1945. Agora, se chutarem ele para correr nos Pampas, dificilmente ele vai começar a das entrevistas ao Wainer para em seguida ser eleito senador em dois Estados e deputado em sete. Aos 71?

- Getúlio nunca foi aos Estados Unidos – disse Otávio.

- Por outro lado – disse o Falua – nunca vai a lugar nenhum. Até hoje só conhece Argentina, Uruguai e Paraguai, como qualquer criador de gado.

- Não, não é isto não. O Roosevelt veio cá, não veio, durante o governo do Getúlio? O velho nunca foi lá porque não foi, porque não gosta de beija-mão, não aceita a Casa Grande que é a Casa Branca. (Q. p. 249-250)

Esta é a última cena em que a crise política é narrada com relativa clareza. É a derradeira demarcação contextual objetiva de tais acontecimentos na ação ficcional de “A maçã”. Depois dela, registrado o momento histórico e orientado cronologicamente o leitor, a

menção seguinte ao elemento factual já encontrará o episódio histórico e a própria ação narrativa diluídas nas temporalidades simultâneas da montagem simbólica que encerra o capítulo. A natureza estável e linear experimentada na alternância, em moldes realistas, do prosaico dia-a-dia das personagens com os fatos históricos aludidos em diálogos, até então constitutiva da lógica narrativa do enredo é interrompida. Em seu lugar, nos momentos finais do capítulo, uma monumental mimese sintática e semântica que - na forma de um bloco narrativo maciço, sem ponto parágrafo, de pontuação pouco convencional e de indicativo da mudança de focalização sutil – funde, em uma extensa e dialética seqüência de imagens, o clímax ritualístico da celebração *Kuarup*, o egoísta e confuso desespero individual dos “caraíbas” e o trágico desfecho da crise política no Rio de Janeiro. Ou, mais precisamente: Callado mescla, respectivamente, a luta *huka-huka* que antecede o fim da homenagem a Uranaco e a “criação do universo” que encerra o cerimonial, o desaparecimento-fuga de Sônia e a desolação de Ramiro e Falua, e o surpreendente suicídio de Vargas anunciado por Fontoura, fazendo da convergência das situações-limite de cada uma das três linhas narrativas do capítulo a alegórica representação que relativiza criticamente o sentido literal da ação e da perspectiva histórica. Este encerramento de “A maçã” é a lição temporal fundamental do caráter crítico da demarcação contextual no capítulo - e, por extensão, no romance - porque é o momento de desestabilização do fluxo retilíneo da cadeia temporal que aferia ao dado histórico o status de referência interpretativa da ação. Como uma interrupção brechtiana, a cena é a fratura do harmônico diálogo entre narração e história que, dissolvendo a temporalidade linear de ambas em paralelismos, sobreposições, inversões, rupturas, cruzamentos, enseja a proposição de uma expressão simbólica muito mais abrangente e crítica do episódio.

[...] Huka-huka estava no fim e pajés desenterravam Uranaco e demais quarups que agora eram cascas vazias mas em todo o caso respeitáveis porque tinham tido mistério dentro. Os índios da huka-huka e do moitará e javari só ouviram porque conheciam muito bem a voz do Fontoura mas ligar não ligaram o grito dele não, porque não queria dizer nada que índio soubesse e viram logo que só podia ser lá coisa entre caraíba o Fontoura berrando o velho se suicidou, o velho se matou, o velho morreu e nem interessava também que o Cícero berrasse junto dizendo meteu uma bala no coração e morreu, Getúlio morreu. Otávio saiu correndo como um doido do campo de pouso e encontrou diante da casa do Posto Cícero aos soluços e Fontoura repetindo Getúlio morreu e Nando e Vanda e Lídia de caras transtornadas também e todos a perguntarem se seria que era verdade mesmo quem é que tinha ouvido no rádio e não havia a menor dúvida o velho tinha metido uma bala no coração e quando Otávio chegou ao pé do rádio no escritório sentiu aquele cheiro forte de éter e Falua e Ramiro estavam ao pé de uma mala aberta onde tinha caixa de rodo metálico e os dois tinham lenços na mão e balbuciavam um para o outro coisas onde o nome de Sônia

aparecia o tempo todo mas Sônia não tinha ouvido nem o nome dela e nem as notícias berradas e nem nada andando e andando na trilha do Anta que tinha graças a Deus entendido naquela cabeça bonita por fora e esquisita por dentro que tinha que andar muito e que ir bem longe para guardar a fêmea branca que tinha arranjado com sua tesão e sua malandragem e Sônia que não escutou nada só tinha que seguir a musculosa traseira castanha com miçanga azul e cada vez entraram mais na mata ele e ela como um fiinho de Tuatuarizinho de nada se perdendo para todo o sempre no marzão verdão do matagal e Otávio empurrou para o chão Ramiro e Falua e esguichou o lança-perfume bem na cara dos dois que protestaram não faz isso Sônia volta Sônia e saíram quase tropeçando nos quarups que vinham rolando, rolando pelo declive tocados pelos pajés e plaf plaf plaf um atrás do outro foram entrando n'água e o maior Uranaco mergulhou um pouco, emergiu, saiu boiando com sua faixa de algodão tinto e suas penas de arara e de gavião. (Q. p. 258-259)

A fusão alegórica das três linhas mestras da ação do capítulo resulta, então, em uma equiparação de seus motivos temáticos que, esvaziando a dimensão épica tradicionalmente associada ao suicídio de Vargas, relativiza a preeminente referência histórico-temporal dos “civilizados” na interpretação do episódio. Sobreposição à hegemônica temporalidade do fato político, então, o parâmetro crítico de uma concepção de tempo diversa e mais complexa, como a que está ligada o ritual *quarup* e à fuga de Sônia. Por um lado, é Sônia “espelho virado para uma rede” (Q, p. 251), entrando em si mesma, “se perdendo para todo o sempre no marzão verdão do matagal”, substituindo a urgência do tempo civilizado dos homens “encrencados” pela ausência de expectativas e perspectivas da vida natural, suspensa em uma temporalidade abstrata, um tempo do nada, um tempo tomado por ela em suas mãos: “Sônia limpou aruaná que Anta trouxe e botou ele no jirau. Com gestos muito naturais e até cansados de tão antigos” (Q. p. 258) Por outro, é a indiferença dos índios em relação à notícia da morte de Getúlio e o contraste irônico entre a celebração resignada da morte de Uranaco e o fatalismo escatológico dos brancos civilizados, desesperados por verem seus sonhos e projetos pessoais escorrendo irremediavelmente também para o nada. É a perspectiva histórica da morte de Getúlio relativizada e desabonada pela concepção cíclica do rito que evoca nascimento e morte, criação e destruição e pela imersão simbólica de Sônia em um tempo mítico.

A demarcação contextual cumpre seu papel mais crítico e substancial. Perde seu *status* de mera referência histórica, de fator de verossimilhança, para diluir-se no caos imagético que se estabelece na múltipla temporalidade da cena. O paralelo entre ação ficcional e referência histórica funde-se para gerar um tempo simbólico, de descontinuidade alegórica, que é a mimese do procedimento crítico de interpretação e configuração da história que estrutura o romance. A temporalidade estável e verossímil do fato histórico articulado na temporalidade

da ação narrativa sucumbe à sobreposição simbólica e faz da complexa absorção dos elementos ali organizados um novo tecido, polifônico, de intensidade temporal incontida e de linearidade obsoleta. Os tempos de cada linha narrativa são mesclados e geram uma outra espécie de significação, abrindo, criticamente, a passagem para o múltiplo, combinando e desautomatizando seus sentidos. Mimetiza, enfim, a relativização da estável perspectiva histórica de entendimento da ação narrativa e do próprio fato, sobrepondo nesta ação ficcional interferências simbólicas que conformam a concepção não-linear, alegórica de tempo, história e memória no romance.

“A palavra”, quinta parte de *Quarup*, abarca o período que vai do primeiro ano de governo de João Goulart até a tomada do poder pelos militares em abril de 64. Em consonância com a própria demanda interna do enredo, é este capítulo o de vínculo mais explícito entre ação narrativa e contexto histórico e, por consequência, o de verossimilhança mais bem delineada. Para isso contribui, decisivamente, a imersão do protagonista na realidade cotidiana da região do nordeste onde transcorre a narração. Em torno dele, então, vai sendo apresentado de maneira bastante rica o contexto político, social, cultural do estado de Pernambuco, do primeiro mandato do governador Miguel Arraes. Se antes, em “A maçã”, o paralelo entre história e narração dependia da referência aos fatos políticos que ocorriam na distante capital federal e sua vinculação ao dia-a-dia das personagens alocadas entre as tribos indígenas do Posto Capitão Vasconcelos, a partir de “A palavra”, é o próprio desenvolvimento histórico do país que dita o ritmo da progressão narrativa.

A imbricação entre narração e história traduz-se nas demarcações temporais que se espraiam por toda parte, formando o tecido que envolve a ação. Tais demarcações apresentam-se muitas vezes como simples referências a elementos, notadamente, ligados ao contexto social do período, ajudando a compor a “ambientação” histórica da ação narrativa. Podem servir como exemplos destas menções os comentários sobre a atividade do Movimento de Cultura Popular, as cenas de aplicação e discussão do método Paulo Freire de alfabetização, as alusões episódicas mais específicas, como o assassinato de Pedro Monteiro na Paraíba:

- Pelo menos em Pernambuco já deixamos para trás o assassinio puro e simples – disse Januário a Nando. – Isto eu concedo de sobra ao Governador. Ficou para trás a tocaia em que capangas armados fuzilam um caboclo de ouro, como Pedro Monteiro de Mari. E quase que matam o filho dele, um garoto de doze anos. A mulher, Isabel Monteiro, viu a fuzilaria da janela da casinha e ouviu os gritos do menino ferido de raspão. (Q. p. 410)

Ou os primórdios do embargo econômico imposto pelos Estados Unidos a Cuba:

- Pois muito bem. Cuba resolveu brigar com os americanos e Cuba produz muito mais açúcar do que o Nordeste do Brasil. Os americanos por causa da briga pararam de comprar aquele mundão de açúcar que Cuba produz e assim a gente entrou com o açúcar daqui, e cobrando bom preço. O dinheiro de repente ficou fácil para o dono da terra. Só que antigamente, fácil ou não, ele enfiava tudo no bolso, ia viajar com a família, e o camponês continuava dando dia de cambão e chupando o dedo. (Q. 401)

Estas alusões concorrem significativamente para ilustração e delimitação temporal da ação, contudo, cotejadas com o sólido paralelo entre o desenrolar histórico e ação ficcional transformam-se quase que em meros adornos ou referências óbvias, tamanha sua indelével vinculação ao contexto. Ou seja, em “A palavra”, a contextualização passa a ser vista “por dentro”, em uma sincronia entre história e ação quase indissociável. O contexto emerge espontaneamente da ação que narra o envolvimento das personagens nas articulações sociais para consolidação dos sindicatos rurais e das Ligas Camponesas, na organização de manifestações em apoio ao governador Arraes, na resistência à repressão militar instaurada com a derrubada de Jango do poder, nas prisões, torturas e interrogatórios. A narração deste processo traz consigo o fundo de contradições e conflitos que dão substância, coerência e profundidade histórica à trama.

Porém, o interessante é notar que, se por um lado, a proximidade das personagens das questões sociais atinge o grau mais verossímil, mais naturalista, de configuração histórica no romance, de outra feita, decorre daí, paradoxalmente, que a riqueza desta demarcação contextual traga consigo também a intrínseca natureza múltipla e contraditória de tal realidade histórica. De dentro da narração linear, horizontal, do processo histórico, vislumbram-se os indícios e impertinências da lógica refratária que constitui e produz seu movimento. Dialeticamente, pois, a configuração mais rigorosamente realista do contexto sócio-político no romance converte-se na negação da possibilidade de representação e compreensão objetiva do momento político, ou seja, a acentuação da verossimilhança da ação ficcional revela a complexa dinâmica dos fatos e sugere, indiretamente, o precário horizonte de uma narração positivista que não concebia a condição intensiva e ambígua dos fatores que constituem este objeto histórico.

Noutras palavras, a aparente sincronia entre ação e contexto é um jogo, um ardil, e é nela que reside o germe da crítica a uma narração historiográfica fundada, simplesmente, em uma relação de causa e efeito. Callado constrói a estabilidade entre elas a partir da focalização estrita dos movimentos sociais de esquerda, dando a eles o monopólio das cenas do capítulo, para depois, dialeticamente, revelar a utópica lógica de seu desenvolvimento pelo avesso das

outras histórias não contadas. Neste jogo, o leitor vai sendo, na mesma medida que as personagens, seduzido e levado pela utopia da transformação social eminente. Assim sucederá até a frustração de todos os projetos com o golpe militar, quando tudo é interrompido e às unilaterais visões políticas, até então representadas, é acrescida, após a instauração da ditadura, a perspectiva histórica dos militares. Tanto no nível diegético, quanto na estrutura do romance, o corpo homogêneo, a linha reta, da verossimilhança histórica fratura-se, desvelando frestas e discontinuidades. Aos poucos, então, a horizontalidade objetiva do paralelo história-ação narrativa é enfraquecida e, no momento mais significativo desta derrocada, transforma-se, alegoricamente, em ruína. Personagens e leitor ludibriados descobrem desta verossimilhança sua face perversa: a da parcialidade.

Os primeiros dias de liberdade foram para Nando de uma mesquinha melancolia. Visitava as ruínas da civilização que durara um ano. Passava pela porta das sedes de Ligas e de Sindicatos que não tinham tido tempo de construir nada de pedra ou de bronze e que haviam ruído silenciosamente em montões de cartazes e cartilhas despedaçados, de volantes e manifestos queimados, de livros atirados ao lixo dos caminhões da Limpeza Pública. Em sua maioria estavam fechados ou ocupados por caras novas de paisanos sonolentos ou soldados mortos de tédio, desleixados, dólmã aberto de alto a baixo. [...] Ao contrário das casas de Ligas e Sindicatos onde havia sempre sinais da violência revolucionária em portas ainda fora dos gonzos, em máquinas de escrever com as teclas retorcidas, em mesas a que as gavetas roubadas davam um manso ar de loucura, a escolinha estava aberta e parecia intacta. Ainda escola de alfabetização de adultos. Nando se aproximou. Olhou pela janela. Não tinha ninguém mas no quadro-negro se lia:

ARARA

Vovô vê a arara

Ele vê a arara

Ele vê o dedo

As grandes palavras majestosas tinham desaparecido das paredes onde antes explodiam com uma dureza de arte nova: TIJOLO. ENXADA. JANGADA. No canto onde se pendurava um cartaz com o emblema das Nações Unidas havia agora outro de um homem com boné de operário russo, botas tintas de sangue, andando em cima do mapa do Brasil com uma foice e um martelo. Ao fundo da sala, imenso, um cartaz do Duque de Caxias de cujo coração partiam raios de luz a uni-lo a todas as capitais brasileiras. Perto, menor, o de Jesus apontando o próprio coração em chamadas de amor. Nando pensou em Ibiratinga. O Sagrado Coração passava de Jesus para Caxias. De jardineira, pedindo carona a caminhão e jipe, Nando rodou pelo Estado com a impressão de viver uma daquelas histórias em que o personagem dorme cem anos e acorda de repente no mesmo mundo em que tinha vivido outrora. Principalmente o domingo era um dia de novo torpe. Durante o ano jubilar em que mandava o Governador era preciso, dia de semana, entrar pelos canaviais para ver os rádios pendurados na cerca, alegrando a faina no eito, ou entrar pelas casas para ver na mesa do lado do inhame e do cará os nacos de xarque. Mas nos domingos o Estado inteiro

parecia andar caminho de baile com as morenas de estampado novo e os jegues com as correias rangendo ainda no curtidor. Agora o domingo era de novo o buraco de descanso bruto da semana, o dia com cara de mesa desgavetada, o domingo velho, uma espera oca da segunda-feira. Ao saltar em Palmares Nando tinha o coração sumido no fundo do peito como uma fruta esquecida numa arca. Os agitados campos de Otávio, de Libânio, de Januário estavam quietos, ermos. Foi andando para a sede do Sindicato como se tivesse sapatos socados de chumbo. Mas viu de longe o mastro com a bandeira subindo feito uma flor de ouro e verde plantada no grande tanque de azulejos de Francisca, todos iguais, limpos de cor: caju, castanha, uma folha, caju, castanha, uma folha. Nando se aproximou, os olhos nublados irisando em doce luz a folha, a castanha, o caju. Já bem perto procurou o único azulejo diferente, a inscrição em letras verdes no ladrilho branco: *Terra do Centro Geográfico do Brasil. À memória de Levindo, amigo dos camponeses*. Tapando o buraco, apoiada contra a base do monumento, uma tábua quadrada, provisória, com os dizeres: *Terra do Centro Geográfico do Brasil. Viva a Revolução. 31 de março de 1964*. Sem olhar para os lados, sem pensar em nada, concentrado a fundo no que fazia Nando abriu a braguilha das calças e mijou pausadamente em cima da placa.

(Q. p. 473-475)

A longa descrição da desolação da personagem diante das “ruínas da civilização que durara um ano”, revela a restrita e frágil perspectiva da revolução que não construiu “nada de pedra ou de bronze”. Denota, através da visão desiludida de Nando, a constatação amargurada da concepção histórica sincrônica, linear, que desperdiçou sonhos e energia na tentativa de consolidação do “mundo de Levindo”. Metaforicamente, a destruição de cada um dos projetos aventados é narrada comparando as expectativas anteriores com a paisagem arruinada do presente, como se revelasse da utopia pregressa a violência inexorável das condições objetivas antes não enxergadas.

Neste sentido, a construção de uma revolução humana das “grandes palavras majestosas” do método Paulo Freire é substituída pela palavra alienada e conservadora dos métodos tradicionais de alfabetização; a organização corporativa das Ligas transformada em entulho de papéis, manifestos, cartazes e cartilhas; a alegria dos novos domingos de festa e confraternização se refaz em “domingo velho”, “espera oca da segunda-feira”; o mundo de Levindo destronado pela virulência do mundo de Caxias e Ibiratinga. Em síntese, a esperança de uma política social mais justa, narrada ao longo de todo o capítulo, transforma-se aos olhos de Nando, com o golpe militar, em ruína, em fragmentação, em alegoria.

Retrospectivamente, descobre-se que o emparelhamento entre ação e história constituía, no nível diegético, a reprodução da visão parcial das personagens, na mesma medida em que, no nível da estrutura narrativa medrava a crítica a uma perspectiva histórica linear. A imagem alegórica que encerra a ação e sintetiza o “despertar” da personagem é a opção por uma

representação mais simbólica e complexa da história e, nesta escolha, a sincronia que fazia do tempo da ação e da demarcação contextual unidade também é arruinada.

Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziando de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (ROUANET, 1984, p. 40)

A alegoria que encerra “A palavra” conjuga, pois, um duplo aprendizado. Enquanto expõe a frágil totalidade histórica das revoluções abortadas, revela a maturação da personagem; enquanto substitui a narração linear pela disposição alegórica, insere no romance a crítica às limitações de uma leitura historiográfica que também pretenda-se “totalizadora”.

A interpretação alegórica, essa produção abundante de sentido, a partir da ausência de um sentido último, expõe as ruínas de um edifício do qual não sabemos se existiu, um dia, inteiro; o esboço apagado e mutável desse palácio frágil orienta o trabalho crítico. A história não é, pois, simplesmente o lugar de uma decadência inexorável como uma infinita melancolia poderia nos induzir a crer. Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido. Ademais, quer ele o reconheça ou não, o trabalho do alegorista revela que o sentido não nasce de uma positividade primeira do objeto, ausência dita e, deste modo, tornada presente na nossa linguagem. Esse trabalho nos indica assim que o sentido não nasce tanto da plenitude e da eternidade como, também, do luto e da história, mesmo se, através deles, estamos em busca de um outro tempo. (GAGNEBIN, 1999, p. 46)

Pensando na estruturação do tempo intensificado no romance, este procedimento alegórico que finaliza o capítulo, reitera a concepção crítica adotada pelo autor para representação da história na obra. A alternância simbólica entre a estabilidade ilusória da narração linear e contextualmente demarcada e a instabilidade reveladora da organização simbólica de condensações, suspensões e rupturas é a própria visão alegórica valorativa do trabalho randômico e aleatório da memória que intensifica o tempo aproximando distâncias, reunindo fragmentos, penetrando estratos mais densos da matéria perscrutada; é a imagem

fraturada maleável e carente de significação, expondo da história sua face hipocrática e servindo à reflexão crítica como nascedouro de novos sentidos.

Estas tensões reforçam, pois, a lógica da oscilação estabilidade-instabilidade temporal, ou seja, a descontinuidade alegórica da configuração do tempo no romance e está atrelada, como a análise demonstrará, à relação da personagem de Nando com o tempo. Antes de ilustrar esta forma de intensificação temporal da narração, é importante perceber como, ainda no nível da estrutura, as reflexões filosóficas sobre o conflito entre tempo subjetivo e tempo coletivo conformam-se à dimensão crítica de uma apreensão intensiva do tempo e, por conseguinte, da história e da memória.

3.3 Memória, doença, éter e carnaval: o tempo intensificado no enredo:

Nossa existência se desenvolve [...] muito mais no espaço do que no tempo: vivemos muito mais para o mundo exterior que para nós [...] ‘somos agidos’ mais do que agimos. Agir livremente é recuperar-se de si, é recolocar-se na duração pura.

Henri Bergson

A densidade temporal da estrutura completa-se nas reflexões existenciais desencadeadas pelas principais personagens da narração. Por um lado, então, ela é confirmada pela recorrência e preeminência da questão do tempo também na organização do enredo e, por outro, principalmente, pelo caráter intensivo a que estão vinculadas as formas de apreensão temporal tácitas nestas reflexões. Em tais ponderações filosóficas, a busca por outra forma de relação com o tempo, a busca por outra qualidade de tempo, é a temática referencial. Ajudam, por isso, a reforçar a centralidade do motivo, já inferido no título do romance, e formar o arcabouço temporal com o qual Nando relaciona-se em seu aprendizado. Ou seja, as reflexões sobre memória, morte, éter e carnaval, principalmente, expressas por algumas personagens, assumem a condição de elemento “estrutural” do romance porque, considerando o fato de Nando ser a única personagem que passa por uma transformação individual efetiva, são as perspectivas existenciais que orientarão a maturação do protagonista e formarão a base de sua “deseducação”.

As variantes filosóficas apresentadas nestas reflexões versam sobre o despertar de outra consciência do tempo, *grosso modo*, sobre memória e morte. Lembrar para não diluir a existência numa prospecção vazia ou para que os índios e a luta de Levindo não desapareçam. Perecer para, sentindo a corrosão da matéria e a proximidade da morte, celebrar a vida e fundar a urgência da ação. A problematização filosófico-existencial aí disposta - na qual

imersará Nando - reproduz, portanto, a própria perspectiva temporal do cerimonial *Kuarup*. O rito como reedição mítica e manutenção do passado, mas também como criação, fundação do futuro, e, principalmente, como suspensão paradoxal, que demarca a transitoriedade enquanto celebra a imortalidade subjacente na idéia de um tempo cíclico.

O trabalho da memória inferido nas atitudes de algumas personagens expressa simbolicamente a tentativa de contenção ou refluxo da passagem do tempo. Por exemplo: Fontoura que, muito embora não verbalize nenhuma “teoria” a respeito do tema, em sua postura radical e utópica – que propõe ironicamente a demarcação de um estado indígena feita com cercas eletrificadas, “contra o Brasil” – revela o desespero e a visceral necessidade de resistência e luta contra o desaparecimento da cultura e povos indígenas.

Neste sentido, Francisca, em seu obsessivo sentimento de culpa pela morte de Levindo, registrando o mundo que desaparece; Ramiro querendo despertar no corpo a percepção do encanecimento através da fruição da dor; ou o carnaval, ratificando o movimento dos calendários no mesmo impulso que o abstrai, constituem formas de desvirtuamento da consecução cronológica convencional e, por isso, formas de intensificação do tempo.

Por sua vez, Francisca, personagem central do romance, expressa de maneira concreta e contundente sua relação com a memória e explica, a partir dela, sua angústia e de suas inquietações pessoais:

Ah, sim, o Professor Macedo. Ele tem um pesadelo desses que se repetem, sabe? Está chegando a uma aldeia e vê o último índio da tribo, ornamentado de desenhos dos pés à cabeça, marchando velozmente para o banho, pronto a desmanchar tudo aquilo se esfregando com areia e barro. O Professor corre e grita mas sente aquelas pernas de chumbo de pesadelo e aquela voz estrangulada. (Q. p.77)

Para ela, então, em um nível mais amplo da questão do que a pontual preservação da espécie indígena, esta ânsia de salvar o que o tempo desfaz é a própria orientação para sua existência:

- Por que é que você entendeu de me desenhar no ossuário, quando veio dizer adeus?

Francisca ficou séria, os olhos verdes sem qualquer fagulha.

- É por que é que você acha que estou aqui desenhando arabesco de corpo de índio e máscaras de dança?

- O que é que isso tem a ver com meu retrato no ossuário?

- Me dói a morte das coisas que tiveram muita significação e que podem desaparecer sem deixar vestígio. Você, Nando, com toda a sua seriedade, me deu muito a impressão do que era, sabe?

- O quê? Um padrezinho hipócrita?

- Não. Não é bem isso. Mais do que isso. A expressão é de Winifred: um fim de mundo. Como se você fosse o último trumai, marchando alegre

para o banho, pronto a se esfregar energicamente de tabatinga. Ou pronto a que te esfregassem.

- E você não quis fazer a esfrega.

- Não – disse Francisca – preferi te deixar para outra lavadeira. Saí de Olinda com um croqui dos últimos momentos de Padre Nando. (Q. p. 342-343)

No desenrolar da trama, esta atitude de Francisca frente à inexorabilidade da passagem do tempo redundará no dilema entre seu amor por Nando e sua “fidelidade” à memória de Levindo. Contudo, enquanto reflexão filosófica corporifica de maneira mais substancial a inadequação entre uma expectativa existencial plena, intensa, e o movimento célere e avassalador do ritmo do tempo dos “relógios”, cronológico e socializado, que transforma o presente, mas que subtrai do passado o sentido.

- E ele foi perfeito com todos, Nando. Levindo só queria casar, ter filhos, viajar, acabar os estudos ou até cortar o cabelo quando não houvesse mais injustiça no mundo. Entendeu? Agora diga que ele era uma criança, que essas coisas passam com a idade, que um dia não haverá mais camponeses assassinados em Pernambuco, que tudo chega a seu tempo.

- Francisca, não comece a me odiar só porque me ama. Não foi por sua ou por minha culpa que Levindo morreu. Por que é que a morte dele haveria de ficar entre nós dois?

- Escuta, Nando, é impossível que um crime horrendo assim não tenha alguma consequência definitiva, para alguém. Levindo acabou. Feito um bicho sangrado, esfolado – e jogado fora. Se até a minha vida vai ser tranqüila e feliz a morte dele está inteiramente negada, inutilizada. Daqui a pouco vão se inteirar dez anos da morte de Levindo. Será que alguém vai se lembrar? Januário, sim. Mas está atribulado, atarefado. Se eu não sacudir dois ou três, se não obrigar meia-dúzia de pessoas a pensar nele, acabou-se Levindo. (Q. p. 335)

O vazio e a sensação do desperdício de energia com o esquecimento da luta de Levindo devem ser redimidos pela memória. Januário – corruptela de Janus – compreende a importância da reverência ao passado, mas a dedicação à construção do futuro consome-lhe uma das faces. Francisca, alegoricamente, encarna, assim, obstinada a defesa da consciência crítica em relação ao passado e, nesse afã, a plenitude da felicidade presente só justifica-se em união com a lembrança da luta de Levindo. Ou seja, só justifica-se em um trabalho que, simbolicamente, faça, através do tempo intensivo da memória, convergir na prospecção do futuro a diluição das dores e culpas abertas e atravessadas no passado.

Se a memória produz a intensificação do tempo ao aproximar o passado do presente e o redimir através da lembrança, da rememoração, do registro e da sua atualização, a doença, a dor, os estados mórbidos, o fazem ao despertar no homem a consciência de outra forma da

relação entre a existência e o tempo. A questão da reflexão temporal ligada à doença, ao perecimento do corpo trata, então, de um chamado à compreensão ontológica da dialética da dor e dos benefícios existenciais que podem advir da ativação da percepção nela implicada. “Só a doença sensibiliza, compreende, só ela enobrece e humaniza”. (Q. p. 126), “Saúde, saúde perfeita não é nada, não leva a nada. A gente só sabe que tem aquilo que dói.” (Q.p.129)

A saúde perfeita é um fluxo contínuo e um obscurecimento da consciência do corpo e do tempo; a doença, a memória permanente da morte. A dor, assim, é o refluxo que se contrapõe à passagem exterior do tempo; é a celebração do tempo subjetivo, sua particularização; a sobreposição do perecimento individual ao ritmo da vida coletiva e, destarte, a consciência de uma existência intensiva, microcósmica, diversa de uma orientação cronológica.

- Sânie, postema, perebas, escrófula, bexiga, fístula, ó tempo em que tudo isso fedia e escorria com a naturalidade das coisas que sempre serão! Agora, cada vez menor a variedade. A morte mecânica, súbita, cardíaca, ou a morte geral, bômbica. Reza, Padre, pede a Deus que nos guarde um bom câncer, último albergue das mortes pessoais. (Q.p. 140)

A substituição das “coisas que sempre serão” pela “morte mecânica, súbita” ou “bômbica” é a constatação amargurada de Ramiro da sujeição simbólica do homem a aceleração da vida e, por conseguinte, abreviação de sua intensidade. O comportamento melancólico e excêntrico desta personagem, seu alquimismo minucioso e ritualístico que retém nomes de uma extensa e artesanal farmacopéia francesa ou seu amor platônico por Sônia, mais do que remeter a um desejo quixotesco de instauração de uma França “tropical” ou induzir a uma atitude nostálgica, saudosista, eurocêntrica, revela a percepção desesperada da “desritualização” da experiência; superficialização e embrutecimento das relações do homem com este “século de superfícies tumultuosas e tristes abismos abandonados”. (Q. p. 291) Denota, enfim, a tentativa solitária de resistir à diluição do sujeito na temporalidade vazia da realidade objetiva: “Aproveite as mortes não morridas, idiota – disse Ramiro – as dores não aliviadas!” (Q. p.141)

As “mortes não morridas” são ainda, em um mundo de estímulos artificiais e pragmáticos, as imperfeições orgânicas, fisiológicas, que entreabrem rincões intocados da consciência. A dor, compactação da doença, da decrepitude, da morte, é um estado de exceção, de atenção. Sua extirpação artificial e sumária resulta, metafisicamente, numa relação também artificial e mecânica com o tempo e, por conseguinte, com a própria condição

existencial. Por isso, seus sinais devem ser transformados em estímulos à reflexão sobre a transitoriedade da matéria em face do tempo; devem ser administrados e não represados ou diluídos. Sua manifestação deve ser compreendida como condensação temporal, suspensão, e também, enquanto lembrança da morte, memória do transcorrer deste mesmo tempo.

- E agora, atenção, meus filhos, agora a coleção que faz o Falua chorar. Os ancestrais do lança-perfume. Mas reparem: a França os criou para tornar suportável e, portanto, cultivável, a dor física. Não para curar coisa nenhuma. São técnicas de barragens cromáticas. Detêm-se e represam-se ondas de dor. Uma nirvanização local e não uma extinção boçal. É um requinte sério, meio de obter uma consciência mais acerada, porque parcelada e repetida da dor. Recriando uma França agravada pelo deletério geral do clima e imenso emaranhado de lianas pútridas em massa terrestre submetida a temperatura quase imóvel, introduzimos o remédio no carnaval. Deter talvez outras dores, como diz o Falua, mas dentro da mesma sistemática cromática. (Q. p. 138)

A relação estabelecida neste trecho entre a dor, o éter e o carnaval sintetiza de maneira exemplar a dialética entre tempo e consciência infusa nas teses de Ramiro Castanho. No romance, como já foi dito, a ambivalência ontológica da enfermidade reside em, ao desestabilizar a monotonia fisiológica do organismo, alertar para a natureza perecível da matéria e transformar-se em estímulo privilegiado dos sentidos. Define-se, pois, simultaneamente, como distensão temporal e percepção aguda de sua passagem; suspensão da consciência e demarcação de seu fluxo. De maneira semelhante, a compreensão existencial vinculada ao carnaval e às experiências alucinógenas com o éter baseia-se também na idéia da lembrança da passagem do tempo e sua suspensão; a imersão num tempo psicológico intensivo no próprio transcorrer do tempo cronológico. O éter como estímulo onírico dilatador do consciente, mergulho em surrealismo imagético, esquecimento e reordenamento do mundo, “ensimesmamento exagerado” (Q. p.133). O éter, portanto, não como fuga da realidade, mas como suspensão temporal que aprimora a consciência:

[...] Estava com cara de prise, não duvido, mas foi uma experiência de um tal vigor que fiquei um novo homem a partir daquele dia, palavra.

- Aí é que começa a tua conversa fiada – disse Ramiro agastado. – A missão educadora do éter e não sei mais o quê.

- Conversa fiada, uma ova – disse o Falua. – A gente esculhamba o Brasil, diz que essa droga não vai pra frente, mas só a descoberta do lança-perfume torna esse país uma coisa única no mundo, espera aí.

- Descoberta do lança-perfume? – disse Otávio. – Nós não descobrimos coisa nenhuma. Usamos bisnagas de anestesia para substituir os limões-de-cheiro e os não sei que mais que se usava no entrudo.

- Eu sei, eu sei, Otávio, que quem descobriu o éter deve ter sido um Karamazov qualquer de acordo com você, um Monsieur Dupont de acordo

com Ramiro ou no duro mesmo vai ver que um Mr. White. O que eu quero dizer é que povo nenhum antes de nós tornou o porre de éter um festim popular. O carnaval é isso, um povo inteiro de inconsciente escancarado durante três dias e quatro noites. [...]

- Nós devíamos usar éter nos colégios – disse Falua – para ensinar Aritmética às criancinhas adormecidas. Devíamos fazer um oleoduto de éter pelo Corcovado acima, que fosse dar numa grande bisnaga na mão do Cristo que esparziria permanentemente o frio e delicioso conhece-te-a-ti-mesmo sobre os cariocas, o povo mais genial desde os atenienses. (Q. p.123)

A restrição de Ramiro às proposições terapêuticas de Falua mira a banalização do recurso narcótico do lança-perfume, mas livra seu potencial dialético de reflexão temporal. Ramiro não concorda com o estado de torpor permanente, a dor represada, a consciência obscurecida. Ele prefere considerar o efeito contrastivo, cromático, da administração do sofrimento e, por contigüidade, o efeito destacado dos momentos de percepção intensiva.

O Falua – disse o Ramiro – é um sujeito inteligente mas que anda pela rama das coisas. Parece que nunca passa da fase eufórica do éter. Assim não é possível. É preciso coragem. A gente tem que ir ao fundo e descobrir aquilo que é. (Q. p. 125)

Assim como em relação à essência místico-iniciática das patologias, Ramiro ressalta da experiência com o éter a sua dimensão temporal. Enaltece do torpor a chance de gerar, a partir de uma concepção de tempo difusa e extremamente subjetiva, uma consciência mais “acerada” da existência. Neste sentido, pois, o parentesco, a afinidade, entre o carnaval e estes estados alterados da percepção proporcionados pelo éter consolida-se na idéia latente de contraste entre tempos paralelos e na subversão da diacronia do tempo da consciência e do tempo social, coletivo, respectivamente.

O carnaval, que do ponto de vista do calendário litúrgico cristão, representa a celebração pagã dos dias que antecedem o início do período denominado quaresma – os quarenta e sete dias de preparação meditativa que culmina com a lembrança da crucificação do Cristo e, do ponto de vista simbólico oriundo da tradição romana, é a reedição da idade de ouro, de uma era de paz, fartura, conforma, em ambas as perspectivas, pois, a idéia de um estado de exceção, de suspensão das convenções morais ou reedição momentânea de uma era de felicidade absoluta⁸. (BRUNEL, 2000, p. 827)

⁸ “As novas Saturnais adquirem a importância de um mito vivido: sob a proteção dos deuses, os homens vivem, longe das preocupações e do duro labor, a alegria da abundância e da paz iniciais. As Saturnalia transformaram-se, pela fórmula de 217 a. C., na maior festa de Roma, porque seu conteúdo coincide com o inconsciente coletivo. Essa festa significa o primeiro e mais durável encontro de Roma com o mito da idade de ouro.”

O carnaval é um estado de exceção. Um derivado dos antigos saturnais durante os quais o superior e o inferior trocavam de lugar e em que os escravos eram servidos por seus senhores. Ora, um estado de exceção não pode ser definido precisamente, senão em oposição total a um estado ordinário. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 86)

Não por acaso, então, a celebração carnavalesca origina-se de uma relação entre algo “ordinário” e a interrupção desta ordem, desta normalidade. Dentre as variadas transgressões, sobressai-se o paradoxo da abstração e demarcação da passagem do tempo. A dimensão temporal nas festas de carnaval, aliás, está implicada simbolicamente já na referência a Saturno – equivalente romano de Cronos, entidade mitológica ligada ao tempo na cultura grega – e na idéia de renascimento, preparação, reedição e suspensão cronológica, ou seja, alude a uma forma de reflexão dialética sobre o tempo que, ao demarcar sua circularidade, reforça a natureza transitória e efêmera da existência. Resulta, pois, como a memória e a doença, no estabelecimento de uma forma de percepção temporal que sobrepõe à ordenação cronológica da realidade a intensidade do tempo psicológico e particular do indivíduo.

Na economia do romance, cada uma destas “transgressões” representa, pois, uma lógica de intensificação temporal que, ao suspender simbolicamente sua passagem, demarcá-la ou abreviá-la, produz outra forma de compreensão existencial mais complexa e de horizonte crítico mais transcendente, legando, enfim, a relação descompassada e conflituosa entre a temporalidade subjetiva dos indivíduos e a orientação cronológica e prospectiva da realidade coletiva.

3.4 A intensificação do tempo de Nando: o aprendizado em Francisca

Você sabe, Nando, todos nós temos uma certa aspiração à imortalidade. Tola, se você quiser, mas aí está. E ataca em geral quando o amor nos põe a serviço de uma mulher. Não acha? Não, claro, não é seu ramo. Mas acredite que é assim. O amor exige que realizemos todas as nossas potencialidades. Truques da natureza. Por interesse em fascinar alguém, damos tudo o que temos dentro de nós a todos, à humanidade, à coletividade. Abrimos as plumas ao sol, como o pavão, a garganta à lua, como o rouxinol.

Quarup

A lição filosófico-existencial patente nas reflexões acima apresentadas trata da proposição de formas de relação com o tempo qualitativamente densas. No romance, no enredo, estas discussões e argumentações impelem à interpretação da memória, da doença, do éter e do carnaval, como variantes oblíquas de apreensão da realidade e do tempo. Na trajetória do protagonista, Nando, elas contribuirão como parâmetro para o aprendizado

pessoal que o conduzirá à transformação e amadurecimento no final do romance. A última dimensão da análise concentra-se, então, no entendimento da função primordial que o tempo e suas formas de intensificação assumem no desenvolvimento deste aprendizado e transformação pessoal do protagonista, padre Nando.

O trajeto percorrido neste processo de maturação individual vai da inerte expectativa escatológica do Nando à espera da “trombeta de chamada” (Q. p.10) do juízo final, da abertura de “O ossuário”, até a perspectiva histórica do homem “descontínuo, leve, vivendo de minuto a minuto”, da cena final da narração (Q. p. 600). Esta transformação compreende, portanto, o abandono de uma vida exclusivamente votada para o aprimoramento imaterial do espírito, para a eternidade, em favor de uma relação temporal mais equânime entre o subjetivismo da concentração mística e a realidade social e objetiva.

Os momentos iniciais do padre Nando narram esta espiritualização exacerbada. Em parte, servem para expor o teor idealista e alienado da concepção existencial do sacerdote. Os preceitos desta filosofia religiosa são expressos na admiração e reflexões sobre a vida e a obra de Santa Teresa de Ávila, no paralelo entre sua futura prelazia e a utópica restauração de uma comunidade socialista-cristã entre os índios - “homens mais em contato com Deus do que com a História, isto é com o mundo da razão e do tempo” (Q. p. 19) - e no cultivo de um amor platônico, desmensuradamente místico, por Francisca. De maneira complementar, outro prisma da espiritualidade desmedida e inconsistente da personagem é desenvolvido pelo contraste entre suas convicções e a realidade; ou seja, pela evidência da inadequação da forma de religiosidade aventada à urgência do mundo secularizado, mundo das questões sociais.

O cotejo entre sua formação religiosa, espiritual, e a realidade é, nestes termos, o estopim de sua transformação. Ele traduz uma problemática existencial: a incompatibilidade entre o tempo subjetivo do protagonista e o tempo coletivo, histórico, social, que o rodeia. Todo o trajeto de sofrimentos, decepções, frustrações, lições, descobertas e desaprendizados, percorrido por Nando ao longo dos sete capítulos pode ser compreendido, por isso, como a busca de harmonização entre estas duas temporalidades. Neste afã, o método intuitivamente adotado pela personagem em seu aprendizado sugere uma espécie de tentativa de intensificação do tempo, entendida esta densificação como a coexistência e alternância entre a imersão na própria subjetividade e a aproximação do mundo secularizado. Por um lado, a práxis objetiva – missão entre os índios, libertação sexual, expedição rumo ao centro do Brasil, alfabetização de camponeses, “academia de artes amorosas”, jantar em homenagem a Levindo – por outro, a introspecção – meditações, reclusões, experiências alucinógenas, martírio corporal – e entre os dois, Francisca, como ponto de referência para a oscilação,

“cardume a remexer o tempo todo o fundo de limo e noite.” (Q. p. 34). Francisca, centro estável e signo do desejo mais subjetivo do protagonista, mas também força centrífuga que lança Nando no mundo e o impele a adequar-se nele. Para o protagonista, portanto, Francisca representa, simultânea e dialeticamente, a síntese de seu conflito existencial - a tensão entre realidade e espírito, objetividade e subjetividade – e, enquanto ponte de união, “carreiro de estrelas entre mundos”, o *télos* e a solução harmonizadora do dilema.

Os primeiros contatos com a “desordem que havia no mundo” (Q. p. 49) e com “a pressa, açodamento e violência”, (Q. p. 44) símbolos da realidade cotidiana, secularizada, tinham feito Nando perder “o vácuo interior que antigamente a meditação enchia como a água enche uma cisterna vazia” (Q. p. 16). Apenas Francisca representava algum indício ou possibilidade de concentração, de equilíbrio.

[...] Francisca carreiro de estrelas entre mundos. Desde que D. Anselmo lhe dera permissão – mais do que isso, lhe ordenara – que saísse do Mosteiro, que fizesse relações com gente do mundo, Nando só tinha encontrado uma paz séria e tranqüila em Francisca, noiva de Levindo. O mais era o desmembramento, o mundo entrando em filetes de distração por todas as frinchas da fortaleza que ele fora antigamente. (Q. p. 12)

Em um primeiro momento, a “paz séria e tranqüila encontrada em Francisca” é ainda apenas expressão de uma espécie de contraponto ao ritmo do mundo, tentativa de fuga e idealização mística – dimensão da personagem que, aliás, persistirá até o final do romance e do aprendizado do protagonista. Porém, à medida que Nando aproxima-se, concretamente, desta Francisca primária que compara à Beatriz de Dante, à segura distância de sua adoração espiritual é acrescida a conflitante dimensão prosaica e carnal da mulher que, enfim, constituirá a força impulsionadora e orientação do seu aprendizado. O amor por Francisca começa, assim, a alimentar em Nando, tanto a coragem e a energia para suas missões, quanto o desejo, a justificação, de imersão no mundo histórico.

Por trás dos desenhos de Francisca enxergava os desígnios de Deus, vivos como um corpo de índia por trás dos arabescos de suco de jenipapo. (Q. p. 77)

A imagem passiva e divinizada de Francisca idealizada por Nando nos diálogos das cenas iniciais no mosteiro vai sendo aos poucos contaminada pela imagem da Francisca ativa e pragmática em companhia de Leslie e Winifred - “nórdicos para quem tudo era ação, fazer,

fazer, fazer” (Q. p. 65) – e aliada, indiretamente, à luta de Levindo e Januário. Aos poucos também esta Francisca “real” passa a alterar convicções e direções na vida do padre, como na cena em que, diante do protagonista hesitante e confuso, ela ajuda Winifred a organizar o aborto de Maria do Egito e contornar a eminente vingança prometida por Nequinho (Q. p. 65). O sono inquieto e a ponderação posterior de um Nando cheio de culpa e desejoso por mudar são emblemáticos:

Nando não acordou pensando com raiva nas palavras de Leslie. Ao contrário. Pensou em si mesmo. Precisava fazer imediatamente alguma coisa certa e útil. E principalmente limpa, limpa. Abriu de par em par a janela ao nascente e viu de cofre a obra boa e humilde a fazer: reconduziria Maria do Egito a sua casa e pediria em seguida a D. Anselmo que o deixasse ficar, como padre, no Senhora do Ó até que se restabelecesse lá a justiça de Deus. Devia uma obra assim aos seus amigos, que faziam o bem com tanta naturalidade. (Q. p. 67)

Não por acaso, a expansão dos sentimentos de Nando em relação à Francisca começa a destruir as concepções mais sólidas da personagem e interferir em suas decisões numa rapidez cada vez mais reveladora:

- Nando – disse Winifred – Januário quer que você venha a uma reunião da Sociedade no Engenho do Meio, amanhã à noite. Você vem, não vem, Leslie?

Leslie assentiu com a cabeça.

- Venha você também, Nando. – disse Januário.

Pressa, pensou Nando, açoitamento e violência. Era tranqüila, imensa, funda a tarefa de recriar o mundo sem o pecado original. Não, não ia. Que tinha um homem de Deus a fazer nestas assembléias de raiva e bulha?

- Venha – disse Januário. – Eu convenci o Levindo a vir também. Ele me disse que vem mas não oficialmente, isto é, como agitador trotsquista. Por isso vem de noiva em punho.

Nando suspirou.

- Está bem, Januário, prometo ir. Mas como espectador. (Q. p. 44)

Se neste trecho é a presença de Francisca que impele Nando a mudar de opinião e a decidir passar-se por sacerdote engajado, no final de “O ossuário”, é a ausência da amada “bruscamente retirada” que precipita o padre hesitante e receoso para a missão religiosa, eternamente adiada, entre os índios:

Nos poucos dias que o separavam do dia em que devia viajar para o Xingu, Nando viveu numa febre. Francisca, bruscamente retirada, era sinal da nova e severa aliança. (Q. p. 78)

Estas duas caracterizações de Francisca na mente de Nando - uma que suspende em sua subjetividade o fluxo do tempo, outra que o impele a agir e criar o homem histórico -

configuram, pois, em todo o romance, a divisão conflituosa entre individualidade e realidade que funda a constrita relação da personagem com o mundo e que desencadeia nele um processo de “deseducação”.

Na seqüência da narração, embora, fisicamente, longe de Francisca, Nando continua, por isso, em seu aprendizado, a buscar Francisca. Disperso e desconstruído no turbilhão do Rio de Janeiro, encontra no éter a fresta para descobrir e resguardar a si próprio; para forjar a casca dura da “noz do egoísmo”, reserva de sua individualidade, memória de Francisca:

Era ou não era a segunda vez, era o não era um túnel, possivelmente o Túnel, buscava-se ou não se buscava alguma coisa no entulho? Devagar pois quem sabe que marca de que pé em que torrão de argila, que sombra de que lábios em que fragmento de borda de que taça de ouro? Mas a um golpe de enxada a queda, o interminável deslizar ao longo do muro de cantaria, inteiro e altíssimo, negro dos tempos, marrom dos barros imemoriais. Mas por que a emoção tão grande então? A da descoberta do muro em si ou a levitacional queda lenta de paina? Ah! Era a descrição da catedral a partir da flecha, da ponta do píncaro através das idades, a diminuição gradual, a lenta dissolução do trabalho vertido em cada instante de pedra, de despensamento de cada idéia e artifício dormido em voluta de barba de profeta externo, de distensão de arcaria, de afrouxamento de braço e descombustão do fogo da espada do anjo do jardim. Mas detém-te minuto que te quero inteiro, ordenou Nando, e não separado em fibrilas finíssimas de tempo. Que nada do que vejo possa desacontecer jamais. Fixe-se o estouro das rosas rosáceas, o muro vitralizado na densidade feita de pura transparência de éter. Detenha-se a queda e a dissipação de trabalho. Eu fico para sempre aqui assistindo *per omnia* à explosão da fulgurante entronização entre anjos e raízes.

- Francisca! – disse Nando.

Perplexo, abrindo os olhos Nando viu que sua mão direita com o lenço havia tombado no braço da cadeira e que Vanda a segurava com ternura.

- Quem é? Que foi? – disse Vanda.

Nando fechou em quase desespero os olhos e viu ainda num último vislumbre o quente vitral solto no ar depois de desmontado grão a grão o muro que o sustinha. (Q. p. 135)

É sintomático perceber que nos recônditos mais íntimos penetrados pela experiência com o éter, a subjetividade de Nando confunde-se com a busca da imagem de Francisca. O aprendizado extraído da intensificação temporal e do ensimesmamento agudo da prise é, pois, a revelação da necessidade de buscar e reter peremptoriamente esta Francisca-Vitral. Os muros, as paredes, da catedral em decomposição são as representações simbólicas da diluição dos valores arcaicos e dogmáticos, arraigados na formação de Nando, que a “fulgurante entronização” de Francisca começa a desencadear.

Se em “O éter”, a suspensão do tempo cronológico, do ritmo da vida urbana, social, superficial, proporcionada pela viagem alucinógena, reforça em Nando a associação entre a idéia de eternidade, felicidade plena, e a imagem da Francisca divinizada, distante,

inalcançável, apenas admirável, em “A orquídea”, - experiência instrospectiva seguinte do protagonista com o éter – inversamente, é outra a Francisca que invade a alucinação educadora da personagem:

[...] Se vais entrar dentro de ti arma-te até os dentes. Mas não, não ia propriamente entrar dentro de si mesmo e sim dentro de um meio mental onde boiava Francisca pois nada mais era que um francisco frasco. E Francisca boiava nas águas que exigia e purificava com a simples exigência [...] Como não podia deixar de ser lá estava ela falando sem som a um outro e como ia ele interromper? Francisca ouvia a história, sorria mas era a ele que buscava relanceando os olhos ao redor apesar do esforço que fazia quem falava para que os olhos dela o fitassem. Agora Francisca ria e não relanceava mais os olhos e Nando se viu chegando e a maçã lhe sendo ofertada mas logo após estava pacificando txikão e txikão disparou a flecha mas ele não se incomodou e a flecha entrou no peito e bateu em alguma coisa dura e clara feita talvez com ossos do ossuário. Nando compreendeu então que a flechada era verdadeira mas que ao mesmo tempo o episódio todo era para ilustrar a conversa de Francisca cujo tema era a diferença entre um mártir e um mágico [...] Qual a matéria em que se chocara a flecha? Um corpo estranho ali colocado ou ao contrário incrustação natural a mágico ou mártir o que significaria sem dúvida hostilidade menor entre os biótipos? Luminosa era. E sede de uma fome. De preguiça e de fome. Uma noz luminosa de inação, de indolência e de notável fome, provavelmente sólida mas com uma força extraordinária de atração à superfície. Francisca tinha dado a mão ao seu confidente que agora Nando identificava como Lauro mas a mão não era dada sob o signo do amor e sim de medo da atração à vácuo que exercia sobre ela a luminosa noz. Em pouco voavam em direção a Nando os cabelos e a roupa de Francisca e ele querendo dizer a ela que não agia assim de propósito, que era mais forte do que ele aquela força, que ele lhe daria mesmo as costas se ela quisesse, que ela podia largar a mão de Lauro pois num momento estaria desligada a corrente. (Q. p. 329)

Esta mulher não-idealizada da enlevação de Nando é, agora, a reprodução, nas próprias palavras do protagonista, da “nova Francisca elementar”, aquela que ele “já a tivera quente em seus braços” (Q. p. 329). Personagem ausente na ação narrativa desde a despedida no ossuário, “A orquídea” é o capítulo que marca o retorno de Francisca à trama. Nando, já não mais padre, e ela, já não mais noiva de Levindo, aproximam-se e, durante a expedição rumo ao centro geográfico do Brasil, assumem a paixão mútua e amam-se. A descrição onírica acima transcrita é pouco posterior a relação amorosa do casal na Vereda das Orquídeas; é a anunciação epifânica do desígnio existencial de Nando, revelação de sua vida a ser dedicada à Francisca: “o éter me levou ao meu eu real e a busca desse real era você”, “me encaminhou a mim e a você” (Q. p. 332) Ainda sob o impacto da “materialização” da mulher etérea há tanto idealizada, o protagonista projeta em sua alucinação o conflitante desejo de atraí-la

egoisticamente para si, para dentro da “inação” indolente do tempo abstrato daquela “noz luminosa”, privando-a do mundo externo.

É intrigante perceber como as imagens do subconsciente de Nando traduzem prolepticamente os seus anseios e obstáculos relacionados ao projeto de viver com Francisca e, por contigüidade, em relação a sua orientação existencial, oscilante entre subjetividade e objetividade. Estas imagens anunciadoras condensam, pois, a diferença fundamental entre as perspectivas conflituosas de apreensão de Francisca – e, por conseguinte, do tempo - feitas pelo protagonista em “A orquídea” e, no capítulo seguinte, “A palavra”.

Como já foi demonstrado, o ponto de referência para Nando em seu aprendizado no tempo é Francisca. Ela é, concomitantemente, para ele, tanto símbolo da suspensão temporal de sua concentração subjetiva, alienada, como impulso para participação ativa no tempo histórico-social da realidade objetiva. Em “A orquídea”, a concepção atemporal, espiritualizada, da mulher amada vinculada à imagem de Beatriz, é ainda a mais protuberante.

Tudo muda, pensou Nando, mas de tempos em tempos os homens tinham na matéria perecível de uma pessoa a prova do imutável. De século em século entra assim misteriosamente no tempo um fragmento da eternidade. Um momento para os que tiverem olhos de enxergar, O tempo iria erodindo a beleza de Francisca como dispersava afinal, grão a grão, as próprias estátuas em que os homens capturavam Franciscas. Mas o recado que Francisca trouxera em si de permanência da graça teria sido dado a todos os eleitos que a haviam conhecido na hora do fulgor. Afinal de contas só uns poucos, numa breve geração, privam e provam de Deus quando ele desce entre os homens. (Q. p. 278)

Francisca é, num primeiro momento, ainda a imagem da mulher dos diálogos no mosteiro de Olinda; apenas signo de condensação, de eternidade, de suspensão temporal, “*Quella que imparadisa mia mente*” (Q. p. 283); “uma mente paraisada, isto é, em estado permanente de emparaisamento é também uma mente paralisada para tudo que não seja aquilo que é a única coisa importante.” (Q. p. 284) Esta inércia temporal, esta paralisação, confunde-se com a própria elipse histórico-cronológica reproduzida no isolamento da expedição narrada no capítulo e, em certo sentido, simboliza a imersão no tempo denso, eterno, do paraíso, da introspecção de Nando.

Fora da história, imersa no Éden, Francisca é a Beatriz de um Nando místico, subjetivo, paralisado; é a imagem divinizada da mulher projetada em valores abstratos e símbolos da beleza e da perfeição da natureza:

Na vida de Nando e Francisca a zona do Jarina e da Cachoeira de Von Martius se transformou em mero divisor de águas. O dia em que se adotou a

resolução de fazer a marcha ficou entregue à fantasia de cada um. Nando tomou a pequena ubá que vinha no barco da carga e saiu remando, ali onde o Jarina entra no Xingu. A foz, abaixo da Cachoeira de Von Martius, fica meio oculta por uma ilha. Dando a volta à ilha para melhor pensar em Francisca, *Nando a viu pela primeira vez transferida para o mundo.* [grifo nosso] Desde os tempos de Olinda, que certas paisagens eram para Nando a própria Francisca transposta para outro meio de expressão: oitão de igreja batido de sol com cajueiro, coqueiro perto de rede de pescar estendida na areia. Às vezes Nando sentia mesmo um certo temor de perder Francisca fragmentada em demasiadas paisagens. Vinha-lhe uma avareza, uma necessidade de limitar tamanho esbanjamento de Francisca, de disciplinar sua invocação involuntária. Mas aquele dia na foz do Jarina foi diferente. Remava Nando perdido em sonho de Francisca, a capacidade de visão tomada pela imagem muito viva daquela com quem acabava de estar, quando *a viu realmente transferida para o mundo.* [grifo nosso] É que por trás da ilha entrara quase insensivelmente por um furo estreito alastrado de orquídeas dos dois lados. Mata fendida pelo fio d'água, fio d'água tornado lilás pela contemplação de tantas orquídeas. (Q. p. 318)

A integração paradisíaca entre Francisca, natureza e Nando consuma-se na cena da relação amorosa que transforma, definitivamente, a Beatriz idealizada em mulher “realmente transferida para o mundo”, em “Francisca elementar” intensamente amada na temporalidade subjetiva, suspensão, uma, fora da história, que faz dos dois amantes um só corpo imiscuído à natureza e imerso em tempo de “mel e seiva”:

Quando veio o prazer Francisca o fechou em lábios e pétalas quentes sem nenhuma palavra e Nando descobriu o gozo que é profundo e contínuo como mel e seiva que se elaboram no interior das plantas. Se de quando em quando separavam boca ou ventre era para melhor se verem um instante e constatarem com assombro que eram ainda duas pessoas. De novo se perdiam um no outro sem mais saber com lábios sentiam os lábios do outro ou quem possuía e quem era possuído, ambos sem rumo que não fosse o outro pois viviam um no outro e se detestariam quando uma vez mais estivessem sozinhos depois de haverem vivido tamanha soma de vida.
(Q. p. 319)

A expedição que deve descobrir o centro do Brasil conduz Nando ao centro de si mesmo, à Francisca. Neste ensimesmamento exacerbado, a humanização da mulher amada não corrompe nem extingue a velha imagem idealizada, antes, ilumina a necessidade desta materialização e a certeza da direção a seguir. Diante da Beatriz ali corporificada, Nando assimila seu destino e substitui a contemplação culpada dos dias do ossuário e de Maria do Egito, pelo lento trabalho de forjadura do “imã” que conduzirá Francisca para o oco egoísta de seu mundo e de seu tempo:

Nando olhava Francisca que ia e vinha entre as barbudas sombras dos caraíbas ou entre os índios esqueléticos e evocava imagens de santas levadas

em procissão pelos pestilentos de outras eras. Como podiam outras pessoas transformar impulsos como aquele que o arrastava para Francisca em alguma coisa que não fosse o próprio impulso? Fontoura tremendo de febre, magro como um cren, os cren restituindo à terra pelos intestinos, o Centro que recuava, o céu ermo. Mas dentro dele só e só aquele imã que o resumia e no qual se concentrava para atrair Francisca a si, para dissolver Levindo e lembranças anteriores à Vereda, todo ele uma função de assimilar Francisca, feito para só isto, paciência, paciência, a cada um sua missão. Seu grande poema, paciência, começara no casto paraíso e acabava naquele inferno aceito, paciência, inferno como o outro, principalmente para os outros, só ele com os dias ainda não inteirados e aquela luz no peito. (Q. p. 366-367)

O que Nando, porém, não concebe é a condição artificial e insustentável deste tempo edênico, paralisado, suspenso, fora da história, vivido durante a imersão na floresta. É interessante, neste sentido, notar que, por isso, a integração amorosa perfeita e total entre o protagonista e Francisca só dê-se, em todo o romance, no tempo de exceção vivenciado no ermo da floresta e no breve e extemporâneo epílogo amoroso em um hotel no Rio de Janeiro (Q. p. 391). Ou seja, a dedicação mútua e absoluta à Francisca almejada por Nando só pode dar-se no tempo anti-histórico da elipse cronológica de “A orquídea” e do efêmero e improrrogável isolamento do mundo na “lua de mel” no Rio.

Sutis, mas determinantes, indícios desta impossibilidade já podem ser entrevistados também, por exemplo, no compartilhamento da imagem sacralizada e paradisíaca da Vereda das Orquídeas feito por Francisca logo após a volta do casal para o acampamento da expedição. Enquanto Nando idealiza guardar como um segredo, um santuário imaculado, a ilha de flores que serviu de leito para os amantes, ela, “generosa”, prefere a socialização do lugar encantado com os outros membros da marcha:

- Pois é – disse Francisca – nós vínhamos mesmo avisar vocês da descoberta mais bonita que a Expedição fez até agora.

Nando, pesaroso, seguiu a única linha possível. (Q. p. 320)

Sutilmente este singelo trecho concentra tanto a tensão que irá se estabelecer entre o impulso comunitário de Francisca e a “noz luminosa” no peito do protagonista, como o germe do comportamento a ser adotado por Nando ao tentar adequar-se ao mundo de Francisca. Revela, pois, a difusa relação entre o projeto existencial interior, egoísta, de um, e o pródigo e natural altruísmo do outro. Nesta perspectiva, Nando, vencido e resignado, reconhece os imperativos práticos da circunstância e resolvido a seguir paciente o trabalho humano de sua Beatriz, prepara-se para dedicar a ela seu tempo e seu “trabalho de devoção total, de amor”. (Q. p. 374)

A atitude de Nando em “A palavra” é uma combinação de ação e espera. Imersos agora na corrente histórica, os amantes vêem seus projetos pessoais mais prementes interditados. A memória do assassinato brutal e impune de Levindo e a repressão militar às mobilizações sociais no país acentuam os imperativos históricos que se interpõem entre a vida simples, prosaica, almejada por Nando e a necessidade de apaziguamento íntimo de Francisca.

Por isso, em seu aprendizado, o protagonista empenha-se em dedicar-se ao tempo que pode abreviar, acelerar, a organização do “mundo de Levindo” que lhe concederá a felicidade de uma Francisca liberada dos fantasmas de sua memória. A espera é lenta e paciente. A motivação para participação na ação histórica artificial e suspicaz.

Em “A palavra”, a saída de si mesmo, do tempo mesquinho de seu ensimesmamento, para dedicar-se ao trabalho social de Francisca transmuta em Nando a imagem luminosa de Beatriz em sombra de Isabel Monteiro, provavelmente, representação alusiva da viúva de Pedro Monteiro, Elisabeth Teixeira.. Na turbulência das reivindicações sociais dos camponeses em Pernambuco, a substituição de Beatriz por Isabel significa o abandono do paraíso e o chamado urgente das demandas sócio-políticas. Destarte, esta equiparação, feita em duas significativas passagens do capítulo, acentua a interposição definitiva da vida “real” entre os amantes e traz à tona a natureza pessoal e frágil de construção do “mundo de Levindo” que os impulsiona:

[...] Mas a Isabel que eu acabo de ver tem de admirável o que tem de terrível. Falando com a gente ela segurava no braço esquerdo o menino de colo, o mais moço chorando. Sem parar de falar ela tirou o peito do vestido e meteu na boca da criança. Eu tive a impressão de que o seio dela, amojado como estava, era duro, incapaz de dar leite ao menino. Como se Isabel fosse um monumento, uma estátua.

- Eu tenho inveja dela – disse Francisca. [...]

- Você não tem nenhuma razão de ter inveja dela, Francisca – disse Nando.

- Claro que sim – disse Francisca – não seja absurdo.

- Você, Francisca? – disse Januário. – Oxente! Eu nunca pensei que uma menina rica se atirasse como você fez nesse trabalho arriscado.

- Mas é com esforço, Januário.

- Melhor ainda – disse Januário. – Mais difícil.

- E eu queria que fosse fácil – disse Francisca – por amor, por instinto como Isabel.

Quando Januário saiu, Nando disse a Francisca.

- Não vejo como você pode invejar a coragem ou o desprendimento de ninguém. Você chegou ao extremo de abolir sua vida pessoal, o que Isabel não fez. Por quê?

- Eu me detesto – disse Francisca.

- Você está servindo, amando o próximo. Isto não é se detestar.

- Eu não amo o próximo pelo próximo. É a maneira que eu tenho de esquecer Levindo esburacado de balas. Sirvo o próximo para me defender de mim mesma.

- É o único caminho? Não há outra maneira de vencer o passado?

- Sair daqui – disse Francisca – Ir embora. Enterra Levindo.

(Q. p. 411)

Ao assumir a motivação “indireta” e egoísta de seu envolvimento nas organizações das Ligas Camponesas, Francisca revela, por um lado, o pudor de comparar sua coragem e dedicação ao instinto de Isabel Monteiro e, por outro, a pesarosa intuição do desacordo, da inconciliabilidade, entre sua vida pessoal e a premente vida histórica. Francisca envergonha-se, pois, da artificialidade de suas convicções e soluções. De maneira semelhante, a outra cena de aparecimento de Isabel retoma esta questão e também expõe o descompasso entre indivíduo e história através da tácita sugestão das prioridades e preocupações de Nando em sua luta social:

Manuel contava o interrogatório, mas Nando só tinha vida nos olhos que fitavam a porta por onde o eletricitista desaparecera. O eletricitista voltou acompanhado de uma mulher. Nando sentiu um grande alívio, uma quase-vertigem de tensão nervosa desarmada de repente. Era Isabel Monteiro, ar altivo, olhos brilhantes. O tenente que observava Nando viu que não se tratava de quem o Coronel Ibiratinga esperava.

- Seu nome é Francisca? – disse o capitão.

- Isabel.

- Pode levar ela embora – disse o tenente. (Q. p. 466)

Mais do que a óbvia e natural leitura da apreensão e alívio de Nando como manifestação verossímil do zelo e adoração dedicados à Francisca, esta cena reforça a preeminente dedicação de Nando à sua causa pessoal e, por contigüidade, a secundarização e distância das causas sociais indiciadas na arbitrariedade dos militares e nas torturas e humilhações sofridas por seu amigo Manuel Tropeiro e pela própria Isabel.

A compreensão do inexorável papel histórico assumido por Francisca em “A palavra” é o dínamo que leva Nando ao abandono da passiva introspecção e integração à urgência transformadora de seus passos. Contudo, a participação ativa no trabalho de construção do “mundo de Levindo”, é, ainda, em essência, assimilada apenas como etapa inevitável e primária de organização da realidade que rodeará o parque, o paraíso, que reterá Francisca eternamente:

- Meu Reino de Deus foi adiado – disse Nando. – Por pouco. Em nenhum lugar do mundo o mundo está sendo tão rapidamente alterado e tornado melhor como aqui, neste ponto do Brasil, neste momento. E eu estou

dentro do turbilhão. Sou uma faísca do raio. Quando além disto eu tiver Francisca vou viver ao mesmo tempo nesse turbilhão e na eternidade.
(Q. p. 399)

Esta espera resignada, este projeto de adiar o paraíso para poder amar Francisca, constitui o momento inicial e decisivo do duro aprendizado que irá impor ao protagonista a diluição em si da “noz do egoísmo”. Neste processo conduzido por seu sentimento de amor, Nando dispõe-se a sair da temporalidade densa e suspensa de suas idealizações e penetrar na urgência do mundo histórico. No centro do “turbilhão”, acompanha Francisca e a ajuda a erguer o “mundo de Levindo”, mas só o faz pela esperança persistente de cultivar e fundar o seu jardim eterno:

O mundo de Levindo era aceito por Nando como o mundo, um mundo inteiro, mas construído em torno do parque que era Francisca. Já se construíra um mundo para rodear e justificar um jardim? Claro que sim. A história viva e quente da humanidade é exatamente a da perda de um parque e da ânsia de reavê-lo. (Q. p. 446)

O esforço de diluição da “noz do egoísmo” dentro de seu peito revela-se, portanto, menos a compreensão da importância do trabalho humano e social realizado por Francisca entre os camponeses analfabetos do que o desejo de, construindo uma realidade melhor, fazer parte do mundo de Francisca. Em “A palavra”, por isso, as idealizações solitárias da mulher amada, tão recorrentes nos capítulos anteriores, dão lugar à espera, aos diálogos e à tentativa de adequação dos anseios individuais aos projetos coletivos.

Só muito mais tarde é que Nando localizou no dia da lição do cla, cle, cli o princípio da diluição da noz do egoísmo que no seu peito era a pequena mas portentosa usina de atrair Francisca. No momento foi assim feito uma vertigem [...] Francisca útil, pensava Nando, como se em fogo santo se cozesse pão. (Q. p.383; p.385).

Não é possível determinar com precisão no romance esse “muito mais tarde” mencionado na reflexão de Nando. Pode ser tanto considerado como uma retrospectão de alcance mais restrito dos fatos que ocorrerão no próprio capítulo, como também uma ponderação mais amadurecida que remete à deseducação total da personagem ao final da narração. De uma maneira ou de outra, porém, indica, no momento da ação de “A palavra”, a natureza secundária do envolvimento no trabalho de alfabetização e conscientização política dos camponeses em Pernambuco, como, aliás, o próprio protagonista confirmará mais adiante em um dos interrogatórios feito pelos militares na prisão:

[...] – Mesmo depois de abandonar o sacerdócio o senhor continuou entre os índios. Por que resolveu de repente dedicar-se a uma atividade inteiramente nova, em Pernambuco?

Nando pensou um instante, alegremente, no efeito que teria ali a resposta verdadeira. Se dissesse: “Francisca, tenente, vim atrás de Francisca. Quem, tenente, não viria atrás de Francisca?” (Q. p. 455)

Se no trajeto até aqui percorrido por Nando para conciliar, através de Francisca, sua subjetividade espiritualizada com as demandas seculares da realidade social, dialeticamente, “A orquídea” - enquanto tempo suspenso de paraíso - representa a tese e as lutas de “A palavra” - tempo urgente e irrefreável de coletividade - a antítese; “A praia” pode ser entendido, enquanto exílio reflexivo, preâmbulo para a síntese que ocorrerá no encerramento do romance.

A reclusão e o afastamento das questões sociais que caracterizam, na seqüência da ação narrativa, o Nando de “A praia”, devem ser entendidos, pois, a partir da ausência de Francisca. O diálogo travado entre a personagem e o Padre Gonçalo no final de “A palavra”, neste sentido, já contém em si os signos do aprendizado forçoso da espera por Francisca, do capítulo seguinte:

- Vim buscá-lo, Nando. Vamos fugir.
O coração de Nando bateu apressado.
- Você conseguiu passaporte?
- Passaporte? Você não está pensando em sair daqui! Não me diga que está, Nando.
- Você é que veio me falar em fugir.
- Fugir para dentro da gente, Nando, e não para a casa dos outros! Lá a gente só pode viver do lado de fora, feito um gravatá. *Você*, pelo menos, e eu, e mais uns poucos, não podemos tratar isso aqui como se fosse uma acampamento. Todo o mundo na beira d’água, apanhando sol na praia. [...]
- Nando suspirou.
- Gonçalo – disse Nando – o que posso dizer a você é que por enquanto vou apanhar sol na praia.
- Nesse caso – disse Gonçalo – seria melhor que você fosse atrás daquela mulher de quem pelo menos parece que gosta de verdade, Francisca. [...]

Numa vívida luz de momento iluminado de éter Nando viu a tarde no hotelzinho do Rio em que Francisca tinha adormecido em seus braços e ele depois a desvencilhara ternamente de si mesmo para que descansasse melhor. Recostado contra o espaldar da cama estendera vagamente a mão para a mesa de cabeceira em busca de um livro ou uma revista qualquer para folhear mas deixara a mão tombar inútil a meio caminho ao ver Francisca dormindo, rosto na mão. Tinha tido pela milésima vez a revelação da futilidade completa de todo acontecimento ou objeto exteriores ao corpo dormindo ao seu lado. Aquele corpo e o seu amor por ele seriam sem dúvida os mesmos num campo de concentração ou num paraíso socialista e assim uma escolha política podia e devia ser feita. Mas permanecia soberano o fato

de que nem o campo e nem o paraíso significariam coisa nenhuma sem o corpo de Francisca e o seu amor por ele. (Q. p. 477)

O desenvolvimento da ação narrativa que se seguirá a esta cena pode ser assim entendido como a busca de aproveitamento do tempo inútil, sem significação, longe do “corpo” de Francisca, a busca de outros meios de vazão para devoção criadora que dedicava ao seu amor. A fuga da amada para Europa é o que põe nas mãos do protagonista o “intervalo de vida para jogar fora” (Q. p. 482) Neste sentido, é fundamental ressaltar e compreender que Nando só não vai ao encontro de Francisca porque não dispõe de meios para isso, como atestam as tentativas frustradas que sucedem sua saída da prisão (Q. p. 475). Somado a isso, o fato de que ele não pode mais reaver nem o tempo denso e subjetivo da doce e divinizada imagem da Francisca etérea anterior à Vereda das Orquídeas nem as energias geradoras que o fizeram pulsar no ritmo da tarefa urgente de construção do “mundo de Levindo”, tem-se a agudização da desorientação existencial de Nando. Diante deste quadro, então, decide reaprender a apreender o tempo; medrar, nesta ausência, a conciliação definitiva entre a temporalidade de sua subjetividade e a realidade, entre a sua forma de amar Francisca e a Francisca do mundo, do exílio:

Paupérrimo sentia-se Nando que tanto gostaria de dar, dar e dar àquela gente. Dar e dar-se. E não dispunha nem de coisas nem de si a distribuir de uma forma útil. Antes tinha tido a sábia e conveniente cisterna milenar dos conselhos dados a Nequinho ou Maria do Egito mesmo quando ao dar o conselho pudesse ter o pensamento longe do seu conteúdo. Depois tinha vindo a fala do progresso, da esperança no mundo. Perdera depois o uso das duas riquíssimas línguas para adquirir uma língua ainda nem sequer forjada. Entregue todo à faina maior de descriar, deslembrar, deseducar. (Q. p. 526)

Este trecho sintetiza o conflito e o projeto de Nando em “A praia”: suplantar as antigas subjetivações e introjetar de maneira indelével e autêntica a necessidade de devotamento ao mundo externo. Na ausência da amada, ele ruma e lapida o plano lento que poderia fazer com que, ao voltar, Francisca o “surpreendesse nos braços de Francisca” (Q. p. 543) Ou seja, o protagonista deseja aproveitar tamanho “intervalo de vida inútil” e descobrir a forma de harmonizar sua individualidade e a realidade, espírito e corpo. Procede, então, à lapidação atribulada e constante da “vida-vida”:

- Eu acho tua disposição de lutar a qualquer preço profundamente louvável – disse Nando – mas no momento temos maiores chances de fazer apenas o mais difícil, que é mudar a vida em vez de mudar o mundo.
- Não entendi – disse Jorge.

- Entendeu sim – disse Nando. – Todo homem tem uma vida no mundo que pode ser histórica se ele quiser: altera o mundo, as condições do mundo, adapta o mundo a suas idéias. E tem a vida-vida, vida privada de todos os homens. Em relação ao mundo ela é um pouco como a vida das plantas, feitas de água, de sol, de ar. E de amor principalmente, no caso dos homens. Amor de bicho, quero dizer, amor de mulher. Eu estou concentrado nesta vida, que tem pouca ligação com a outra. (Q. p. 503)

Alheio às articulações políticas de resistência à ditadura militar e com seus valores pessoais amadurecidos pelo árduo trajeto, que culminou com a derrocada do “mundo de Levindo”, até este instante percorrido, Nando submerge no tempo distante de sua francisca Pátria, tempo do exílio, para cavar em si mesmo:

- Desculpe, Nando, mas então vai ao encontro dele [Otávio]. Ou colabora com Jorge aqui. Ou segue para o interior do Estado. Você não pode continuar fazendo nada.

- O que é que se pode fazer no exílio, Lídia? O jeito é aproveitar o tempo e cavarmos em nós mesmos. Às vezes a gente acha alguma coisa.

- Exílio é no estrangeiro, Nando.

- Quando é a pátria da gente que viaja, não. (Q. p. 512)

No afã de abreviar a distância, o sentimento de saudade e justificar a existência dedicasse, assim, ao “tempo fora do tempo” da devoção amorosa às mulheres:

[...] Mulher dá tudo a gente mas come tempo. Devora o tempo da gente. Rói o tempo do homem que se consagra a ela. *A gente não sente o tempo que passa com ela porque é um tempo fora do tempo.* [grifo nosso] Mas não tem mais tempo para desperdiçar fazendo jangada que apodrece, cortando coco que seca, guiando caminhão, moendo cana. Tudo isso passa a ser pecado porque tira a gente da eternidade que existe na terra entre os braços e as pernas da mulher. (Q. p. 485)

E, como contraponto reflexivo ao seu novo “apostolado” (Q. p. 482), aos velhos hábitos monásticos de reclusão e meditação:

Quando sentia que seu intervalo de vida inteiramente ao sol descambava para o simples divertimento fechava a porta da casa e se engolfava na cidade. (Q. p. 491)

Ou:

- Jandira – disse Nando olhando os moços que se afastavam do seu momento atual – estou precisando me isolar, pensar. [...]

- Uns poucos dias – disse Nando. – Sair para qualquer cidadezinha do interior e tomar quarto numa pensão de choferes e feirantes. [...]

Quando todas as goiabeiras do quintal recendiam fortes de plena madurez, Nando sentiu que também ele amadurecera na rica solidão da

companhia de Jandira. Estava pronto a enfrentar de novo o seu dia-a-dia perigoso. (Q. p. 504; 507)

Na nova vida de Nando, esta divisão da existência longe de Francisca entre a dedicação intensiva às prostitutas e mulheres simples e às meditações regeneradoras, reeducadoras, obedece ao mesmo propósito de aprimoramento do tempo subjetivo. As reflexões e exercícios de compreensão e amor no exílio são, pois, etapas primárias de uma talhadura que macera o corpo “exposto ao sol”, ao ar e à água, da vida na praia e forma o molde espiritual que abrigará a equalização definitiva do descompasso entre realidade e subjetividade. O corolário deste processo será o jantar de celebração do sacrifício de Levindo:

Há muito tempo tinha na cabeça a idéia do jantar à memória de Levindo. Mas afastava a idéia de si por saber que de alguma forma o jantar ia encerrar um período, o período presente, e só a volta de Francisca ou a partida rumo a Francisca podiam compensar o encerramento da sua vida ao sol. (Q. p. 521)

Esta decisão de celebrar a memória de Levindo encerrará a “vida ao sol” de Nando porque a festa simbolizará a culminância da afronta moral que seu comportamento tem representado para os militares, conservadores e até para seus amigos da esquerda revolucionária. Ou seja, no plano prático, o jantar redundará na situação limite que o impelirá a tomar a decisão de engajar-se na luta ou fugir para o exterior indo ao encontro de Francisca:

[...] Elementos nossos infiltrados no Governo, sabem que eles agora te deixam fugir tranquilamente. Te deixam ir para o Rio de avião e pedir asilo a qualquer embaixada. [...]

- Aceito sair do país, claro. – disse Nando. – Mas jantado, Jorge. É tanta gente contra o meu jantar que acabo com a impressão de que morro de fome se não houver o jantar. Só jantado. Com ou sem condições objetivas. Esculhambando a guerra ou não. [...]

- Mas quer dizer que se escapar do jantar você aceita a oferta e vai embora?

- Ah, Djamil, nunca senti maior indecisão na minha vida. Quando penso no Bonifácio Torgo, no Libânio, no Manuel Tropeiro tenho a sensação esquisita de que quem sofreu e foi batida e humilhada foi Francisca ela própria.

Djamil deu de ombros.

- Francisca está longe, esta à salvo. Se você vai ao encontro dela tudo isso será varrido de sua cabeça.

- Aí é que estou começando a fazer não sei que confusão – disse Nando. – Como se, indo ao encontro de Francisca eu estivesse fugindo dela para sempre. Eu gostaria que ao voltar Francisca me surpreendesse nos braços de Francisca. (Q. p. 543)

O seu desejo mais íntimo, como se sabe, é o de ir ao encontro da amada no exílio, mas de alguma maneira Nando pressente que esta solução não resolverá o desacordo tempo-existencial que interdita sua felicidade ao lado de Francisca. A identificação entre Francisca e o sofrimento dos camponeses torturados demonstra a distância em que se encontra este Nando de “A praia” daquele desejoso de sua amada na temporalidade abstrata e surreal do paraíso, ou aquele que se dispunha à imersão no tempo histórico apenas para fundar o as bases do “mundo de Levindo” e acelerar o cultivo de seu jardim francisco. Este novo homem, em processo avançado de “deseducação”, já esboça conceber a necessidade de conciliação entre as duas Franciscas, que em outros termos, significa a conciliação entre sua “vida-vida” e a existência do homem histórico.

Do ponto de vista concreto, a decisão de fazer a homenagem revela a compreensão da personagem da dimensão política do ato. Como o trecho acima citado expõe, Nando planejara a confraternização prevendo os riscos e os benefícios da ostensiva provocação para o prosseguimento de sua vida. Porém, inquieto, ele ainda vasculha seus pensamentos à procura da essência subjetiva que o fizera propor a celebração em forma de jantar, que o fizera imaginar o banquete como resolução de seu conflito individual. A intuição e planejamento do gesto provocativo fazem crescer nele lentamente o vislumbre dos meios de obter tal síntese e, enfim, a resposta vem como uma iluminação:

Ninguém se lembrava mais, mas Francisca se lembrava todos os dias e principalmente a cada aniversário da morte heróica no pátio do engenho e Levindo se deitava na cama entre os dois como a espada entre Tristão e Isolda. E Nando estremeceu em todo o corpo fazendo Jandira também abrir os olhos quando entendeu por que a homenagem tomara forma de jantar. Ia devorar a lembrança de Levindo, devorar Levindo, incorporá-lo, nutrir-se dele. (Q. p. 548)

A incorporação simbólica do mártir representa a restauração de sua memória heróica; a celebração da morte como enaltecimento dos ideais da luta em nome dos quais foi imolado. Nando pretende, assim, exorcizar a sombra do jovem revolucionário morto da lembrança de Francisca, repartindo com o tempo histórico e mítico da coletividade o sentimento de culpa que a atormenta e aprisiona no passado. Emblematicamente, o banquete assemelha-se ao ritual *Kuarup* e à idéia de fusão do tempo individual e coletivo nele implicado. Repete da celebração, então - na exótica pajelança, na congregação das diferentes representações “tribais” convidadas, no huka-huka com os membros da “Marcha pela família”, na consagração de um grande herói mítico, na abertura prospectiva para outro amanhã, para a recriação do mundo, e, principalmente, na sugestão da concentração temporal do rito – tanto

sua seqüência litúrgica quanto seu sentido metafísico. Devorar, incorporar, nutrir-se da lembrança do jovem herói assassinato é, pois, a internalização dos três tempos consagrados à memória de Levindo: o tempo histórico das lutas do presente, o tempo mítico, que adensa a energia utópica da luta, e o tempo pessoal, que se interpõe entre Nando e Francisca.

O ato antropofágico planejado traduz, noutras palavras, a mais efetiva tentativa de conciliação existencial do protagonista de seus anseios pessoais, subjetivos, com e as demandas históricas. A harmonização definitiva não chega, porém, a ser consumada, pois a festa em homenagem a Levindo resulta em um brutal espancamento de Nando. Este desfecho irá adiar forçosamente a tomada de decisão do protagonista em relação à sua partida ou não para Europa, mas ensejará também as lições da dor e das trevas que consolidarão seu processo de “deseducação” definitivo. Antes de tomar a decisão de partir para o sertão com Manuel Tropeiro e incorporar o nome de Levindo em sua nova vida, nos estertores da morte, Nando procede à derradeira acareação entre antigos valores espirituais, subjetivos, e a materialidade do corpo que ameaça expirar. No estado precário de sua saúde, concentrado em sua subjetividade, realiza a etapa final de lapidação do corpo e do espírito.

Quando vieram os espasmos, todos choraram mas era chegado o dia da grande alegria de Nando. Seu corpo já estava infuso no espírito mas o espírito se exauria e de repente Nando teve as entranhas varadas pela ponta lancinante de uma dor. Depois uma cutilada no peito. Uma lança enfiada no flanco esquerdo. O espírito se levantava de chofre e Nando entrava de novo da miséria da sua humanidade. Um aro de ferro na cabeça, que agora ele sentia amarrada. Doíam as costas, as pernas, o tórax. Nando sentiu-se inteiro um hino de aflição. [...]

Mediante a dor Nando redescobria um olho, a placa em brasa do fígado, o ventre, o braço esquerdo. De cada músculo vinha à sua cabeça, uma fagulha de presença. Cada tentativa de gesto era uma chispa, cada balanço de cabeça uma crispação. Toda uma matilha de dores latia a vida em mil lugares.

[...] Incapaz de cantar ou mesmo de falar, Nando gemeu durante horas e dias aquela maior alegria de sua vida, gemeu suas grandes dores ardentes e as que mal crepitavam como um fogo-fátuo, gemeu dorinhas de nada e dores imperdoáveis. Foi quase com pena que sentiu afinal algumas partes do corpo caindo em esquecimento de não-dor, em desmemória de bem-estar, apagando em promessa de saúde a percepção do corpo inteiro. (Q. p. 567)

Na luta entre espírito e matéria travada por Nando no período de recuperação do espancamento sofrido, esta cena representa a reconciliação da personagem com sua constituição física. A “maior alegria de sua vida” é, por isso, o júbilo pela permanência, pelo renascimento da “percepção do corpo inteiro”. No prosseguimento da sua trajetória, porém, esta vitória tem um significado mais complexo e fundamental para a decisão final de partir

para o sertão, pois significa o impulso à presentificação da existência. Nando aprendera com Ramiro Castanho que “também a alma descobre pela dor seus órgãos” (Q. p. 139), que as “mortes não morridas” (Q. p. 141) podem e devem ser potencializadas em “dores criadoras” (Q. p. 139), aprendera, portanto, sobre a compreensão da passagem do tempo contida no perecimento da carne e sobre a urgência da ação. As dores são parâmetros de percepção do transcorrer cronológico, lembrança do corpo, memória da matéria, que reivindica a vivência e a felicidade no tempo presente em contraposição às postergações escatológicas do espírito. Em sua recuperação fisiológica, Nando inicia, então, a sobreposição desta vida do tempo no corpo à vida protelada no tempo do espírito que se consumará no subjetivo refluxo aquático de descoberta do “rio de mel”:

Andou até o poço, olhou o fundo mas só viu pedras. Poços da sua infância e de outras convalescenças surgiram dos tempos mas com cintilação de água. E sentiu em si o que sentira apenas em pensamento externo, antes: o temor de se deixar devorar pelo rio barrento. Para entender uma coisa é preciso deixar que ela flua na gente e não que passe como um rio passa na frente da gente. Agora é minha responsabilidade não diluir ou descobrir o rio de mel. (Q. p. 574)

A última etapa da deseducação do espírito e do corpo praticada por Nando é o empenho de não desperdiçar esse rio tenebroso e espesso de memória que se precipita em sua convalescença, guiando-o para consumação do aprendizado.

Aquele sangria de trevas tinha aberto nele um vazadouro. A solução era só uma, começar a voltar, a recolher as águas, engolindo os riachos que tinham entrado pelos lados, restituindo as chuvas caídas, me espremendo, me afinando com jeito as margens onde eu cabia menino, alargando as beiras um pouquinho só. Enquanto isso o coco boiando no rio, tingindo o rio para que não se perca o negro. [...]

O esforço de tornar arroio infante um rião imenso, de destrançar os fios d’água a distribuir por grotas e grotões, de se espremer ao ponto de vomitar do leito jacarés e pirararas até virar lagoa [...] A lagoa estendida como espelho negro na cara do céu. (Q. p. 576)

“O esforço de tornar arroio infante” o rio imenso que se tornou, é a imagem utilizada por Nando para exprimir a recapitulação de toda sua antiga formação para deseducar-se, para deslembrar. Segue nesta marcha guiado pela “sangria de trevas”, a memória de si mesmo, a impedir que o refluxo das suas águas essenciais percam-se no rio barrento do mundo. Nando luta desesperada e concentradamente para não diluir em si, não desperdiçar, a lembrança dos erros que o ajudam a distinguir o fluxo de suas águas da corrente turva do mundo:

O desperdício de treva lúcida a despeito do amor com que penetrava fundo as águas túrbidas e marrons engasgadas de aluvião. Mas tentar ali o lago? E era o que fazia, empurrando, civilizando, derramando sua noite na torrente bugra. Um lago derrotado o tempo todo. A lagoa seria lá para cima, longe, bem longe daqui, sugando as águas para riba, mamando as tetas do Branco, remontando meu Içana, em fraldas de nevoeiro bem no pico da Neblina. (Q. p. 579)

O momento final da retrospectiva do protagonista e do curso de seu rio-memória conflui com a análise do trítico mariano oculto nos subterrâneos da Quinta dos Frades. Verdadeiro “dique de tucuns” (Q. p. 580), “barragem subindo, subindo na confluência”(Q. p. 580), estes quadros, que descrevem a herética assunção de Maria aos céus, sua revolta pelo sacrifício do filho Jesus e o destronamento de Deus, representam a substituição da temporalidade escatológica do juízo final da conservadora igreja cristã por um juízo final mariano revolucionário, que “subjuga o poder do Incruido, temporalizando Deus em forma de homem morto.” (GOUVEIA, 2006. p. 67). A vitória do corpo sobre o espírito, medrada nos agônicos dias de convalescença, efetua, enfim, seu complemento na consagração de uma vida sensorial e votada para o tempo presente implicada no reinado mariano exposto no revelador trítico de tábuas:

No quadro central Maria ascende aos céus, Maria nua, subindo das ondas do mar sobre uma concha, cabelos de chamas longas e vivas beijando-lhe os seios e os flancos como um incêndio submisso, Maria ascendendo sobre o mar coalhado de barcos onde apóstolos, mulheres, soldados romanos acompanham com temor mesclado de esperança sua subida tranqüila a um céu entreaberto onde Deus formidável de cenhos cerrados parece aguardar apenas o momento de fulminar em meio vôo Maria assunta. [...] Nando olhou com fixidez a tábua imensa do meio, todo ele uma concentração de memória, e quando a si mesmo disse que precisava escrever a Leslie ouviu como num eco interminável os nomes familiares do passado recente, Levindo, Ramiro, Fontoura, Lídia, Januário e compreendeu a vingança mesquinha do espírito derrotado que não queria permanecer nem naquela quantidade indispensável ao normal funcionamento do corpo. Viu a cara odienta de Vidigal que com a boca cheia de fumaça berrava “Francisca!” mas o berro não ressoou nos ares como ressoara no porão, antes explodiu surdo e terrível no crânio de Nando. Nando sentiu as pernas moles, a testa úmida mas soube que o combate estava findo. (Q. p. 582)

Diante das imagens da assunção de Maria, Nando compreende, retrospectivamente, que a “vingança mesquinha do espírito”, empenhado em exaurir o corpo enfermo, era o indício da transformação sólida e perene do seu novo referencial temporal de existência; os rudimentos da conciliação definitiva entre suas perspectivas pessoais e o mundo, entre seu tempo particular e o tempo da história. Símbolos de seu aprendizado, emergem também dos nomes

daqueles que em sua convivência representavam, cada uma à sua maneira, fragmentos da luta entre subjetividade e mundo. Levindo, em sua abdicação da vida pessoal e idealismo; Ramiro, buscando estímulos artificiosos para fugir na subjetividade; Fontoura, em sua angustiante tentativa de preservação da memória indígena; Lídia, a psicóloga, interlocutora das reflexões de Nando, e Januário, ponderador das lutas do passado votado à urgência da construção do futuro (Q. p. 389).

Esta harmonização individual de Nando é o tema do capítulo que encerra o romance que, não por acaso, chama-se “O mundo de Francisca”. Diferentemente de todos os títulos das outras seis partes do livro que são compostos por palavras isoladas, este tomo final de *Quarup*, combina os dois vetores do conflito existencial de Nando e, especialmente, a conciliação interna resultante do seu longo aprendizado. Por um lado, a realidade objetiva tão incômoda, nociva e inadequada aos projetos pessoais do protagonista; do outro, Francisca, o centro do investimento de sua energia vital e cofre dourado a resguardar seus valores mais subjetivos. Por fim, a junção das duas instâncias e assimilação de uma na outra, Francisca transformada em mundo, fundindo tempo individual e coletivo, espalhando a subjetividade de Nando na paisagem, nas gentes, nas lutas, e deixando-se escorrer, da “noz dura e voraz”, em “negro mel” para as “águas barrentas” da história:

E naquelas trevas as duas imagens de Francisca se acercaram uma da outra, coincidiram, de novo uma só. Não mais dentro dele porque a noz dura e voraz que se nutria de Francisca era agora uma passagem livre e diáfana. Desatado o nó a treva fluía em negro mel pelas águas barrentas. Nando abriu a jaqueta de couro e a camisa e tocou o esterno com a mão para ver se não estava transparente e oco bom no meio do corpo. Os estribos da montaria luziram baços dentro da noite. [...]

Nando já a cavalo mal ouvia Manuel Tropeiro. Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escuro éter. A sela do cavalo um alto pico. Da sela Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas de rocha quente. E viu: aquele mundo todo com sua cana, suas gentes e seus gados era Francisca molhando os pés na praia e de cabelos ardendo no Sertão.

(Q. p. 599)

Da Francisca etérea de seu amor platônico, passando pela mulher amada fisicamente na Vereda das Orquídeas, Nando chega a Francisca corporificada, transformada em mundo. É o fim do trajeto que começou na abstrata subjetividade das idealizações e, entre percalços e digressões, o levou a abandonar velhos preceitos de sua formação. Nando compreende, então, que “Francisca é apenas o centro de Francisca” (Q. p. 600) e, projetando-a na coletividade, adota os valores nova vida a urgência do presente do mundo reinado por Maria.

A lição final do aprendizado inicia-se na interpretação da imagem da glória de Maria diante do Deus morto no trítico herético guardado por Hosana:

No terceiro quadro Maria na plena glória do céu sentada em sua concha que veio repousar no trono de Deus, mil serafins e querubins esvoaçando em torno do seu rosto e dos seus seios, as santas do céu cantando à sua volta. E Deus morto no chão. Um homem morto. (Q. p. 582)

E consuma-se na introjeção definitiva do mundo mariano percebida por Nando no sutil paralelo entre a imagem dos soldados assassinados e a lembrança do Deus, homem morto, das imagens da capela da Quinta dos Frades:

Nando primeiro apanhou seu lança-perfume no chão da cozinha. Depois se abaixou perto dos soldados mortos, abraçados no chão. Procurou o revólver que o Cabo Almeirin tinha botado no bolso da farda.

- Ele já tinha me desarmado, Manuel.

Quando apanhou o revólver Nando viu bem de perto a cara morta do Cabo Almeirin, do Soldado Quirino. Não sentiu remorso nenhum.

- Vamos embora, Manuel. Acho que está tudo em paz. (Q. p. 599)

Indiferente diante dos militares assassinados por ele próprio, na última seqüência do romance, para escapar à prisão, Nando integra, enfim, definitivamente a imagem de Francisca à ordem mariana. Tal relação, simboliza o derradeiro ato de substituição da espera passiva e escatológica de sua formação transcendentalista pelos valores mais humanos, urgentes e presentes deste reinado mariano.

Nando ia dizer alguma coisa mas se calou. Se Manuel não tinha entendido ia em breve entender por si mesmo. Andavam agora num meio galope, Nando relembando coisas da vida inteira mas sem sentir nenhuma ligação com os pensamentos e sentimentos que tivera: como homem feito que encontra um dia numa gaveta cadernos do colégio. Estava descontínuo, leve, vivendo de minuto a minuto. Só tinha como sensação de continuidade o fio de ouro de Francisca, assim mesmo porque era um fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir. Não vinha propriamente do passado. (Q. p. 600)

- Sempre ouvi meu pai falar num tal de Adolfo Meia-Noite, cangaceiro importante – disse Manuel. – E o seu nome qual vai ser? Já pensou?

- Já – disse Nando. – Meu nome vai ser Levindo.

E Nando viu o fagulhar ligeiro entre as patas do cavalo como uma serpente de ouro em relva escura. (Q. p. 601)

O processo de “deseducação” de Nando está consumado. É a obtenção da harmonização existencial entre o tempo dos seus anseios individuais e os imperativos do tempo da realidade objetiva. Simbolicamente, então, a compreensão da nova ordem mariana e a incorporação das

duas dimensões de Francisca – a de terra e a do mar – sintetizarão a consonância temporal em Nando e engendrarão sua imersão no tempo histórico, sua partida com Manuel Tropeiro para o sertão. Um homem imerso na densidade temporal, guiado apenas pela “continuidade do fio de ouro de Francisca”. O passado reside agora apenas na memória mítica do nome de Levindo e nos signos educadores do árduo percurso de emancipação temporal – as cartas de Francisca, o tubo metálico de éter, o olho cego e a perna cambaia; a consagração do presente determina-se na busca terrena da felicidade do reino de Maria, na experiência vivida “de minuto a minuto”, em direção do futuro, através da continuidade do fio dourado da “trama do mundo a vir”, contruindo densa e lentamente a história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido. Ele a arrebatava para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história; do mesmo modo como ele faz explodir uma vida determinada de uma época, assim também ele faz explodir uma obra determinada da obra de uma vida. Este procedimento consegue conservar e suprimir na obra a obra de uma vida, na obra de uma vida, a época, e na época, todo decurso da história. O fruto nutritivo do que foi compreendido historicamente tem em seu interior o tempo como semente preciosa, mas desprovida de gosto.

Walter Benjamin

A idéia de tempo resumida no rito *Kuarup* é a de uma confluência de tempos para o presente. Ele é o símbolo de um determinado ponto de referência temporal, mas também é um ponto de convergência de todos os tempos. No rito, de maneira geral, encontram-se condensados o passado da reedição mítica, o presente na celebração em forma de interrupção cronológica e o futuro na consolidação da circularidade temporal. No *Kuarup*, especificamente, o passado e o futuro, unidos na interseção entre as honras fúnebres à memória do herói e a mimetização da criação do universo feita por Maivotsinin, confluem para o presente. A suspensão temporal do cerimonial configura-se, assim, como interrupção e concentração de tempos e, acima de tudo, como consagração do presente, referência para existência.

No romance de Antonio Callado, a intensificação simbólica do tempo reproduz este caráter, esta valorização do presente, em três dimensões.

A primeira é observável na conclusão do enredo e na conciliação da personagem Nando com o tempo histórico. Como a análise demonstrou, toda a narração do trajeto do protagonista consiste na busca pela harmonização de seu tempo subjetivo, pejado de valores do passado e projeções escatológicas, com o fluxo incontido e urgente do tempo histórico. Depois de longo e árduo aprendizado, a resolução espiritual e social da personagem efetua-se no abandono da orientação salvacionista de apreensão temporal e na assimilação do tempo presente do reinado mariano do “mundo de Francisca” a ser consolidado. Nando, então, em síntese, ao fundir sua “nova” subjetividade às demandas históricas, deseduca-se da expectativa do juízo final e dos preceitos arcaicos de sua antiga formação; propõe-se, pois, a viver e orientar sua existência pela temporalidade do presente. Realiza, então, simbolicamente, a unificação de sua subjetividade com seu papel social; uma conciliação que, guardadas as proporções, é a própria conciliação mítica entre cosmos e individualidade, passado, presente e futuro, celebrada pelo rito *Kuarup*.

A dimensão seguinte da valorização da perspectiva do presente no romance está entrevista na proposição do trabalho da memória para decifração da intensificação temporal proposta na estrutura narrativa. Esta atividade da memória está sugerida no cruzamento de tempos simbólicos na ação ficcional e no tratamento dado ao material histórico nela aludido. Como a análise pôde demonstrar, do ponto de vista estrutural, *Quarup* possui diversas estratificações e vetores alegóricos. O caráter refratário deste arranjo temporal - configurado, principalmente, nas citações e demarcações contextuais – mina a linearidade da ação narrativa e impele o leitor a concatenar os desacordos e idéias cifradas através da intensificação temporal produzida pela atividade da memória. Este trabalho da memória tem como

referência o presente, o que, por sua vez, garante a revitalização permanente da apresentação da história no romance. É, enfim, a reprodução literária, tanto do procedimento crítico de apresentação “estética” e aberta de uma história sempre atualizável, quanto do trabalho “redentor” da memória - que engendra esta atualização - discutidos no capítulo de fundamentação teórica.

O último aspecto da valorização do presente na compreensão de *Quarup* diz respeito à relação da estrutura simbólica do romance e seu lugar na posteridade. Com a palavra, o próprio Antonio Callado:

Um livro como *Quarup* terá sentido se ele ainda for lido daqui a cem anos. Ele terá um sentido provavelmente importante sob o ponto de vista do que estava acontecendo no Brasil, como o País foi visto por um escritor que estava profundamente interessado e metido naquele processo histórico. Ele tem um valor de testemunho, mesmo com seu caráter de ficção [...] se ele ainda for lido daqui a cem anos terá um valor quase de documento. (GOLIN, 1994, p. 93)

Do ponto de vista histórico, não resta a menor dúvida de que *Quarup* é um rico retrato da vida política e social do Brasil da segunda metade do século XX, sobretudo dos dez anos compreendidos na ação narrativa. Aos interesses historiográficos presta-se, então, a fornecer subsídios para compreensão de uma época e oferecer um painel variado e detalhado de muitos aspectos do momento político e social brasileiro retratado. Contudo, de um ponto de vista estético, o fato de ter seu conteúdo tão arraigado ao contexto histórico em que foi produzido não limita a “durabilidade” do romance enquanto obra de arte. Deslocado do contexto em que foi gerado, seu aspecto documental transforma-se em objeto de ruminação, em imagem dialética, alegoria. Em uma perspectiva benjaminiana, esta condição acentuadamente histórica acaba por engendrar a própria redenção de sua significação. Ou seja, aplicando a mesma lógica requerida na decifração do cruzamento da diacronia da ação narrativa com os tempos transversalmente dispostos na intensificação simbólico-temporal do romance à interpretação da relação entre sua dimensão documental e seu potencial alegórico, *Quarup* converte-se em um retrato histórico do Brasil, mas uma imagem histórica devassável pela capacidade redentora da memória presente de inquerir os signos do passado ali inscritos e gerar novos significados e conexões, tanto para o romance quanto para a história.

Mimetizando a constelação de tempos do ritual que lhe empresta o nome, *Quarup* permanece, enfim, enquanto arranjo estético, como concentração de signos e concepção crítica de história e memória votada e construída na perspectiva do presente. Permanece *Kuarup*, mônada e obra de arte.

BIBLIOGRAFIA

SOBRE *QUARUP* & ANTONIO CALLADO

AGAZZI, Giselle Larizzatti. **A crise das utopias:** a esquerda nos romances de Antonio Callado. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. **Um país emaranhado:** o projeto ficcional de Antonio Callado. 2004. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Arturo Gouveia de. **Literatura & Violência pós-64:** a repressão militar em Quarup e Bar Don Juan, de Antonio Callado. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. **Literatura e repressão pós-64:** o romance de Antonio Callado. João Pessoa: Idéia, 2006. (Coleção Carpe diem).

_____. O legado de Antonio Callado. In: LEITE, Ligia Chiappini Moraes; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Org.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial & EDUSP, 2000. p.113-128.

ARRIGUCCI JR, Davi. Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente). In: _____. **Achados e perdidos:** ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979. p.79 -115.

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

_____. O sumiço de Fawcett. In: _____. **Outros achados e perdidos.** São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 313-317.

ATHAYDE, Tristão de. **Prefácio.** In: Assunção de Salviano, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

ÁVILA, Henrique Manuel. **Da urgência à aprendizagem:** sentido da história e romance brasileiro dos anos 60. Londrina: UEL, 1997.

BASTOS, Alcmeno. O aprendizado de Brasil na ficção política de Antonio Callado. In: ARAGÃO, Maria L. P. de ; MEIHY, José Carlos S. B.(Coord.). **América, ficção e utopias.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1994. p.487-500.

BRUNN, Albert von. „Die Expedition Callado: Epos, Reise und Parodie“. **Lusorama**. Mettingen: Brasilienkunde Verlag, Institut für Brasilienkunde, 1993. p. 19-32.

_____. Entre Michel de Montaigne e o *Coração das trevas*. In: LEITE, Ligia Chiappini Moraes; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold. (Org.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial & Edusp, 2000. p. 93-103.

COSTA, Édison José da. **Quarup: tronco e narrativa**. Curitiba: Scientia er Labor, 1988.

CALLADO, Antonio. **Bar Don Juan**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Concerto Carioca**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Crônicas do fim do milênio**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

_____. **Esqueleto da lagoa verde**. Brasília: MEC, 1962.

_____. **Os industriais da Seca e os 'galileus' de Pernambuco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1960.

_____. **Quarup**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Reflexos do baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. **Sempre viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Tempo de Arraes: a revolução sem violência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.

D'INCAO, Maria Ângela. Serás um país cruel, disse a fada ao Brasil. In: LEITE, Ligia Chiappini Moraes; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Org.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial & Edusp, 2000. p. 104-112.

DRESSEL, Helga. Espera ou ação: na engrenagem da culpa. In: LEITE, Ligia Chiappini Moraes; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Org.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial & Edusp, 2000. p. 129-136.

FIGUEIREDO, Vera Follain. **Da profecia ao labirinto**: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

_____. **Da profecia ao labirinto**: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Disponível em < <http://members.tripod.com/~lfilipe/Vera.html>>. Acesso em: 23 mar. 2006.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. A imagem do Brasil em *Concerto carioca*. In: LEITE, Ligia Chiappini Moraes; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Org.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial & Edusp, 2000. p. 137-143.

GOLIN, Cida. Antonio Callado: um mosaico de fragmentos da história brasileira. **Brasil/Brazil**: revista de literatura brasileira, Porto Alegre, ano 8, n. 13, p. 91-102. 1995

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

JANBLONSKI, Jenekelli; CAMARGO, Wander Amaral. O discurso romanesco e a obra *Quarup*. **Tempo da ciência**. Cascavel/PR: UNIOESTE, n. 24, vol. 12, p. 73-91. 2005.

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti. Fato e ficção em *Crônicas do fim do milênio*, de Antonio Callado. **Alea**: Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro: UFRJ. v.6, n. 1, p. 97-116. 2004.

KOSHYIAMA, Alice Mitika. **O tempo de Levindo**: ficção e história no romance *Quarup*. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A casa assassina ou a Inglaterra vista da Americatlatíndia. In: AGUIAR, Flávio W. ; VASCONCELOS, Sandra G. T.(Org.) **Imagens da Europa na literatura brasileira**. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 35-49.

_____. Nem lero nem clero: historicidade e atualidade em *Quarup* de Antonio Callado. **Lusorama**: Zeitschrift für Lusitanistik. Frankfurt am Main: n.24. 1994. p. 29-39

_____. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense: 1983^a.

_____. **Quando a pátria viaja**: uma leitura dos romances de Antonio Callado. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1983.

LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre o romance brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos. Brasília: INL, 1978.

LOKENSARGARD, Mark A. A teorização do Brasil e a opção heróica em *Quarup*. **Letras de Hoje**. Porto Alegre. v. 34, n.1, p. 87-95. 1999.

PINTO, Cristina Ferreira. **A viagem do herói no romance de Antonio Callado**. Brasília: Thesaurus, 1985.

SÁ, Lúcia Regina de. **A literatura entre o mito e a história: uma leitura de *Maíra* e *Quarup***. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SANTOS, Francisca Maria dos. **Literatura no compasso da história: Brasil e Angola**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. 149 p.

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

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha. **Romance e Utopia: *Quarup*, *Terra sonâmbula* e *Todos os nomes***. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 193 p.

SODRÉ, Nelson Werneck. O momento literário. **Revista da Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n.15, p. 213-228. 1967.

GERAL

ADORNO, Theodor. **Sobre Walter Benjamin: Recenciones, artículos, cartas**. Madrid: Cátedra, 2001.

AGOSTINHO. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

AGOSTINHO, Pedro. ***Kwarip*: mito e ritual no Alto Xingu**. São Paulo: EPU; USP, 1974.

AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos S. B; VASCONCELOS, Sandra Gardini T.(Org.). **Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xâmã, 1997.

_____. **A palavra no purgatório:** Literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997

AGUIRRE, Jesus. **Discursos interrumpidos I:** filosofia del arte y de la historia. Madrid: Taurus, 1989.

_____. **Iluminaciones I:** Imaginación y sociedad. Madrid: Taurus, 1988.

_____. **Iluminaciones II:** Poesia y Capitalismo. Madrid: Taurus, 1990.

ARRIGUCCI JR. Davi. Borges e Quevedo: a construção do nada. **Achados e perdidos:** ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979. p.139-147.

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUST, Hugo. **Der historische Roman.** Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. São Paulo: Hucitec & Annablume, 2002.

BARTHES, Roland. O discurso da História. **O rumor da língua.** São Paulo: Edunesp-Hucitec, 1988. p.145-147.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie:** escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1986.

_____. **Gesammelte Schriften.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. (7 vols.)

_____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, v.1. 1996. (Obras escolhidas)

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 2000.v.3 (Obras escolhidas)

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Origem do drama trágico alemão.** Lisboa, Assírio & Alvim. Tradução João Barrento, 2004.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense, v. 2. 2000. (Obras escolhidas)

_____. **Walter Benjamin.** São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

_____. A tarefa do tradutor. **Humboldt.** Hamburg, Zeitschrift Humboldt, 1962.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna.** São Paulo: Edusp-Fapesp, 2000.

_____. **Grandesertão.br:** o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2004.

_____. Pensamento privilegiado e cultura de massas: tradição e modernidade em W. Benjamin. **Linha d'água.** São Paulo: Publicação da Associação de Professores de Língua e Literatura, n.6, p.13-29. 1989.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Brasília: UNB, 2000.

CAIMI, Claudia. Literatura e história: a mimese como mediação. **Itinerários**: Revista de Literatura. Araraquara: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, n.22, p. 59-68. 2004.

CAMARGO, Patrícia de Freitas. **A câmara obscura de Walter Benjamin**: um estudo sobre a imagem dialética no trabalho das passagens. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CARPENTIER, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana. **Tientos, diferencias y otros ensayos**. Barcelona: Plaza & Janés editores, 1987. p.7-28.

CASULLO, Nicolás et alli. **Sobre Walter Benjamin**: vanguardias, historia, estética y literatura, una visión latinoamericana. Buenos Aires: Alianza Estudio; Goethe-Institut Buenos Aires, 1993.

CHAVES, Ernani Pinheiro. **Mito e história**: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1998. (Estudos, 158)

CHOURAQUI, André. **Os homens da Bíblia**. São Paulo: Cia. das Letras; Círculo do Livro, 1990.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNY, Laurent et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76. (*Poétique* 27)

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DE MARCO, Valéria. Na poeira do romance histórico. In: BOËCHAT, Cecília et al. (Org.) **Romance histórico**: recorrências e transformações. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2000.

EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin o hacia uma crítica revolucionaria**. Madrid, Cátedra, 1998.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FERRARI, Sonia Campaner Miguel. **Sobre o conceito de experiência em W. Benjamin.** Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Da alegria e angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina. **Revista Brasil de Literatura.** Rio de Janeiro, 2001.

FILORAMO, Giovanni. **Monoteísmos e dualismos:** as religiões de salvação. São Paulo: Hedra, 2005.

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e História:** o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Romance e histórica. **Uniletras.** Ponta Grossa, n.11, p.109-118. 1989.

FUENTES, Carlos. **Valiente mundo nuevo:** épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Tierra Firme, 1990.

GALEAZZI, Marlene Anne; PIMENTA, Rolnan. **Quarup:** festival de vida e morte no Xingu.: **Manchete.** Rio de Janeiro: Bloch, n. 1390, p.76-84. 1978.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **Relações entre ficção e história:** uma breve revisão teórica. **Itinerários:** Revista de Literatura. Araraquara: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, n.22, p. 37-58. 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Afinidades eletivas.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1944.

_____. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister.** São Paulo: Ensaio, 1994.

HOBBSAWN, Eric. **Sobre história.** São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion.** Belo Horizonte, n.112, p. 183-190.2005.

_____. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1999.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história.** Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Walter Benjamin:** os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, v.147,1982. (Coleção Tudo é História).

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** História, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUBERMAN, Georges-Didi. **Ante el tiempo:** historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. **Intertextualidades.** Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49. (*Poétique* 27)

KIERKEGAARD, Soeren Aabye. Temor e tremor. **Os pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KONDER; Leandro. **Walter Benjamin:** O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOSELLECK, Reinhart. **Vergangene Zukunft**: zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

_____. **Passado futuro**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2006.

LÄMMERT, Eberhard. “História é um esboço”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos avançados**. v.9, n.23, São Paulo: IEA-USP, p. 289-308. 1995.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LHULLIER, Yolanda dos Santos. A festa do Kuarup entre os índios do Alto-Xingu. **Revista de antropologia**. São Paulo, v.4, n.2, p.111-116. 1956.

LIMA, José Lezama. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Las imágenes posibles. Disponível em www.mabuse.com.ar Acesso em: 18/10/2007

LIMA, Luis Costa (org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo editorial, 2005.

_____. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____, **Der historische Roman**. Berlin, Aufbau Verlag, 1955.

_____, **Le Roman Historique**. Paris: Payot, 1965.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Edunesp, 2000.

MAESTRI, Mário. História e romance histórico: fronteiras. **Revista Novos rumos**. São Paulo: IAP, n. 36. 2002.

MATOS, Olgária C. F. **A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

_____. Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin. **Revista do departamento de Filosofia da USP**, n.23, p. 87-108. 1994.

_____. Memória e história em Walter Benjamin. **Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania** São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1999. p.p.151-156.

MENNINGHAUS, Winfried. **Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

_____. Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagem en Walter Benjamin. FEHRMANN, Silvia; MASSUH, Gabriela (orgs.) **Sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Alianza editorial/Goethe Institut Buenos Aires, p. 37-56. 1993.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em W. Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da memória. **Alea: Revista de Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro v. 7, n. 1, p. 51-52. 2005.

NOVAES, Adauto (Org.) **Tempo e história**. São Paulo: Cia. das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional In: RIEDEL, Dirce Côrtes. **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.p. 9-85.

_____. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

NÜNNING, Angar (Hsg.) **Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie**. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler. 2004.

OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. (org). **Benjamins Begriffe**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PLATÃO. **Teeteto – Crátilo**. Belém: EDUPFA, 2001.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRATT, Mary Louise, et al. **Literatura e História: perspectivas e convergências**. Bauru: EDUSC, 1999.

PRESSLER, Gunter Karl. **Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005 – Um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira**. São Paulo, Annablume, 2006.

RAMA, Ángel. Os processos de Transculturação na Narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio ; VASCONCELOS, Sandra G. **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp. 2001. p. 209-232.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Ana Alderi Pereira de. **Beleza e mistério**: a idéia de crítica de arte no jovem Benjamin (comentário e tradução de *As Afinidades Eletivas de Goethe*, de Walter Benjamin) Dissertação. (Mestrado em Filosofia) PUC-Rio, 2004.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **Tempo e narrativa: tomo II**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **Tempo e narrativa: tomo III**. Campinas: Papirus, 1995.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de W. Benjamin. Bauru-SP: Edusc, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. **Teoria benjaminiana da alegoria a partir do Trauerspielbuch**: a concepção da história como catástrofe. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SCHLESENER, Anita Helena, Tempo e história: Blanqui na leitura de Benjamin. **História: Questões e Debates**, Curitiba, Editora UFPR, n. 39. 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: Edunb, 1982.

VILLAS-BOAS, Orlando. **A arte dos pajés**. São Paulo: Globo, 2000.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, v.4.1995. (Coleção Ponta)

_____. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2001.
(Ensaio de cultura)

* * *