

UNIOESTE – UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ

JENEKELLI JABLONSKI

***QUARUP: O PROCESSO DE FORMAÇÃO DISCURSIVA DE PADRE  
NANDO NA OBRA DE ANTONIO CALLADO***

CASCADEL  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JENEKELLI JABLONSKI

***QUARUP: O PROCESSO DE FORMAÇÃO DISCURSIVA DE PADRE  
NANDO NA OBRA DE ANTONIO CALLADO***

Dissertação apresentada, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Wander Amaral Camargo

CASCADEL  
2006

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>9</b>
-------------------------------------	----------

### **CAPÍTULO I**

<b>1 O ROMANCE .....</b>	<b>16</b>
1.1 REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO ROMANESCO .....	16
1.2 ROMANCE DE APRENDIZAGEM OU DE FORMAÇÃO: <i>BILDUNGSROMAN</i> .....	21
1.3 OBSERVAÇÕES SOBRE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO.....	39
1.4 AS PERSONAGENS OU A REPRESENTAÇÃO DO HOMEM NO ROMANCE.....	46
1.5 BAKHTIN E O DISCURSO NO ROMANCE .....	52
1.6 O TEMPO E O ESPAÇO NA NARRATIVA ROMANESCA .....	64
1.7 BAKHTIN E O CONCEITO DE DIALOGISMO .....	70
1.8 GÊNERO E POLIFONIA EM BAKHTIN .....	80

### ***CAPÍTULO II***

<b>2 <i>QUARUP</i>: UMA (RE) LEITURA DA HISTÓRIA .....</b>	<b>86</b>
2.1 FORTUNA CRÍTICA .....	86
2.2 APRESENTAÇÃO DA OBRA <i>QUARUP</i> .....	109

2.3 <i>QUARUP</i> E O RITUAL XINGUANO: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS.....	115
--	-----

### **CAPÍTULO III**

<b>3 NANDO: A (TRANS) FORMAÇÃO DO HERÓI .....</b>	<b>129</b>
---	------------

3.1 OS CONFLITOS E A ABERTURA AO MUNDO EXTERIOR .....	129
---	-----

3.2 OS DIÁLOGOS E A APLICAÇÃO DOS DISCURSOS: O EMBATE COM A REALIDADE .....	145
---	-----

3.3 FRANCISCA: AMOR PLATÔNICO E AMOR CARNAL .....	158
---	-----

3.4 A RENÚNCIA E A CAUSA REVOLUCIONÁRIA.....	174
--	-----

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>182</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>188</b>
---	------------

<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>195</b>
--------------------------	------------

**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO**

***QUARUP: O PROCESSO DE FORMAÇÃO DISCURSIVA DE PADRE  
NANDO NA OBRA DE ANTONIO CALLADO***

**Orientador:**     **Prof. Dr. Wander Amaral Camargo**  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

**Profª Drª Alice Áurea Penteado Martha**  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

**Profª Drª Lourdes Kaminski Alves**  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

**Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de Concentração  
em Linguagem e Sociedade**

Cascavel, 23 de fevereiro de 2006.

Ao meu pai (*In memoriam*)

Ao meu esposo Airton, minha filha  
Isadora, minha mãe Clarice, meus  
irmãos e demais familiares. Sem o amor  
e o apoio de vocês, nada disso seria  
possível.  
Nem valeria a pena.

## Agradecimentos

Obrigada é o mínimo que posso dizer a todas as pessoas, que de alguma maneira compartilharam e contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.

Ao Prof. Dr. Wander Amaral Camargo, pela orientação e por fazer parte da minha caminhada, contribuindo sempre em nossos diálogos e me fazendo crescer.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lourdes Kaminski Alves por despertar em mim, desde os tempos de graduação, a paixão pela literatura. Pela orientação que desempenhou outrora em meu trabalho de pós-graduação *Lato Sensu*. Pela gentileza de me disponibilizar materiais, pelas boas sugestões. Pois bem, em todos estes anos de convivência, a professora, sem jamais abrir mão de exigências rigorosas no que diz respeito à realização das tarefas universitárias, sempre soube me ofertar a liberdade para que eu pensasse por conta própria. A ela que me incentiva há tantos anos e que, pelo seu exemplo pessoal, é um estímulo mesmo às aventuras do pensamento, obrigada.

À coordenação do Mestrado, e a equipe administrativa: Ruti Rosane Pêgo e Nilva Teresinha Cartieri Dalsasso.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Roselene de Fátima Coito pela contribuição no Exame de Qualificação, pela leitura crítica e as sugestões oportunas.

Ao Airton, meu amor, por ser um companheiro presente, incentivador em todos os momentos e por sempre acreditar em minha capacidade. Por me ouvir e ajudar principalmente em momentos de grande desânimo; ele me confortou admiravelmente, dizendo-me que, sob qualquer circunstância, eu deveria me orgulhar do trabalho já feito. Por conta disso, esta dissertação, está a ele também dedicada.

À minha querida filha Isadora, para quem tantas vezes estava ausente, não podendo corresponder a todas as suas expectativas ao realizar o papel de mãe. Mas que significa muito para mim, é minha vida, energia amorosa que me leva sempre para frente – em direção ao melhor de mim.

À minha família, minha mãe Clarice pelo apoio, aos meus irmãos Hilario e Irineu pelo amor e carinho, aos meus sobrinhos Kalline, Marcelo, Francieli, Leonardo, Daniela e Eduarda pelas pessoas maravilhosas que são, e pela grande alegria. Obrigada por tudo que vocês representam.

À Vanice e Dora, cunhadas queridas.

Aos colegas e professores do Mestrado, sempre tão prestativos.

Um agradecimento especial para minha mãe Clarice e meu esposo Airton, por serem as primeiras pessoas a me incentivar a buscar meus ideais, a ir em frente, mesmo que para isso eu tivesse que me ausentar tanto. O amor e carinho sempre me deram forças para continuar os meus projetos, por tudo isto vocês são a razão de hoje eu estar alcançando mais uma conquista. Muito Obrigada.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como propósito refletir e analisar o processo de transformação da personagem Nando, protagonista do romance *Quarup* (1967) do escritor Antonio Callado. A referida obra está inserida no período contemporâneo – compreendendo as obras e movimentos literários surgidos nas décadas de 60 e 70 do século passado. Para atender a esta proposta, metodologicamente, recorrer-se-á à pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Sendo assim, a análise está pautada nos pressupostos teóricos, principalmente, de Mikhail Bakhtin. A ênfase que *Quarup* recebe neste estudo está em efetuar reflexões sobre o percurso do protagonista, um padre católico cuja trajetória aponta para as adversidades perante a vida e a integração social num mundo desconhecido, devido a sua formação sacerdotal num mosteiro. Antonio Callado ao criar a trajetória ficcional da personagem Nando, reporta-se a alguns episódios históricos e míticos do Brasil, referentes à época na qual a narrativa romanesca se insere, ou seja, o período que vai do governo de Getúlio Vargas, pouco antes de seu suicídio em 1954, até o período da ditadura militar, instaurada em 1964. As metamorfoses vividas por Nando em seu processo de ‘deseducação’ e ‘nova formação’ estão intrinsecamente ligadas ao desenvolvimento do Brasil nessa época. Sendo assim, pode-se dizer que *Quarup* apresenta características que fazem parte do ‘romance de formação’ (*Bildungsroman*), e dele se aproxima. Ao verificar as transformações a que o protagonista é submetido percebe-se que, mudando a sua educação em formação autêntica, Nando troca, em pouco tempo, o sacerdócio católico pelo indigenismo laico no Xingu; mais tarde, vai desespirtualizando, no discurso e na ação, o seu amor à mulher; e, finalmente, opta pela atividade reformista e revolucionária entre os camponeses do Nordeste. Esses aspectos são pertinentes à medida que corroboram para a constituição da identidade do protagonista e sua aproximação, de forma alegórica, com o Brasil daquela época.

Palavras-chave: protagonista, romance, discurso, transformação

## ABSTRACT

This research has the purpose to reflect on and to analyze the process of transformation of the Nando, protagonist of the novel *Quarup* by writer Antonio Callado. The related literary work is inserted in contemporary period – understanding the literary works and literary movements appeared in the decades ones of 60 and 70 of last century. To attend of this proposal, methodologically, the search is the qualitative research and bibliographic. Being thus, the analysis is based on the theoretical presupposes, mainly, of Mikhail Bakhtin. The emphasis that *Quarup* receives in this study lead up to effect reflections about the protagonist's course, a Catholic priest whose way points with respect to the adversities before the life and social integration in an unknown world, due to its priestly formation in a monastery. Antonio Callado creating the fictional trajectory of the Nando personage, allude to some historical and mythic episodes of the Brazil, relating to the epoch in which the narrative of the novel is inserted, or either, the period that it goes of the Getúlio Vargas' government, a little before his suicide in 1954, until the period of the military dictatorship, restored in 1964. The metamorphoses lived for Nando in his process of 'deseducation' and 'new formation' they are intrinsically connected to the development of the Brazil in this epoch. Being thus, it can be said that *Quarup* presents characteristics that are part of the 'novel of formation' (*Bildungsroman*) and of it the literary work is approached. When verifying the transformations that the protagonist was submitted perceives that, changing his education in a authentic formation, Nando changes, in little time, the catholic priesthood for the lay indigenism at the Xingu; later it, he goes making disispiritualize, in the speech an in the action, his love for woman; and, finally, he opts to the reformist and revolutionary activity among peasants of the Northeast. These aspects are relevant as that they corroborate for constitution of the protagonist's identity and its allegorical approach form, with the Brazil of that one epoch.

Key-words: protagonist, novel, speech, transformation



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo tem como motivação a problematização de questões referentes à análise do herói na literatura contemporânea, especificamente voltadas ao gênero romanesco. Para realizar as referidas reflexões optou-se pelo romance *Quarup* (1967), de Antonio Callado, obra que se insere no período contemporâneo<sup>1</sup> e que toma forma de um “romance de formação”, principalmente devido às transformações a que o protagonista Nando é submetido no decorrer da narrativa.

Verifica-se que, apesar de a literatura brasileira surgir da literatura portuguesa, a mesma demonstra em certos aspectos a necessidade de busca do referencial na cultura brasileira, a fim de expressar a realidade. Esta busca do real reflete a tentativa de elaboração de uma identidade nacional, buscada do Romantismo ao Contemporâneo, com diferentes aspectos em relação à forma e ao conteúdo, mas ainda inesgotada.

Durante o Romantismo predominou uma literatura que aliava a noção de natureza à de pátria, acreditando que a grandeza de uma estava ligada à variedade e exotismo da outra. Após a Segunda Guerra Mundial, a postura dos intelectuais e escritores muda: a noção idílica de Brasil dá lugar à realidade do atraso sócio-econômico, à consciência do subdesenvolvimento. Os escritores

---

<sup>1</sup> O termo “contemporâneo” a que me refiro está sendo empregado nesse estudo de forma a ser entendido como as obras e movimentos literários surgidos nas décadas de 60 e 70 do século passado, e que refletiram um momento histórico caracterizado inicialmente pelo autoritarismo e por uma rígida censura. A esse respeito consultar: PELEGRINI, T. *A Imagem e a Letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

passam a discutir os problemas do país e tentar, via uma ficção participante, acelerar a revolução, garantia de uma vida melhor para todos. Mais do que fazer literatura ou pesquisar novas formas de expressão, ao escritor cabia dizer o interdito, informar, já que o canal informativo por definição, o jornal, não podia fazê-lo. Surge, então, uma literatura parajornalística. Impossibilitados de dizerem a totalidade, devido a censura, os autores descrevem o específico de forma alegórica.

Tal fato torna-se justificável ao analisar que a produção cultural brasileira enfrentou considerável conjunto de problemas e de dificuldades logo após os militares, com o golpe de 1964, terem causado a ruptura da vida institucional do país e assumido de modo truculento, o controle do Estado, dando início a longo período ditatorial que, em seu momento mais violento, chegou inclusive a suprimir o estado de direito e desencadear brutal repressão contra seus oponentes.

Devido a esse momento histórico, os anos 60 do século passado, foram de grande agitação para o Brasil: por um lado o governo militar impôs a ditadura ao país, com terríveis conseqüências à liberdade dos cidadãos; mas por outro, houve uma forte efervescência de intelectuais e artistas que se rebelaram contra o regime. Nessa época de crise e temor, depois da perseguição das forças e homens no poder contra sua obra e pessoa, Antonio Callado lança o livro que talvez tenha sido o romance sociopolítico mais engajado<sup>2</sup> ideologicamente dessa

---

<sup>2</sup> O adjetivo “engajado” é aqui entendido como solidário com as circunstâncias sociais, históricas e nacionais em que está inserido, neste caso, enquanto esquerda brasileira nesse período.

década e da seguinte: *Quarup*, que invade a literatura brasileira com um vigor e uma violência que nela raramente havíamos tido antes. Nele, trata-se de, diante da perplexidade do momento, revelar uma identidade nacional constitutiva do próprio povo, contrapondo-a ao sistema imperante. Esta é, aliás, a tônica de boa parte de seus livros, na qual camponeses, índios e revolucionários, em busca de uma reforma que faça o país alcançar um desenvolvimento social favorável à maioria enfraquecida, sustentam uma oposição radical ao regime militar.

Como obra de abordagem claramente política, Silverman (1982) considera *Quarup* como “romance de idéias, que procura descobrir, expor e reavaliar a identidade brasileira” (SILVERMAN, 1982, p. 98). A descoberta, a exposição, e a reavaliação da identidade também são experiências que serão vivenciadas pelo protagonista, o qual configura-se como objeto principal de análise nesse estudo.

Para que seja possível traçar de forma coerente o processo de transformação do protagonista é imperioso aprofundar o estudo teórico e, para isto, metodologicamente, recorrer-se-á à pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Desta forma, a análise está pautada nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin e suas obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1995)<sup>3</sup>, *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981)<sup>4</sup>, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* (1993)<sup>5</sup>, *Questões*

---

<sup>3</sup> A primeira edição da obra data de 1929.

<sup>4</sup> A primeira edição da obra data de 1929.

<sup>5</sup> A primeira edição da obra data de 1965.

*de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (2002)<sup>6</sup> e *Estética da Criação Verbal* (2000)<sup>7</sup>.

A opção pela fundamentação neste teórico reside no fato de que Mikhail Bakhtin adquiriu importância crescente nos mais diversos campos e se tornou indispensável no meio universitário. A obra deste autor conduz à revisão da problemática essencial numa obra literária e na arte em geral, tudo isto ligado a uma visão do homem e do mundo coerente com os dias de hoje.

A importância de Bakhtin tornou-se evidente não só para a literatura, mas também para os estudos de linguagem e para as ciências humanas em geral, sendo estas últimas motivo do capítulo “Observações sobre a epistemologia das ciências humanas” em sua obra *Estética da Criação Verbal* (2000).

Os desdobramentos das concepções de Bakhtin, que aparecem em muitos autores, têm uma de suas fontes principais no livro sobre *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), pois se considera que este não seja apenas um simples livro de crítica literária, e sim um livro de teses, no qual estão presentes as teses de romance polifônico, da dialogia, da carnavalização da literatura, uma inovadora concepção dos gêneros literários e sua transformação. Todas estas questões assentam-se sobre um fundo mais amplo, de abrangência multidisciplinar: o problema do diálogo como fundamento do pensamento criativo e da própria criação, pois ser significa se comunicar pelo diálogo. Portanto, este se liga ao que há de mais essencial na existência humana.

---

<sup>6</sup> A primeira edição da obra data de 1979.

<sup>7</sup> A primeira edição da obra data de 1979.

Sem dúvida, a concepção bakhtiniana contribui para que se possa conceber todo texto como intimamente ligado ao social da linguagem, que já se manifesta no fato de que toda palavra pressupõe um interlocutor.

Com a aplicação de alguns dos estudos de Bakhtin à análise de *Quarup*, é possível percebermos a preocupação com uma visão totalizadora da existência da espécie humana, relacionando todos os indivíduos, grupos e épocas em meio a diferentes discursos e intenso diálogo, a uma aspiração de justiça e felicidade que permanece constante na própria evolução que experimenta. O jovem protagonista Nando vive episódios de variados graus de tensão e serenidade e encontra-se com diversas formas culturais, principalmente de tipo discursivo, mas com a lentidão necessária à formação da personalidade, numa espécie de negociação entre sistemas de valores e realidades da vida, de modo que o romance não chega propriamente a um desfecho; antes abre uma perspectiva para a futura ação do protagonista no mundo. O protagonista não é um caráter inteiriço, desde sempre voltado a um determinado sistema de valores, mas sim uma personagem em formação, durante longo percurso, entre diferentes pessoas, ambientes, discursos e problemas.

Com a aplicação basicamente da teoria do referido estudioso e pensador da forma romanesca, bem como com o auxílio de outros teóricos, pretende-se estruturar este estudo em três capítulos, os quais podem ser sintetizados da seguinte forma:

No primeiro capítulo, com fundamentação teórica e ênfase em Bakhtin, tratar-se-á brevemente sobre o romance enquanto gênero literário abordando parte de sua formação, suas principais características e elementos, como o discurso romanesco, tempo e espaço, e personagens desta forma inacabada, conforme sugere Bakhtin. Além destes, aborda-se também no primeiro capítulo, algumas observações sobre a tendência contemporânea romanesca, na qual a obra está inserida, e, além destes, um dos conceitos bakhtinianos constituintes do gênero romanesco: o dialogismo. Outro item a ser analisado ainda neste capítulo será a variante do gênero romanesco de que a obra se aproxima: o “romance de formação” (*Bildungsroman*).

A seguir, no segundo capítulo, será apresentada a obra romanesca a ser analisada, *Quarup* de Antonio Callado, observando-se o contexto no qual a mesma está inserida quando da sua produção, a relação do autor com a sua obra, bem como alguns dos estudos e críticas realizadas a respeito do romance, ou seja, a fortuna crítica. Apesar destas observações parecerem irrelevantes para a análise da obra, as mesmas mantêm uma relação bastante imbricada, pois neste caso autor e obra estão muito próximos.

Além das reflexões já citadas verificar-se-á no segundo capítulo, aspectos do enredo em comparação ao título: *Quarup*, e o ritual, com o mesmo nome apresentado na obra.

O terceiro e último capítulo deste estudo tem como proposta efetuar a análise da personagem principal em seu processo de formação, acompanhando

sua evolução desde o início da obra, como padre em um mosteiro, até efetivar seu processo de educação, ou nova formação, ao final da obra. Para que isto seja possível serão verificados quais foram os principais elementos que fizeram parte de tal transformação, ou seja, que fatores influenciaram a mudança da personagem durante um percurso de aproximadamente dez anos.

## **CAPÍTULO I**

## 1 O ROMANCE

### 1.1 REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO ROMANESCO

Uma das formas de compreender o romance moderno é buscar em suas origens, na sua formação, elementos que o impulsionaram para que pudesse representar a contento o homem e a sociedade contemporânea. Para realizar este breve estudo sobre o romance recorrer-se-á basicamente a Mikhail Bakhtin e suas teorias a respeito do gênero romanescos.

Embora Bakhtin tenha colocado no centro de suas preocupações a intrincada relação que o homem mantém com o mundo por meio da linguagem, não se pode confinar suas formulações aos limites da lingüística, principalmente àquela que Saussure defende, mesmo reconhecendo suas valiosas contribuições nesta área. No conjunto de seus estudos Bakhtin sustenta o firme propósito de compreender a literatura como um fenômeno estético totalmente articulado ao contexto cultural mais amplo. Foi tal preocupação que o conduziu à análise crítica de obras a fim de aprender sua poética e também objeto de estudos teóricos desenvolvido ao longo de vários anos. Estes ensaios foram reunidos no volume *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (2002).

Ao iniciar o capítulo *Epos e Romance*, Mikhail Bakhtin afirma que “o estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o

único gênero por se constituir, e ainda inacabado” (BAKHTIN, 2002, p. 397). Em outras palavras, também Lukács em sua obra *A Teoria do Romance* (s/d), que coerentemente dirigiu uma vasta atividade crítica para o romance, em particular ao realismo como forma plena do comportamento literário e artístico através dos tempos, pode vir a confirmar a citação de Bakhtin observando que “enquanto que a característica essencial dos outros gêneros literários é repousar numa forma acabada, o romance aparece como alguma coisa que devém, como um processo” (LUKÁCS, s/d, p. 80). Há ainda como reforçar esta afirmação do teórico húngaro, com suas próprias palavras ao dizer que “o romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata” (LUKÁCS, s/d, p. 61). Logo, Lukács parece fazer uma certa comparação do gênero com o herói que dele faz parte ao afirmar que “O espírito fundamental do romance, aquele que lhe determina a forma, objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: esses heróis estão sempre em busca” (LUKÁCS, s/d, p. 66).

Ao retomar as análises bakhtinianas, é possível verificar que Mikhail Bakhtin considera que, ao atribuir ao romance a característica de gênero em devir, o seu objetivo principal é apresentar uma estrutura poética cujas possibilidades plásticas ainda não foram totalmente exploradas, pois o romance é um gênero novo, constituído a partir das línguas vivas e das novas formas de recepção advindas da escrita e do livro. Bakhtin observa que “o romance não é um gênero entre outros, mas o único que está evoluindo em meio a outros

gêneros já consolidados” (BAKHTIN, 2002, p. 398). Sua convivência com estes gêneros é, contudo, conflituosa, não há harmonia, pelo contrário, o romance serve-se da paródia para denunciar os graus de convencionalidade das composições estáveis, reinterpretá-las e até mesmo eliminá-las. O romance, enfim, põe em crise o próprio conceito de gênero como formação estável e se apresenta em desacordo com normas e cânones, reconhece a arbitrariedade e convencionalidade de todas as formas, inclusive de si próprio.

O romance, quando surge, romanciza os outros gêneros, no sentido de “liberá-los de tudo o que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução” (BAKHTIN, 2002, p. 427). Esta romancização não é apenas uma implicação direta do caráter paródico que reina na estrutura interna do romance; é sintoma das alterações e, conseqüentemente, da reordenação dos fenômenos literários dentro de um novo quadro num determinado momento do processo evolutivo. Ao se revelar como formação inacabada, em permanente evolução, o romance se transforma, aos olhos de Bakhtin, na mais profunda, substancial e sensível representação da evolução da própria realidade, já que, segundo lhe parece, “somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 2002, p. 400). Daí a influência decisiva do romance na releitura do processo evolutivo da própria literatura, como ressalta Bakhtin:

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor do que todos é

ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo; ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. (BAKHTIN, 2002, p. 400).

Colocando o romance na perspectiva da épica, Bakhtin procura valorizar aqueles aspectos que ficam fora de qualquer comparação. Por exemplo, enquanto a épica, a mais sublime expressão dos gêneros elevados, só se dignificou a representar o passado épico único, distante e glorioso, o romance se alimenta do presente vulgar, instável, transitório. Verifica-se que este é o fator que o situa na perspectiva direta dos gêneros inferiores, as sátiras populares, que fizeram da instabilidade do presente e do sujeito que nele vive o objeto de sua representação.

O gênero sério-cômico torna-se, para Bakhtin, a primeira etapa da evolução do romance enquanto gênero em devir. É através das representações burlescas que a atualidade entra pela primeira vez como objeto de representação literária. “Quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado” e “o tempo e o mundo tornam-se históricos” (BAKHTIN, 2002, p. 419). O tema do herói que tudo vence, perde, assim, terreno no romance, cujos temas gravitam em torno da inadequação do homem ao seu destino; o personagem, ao invés de glorioso e invencível, é um ideólogo em potencial. E o que é mais importante: a épica não suscita nenhum questionamento, ao passo que o romance “especula sobre categorias da ignorância” (BAKHTIN, 2002, p. 421), mantendo aceso o

interesse pelo que vem depois. As respostas adiadas são perguntas em formação, nem sempre resolvidas no final.

Por fim, a opção por um romance contemporâneo como *Quarup* justifica-se nas próprias palavras de Bakhtin em que se pode afirmar que:

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhado de uma atitude responsiva ativa (...); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. Uma resposta fônica, claro não sucede infalivelmente ao enunciado fônico que a sus- — cita: a compreensão responsiva ativa do que foi ouvido (...) pode realizar-se diretamente como um ato (...), pode permanecer por certo lapso de tempo, compreensão responsiva muda (...), mas neste caso trata-se, poderíamos dizer, de uma compreensão responsiva de ação retardada: cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. Os gêneros secundários da comunicação verbal, em sua maior parte, contam precisamente com esse tipo de compreensão responsiva de ação retardada. O que acabamos de expor vale também, *mutatis mutandis*, para o discurso lido ou escrito. (BAKHTIN, 2000, p. 290-291).

Fato que é potencialmente eficaz na construção das memórias e identidades sociais. Os leitores confrontam-se com o que se mostra e esconde, desafiando pela urgência da inserção dos sujeitos leitores nas questões contemporâneas uma produção de sentidos que reinvente as fronteiras do verdadeiro e do não-verdadeiro, a partir da compreensão de verossimilhança.

## 1.2 ROMANCE DE APRENDIZAGEM OU DE FORMAÇÃO: *BILDUNGSROMAN*

Esta parte do estudo objetiva-se a apresentar ao leitor o conceito de “Romance de Formação” ou *Bildungsroman*, que abrange aspectos relativos à educação e à cultura. Intimamente ligado ao Iluminismo, o *Bildungsroman*, cujo paradigma é o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, vem sendo utilizado pelas literaturas nacionais na América Latina como expressão literária da busca da formação e da identidade.

*Bildung*, expressão alemã que se traduz em Português por “formação”, é um conceito complexo que envolve discussões sobre cultura, política e economia, contendo em si uma carga filosófica e estética. Já o conceito de *Ausbildung* reporta à noção de “educação”, ou seja, uma educação formal ou educação especializada, que supre de conhecimentos a educação intelectual e que se constitui, a partir da Revolução Francesa, numa meta a ser alcançada pelo Estado burguês e Iluminista.

Na literatura, a crítica identificou características específicas em certas obras, passando a abordar a questão como o estudo do “romance de formação”, sem, no entanto, estender tal abordagem para a poesia. O romance de formação (*Bildungsroman*) consiste, portanto, não em uma literatura meramente pedagógica, mas trata-se de um romance que procura mostrar ao leitor o processo de formação do ser humano ao longo de sua juventude, incluindo aí desde os dados culturais aparentemente irrelevantes (desde o modo de andar, por

exemplo), a aprendizagem não-formal por intermédio do convívio social, bem como a educação formal.

Com freqüência, o *Bildungsroman* é designado também como *Erziehungsroman* (romance de educação), embora, a rigor, ambos não sejam sinônimos, visto que o *Erziehungsroman* preocupa-se exclusivamente com problemas de Pedagogia, isto é, o sujeito a ser educado recebe a interferência direta de um preceptor ou educador, de uma escola ou de algum programa de estudos, uma “força artificialmente instituída tendo em vista um resultado a atingir” (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 68-69). Atribui-se a Karl Morgenstern, 1810, a criação do termo *Bildungsroman*: “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (MAAS, 2000, p. 20), o que redundará numa conseqüente formação também do leitor do romance, que deseja a “formação universal”.

Embora a história de *Agathon* (1766-1767), de Christoph Martin Wieland, seja considerado o primeiro romance de formação, a crítica considera o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), como o marco e paradigma no gênero do romance de formação, servindo de medida tanto estética como temática às obras consideradas como *Bildungsroman*. Para Mass:

o romance de Goethe sustenta-se por sobre um programa narrativo que, grosso modo, pode ser apresentado como a trajetória de um jovem filho de família burguesa em busca dos próprios ideais, em busca do livre desenvolvimento de suas aptidões e daquilo que

considera suas tendências, ou sua vocação. (...) quando Meister se decide pelo caminho do autodesenvolvimento e da formação, seu primeiro grande opositor é a própria origem social e econômica. A consciência de que as possibilidades de ampliação de horizontes reservadas à classe a qual pertence são ínfimas leva Meister a lamentar o destino burguês e contrapô-lo às possibilidades reservadas à aristocracia. (MASS, 2000, p. 34-35).

Para entender a acepção e complexidade do *Bildungsroman*, é necessário retornar a definição do filósofo Moses Mendelsohn que, em 1784, ao tentar responder a questão “O que é Iluminismo”, afirma:

Formação, Cultura e Iluminismo são modificações da vida em comunidade, efeitos da dedicação e dos esforços humanos em prol da melhoria das condições do convívio social. Formação divide-se em Cultura e Iluminismo. A primeira parece relacionar-se antes à vida prática. Iluminismo mais parece dizer respeito a aspectos teóricos. (MENDELSON, *apud* MASS, 2000, p. 26).

Assim, é preciso ter sempre em conta que a *Bildung* está diretamente relacionada com o Iluminismo, do que decorre a idéia de formação aliada à educação como funções do Estado para a manutenção do bem-estar da sociedade. Trata-se, portanto, de uma questão política e social. Além disso, o romance de formação liga-se intimamente à crise da modernidade. A partir do século XVII, os avanços científicos começam a apontar novas perspectivas para o desenvolvimento da sociedade. O mundo é desmistificado pela Ciência, que vê nele o objeto de manipulação e estudo. O ser humano começa a criar novas áreas do conhecimento, especializa-se cada vez mais e termina por deixar de lado a visão de conjunto. A noção de tempo começa a ganhar outra dimensão como

fator determinante na capacidade de produção nas sociedades pós-Revolução Industrial. Desenvolvem-se os grandes centros urbanos que passam a girar em função do conceito de progresso, abrigando e acentuando as disparidades socioeconômicas da sociedade burguesa.

Desta forma, o romance de formação adapta-se ao conteúdo da modernidade, dada a mobilidade propiciada pela tenra idade do herói (o que o capacita a uma transformação infinita) e à sua interioridade subjetiva. A partir da obra de Goethe, permanecia a dúvida: a formação burguesa seria de fato uma “formação” ou uma “deformação” humana?

Considerando a razão como o principal elemento do “espírito das luzes”, o romance de formação coloca em xeque não apenas a formação, mas a sociedade burguesa e seus valores, sustentados pelo progresso técnico-científico e pelo capitalismo, questionando em que medida a razão é capaz de tornar o ser humano “livre e mais feliz”, como querem as teorias pedagógicas de Rousseau, Kant e Fichte.

É importante observar a trajetória de Nando, protagonista de *Quarup*, cuja atividade inicial de padre é capaz, após o contato com a situação que está além dos muros do mosteiro, de integrar as realidades setoriais da sociedade, sendo adquiridas e transmitidas a partir da mediação da linguagem, fazendo com que o ex-padre se torne uma síntese das atividades da sociedade.

Além disso, é possível entender a obra de arte como um processo interminável, fragmentário e caótico, pois nela ocorrem a destruição e a criação

de novas formas. Assim, a idéia da formação do sujeito encontra parâmetros na própria concepção da obra de arte: um processo permanente de criação. Os romances de formação seguem, em geral, uma ordenação aristotélica com um começo, uma evolução e um fim. A primeira etapa expõe a razão pela qual o herói deixa seu núcleo familiar e segue viagem, constituindo-se então numa verdadeira “energia desejante”. O herói é geralmente jovem e parte sozinho para adquirir experiência e maturidade. A etapa da evolução é a da formação propriamente dita, pois aqui o herói trava contato direto com os personagens que lhe oferecerão o instrumental para sua formação. As conclusões dos romances de formação caracterizam-se por serem abertas, visto que o final é exatamente o ponto de partida do herói já maduro para desempenhar seu papel numa sociedade.

Embora tido por muitos teóricos da literatura como uma “modalidade de romance tipicamente alemã” (MOISÉS, 1978, p. 64), na América Latina, também pode-se falar de romances de formação, que começam a ser escritos ainda durante o período romântico, a partir da assimilação do Romantismo europeu, e que coincide com a ascensão burguesa e as lutas pela Independência dos diversos países, inspiradas pelos ideais da Independência norte-americana e da Revolução Francesa.

No início do século XX, a América Latina é marcada pela busca da identidade de cada uma de suas nações, numa tentativa de descobrir o que era legítimo e onde estava a sua originalidade. A nova linha do pensamento latino-

americano exigia a transformação da realidade, melhorá-la, mas partindo dela, conhecendo-a e descobrindo seus valores e especificidades. Sendo assim, o *Bildungsroman* no Brasil é identificado a partir do romantismo. Maria Consuelo Cunha Campos, da UFRJ, na Revista Matraga, analisa *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, como sendo um romance de formação, não só individual, mas de uma Nação, e que encontra paralelo em outros similares na América Hispânica. Obras como *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, os romances do “ciclo do açúcar”, como *Menino de Engenho* (1932) e *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego, são apontadas por Massaud Moisés como romances de formação. Nesta linha, durante a “Sessão 4 – a escola na literatura: os romances de formação” (26 jun. 2003), do programa “Educar 2003 – Educar na Sociedade da Informação” (uma entrada da Cidade do Conhecimento da USP, direcionada a professores e profissionais do ensino médio e fundamental, integrando ciclos de palestras, visitas e trabalhos de campo a atividades on-line em comunidades virtuais) Marcus Vinicius Mazzari, professor de Teoria Literária da Universidade de São Paulo, revisou no romance de Pompéia a idéia de educação como instrumento de lucro, aliciamento dos sentidos e como representação da escola.<sup>8</sup>

É preciso reiterar ainda que, o *Bildungsroman* ou romance de formação é um conceito flexível, do qual se apropriaram escritores de nacionalidades e períodos diversos. Tal maleabilidade, porém, não impede que o mesmo possa ser

---

<sup>8</sup> Conforme o site <<http://www.cidade.usp.br>>

identificado com base na aplicação e verificação dos pressupostos canonizados por Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, obra fundamental para aqueles que quiserem compreender como se desenvolve o cânone da formação burguesa.

Desta forma, para ampliar as possibilidades de compreensão e aproximação do texto de língua alemã, bem como o romance de formação, definir-se-á o que se entende por *Bildung* alemã e as formas narrativas que antecedem o estabelecimento do *Bildungsroman* alemão, procurando contextualizar a visão de mundo e de forma mais específica a concepção de formação dessa época, através das observações realizadas por diferentes estudiosos sobre o assunto, vinculando-as ao romance paradigmático *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Freitag (2001), no texto *O Indivíduo em Formação*, aponta para o parentesco entre literatura e educação no final do século XVIII, indicando uma afinidade eletiva. Esta simbiose entre educação e literatura estaria, segundo a autora, inaugurando um novo gênero literário: *O Bildungsroman*. Ribeiro (1994) destaca que no final do século XVIII rompe-se com a idéia de que a natureza humana não pode ser transformada nem pela pedagogia nem pela história. Segundo o autor, a partir dos educadores do século XVIII, sabe-se que o homem muda, no tempo, no espaço, pela educação. Maas (2000), na mesma direção, explica a gênese do processo de estabelecimento do *Bildungsroman* a partir de uma nova percepção de educação.

Conforme a autora, é no final do século XVIII que a natureza humana passará a ser compreendida como passível de mudança e aperfeiçoamento – via educação moderna. A autora destaca em Goethe a preocupação com a educação e a especificidade do caráter infantil e juvenil. A partir destes traços gerais que marcam a educação no período, parece importante o destaque de algumas singularidades da formação (*Bildung*) alemã, apontando elementos peculiares desta a fim de ampliar a compreensão do romance de formação.

Para Freitag (2001), *Bildung* é simultaneamente aprendizado e formação. Ao se referir aos romances de formação, a autora assinala que ‘aprendizado’ é a construção da personalidade e de princípios de ação moral do herói a partir de uma meta interior. ‘Formação’ refletiria a tentativa – por parte das instituições sociais, como escola, família, teatro, igreja – de influenciar, moldar e direcionar o indivíduo segundo valores e normas específicas. Aprofundando a compreensão do que seja *Bildung*, Bolle (1997) aponta para a complexidade do conceito, assinalando as dificuldades em traduzir e compreender o termo, destacando a especificidade histórico-cultural e filosófica que está na gênese do conceito.

A *Bildung* refere-se a uma formação que envolveria a educação estética, espiritual e ética, com extensa aplicação em diversos campos da cultura. No final do século XVIII, articula-se a idéia de que a *Bildung* se diferencia da educação, pois está associada à independência, liberdade e autonomia, “acentuando-se a autonomia do sujeito no processo de autodesenvolvimento – bem diferente do ‘educar’ que pressupõe que alguém ‘conduza’ a

aprendizagem” (BOLLE, 1997, p. 22). A educação (*Erziehung*) estaria, neste contexto de comparação, normalmente mais associada a atividades metódicas ou institucionalizadas. Assim, também os heróis nos romances de formação em sua busca de autodesenvolvimento, em sua jornada formativa e em seus contatos com as instituições e valores da época estão seguindo o projeto formativo de inspiração iluminista.

Não é coincidência que o *Bildungsroman* surja no último quartel do século XVIII, pois este século está impregnado de multifacetados esforços em formular, como indicado anteriormente, um conceito teórico da formação do homem: questões sobre os fatores que determinam o porvir do indivíduo, os elementos que dão sentido à vida, as condições que devem ser consideradas, as exigências da sociedade que devem ser reconhecidas, os questionamentos e os objetivos da caminhada individual – na época de mudanças sociais – assumem, no final da fase do Iluminismo, caráter de urgência. A representação do desenvolvimento (jornada educativa), conforme Maas (2000) orienta-se pelo equilíbrio da individualidade no enfrentamento com a sociedade. A separação da casa paterna, a busca por novas experiências, o convívio social sem a intervenção familiar direta são emblemáticos como representação do desenvolvimento da individualidade para a maioria dos romances deste gênero e dialogam com os elementos formativos presentes na concepção pedagógica iluminista.

Para que histórias de formação pudessem ser tema de romances, algumas condições deveriam ser preenchidas; uma destas é que o percurso individual, o lugar do indivíduo na sociedade e o sentido da vida não fossem predeterminados por um status conquistado pelo nascimento em determinada família ou por uma determinada posição ou crença religiosa. Só então o sujeito estaria aberto para desenvolver experiências orientadas para o mundo. No século XVIII, desenvolve-se uma concepção de homem que reconhece o seu caráter individual e o seu direito à singularidade.

Como indicado anteriormente, a percepção de que o indivíduo é passível de transformação por intermédio da educação gerou um crescente interesse pela leitura. Esta reorientação na formação dos indivíduos está vinculada ao interesse pelo percurso modelar de heróis individuais, através de formas narrativas diversas. Esta simbiose educação-literatura está na gênese do processo de estabelecimento do *Bildungsroman*. No texto “O romance de educação na história do realismo”, Bakhtin (2000) discute, entre outros aspectos, a representação literária da formação. O autor procura, do ponto de vista histórico, identificar os princípios de estruturação do herói individual no romance de viagem, de provas e biográfico delineando diferenças, fronteiras e influências destes em relação ao romance de formação e relacionando o herói aos temas, concepções de mundo e composição romanesca em cada um destes. Bakhtin, neste trabalho, está dialogando principalmente com o romance de formação *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Mostra-se pertinente ao

presente trabalho apontar alguns elementos levantados, principalmente por Bakhtin, nos romances de viagem, de provas e biográfico, abordando a questão cronotópica que perpassa esta variante de romances e estabelecendo uma relação posterior com o romance de formação, mais especificamente, o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

No *romance de viagem*, "o herói é um ponto móvel no espaço e não constitui, por si só, o centro de atenção do romancista" (BAKHTIN, 2000, p. 224). A imagem do homem é estática, bem como o mundo que o rodeia. Existe uma justaposição de elementos espaciais e sociais, de forma que não se elabora a relação do contexto sócio-cultural dos povos, etnias e comunidades com a questão espaço-temporal. Ainda segundo Bakhtin, neste tipo de romance, as categorias temporais são pouquíssimo acentuadas. O tempo carece de cor histórica (ausência de tempo histórico), o próprio tempo biográfico não é representado – o homem e suas idades – ou, se for o caso, o é de modo puramente formal. "Apenas o tempo da aventura é elaborado: é constituído pela justaposição de momentos contíguos (instantes, horas, dias) que se organizam numa unidade da progressão temporal ('no mesmo instante', 'um segundo depois', 'de manhã' etc)" (BAKHTIN, 2000, p. 224). Esta concepção espaço-temporal explica uma característica particular desse tipo de romance: "o grupo social, a etnia, o país, os costumes são registrados num *espírito exótico*, ou seja, as distinções e contrastes, a alteridade, são objeto de uma percepção bruta." (BAKHTIN, 2000, p. 225). Isto explica, segundo Bakhtin, não encontrar,

neste tipo de romance, um herói em formação; ignora-se a evolução do homem – o devir. De modo semelhante ao autor russo, Maas aponta para a temática de viagens associada ao romance de aventuras, destacando neste tipo de romance a influência do *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, que gera um número expressivo de Robinsons alemães. "Essa configuração apontava então para a necessidade de se constituir um caráter individual para o burguês, capaz ao mesmo tempo de expressar os desejos de uma classe social." (MASS, 2000, p. 78).

*O romance de provas*, por outro lado, é construído para que o herói possa mostrar sua lealdade, suas virtudes, façanhas, sua magnanimidade, sua santidade, as quais serão postas à prova.

Nos romances deste tipo, o mundo é apenas o teatro de lutas e das provas do herói. Os acontecimentos, as peripécias são a pedra de toque do herói; este é sempre dado como uma imagem concluída, e possui desde o início suas qualidades que ao longo do romance, só serão verificadas e postas à prova. (BAKHTIN, 2000, p. 225).

O romance de provas concentra-se no herói, que encontra-se desprovido de autonomia e historicidade. O enredo, neste tipo de romance, é sempre construído a partir de um desvio do curso normal da vida dos heróis, sobre acontecimentos excepcionais, e não sobre uma biografia típica normal e habitual dos homens.

Para Maas, "o período da vida que antecede a conversão é representado como uma época de convicções errôneas e julgamentos falhos, no que se refere

sobretudo às relações com o mundo exterior, com a sociedade, e à própria vocação individual” (MAAS, 2000, p. 74).

No romance de provas (nas diversas variantes), não existe verdadeira interação entre o mundo e o herói: o mundo não modifica o herói – restrito que está em pô-lo à prova –, e o herói, por sua vez, não atua sobre o mundo, pois está mais ocupado em suportar as provas e enfrentar inimigos do que em modificar o mundo real que o cerca (o herói não pretende reconstruir o mundo). Assim, não existe uma real integração entre sujeito e objeto, entre o homem e o mundo, embora a imagem do homem ganhe em complexidade psicológica e seja mais desenvolvida do que no romance de viagem.

*O romance biográfico*, por sua vez, baseia-se no curso normal e típico de uma vida natural e não nos desvios e acontecimentos excepcionais. Nascimento, infância, casamento, acontecimentos e os seus desdobramentos perpassam este tipo de romance. A particularidade do romance biográfico é que nele aparece o tempo biográfico. Relacionam-se dias, instantes e acontecimentos à vida biográfica, sendo que é situada em uma época cuja duração é representada por gerações, introduzindo assim o contato entre vidas diacrônicas, impregnando esta relação de um tempo histórico. A vida do herói neste tipo de romance modifica-se, elabora-se e evolui ao passo que o herói permanece inalterado. "Os acontecimentos não modelam o homem, mas seu destino (ainda que este seja criador)" (BAKHTIN, 2000, p. 233). No entanto, é um herói que tende a

resultados concretos e reais, diferentemente do herói do romance de provas, com uma heroificação abstrata e sistemática.

Quanto à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é possível verificar que este é o romance que catalisa a transição entre visões econômicas, sociais e de formação do homem. Não sem razão é classificado como o romance de formação burguês e também contestado, por teóricos que acusam a obra de ser uma apologia de formação da nobreza. Em *Wilhelm Meister*, segundo Bakhtin:

o homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época. Essa passagem efetua-se nele e através dele. (BAKHTIN, 2000, p. 239).

O tempo se introduz no herói. O herói já não é um ponto imóvel e imutável em torno do qual se efetua toda a dinâmica do romance.

O romance de formação com a imagem do homem em devir – no qual o herói e seu caráter tornam-se uma grandeza variável, não uma unidade estática, mas dinâmica – encontra-se caracterizado no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Neste, a formação do homem se efetua no tempo histórico real representado por um caráter profundamente cronotópico. Ainda segundo Bakhtin, para Goethe:

por trás do que está concluído, transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação. Goethe procura

perceber os vínculos necessários que ligam o passado ao presente vivo, procurando compreender o lugar necessário do passado no presente. (BAKHTIN, 2000, p. 247 e p. 252).

O passado determina o presente de um modo criador e, juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina. Atinge-se, assim, a plenitude temporal que é sempre visível. É importante frisar que a análise bakhtiniana aponta que, para Goethe, existe "o vínculo necessário entre o passado e o presente, a necessidade do passado e sua posição na continuidade de uma evolução, a atividade criadora do passado e, por fim, o vínculo entre o passado, o presente e o futuro" (BAKHTIN, 2000, p. 255-256). Na visão completa, totalizante de Goethe, o espaço terrestre e a história humana são inseparáveis. Isto se transmite à obra, conferindo intensidade e materialidade ao tempo histórico. O local torna-se parte irremovível (geográfica e historicamente determinada) do mundo concreto, real, visível e parte da história humana; o acontecimento torna-se um componente essencial e irremovível do tempo dessa história determinada, que se realiza neste mundo e somente neste mundo humano geograficamente determinado. "Essa nova percepção do espaço e tempo levava a uma modificação do escopo de imagens artísticas que sofrem a atração irresistível de um local e de um tempo determinados no mundo concreto e real" (BAKHTIN, 2000, p. 271).

Para Botelho (1998), em seu livro *Um romance de Formação da Modernidade Brasileira*, "o *Bildungsroman* tematiza o processo de

aprendizagem social do indivíduo. Como no caso do romance realista em geral, gira em torno das personagens no meio social" (BOTELHO, 1998, p. 24). A formação do herói desenvolve-se pelo contato que mantém com várias pessoas que lhe cruzam o caminho, que geralmente são mais experientes e auxiliam a personagem no amadurecimento via interação social.

Em relação aos elementos centrais dos *Bildungsromane* em uma primeira leitura da bibliografia que se ocupa dos estudos das obras literárias deste gênero, percebe-se a flexibilidade da classificação destes romances. Os elementos que fazem uma obra ser incluída no gênero *Bildungsroman* são bastante flexíveis e variáveis. A fluidez e a diversidade de abordagens e parâmetros classificatórios que norteiam a discussão causam esta diversidade. Alguns romances são classificados como *anti-bildungsromane* ou percebidos como paródias, mas, mesmo assim, apontados como pertencentes ao gênero, pois dialogam com ele.

Embora *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* tenha exercido claramente um papel paradigmático na constituição do *Bildungsroman*, a definição deste gênero deve permanecer aberta para que possa ser reelaborada a partir de modificações históricas pertinentes ao tipo de romance. Bakhtin, ao desenvolver sua concepção de gêneros do discurso, afirma que os gêneros são relativamente estáveis. Tal estabilidade relativa decorre das transformações sociais pelas quais passam as esferas das atividades humanas, dentre as quais destacamos o fazer artístico-literário.

A concepção bakhtiniana estabelece relativa estabilidade dos gêneros discursivos, no texto “O romance de educação do realismo”, após apresentar as estruturas narrativas antecessoras do *Bildungsroman*, Bakhtin afirma que, por mais divergente que seja a orientação que envolve o tema “romance de formação”, um ponto de partida básico como elemento constitutivo do romance de formação é a idéia do romance do herói individual. O narrador, com freqüência, faz comentários irônicos e aponta os deslizes e enganos do seu herói, que muitas vezes são percebidos como quixotescos. Mas, acima de tudo, o romance de formação ocupa-se do herói em um processo de transformação. Segundo Maas (2000, p. 62), citando Jakobs, são características do *Bildungsroman*: que o protagonista deva ter consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo; a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento; além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, aventuras eróticas (mesmo que apenas intelectualizadas), experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política.

Segundo Mazzari (1999), uma concepção clássica de formação aponta para o desenvolvimento das potencialidades do indivíduo para alcançar uma formação harmônica. O conhecimento de si e do mundo, em uma sucessão de etapas, numa jornada educativa, direciona o herói em busca de uma realidade ética mais elevada. Para Botelho, "o *Bildungsroman* tematiza o processo de aprendizagem social do indivíduo (como no caso do romance realista em geral, gira em torno da integração das personagens ao meio social)" (BOTELHO, 1998, p. 24).

Observa-se, assim, que a jornada educativa é elaborada num movimento dicotômico: o contato, as experiências, valores e posturas dos outros, seqüenciados por um certo isolamento no qual o herói procura compreender as experiências vivenciadas. Estas impressões vêm à luz muitas vezes por intermédio de diálogos com pessoas com uma visão diferente do herói, pois assim este demarca com mais clareza a sua visão de mundo (em elaboração). Botelho sintetiza a idéia da jornada educativa no romance de formação:

a 'formação' da personagem desenvolve-se na medida que aumentam sobre ela a influência educativa exercida por outras personagens geralmente mais 'experientes' que encontra no seu percurso, e na medida que aumenta sua própria experiência de 'interação' com o meio no qual ele se realiza. Trata-se, no conjunto, do desenvolvimento no indivíduo de algumas qualidades que sem a intervenção ativa de homens e acasos jamais floresceriam nele. O sentido da jornada educativa do herói é a sua reconciliação com a qualidade objetiva, o qual, por sua vez, torna-se possível apenas quando o divórcio entre 'subjetividade' e 'objetividade' torna-se socialmente consciente (BOTELHO, 1998, p. 24).

A formação do herói passa pela compreensão do homem e do mundo em uma relação de solidariedade, na qual o herói não está circunscrito à interioridade, mas expande-se na interação e no interesse pela sociedade/comunidade. Para Freitag, "a *Bildung* não se refere aqui a um simples desenvolvimento de aptidões e faculdades do herói; a formação refere-se a um processo de construção e realização de um Eu em ascensão, esforçado em adquirir consciência do mundo e de apreendê-lo em sua essência." (FREITAG, 2001, p. 85).

Enfim, para o pesquisador literário, conhecer o que é o *Bildungsroman* é compreender discussões transmitidas sob o véu da ficção. Entender sua evolução direciona a uma compreensão abrangente da sociedade e de suas marcas culturais.

### 1.3 OBSERVAÇÕES SOBRE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Nesta subparte do estudo sobre o romance objetiva-se observar, dentro de estreitos limites, aspectos da ficção brasileira contemporânea a fim de contextualizar a obra *Quarup*. No entanto, não há a intenção de aprofundar as reflexões com a finalidade de dirigir o estudo à análise de nomenclaturas utilizadas para definir este período da literatura nas diferentes visões críticas.

Por intermédio da leitura de obras referentes à contemporaneidade é possível averiguar considerações tecidas por teóricos literários. Percebe-se que alguns críticos consideram esse período como uma terceira fase do Modernismo, e outros como um Pós-modernismo, apesar de ambos possuírem características praticamente semelhantes. No que diz respeito a este tema, Coutinho (2004) declara que “falar de pós-modernismo no Brasil é algo bastante complexo e contraditório, que só pode ser feito com extrema cautela.” (COUTINHO, 2004, p. 236). A conceituação de pós-modernismo já é em si bastante problemática, por se tratar de um fenômeno fundamentalmente heterogêneo, sendo difícil defini-lo como algo coeso ou unânime. Referindo-se a essa heterogeneidade, Coutinho (2004) afirma que “na verdade, não há apenas um pós-modernismo, mas vários, e cada uma dessas construções foi cunhada num contexto distinto para servir a fins diferentes.” (COUTINHO, 2004, p. 236).

Historicamente esse período inicia-se em 1945, época do fim da Segunda Guerra Mundial, início da Era Atômica (com as explosões de Hiroshima e Nagasaki). Acredita-se numa paz duradoura, cria-se a Organização das Nações Unidas (ONU); mais tarde é publicada a Declaração dos Direitos do Homem, logo depois tem início a Guerra Fria.

No Brasil, é um período marcado pelo fim da ditadura de Getúlio Vargas e início da redemocratização. Convoca-se uma eleição geral, os candidatos apresentam-se, todos os partidos são legalizados. No entanto, após certo tempo,

inicia-se novo período de perseguições políticas, ilegalidades e exílios: os militares chegam ao poder com o Golpe de 1964.

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 1964, passou a refletir sobre o modo como funciona o poder em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos.

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura pós-64, tomada neste estudo como Tendência Contemporânea, abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder.

Na literatura engajada<sup>9</sup> da década de 1960 – principalmente a iniciada a partir do golpe militar de 1964 –, assim como o teatro, o cinema, a música e as artes plásticas, estética e política caminharam juntas como instrumento de combate e denúncia à repressão, à censura e ao autoritarismo instalados pelo Governo Militar. A geração de escritores que a representava, foi definida de inúmeras maneiras. Antônio Cândido a denominava de “geração da repressão”, e Lígia Chiappini, de “geração da representação”. “Representação” porque “assumem a tarefa de dar conta dos fatos que a imprensa censurada não pode

---

<sup>9</sup> Lembrando que o adjetivo “engajado” é aqui entendido como solidário com as circunstâncias sociais, históricas e nacionais em que está inserido, neste caso, enquanto esquerda brasileira nesse período.

narrar e que só a literatura parecia poder salvar do esquecimento.” (LEITE, 1998, p. 203).

A literatura brasileira passa por profundas alterações, com manifestações que representam avanços e outras, pelo contrário, um retrocesso. Acredita-se que, estilisticamente, a literatura brasileira contemporânea pôde, por um lado, retomar uma lição do passado, ajustando-se a princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos de 1930; ao mesmo tempo pôde também, por outro lado, aproximar-se da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na representação, em virtude de problemas graves de censura artística. Neste segundo caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita no Brasil.

De qualquer modo, a indiferenciação de modalidades narrativas, o gosto da reescrita e da paródia, a sedução pela alteração e correção dos acontecimentos do passado, o gosto do fantástico, a recusa das axiologias e a tendência para o aleatório podem entrever-se em textos contemporâneos. Ainda, o realismo cientificista do século XIX é substituído pela visão crítica das relações sociais; no romance psicológico caminha-se pela introspecção da psicanálise. Socialismo, freudismo, catolicismo são usados para a compreensão do homem social.

Inserido numa arte de resistência ao pós-golpe, está *Quarup*, publicado em 1967 e escrito durante os dois anos anteriores, nos quais, Antonio Callado

afastou-se da atividade jornalística para dedicar-se inteiramente ao seu terceiro romance. No que se refere ao conteúdo dessa obra, Callado admite: “eu quis fazer um livro que considero o Brasil do meu tempo.” (CALLADO, 1982, p. 236).

As representações político-sociais e culturais “de seu tempo” foram internalizadas por Antonio Callado em sua ficção por meio do verossímil.<sup>10</sup> Obteve êxito no seu desejo de construir uma obra em sintonia com o seu momento histórico, pois *Quarup* está ao lado de “várias obras engajadas”, que marcaram a “cultura de oposição” e a resistência democrática dos anos de 1960.

Ao lado dessas considerações, não se pode negar que *Quarup* é um divisor de águas na produção romanesca de Antonio Callado, o início de sua fase engajada. Se, antes do golpe militar de 1964, seu engajamento e sua militância eram visíveis em sua atividade jornalística, em 1967, quando surgiu *Quarup*, sua ficção tomou uma dimensão extraordinária. *Quarup* tornou-se fruto da desilusão e da decepção de um “mundo” que Callado viu ruir, de projetos democráticos que foram soterrados. *Quarup* é a representação do país que Callado vivia, na efervescência de um regime autoritário.

Considerando as reflexões realizadas até então, justifica-se novamente, como já havia sido comentado neste estudo, que ao fazer uso do termo

---

<sup>10</sup> O termo verossímil pode ser encontrado em vários dicionários da língua portuguesa para designar algo: “semelhante a verdade”, “que parece verdadeiro”, “provável”. A literatura não foge ao termo, a verossimilhança é algo que “não aconteceu”, mas que “poderia ter acontecido”. Aristóteles é tido como o primeiro a utilizar o conceito de verossimilhança: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.” ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 1984, p. 53.

“contemporâneo” o mesmo está relacionado a referir-se as obras e movimentos literários surgidos nas décadas de 1960 e 1970. Sendo assim, verifica-se a pertinência na análise de *Quarup* sob a ótica contemporânea, pois o mesmo, além de abordar temas coerentes a este período, é gestado a partir de 1965 e publicado em 1967, podendo ser considerado um dos romances mais representativos dessa época.

Ao final dos anos de 1970, as narrativas referentes ao período da ditadura já haviam incorporado em suas ficções, de maneira extremamente pungente, a desilusão em relação à revolução social e popular. No início da década, em 1971, *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, já tratara exatamente disso: o desencanto em relação aos efeitos que a luta armada poderia ter contra a ditadura. Os olhos para a revolução já não tinham a mesma intensidade de *Quarup* (1967), época na qual segundo Franco (1999), se acreditava na vitória da revolução social popular, conjugando o cotidiano, as idéias e até mesmo o amor à revolução. Os dois romances de Antônio Callado possuem o que Renato Franco apontou como “a busca de um projeto literário determinado pela experiência anterior do autor como um minucioso jornalista” (FRANCO, 1999, p. 156). Ainda para Franco (1999), a obra literária de Callado “parece sucumbir à atração que o jornal, por sua capacidade de representar imediatamente os fatos políticos ou históricos, exerce sobre romancistas e escritores”. (FRANCO, 1999, p.156).

*Quarup*, romance muito mais aclamado e conhecido do que *Bar Don Juan*, traça a trajetória do padre Nando e reverte os modelos tradicionais dos romances de aprendizado, ou no dizer de Ferreira Gullar (1967), trata-se do romance da “deseducação do protagonista”.

O romance conta a história de Nando, que sai em busca de um sentido para sua vida, tendo como pano de fundo os acontecimentos políticos sociais dos anos sessenta e setenta. O autor narra o envolvimento do protagonista com os índios, com os camponeses, com as mulheres, assim como o início de sua experiência e militância política, ao mesmo tempo em que descreve os movimentos institucionais e sociais que então existiam, ou se iniciavam: a criação da FUNAI, o funcionamento das Ligas Camponesas, os movimentos feministas, as articulações dos partidos políticos clandestinos. *Quarup* seria então, na análise de Ridenti, “o exemplo mais representativo da utopia revolucionária do período, no qual se valorizava acima de tudo a ação organizada das pessoas para mudar a história.” (RIDENTI, 1997, p. 16). Em sua trajetória pessoal, Padre Nando acaba unindo-se aos sonhos coletivos da época. Ao final do romance, quando parte rumo ao interior do país, imagina-se como uma peça de bordado: mais “um fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir” (CALLADO, 1984, p. 600).

#### 1.4 AS PERSONAGENS OU A REPRESENTAÇÃO DO HOMEM NO ROMANCE

A arte, a literatura tem o poder de mostrar o homem ao homem a fim de que ele possa reconhecer-se a si próprio por intermédio de sua representação na obra literária. Sendo assim, a personagem é um aspecto fundamental da obra, pois na vida não é possível apreender o homem em sua totalidade por estar sempre no devir, só o conhecemos, desta forma, após a morte. No entanto, através da personagem o ser humano pode se conhecer, pois ela está pronta e acabada, é possível vê-la na totalidade.

Abordando superficialmente a questão supracitada, torna-se possível verificar que devido “a modificação da orientação temporal e da zona de edificação das representações” (BAKHTIN, 2002, p. 422), há a reestruturação da representação do homem na literatura. Apesar de longa, a citação se torna necessária quanto à concepção de herói dos grandes gêneros distanciados. Sobre o assunto Bakhtin declara:

O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heróico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. Ademais, ele é completamente exteriorizado. Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. Todo o seu potencial e todas as suas possibilidades são realizadas até o fim, na situação do seu ambiente social, em todo o seu destino, e até mesmo na sua aparência; à parte este destino definido e esta situação precisa, não resta nada dele. Ele se tornou tudo aquilo que poderia tornar-se, e não poderia ter-se tornado outra coisa que não fosse isto. Ele está completamente exteriorizado no sentido mais elementar e quase literal da palavra: nele, tudo é aberto e se manifesta a alta voz, o seu mundo interior e todos os seus traços externos, comportamentos e ações estão situados num único nível. Seu ponto de vista sobre si mesmo coincide plenamente com o ponto de vista dos outros sobre

ele: seu meio (sua coletividade), seu cantor e seus ouvintes. (BAKHTIN, 2002, p. 423).

A reestruturação da representação do homem no romance, e na literatura, deve-se principalmente ao fato da “destruição da distância épica”, sendo possível a passagem do homem ao tempo inacabado do presente, desta forma, o mesmo deveria ser reconstruído. Sendo que, ainda de acordo com Bakhtin:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluída. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção crítica científica, fundamentada na experiência pessoal, se formaram lado a lado simultaneamente. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda literatura. (BAKHTIN, 2002, p. 427).

No entanto, um dos temas abordados no interior do gênero romanesco é a inadequação da personagem em relação ao seu destino ou situação. Neste gênero o mundo é vasto e não mais o universo com um sistema de valores acabado e fechado, perfeito, criando um todo com uma unidade simbólica que condiciona o destino da humanidade. O herói do romance é solitário, precisa encontrar o caminho da existência, o sentido desta, através do conhecimento, sendo que esta é busca isolada. Segundo Lukács “o espírito fundamental do romance, aquele que lhe determina a forma, objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos:

esses heróis estão sempre em busca.” (LUKÁCS, s/d, p. 66). Ainda conforme afirmação do teórico húngaro “o conteúdo do romance é a história da alma que anda pelo mundo para aprender a conhecer-se, procura aventuras para nelas provar-se a si mesma e por essa prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência” (LUKÁCS, s/d, p. 102).

Outro teórico, de relevante importância no meio literário, Antonio Candido, ao realizar um de seus estudos, aborda a questão da personagem e procura sucintamente apresentar a importância da mesma para a obra literária, aqui principalmente, em relação ao romance. Inicialmente, este teórico enfatiza a personagem como um fio condutor da obra, Candido (1992) afirma que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (CANDIDO, 1992, p. 54).

Assim, as personagens e os conflitos detêm a imediatez sensível das pessoas e dos antagonismos reais, mas, ao contrário destes últimos, conseguem fornecer uma interpretação de tais problemas. Afirmação que coerentemente pode ser relacionada à fala de Candido, de que “não espanta que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor.” (CANDIDO, 1992, p. 54). O que de novo o homem vai experimentando e que será decisivo para a construção da sua essência como ser social e histórico

só pode ser captado e formado, em termos globalmente humanos, pela particularidade estética. De acordo com Aguiar e Silva: “O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade.” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 600).

Isto quer dizer que as condições sociais e históricas decididamente contribuem na compreensão do conceito de herói na narrativa.

Em dados contextos sócio-culturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que nessa comunidade ou essa classe valorizam. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 600).

A definição dos valores, dos comportamentos, das visões de mundo em suas inalienáveis peculiaridades, encontra uma configuração apropriada social e historicamente.

Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizada por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até por um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói em vez de se confrontar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (homossexualidade, adultério, sadismo, etc.). Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais maioritariamente prevaletentes. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 600).

Qualquer personagem literária, precisamente porque é fictícia, feita de palavras, nunca conseguirá competir com a individualidade e a riqueza íntima da

pessoa real. Mesmo deixando uma margem de indeterminação o autor fixa a personagem em algumas linhas fundamentais, que podem ir (para usar a terminologia de Forster<sup>11</sup>) da simplicidade da personagem plana, muitas vezes erroneamente identificada com tipo, até a complexidade da personagem redonda. Por outro lado, “a construção da personagem pode percorrer uma larga gama de possibilidades – desde a cópia de um modelo pré-existente até a criação imaginária de função metafórica.” (CANDIDO, 1992, p. 63). O que interessa, no entanto, é que a personagem sempre atinge um certo grau de generalização, precisamente para que se integre funcionalmente num universo maior, intencionalmente construído – o da obra literária. E tal como acontece no conhecimento quotidiano das pessoas, opera-se uma dialética muito fina e complexa entre o mundo interior da personagem e aquilo que ela vai manifestando externamente.

O próprio caráter de mundo da obra literária exige uma sistemática e uma hierarquia de tipos, especificamente nas formas épicas e dramáticas. Geralmente há heróis e há comparsas. No drama, cada personagem realiza uma tendência fundamental para a agudização e desenlace do conflito representado. Na epopéia e no romance há uma pluralidade de personagens, algumas em desenvolvimento, complementando-se, outras alheias às questões centrais, e ainda algumas isoladas da sociedade e voltadas para o seu mundo interior. Dentre estes o herói é fundamental para a narrativa não só devido ao que significa para o conflito,

---

<sup>11</sup> FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins, São Paulo: Globo, 1988.

mas também pelo que representa como centro organizador de um mundo, ou seja, o mundo ficcional. Comumente o herói é alguém que vive de valores, aspirações e problemas, vitórias e fracassos, com os quais o leitor, identifique-se de algum modo. Candido refere-se ao herói considerando que:

muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (CANDIDO, 1992, p. 45).

Ao fim deste breve estudo sobre a personagem do romance, questão que será abordada de forma mais contundente no terceiro capítulo com a análise da personagem principal da obra *Quarup*, relata-se a posição de Kothe, em relação ao herói, com a seguinte citação:

O estudo do herói é um modo estratégico de se estudar a dominante das narrativas, literárias e não-literárias, artísticas e triviais, possibilitando superar a contradição entre análise formal e análise sociológica, entre abordagem imanente e abordagem extrínseca da obra. A História se torna história, as histórias se revelam como História. Os vários tipos de herói e o papel que lhes cabe em diferentes momentos históricos são um modo de responder ao desafio colocado pela contradição de forças sociais: a nível de produção, circulação e consumo de obras. A transformação da obra de arte em mercadoria, ocorrida com a industrialização capitalista, acabou permitindo aflorar uma reversão radical no modo anterior de relacionar o alto e o baixo da sociedade com o alto e o baixo das obras. A história do percurso do herói é o heróico percurso da própria História. (KOTHE, 1987, p. 89).

Quanto à reação do sujeito literário à realidade, considera-se que a mesma varia. Pode heroicizar, glorificar ou admirar pessoas e ações; pode-se refugiar

numa subjetividade tendencialmente sem mundo e na criação de mundos imaginários ou pode render-se à representação pseudo-objetiva de um mundo irracional, absurdo e desumano. Mas pode, finalmente reagir criticamente, movimentado-se entre a razão e a emoção, entre a solidariedade e o distanciamento perante o mundo representado – o que corresponde a um jogo dialético de gêneros, linguagens e estilos.

### 1.5 BAKHTIN E O DISCURSO NO ROMANCE

De acordo com a perspectiva bakhtiniana, para quem a linguagem deve ser pensada na relação com as diferentes esferas de atividades humanas, ao fazer uso da linguagem nas diversas atividades sociais, o homem se insere em um gênero; desta relação entre a vida e a linguagem originam-se coerções genéricas sobre as práticas discursivas e, quanto a isto Bakhtin afirma que:

a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Esses três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolúvelmente no texto do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2000, p. 279).

Logo, ao enunciar em uma dada situação, o sujeito o faz em um gênero, mas tal determinação não deve ser pensada de forma mecânica, pois é sempre o enunciador quem dá o tom, tornando-se responsável, no sentido bakhtiniano, pelo dizer. Além disto, ao instaurar-se no discurso, o sujeito motiva respostas que constituirão outros discursos que dialogarão com o seu. Esta movimentação do enunciador e a instauração da alteridade em seu discurso são responsáveis pelos efeitos de sentido criados no interior do texto.

Desta forma, constata-se que pode haver uma diversidade de gêneros, devido ao fato dos mesmos variarem de acordo com as circunstâncias, a posição social e o relacionamento pessoal do sujeito.

Diante da extrema heterogeneidade dos gêneros, inclusive a do discurso, Bakhtin afirma ser necessário “levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo)” (BAKHTIN, 2000, p. 281).

Neste estudo, poder-se-ia dizer que, em linhas gerais, este último gênero seria privilegiado, mas ao recorrer novamente à fala de Bakhtin é possível verificar a amplitude em que o mesmo é estruturado. O texto, embora longo, merece citação:

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma

comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo). (BAKHTIN, 2000, p. 281).

No entanto, não se pode falar de gêneros sem pensar na esfera de atividades específicas em que eles se constituem e atuam, aí implicadas as condições de produção, de circulação e de recepção. Caso se deixem de lado estes ingredientes, ou mesmo um deles, é possível cair numa idéia mecanicista de gênero discursivo, escamoteando um fato fundamental da teoria bakhtiniana que é, precisamente, a atenção dada às especificidades dos gêneros discursivos que as constituem e que com elas entretêm uma relação inteiramente dialética, profundamente viva.

Ainda ao considerar que, o processo de interação dialógica, quando se desenvolve em diversas esferas, origina infinitas modalidades comunicativas, são igualmente infinitas as espécies de gêneros discursivos. Dentre esta diversidade, destacam-se os gêneros do discurso literário, mais especificamente a prosa romanesca. É nesta modalidade de discurso que Bakhtin encontra os elementos concretos para a explicitação da forma significativa, pois acredita que os gêneros do discurso literário acumulam, durante séculos, maneiras de

compreender determinados aspectos do mundo, cujos sentidos explicitam o caráter de uma época e seu desdobramento futuro. Sendo assim, Bakhtin elabora notáveis teorias sobre o romance, sendo que a idéia central de suas teorias é a noção de romance como gênero em devir, conforme considera Machado:

É no mundo das comunicações interativas da vida cotidiana que o processo combinatório dos gêneros discursivos adquirem contorno preciso. Este é um mundo em devir, onde tudo está em movimento e nada está terminado, o homem e o mundo não estão acabados, impossível elencar e fechar as possibilidades das formas de representação de sua palavra. Os gêneros discursivos são decorrência direta das formas representativas desse mundo cotidiano e prosaico. Esse é o contexto gerador do romance polifônico, forma representativa por excelência da dialogia prosaica do mundo em devir. (MACHADO, 2001, p. 242-243).

Bakhtin não compactua com tendências que referenciam o romance como um gênero que viveu a plenitude de suas formas no século XIX, encontrando-se definitivamente morto. Contrário a esta idéia, considera o inacabamento da estrutura composicional do romance o traço maior de sua poeticidade. Desta forma, considera que a estilística tradicional torna-se inoperante na apreensão desse tipo de formação poética. De acordo com Weinhardt:

Bakhtin anuncia sua proposta como superação das análises temáticas realizadas pela estilística tradicional, cuja principal falácia era não perceber a constituição do discurso romanesco, ou seja, o seu caráter como fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal, porque a base com que as categorias da estilística trabalhava repousava na concepção do discurso poético. Abordar o discurso romanesco a partir de suas próprias normas de funcionamento é dado básico para perceber sua caracterização. (WEINHARDT, 2001, p. 349).

O estilo do romance é antes uma combinação de estilos agenciados, sobretudo, pela diversidade social de linguagens que organizam artisticamente sua composição, dificultando, assim, a consolidação de uma estrutura canônica. Aliás, a premissa da prosa romanesca é, para Bakhtin, a estratificação interna da linguagem, que torna o romance um fenômeno “pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (BAKHTIN, 2002, p. 73), como citado anteriormente, e é por estas vias que Bakhtin envereda no sentido de apreender os níveis de poeticidade da palavra no romance.

No entanto, Bakhtin reconhece que o romance trouxe um dilema para a estilística e filosofia do discurso, colocadas, assim, ante um impasse: ou reconheciam o romance e a prosa literária que gravita em torno dele como gêneros não-literários, ou seriam obrigados a rever de maneira radical a concepção de discurso poético. Bakhtin parte exatamente de uma revisão da noção de gênero, pois entende que a poeticidade do discurso literário, depois do surgimento do romance, não podia ser pensada fora do contexto da dialogia interna da linguagem. A dialogia supera o símbolo poético do tropo e torna-se, conseqüentemente, o traço distintivo deste discurso a que Bakhtin chama prosa poética. Um discurso moldado pelo arranjo de vozes através das quais ressoa a voz do poeta prosador.

Na imagem poética, em sentido restrito (na imagem-tropo), toda a ação, a dinâmica da imagem-palavra, desencadeia-se entre o discurso (em todos os seus aspectos) e o objeto (em todos os seus momentos). A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade

contraditória do próprio objeto com sua natureza ‘ativa’ e ainda ‘indizível’; por isso, ela não propõe nada além dos limites do seu contexto (exceto naturalmente o tesouro da própria língua). A palavra esquece a história da concepção verbal e contraditória do seu objeto e também o presente plurilíngüe desta concepção.

Para o artista-prosador, ao contrário, o objeto revela antes de tudo justamente esta multiformidade social plurilíngüe dos seus nomes, definições e avaliações (...) — Juntamente com a contradição interna no próprio objeto, para o prosador, à sua volta abre-se um multidiscurso social, uma torre de Babel que se manifesta ao redor de qualquer objeto; a dialética do objeto entrelaça-se com o discurso social circunstante. (BAKHTIN, 2002, p. 87-88).

Mas, ao elege o romance como discurso poético privilegiado, Bakhtin não depõe contra a poesia, nem a nega enquanto discurso. O problema é que Bakhtin opera com um aspecto não previsto pela clássica teoria dos gêneros poéticos. Tornar a dialogia da prosa como um traço distintivo do discurso poético significa reverter totalmente as regras do gênero. Para Bakhtin, o poema que exclui a interação entre discursos e em que o poeta não acede ao pensamento de outrem não é poesia. Poesia é manifestação de uma consciência poética que vê, imagina e compreende o mundo, não com os olhos de sua linguagem individual, mas com os olhos de outrem. Por isso, a linguagem dos gêneros poéticos canonizados é, para Bakhtin, autoritária, dogmática, conservadora.

O prosador, ao contrário do poeta que assume a sua palavra de uma forma centralizada e única, liberando-a de toda intenção alheia, de todo alheio ponto de vista, utiliza a palavra do outro como constituinte primordial de seu próprio universo. A palavra do outro, saturada de conteúdo e acentuada como enunciação individual (mas prenhe de tendências descentralizadoras da vida lingüística), penetra no discurso romanesco não apenas enquanto portadora de marcas semânticas, sintáticas e estilísticas próprias, mas enquanto uma opinião concreta,

uma visão de mundo que se contrapõe, no texto, às outras visões do mundo, representadas ou não. (BERNARDI, 2001, p. 44).

Tudo isso levou Bakhtin a considerar a poesia como um discurso monológico, a temer a linguagem única da poesia e a condenar com veemência o conceito de linguagem defendido por poetas simbolistas e futuristas e tomando a chave do formalismo russo.

Prosseguindo sua análise sobre a poeticidade da palavra no romance, Bakhtin afirma que a língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, não é única. Cada palavra evoca um ou vários contextos nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa, o que sugere a Bakhtin a intencionalidade das palavras e formas. Esta densidade intencional torna o discurso poético uma manifestação plurilíngüe: trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens.

Bakhtin pensou o romance como texto potencializador do encontro de línguas, de linguagens, de gêneros orais e escritos. Situando o romance na tradição iniciada pelo romance grego, Bakhtin pôde presenciar a expansão do romance no universo de línguas modernas européias, mas ele contava com uma nova “geografia do romance”, pois, como gênero em devir, o romance estava longe de mostrar um esgotamento de suas possibilidades estéticas e lingüísticas. Se tivesse vivido mais tempo, certamente, Bakhtin expandiria seu estudo com a heterogeneidade de textos que o mundo produz sob a denominação de

“romance” nas línguas que povoam nosso planeta. Sua formulação teórica, contudo, está aberta para isso:

O romance é expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento de sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais, que tanto pode ser ‘línguas da verdade’, como também relativas, objetais e limitadas de grupos sociais, de profissões, de costumes. (BAKHTIN, 2002, p. 164).

A tarefa do poeta prosador é tornar este discurso, já povoado pelas intenções sociais de outrem o elemento primordial de seu fazer, obrigando-o, evidentemente, a servir a suas novas intenções. Este procedimento enfatiza o aspecto elementar do plurilingüismo no romance: a bivocalidade do discurso direto do autor, que serve sempre a dois locutores e a duas intenções.

Deste modo, o campo de representação da voz (do autor ou da personagem) é muito mais amplo do que seu discurso direto. Através dele correm outros gêneros discursivos igualmente definidores do caráter da prosa romanesca. Trata-se das formas que aproxima o romance dos gêneros retóricos, que sempre dificultaram a definição do romance enquanto gênero poético. Para Bakhtin, entretanto, os gêneros retóricos que ele chama de gêneros intercalados são uma fonte inesgotável do plurilingüismo do romance, pois são eles que trazem para o romance uma diversidade de linguagens. Afirma Bakhtin que “em princípio qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance e, de

fato, é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor” (BAKHTIN, 2002, p. 124).

Há inclusive aquele grupo especial de gêneros que exercem um papel decisivo na estrutura romanesca a ponto de delimitar-lhe o perfil composicional. Este é o caso da confissão, do diário, das cartas, das biografias “Todos esses gêneros que entram para o romance introduzem nele suas linguagens e, portanto, estratificam sua unidade lingüística aprofundam de um novo modo seu plurilingüismo” (BAKHTIN, 2002, p. 125). Querer entender o romance fora desta dialogia interna é reduzir a linguagem romanesca a meras indicações cênicas, perspectiva totalmente avessa ao problema central da prosa poética, a do discurso bivocal internamente dialogizado.

Indiscutivelmente é fato que, dentre os gêneros do discurso, a prosa foi o grande tema de Mikhail Bakhtin, não no quadro tradicional dos gêneros composicionais, quadro este que não interessou a Bakhtin, mas como forma substancialmente diferenciada de apropriação da linguagem. Percebe-se ainda que, o grande centro temático das ramificações do pensamento bakhtiniano está na prosa artística, mais especificamente no romance. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), embora sendo a literatura de Dostoiévski o tema central bem como seu conceito de polifonia, a discussão sobre o romance como gênero aparece em vários momentos, sempre relacionada à discussão sobre a natureza da linguagem, literária ou não.

O discurso romanesco é o único gênero que nasceu e se desenvolveu pela escrita; é um gênero posterior a todos os outros, filhos da oralidade que se perdem na memória do tempo. O romance, desde o seu embrião nos diálogos socráticos, é filho do mundo da escrita. E é exatamente neste espaço centralizador, nesta forma perene de autoridade, que ele fará sua viagem histórica em direção à descentralização da linguagem. Como para Bakhtin os gêneros literários não caem do céu, nem são estabelecidos pelos deuses, é evidente que a prosa romanesca, ao longo dos séculos, vai refratar e atualizar a relação do homem com a autoridade, com todas as formas de autoridade da vida cotidiana.

Na prosa, que se nutre inteira da relação entre autor e herói, a renúncia do autor à sua própria autoridade passa a ser um pressuposto indispensável. A significação maior do texto, a sua inteira realização literária se faz, fundamentalmente, pelo fato de que a linguagem se apresenta ao leitor relativizada, desprovida de autoridade. O discurso romanesco como que toma emprestado da vida cotidiana a incerteza do discurso, o seu traço necessariamente falível, a sua precariedade primeira, não como “tema”, não como “assunto”, mas como construção interna.

O ponto de partida da prosa romanesca está no fato de que ela depende da imensa estratificação da linguagem cotidiana, não como marcas formais, mas como pontos de vista autônomos com relação aos quais a linguagem do autor mantém uma relação viva, contra, a favor, indiferente, em mil tons e gradações,

mas sempre viva; são os outros que povoam a prosa romanesca, e eles estarão sempre presentes. Para Bakhtin:

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação recebem, no estilo romanesco, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se — nele em um sistema literário harmonioso. Nisso reside a particularidade específica do gênero romanesco. (BAKHTIN, 2002, p. 105-106).

Sendo assim, toda a apreensão da prosa romanesca se dá sobre uma duplicidade de consciências, pois a imagem do homem que fala no romance é construída à imagem do homem que fala na vida concreta; é neste sentido que o romance tem uma profunda tradição “realista”, porque ele fundamenta o poder da sua palavra na palavra alheia, na palavra dos outros, que obrigatoriamente têm de ter alguma face autônoma, devem conservar parte de sua visão de mundo original. Na relação romanesca entre a palavra do autor e a do outro, nenhuma destas duas palavras pode desaparecer completamente na enunciação; se uma delas desaparece, desaparece também a prosa romanesca. Venturelli (2001) afirma que:

Os signos romanescos não são organizados por uma consciência única. A consciência, ali, é um filtro social, pelo qual passa a historicidade, moldando cada linguagem que enforma o romance. Em nome disso, nenhuma obra é um monólogo do autor em situação de independência e fechamento. As muitas vozes que perfazem a face de um texto narrativo são o conduto para a constituição da voz do escritor. Sem esta, aquelas não ressoam; sem elas, a voz do autor não terá vida. (VENTURELLI, 2001, p. 311).

A prosa romanesca fundamenta-se exatamente sobre este ponto: o narrador abdica de sua autoridade; ele confessa, em cada linha, que não tem, que não pode ter, a palavra final sobre o seu herói, em cada um de seus gestos. Assim, pode-se dizer que entre o prosador e a sua linguagem há a necessidade absoluta de distância – este seria, para Bakhtin, o pressuposto indispensável da linguagem romanesca.

Convém ressaltar, ainda, que os estudos de Bakhtin sobre o romance não se restringem a somente um estudo sobre o romance, mas um estudo que se situa no cruzamento dos estudos das línguas modernas – o nascimento das línguas modernas –, do plurilingüismo e do riso.

De acordo com as considerações realizadas até então, verifica-se que o romance é eleito por Bakhtin como o gênero metalinguístico por excelência. Em suas páginas interagem “línguas” e “discursos” de grupos sociais variados; caracterizando-se por sua discursividade variada. Nestes termos, a língua não é simplesmente o meio que o romancista tem para representar o mundo; ela é, também o mundo que ele representa.

O romance é o gênero exemplar do caráter dialógico da literatura, pois o mesmo é pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal, daí se decompor em vários tipos de unidades estilísticas de composição, como a narrativa direta, a estilização de formas orais e escritas e os discursos das personagens. O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons do outro, não destrói o plurilingüismo social, não elimina as figuras lingüísticas, as maneiras de falar, as

personagens e narradores que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem. Dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da obra. Dessa forma, o discurso romanesco estabelece um confronto dialógico entre uma linguagem e outra, deixa viva no enunciado a relação de força entre o ponto de vista do eu e o ponto de vista do outro.

## 1.6 O TEMPO E O ESPAÇO NA NARRATIVA ROMANESCA

Estudando a história do romance, Bakhtin isolou alguns cronotopos, formas literárias pelas quais se foi correlacionando o tempo com o espaço, ora de maneira mais fantástica, ora de maneira mais realista. De acordo com o teórico russo:

Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente. Assimilaram-se os aspectos isolados de tempo e de espaço acessíveis em dado estágio histórico do desenvolvimento da humanidade, foram elaborados também os métodos de gênero correspondentes ao reflexo e à elaboração artística dos aspectos assimilados da realidade.

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* [grifo do autor] (que significa “tempo-espaço”). (BAKHTIN, 2002, p. 211).

Bakhtin acompanha em *Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)* (2002) a inscrição do tempo no espaço da representação por meio da análise de romances. Trata-se de uma ampla abordagem, apoiada em alguns pressupostos teóricos, que parte do romance grego, se concentra na obra de Rabelais e chega a considerar alguns aspectos cronotópicos do romance do século XX. A seguir destaca-se, ainda que sinteticamente, os pontos fundamentais da investigação de Bakhtin.

O termo cronotopo é entendido em sua relação com a teoria da relatividade de Einstein, na qual foi introduzido para indicar a interdependência entre o tempo e o espaço, e com a biologia. Nos estudos literários, o cronotopo é entendido como uma “categoria conteudístico-formal” para examinar o “processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real” (BAKHTIN, 2002, p. 211). O cronotopo permite a materialização do tempo no espaço, como se o tempo se tornasse visível, transformando-se na quarta dimensão do espaço. Ou, para usar a metáfora bakhtiniana, “o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)” (BAKHTIN, 2002, p. 350).

O cronotopo tem um significado especial na caracterização do gênero, na medida em que a literatura é uma manifestação verbal totalmente articulada pela dimensão temporal. Particularmente no que se refere ao romance, o cronotopo tem a função de centro organizador dos principais acontecimentos temáticos. De acordo com Bakhtin:

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a contemplação artística viva (ela é, naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* [grifo do autor] de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores. (BAKHTIN, 2002, p. 349).

Bakhtin não considera a constituição do romance apenas na tradição do romance grego, mas enfatiza a relação do romance com as manifestações da cultura popular. Ele parte do romance antigo para delimitar os tipos de representação do tempo elaborado pelos romances da Antigüidade.

No primeiro tipo de romance ressalta o predomínio do cronotopo da aventura, em que o herói vive variadas aventuras e desloca-se por locais excêntricos e diversificados, sem sofrer, contudo, a mínima determinação temporal: no final, é o mesmo jovem que partiu entusiasmado. O tempo não deixa vestígios em sua vida biológica. Tudo acontece “de repente” e “justamente”, e o acaso governa todos os momentos deste tempo infinito de aventuras.

A literatura romana oferece a Bakhtin outro tipo de cronotopo, refere-se ao romance de aventuras e de costumes representados restritamente por duas

obras: *Satiricon* de Petrônio e *O Asno de Ouro* de Apuleio. A idéia de metamorfose é o aspecto cronotópico fundamental destes romances, a partir do qual a vida humana passa a ser representada em seus momentos essenciais de ruptura e crise, quando se indaga como um homem se transforma em outro. O tempo aqui deixa marcas profundas no homem e em sua vida. Devido a isto, afirma Bakhtin, este tipo de romance localiza os momentos decisivos da vida das personagens.

Há ainda, segundo Bakhtin, um outro tipo de representação cronotópica herdado das biografias, elaborado inicialmente na obra de Platão. O romance biográfico desenvolveu basicamente o cronotopo do caminho da vida: é o tempo do encontro do verdadeiro conhecimento, que se coloca no primeiro plano da realização temática. A praça pública (a ágora) é o espaço privilegiado deste cronotopo, pois é aí que surge pela primeira vez a consciência biográfica e autobiográfica do homem, conforme afirma Bakhtin. O homem deste romance não conhece a privacidade e toda sua existência é visível e audível, tal como no reino platônico das idéias.

Avançando seus estudos sobre o cronotopo da praça pública, Bakhtin encontra um outro tipo de representação que acaba recebendo atenção especial de sua parte, pois lhe permite traçar um outro rumo para a evolução do homem. Não se trata mais da plenitude temporal como ocorria no romance antigo, “trata-se de uma ligação particular do homem e de todas as suas ações e peripécias com o mundo espaço-temporal” (BAKHTIN, 2002, p. 282), no sentido de tirar

daí todos os elementos que o corrompem, como a interpretação simbólica, criando assim, “um mundo espaço-temporal adequado, um cronotopo novo para um homem novo, harmonioso, inteiro e de novas formas para as relações humanas” (BAKHTIN, 2002, p. 283). Pode-se dizer que a síntese do cronotopo em Rabelais está na destruição das falsas relações entre os homens e as coisas de um modo geral.

Além do romance grego e de Rabelais, são muitos os cronotopos estudados por Bakhtin: o cronotopo do idílio; do trapaceiro, do bufão e do bobo; do castelo medieval de Walter Scott; das ruas, cidades e ambientes domésticos de Balzac. Assim, é conveniente apontar alguns meios, à primeira vista apenas técnicos, para a constituição de cronotopos romanescos variados. Um deles é atribuir todo um romance à uma visão de uma personagem não comprometida com o mundo oficial, convencionalizado, seja como o patife, o bobo, o parvo, o pícaro, o estrangeiro: o mundo então abre-se na sua horizontalidade e desnuda-se das suas falsidades. Outro meio é situar o romance num lugar de passagem e encontro de pessoas de várias origens, como o castelo medieval, o salão burguês, a pequena cidade provinciana, a própria estrada: aí se conjuga a vida pública com a privada, se armam os conflitos e se opõe o novo à mediocridade ordinária. Um terceiro meio, já muito antigo, é o da viagem: o enciclopedismo, para que o romance sempre tendeu, tem aqui o seu meio de eleição, ainda que corra o risco de se reduzir a um amontoado de aventuras para simples entretenimento. Quando bem realizado, o cronotopo de viagem permite a

completa espacialização do tempo, noutros termos, o cruzamento de diferentes mundividências, com suportes espaciais e concepções temporais próprios. O alcance crítico deste tipo de romance é evidente, sobretudo se o herói-viajante for uma personagem que esteja em evolução na sua maneira de se situar perante a vida. Os cronotopos do mundo representante são diferentes dos cronotopos do mundo representado, o que implica a dialética de discursos que Bakhtin assinalou numa das duas linhas fundamentais do romance ocidental.

Por fim, vários dos cronotopos citados nesta reflexão são cronotopos grandes, fundamentais, abrangentes. No entanto, cada um destes cronotopos possui a capacidade de incluir em si pequenos cronotopos de maneira ilimitada, isto é possível por cada tema possuir o seu próprio cronotopo. Considerando isto, Bakhtin realiza a análise de que:

Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador ou dominante. Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu caráter geral é dialógico (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos. (BAKHTIN, 2002, p. 357).

O estudo do cronotopo desenvolvido por Bakhtin retoma aspectos fundamentais de sua *Poética histórica*. Conceitos de paródia, romancização, e, sobretudo, de discurso romanesco como representação da imagem autêntica da linguagem, comparecem em muitos momentos de seu estudo. Bakhtin insiste no caráter “falante, significativo (ou sígnico)” do material que forma a obra “nós não o vemos nem tocamos, mas sempre ouvimos a sua voz (mesmo numa leitura silenciosa de si para si)”. (BAKHTIN, 2002, p. 357). A voz e o contexto de sua enunciação se colocam como limites para a imagem cronotópica que, por sua vez, é o limite do próprio signo. Bakhtin acentua que o tempo e o espaço são categorias imprescindíveis de todo universo imaginário.

## 1.7 BAKHTIN E O CONCEITO DE DIALOGISMO

Bakhtin é um dos maiores pensadores do século XX e um teórico fundamental da língua. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* está sua teoria da linguagem e do dialogismo. Bakhtin enfatiza a heterogeneidade concreta da *parole*, ou seja, a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas, diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiam a *langue*, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas características formais passíveis de serem repetidas. Bakhtin concebe a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação

coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o “outro”, entre muitos “eus” e muitos “outros”. De acordo com Bakhtin:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. (BAKHTIN, 2000, p. 314).

A linguagem constitui a centralidade da obra de Bakhtin. Ao delimitá-la como objeto de estudo específico, há, na filosofia da linguagem e nas diferentes correspondentes da lingüística geral, duas orientações principais. A primeira ele chama de subjetivismo idealista e, a segunda, de objetivismo abstrato.

A crítica epistemológica de Bakhtin considera que o subjetivismo idealista, ao reduzir a linguagem a um sistema abstrato de formas, constitui um obstáculo a uma apreensão totalizante da linguagem, pois para ele a compreensão ampla da natureza da linguagem não está no meio destas duas orientações, ela está além. Para superar, dialeticamente, estas posições dicotômicas, propôs a interação verbal, a qual configura-se como uma idêntica recusa tanto da tese como da antítese, e a constituição de uma síntese dialética.

Na realidade, o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social. (BAKHTIN, 1995, p. 109).

Quando Bakhtin afirma a importância decisiva da palavra na definição da própria cultura, na verdade, ele está conferindo à língua uma noção muito particular, fundamental, contudo, para se compreender muitas de suas concepções. Para Bakhtin a língua é basicamente a manifestação de uma visão de mundo e tem uma realização efetiva no discurso. Eis o elemento primordial de sua análise estético-literária. O discurso é uma enunciação que torna passível considerar a performance da voz que o enuncia e o contexto social em que é enunciado. Entende, deste modo, a impossibilidade de analisar o discurso fora do ambiente em que é realizado e que atribui à palavra seu matiz ideológico, vale dizer, dialógico. Para Bakhtin não existe palavra linguisticamente virgem, não atingida pelo contexto:

Somente Adão mítico desbravou, com seu primeiro discurso, um mundo ainda verbalmente não-dito e pôde evitar totalmente a relação dialógica com vistas ao discurso do outro. Isto jamais ocorreu com o discurso concreto e histórico, que não pode se estruturar de um único modo nem se dirigir a um único ponto. (BAKHTIN, 1995, p. 102).

Esta é uma resposta notável a toda tendência que não considera o discurso como um ato social em que o Eu relaciona-se com o Outro através da linguagem.

O caráter interativo da linguagem é a base do arcabouço teórico bakhtiniano. A linguagem é compreendida a partir de sua natureza sócio-histórica. Sendo significativa a seguinte afirmação do autor de que “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a

todas as relações sociais em todos os domínios”. (BAKHTIN, 1995, p. 41). De acordo com Bakhtin, o ato de fala, ou seja, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, pois sua natureza é social, sendo assim, qualquer enunciação propõe uma réplica, uma reação. Sendo a enunciação de natureza social, para compreendê-la é necessário entender que ela acontece sempre numa interação. Desta forma, nas palavras do próprio autor:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 1995, p. 123).

Bakhtin admite que o “eu” e o “outro” são instituídos a partir da interação pela linguagem e, assim, enuncia o princípio dialógico como o esteio de sua concepção de linguagem e – pode-se admitir também da sociedade e do mundo. Esse princípio, desse modo, torna-se a condição para que o discurso tenha um sentido pleno e possa, assim, evidenciar a relação existente entre linguagem e vida. Acrescente-se que o princípio dialógico pode ser desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário, e o da intertextualidade no interior do discurso.

A partir da concepção de linguagem de Bakhtin, que ultrapassa os limites da Lingüística estudando a enunciação determinada inteiramente pelas relações sociais, ou seja, pela situação social mais imediata e pelo meio social mais

amplo, é que nasce uma das categorias básicas do seu pensamento, o dialogismo. O pensamento do autor revelado em suas obras, apesar de plural, tem uma unidade garantida pela centralidade da linguagem, cujo método de análise é a dialética, pois considera que:

A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade lingüística”. (BAKHTIN, 1995, p. 121).

Considerando o que foi exposto até então, pode-se afirmar que o dialogismo é o conceito que permeia a obra de Mikhail Bakhtin. Para o teórico este é o conceito constitutivo da linguagem, o que quer dizer que toda a vida da linguagem, em qualquer campo, está impregnada de relações dialógicas. A concepção dialógica contém a idéia de relatividade da autoria individual e conseqüentemente o destaque do caráter coletivo, social da produção de idéias e textos. O próprio humano é um intertexto, não existe isolado, sua experiência de vida se tece, se entrecruza e interpenetra com o outro. Pensar em relação dialógica é remeter a um outro princípio – a não autonomia do discurso. As palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente atravessadas pelas palavras do outro: o discurso elaborado pelo falante se constitui também do discurso do outro que o atravessa, condicionando o discurso do “eu”. Sendo assim, em linguagem bakhtiniana, a noção do “eu” nunca é individual, mas social.

A questão de recepção/compreensão ativa proposta por Bakhtin ilustra o movimento dialógico da enunciação, enquanto território comum entre o locutor e o interlocutor. Ou seja, o locutor enuncia em função da existência (real ou virtual) de um interlocutor, requerendo deste último uma atitude responsiva, tentando antecipar o que o outro vai dizer, experimentando ou projetando o lugar de seu ouvinte. Por outro lado, quando se recebe uma enunciação significativa, esta propõe uma réplica: concordância, apreciação, ação. Mais precisamente, se compreende a enunciação ao colocá-la no movimento dialógico dos enunciados em confronto tanto com os próprios dizeres quanto com os dizeres alheios, o que se pode remeter ao pensamento de Bakhtin sobre a interação verbal, na qual o diálogo é uma das formas mais importantes. Embora o texto seja longo, merece citação. Diz o filósofo:

o diálogo no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra 'diálogo' num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre trabalhos posteriores, etc.). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor, como as dos outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa,

refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAKHTIN, 1995, p. 123).

Nesta perspectiva, o diálogo realiza-se na linguagem, e Bakhtin o considera como relações que ocorrem entre interlocutores, em uma situação histórica compartilhada socialmente, mas mutável, devido às variações do contexto. De acordo com o teórico russo o dialogismo é constitutivo da linguagem, pois mesmo entre produções monológicas é possível observar sempre uma relação dialógica, afirmação pela qual constata-se então, que todo gênero é dialógico. Como citado anteriormente, Bakhtin considera o dialogismo como um princípio constitutivo da linguagem e como a condição do sentido do discurso. Desta forma, o discurso não é individual tanto pelo fato de que ele se constrói entre, pelo menos, dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais, como pelo fato de que ele se constrói como um diálogo entre discursos, isto é, mantém relações com outros discursos. O discurso para Bakhtin é uma “construção híbrida”, (in) acabada por vozes em concorrência e sentidos em conflito.

Há de se considerar ainda que o dialogismo não deve ser confundido com polifonia, pois o dialogismo é o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso, enquanto a polifonia se caracteriza pelo movimento concomitante de vozes entrecruzadas em um discurso. Há gêneros dialógicos monofônicos, nos quais há uma voz que domina as outras vozes, e gêneros dialógicos polifônicos, em que há vozes polêmicas. O gênero relevante para este

estudo, o romance, de acordo Bakhtin “apresenta diferentes vozes sociais que se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto; portanto é gênero polifônico por natureza” (BAKHTIN, 2002, p. 355). Ainda segundo o teórico russo, Dostoiévski é o criador do romance polifônico; o mesmo afirma que “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Mikhail Bakhtin ao estudar a obra de Dostoiévski, considerou-o um dos maiores inovadores no que se refere a formas artísticas. E foi neste estudo feito por ele, através da análise teórico-literária, que percebeu a postura polifônica deste escritor russo. O livro sobre Dostoiévski, que foi preparado durante a década de 20, teve a primeira edição em 1929, e a segunda edição reelaborada em 1963, constituindo o ponto essencial para o conceito de polifonia. Bakhtin observa que por meio desta obra o romancista estabelece uma relação única com suas personagens, as quais têm voz própria e o mínimo de interferência da parte dele como autor, criando assim, um novo gênero denominado por Bakhtin de polifônico, por apresentar muitos pontos de vista, muitas vozes, cada qual recebendo do narrador o que lhe é devido. Além disso, considera que a polifonia faz com que a narrativa se volte para a coletividade, ou seja, não é apenas a voz de um indivíduo em monólogo ou diálogo. São várias vozes, várias consciências que se impõem à medida que lhes é oportunizado o direito de expor suas idéias

dentro do processo narrativo. Este recurso possibilita a uma multiplicidade de personagens terem o acesso à voz narrativa; é a literatura que se volta para o coletivo, deixando de dar aquele enfoque praticamente exclusivo e minucioso à personagem principal, apesar de não abandoná-la. Daí o polifonismo levar a uma literatura social, voltada para a coletividade, com seus problemas, angústias e frustrações.

O estudo das vozes permite compreender o diálogo entre os diferentes discursos que constituem o romance e entre os sujeitos que se confrontam neste espaço discursivo. Nos fios do discurso romanesco se inscrevem outros discursos, os quais se mostram ou não na superfície textual por meio das diversas vozes que falam. Na polifonia, o dialogismo se deixa ver ou entrever por meio de muitas vozes polêmicas; já na monofonia, há apenas, o dialogismo, que é constitutivo da linguagem, pois o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir, porque as demais são abafadas.

Nesse sentido, é necessário considerar que a memória tem um papel fundamental na legibilidade dessas vozes. A memória discursiva possibilitará uma nova interpretação do texto porque há uma relação entre a interpretação e a memória numa articulação dialética que tornam os sentidos enunciáveis e legíveis restabelecendo os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos e outros, para criar a condição do legível no próprio legível. O processo de interpretação exige que o leitor relacione o dito atual com

o não-dito e com o já-dito, retomado e modificado em graus diversos pelo sujeito-enunciador no novo contexto de enunciação.

Esse movimento proposto por Bakhtin ocorre devido ao fato de que este autor opta por um percurso diferente daquele proposto pela tradição formalista, ou seja, em vez de privilegiar a língua, toma como objeto de análise a heterogeneidade da fala, a complexidade dos vários modos de ocorrência da linguagem, os quais são os responsáveis pelo desencadeamento da linguagem: a interação verbal.

Nesta interação, locutor e interlocutor utilizam a linguagem a fim de possibilitar a expressão, que tem significados móveis e com sentidos que nunca se repetem devido ao contexto da ação discursiva que é única. “Mas há de se considerar também que o locutor não é um Adão que pela primeira vez rompe com o silêncio de um mundo mudo.” (BAKHTIN, 1995, p. 102).

O sujeito se constitui com o outro na linguagem. Entretanto, o processo de construção da sua identidade é dialético, com fluxos e refluxos, idas e vindas, tomadas e retomadas de pontos de vista alheios, de valores. O outro é um ser em conflito, em permanente tensão com todas as vozes que o constituiu. De acordo com Brait:

Tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala. (BRAIT, 1994, p. 15).

Bakhtin situa o sujeito numa posição de interação com a sociedade e com a linguagem, a qual é vista por ele como um produto social. Sendo a linguagem um produto social e o sujeito parte atuante do meio social, então ele acaba por também ser um fator de interação.

## 1.8 GÊNERO E POLIFONIA EM BAKHTIN

Considerando que o processo de interação dialógica, desenvolvido nas diversas esferas da atividade humana, gera infinitas modalidades de comunicação, são igualmente diversas as espécies de gêneros discursivos que Bakhtin reuniu. Dentre esta variedade de gêneros discursivos se destacam os gêneros do discurso literário, mais especificamente a prosa romanesca. É nessa modalidade de discursos que Bakhtin vai encontrar elementos concretos para a explicitação de uma forma significativa, pois acredita que nos gêneros do discurso literário se acumulam, durante séculos, formas de compreensão de determinados aspectos do mundo, cujos sentidos explicitam o caráter de uma época e seu desdobramento futuro. Desta forma, o discurso literário:

alimenta-se dos outros discursos literários daquela sociedade. E também dos discursos históricos e de outros discursos, já que todos se utilizam da matéria-prima palavra, cuja verdadeira substância é o fenômeno social da interação verbal. Estabelece-se um verdadeiro diálogo entre os discursos. (BACCEGA, 2000, p. 88).

E, segundo Bakhtin, o único gênero que soube representar toda a dinâmica deste grande tempo foi o romance. Além disso, considera como a idéia central desta teoria a noção de romance como um gênero em devir. Para este autor o estilo do romance é uma combinação de estilos agenciados, sobretudo, pela diversidade social de linguagens que organizam artisticamente sua composição, dificultando, assim, a consolidação de uma estrutura canônica. Aliás, a verdadeira premissa da prosa romanesca é, para Bakhtin, a estratificação interna da linguagem, que torna o romance um gênero “pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”. (BAKHTIN, 2002, p. 73).

Através do campo de representação da voz (do autor ou do personagem) ocorrem outros gêneros discursivos definidores do caráter da prosa romanesca. Bakhtin afirma que “em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance e, de fato, é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor” (BAKHTIN, 2002, p. 124). Há inclusive aquele grupo especial de gêneros que exercem um papel decisivo na estrutura romanesca a ponto de determinar-lhe o perfil composicional. É o caso da confissão, do diário, das cartas, das biografias, “todos esses gêneros que entram para o romance introduzem nele suas linguagens e, portanto, estratificam sua unidade lingüística e aprofundam de um novo modo seu plurilingüismo” (BAKHTIN, 2002, p. 125). Querer entender o romance fora desta dialogia interna é reduzir a linguagem romanesca a meras indicações cênicas.

O plurilingüismo entra no romance em “carne e osso” nas vozes das pessoas que falam. A língua no romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A dialética da representação se configura pelo dimensionamento ideológico da palavra no romance: a palavra de um homem que fala em nome de uma visão de mundo ou de um sistema de idéias. “A figura central do gênero romanesco é uma pessoa que fala e que conversa. O sujeito que fala no romance é sempre um ideólogo e sua palavra é sempre um ideograma: representa um ponto de vista particular sobre o mundo” (BAKHTIN, 2002, p. 135). Entretanto, o romance não opera com a imagem do homem, mas com a imagem de sua linguagem, o que equivale a dizer que a palavra do homem que fala não é apenas transmitida em seus constituintes verbais, mas é representação literária pelo discurso do autor. Para Bakhtin a atividade do diálogo e da criação do personagem no interior da literatura é modelar para o diálogo e a criação em todos domínios da vida. O autor da obra literária, assim como o eu concebido por Bakhtin é uma entidade dinâmica em interação com outros eus e personagens, enquanto a palavra no romance é sempre palavra citada, representada, é o discurso de outrem:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou sentido ideológico ou vivencial. (BAKHTIN, 1992, p. 95).

A palavra expressa sentimentos e emoções, gera conhecimento, estrutura o pensamento, transforma, dá visibilidade. “Ela é o signo ideológico por excelência que, ao mesmo tempo em que reflete, refrata a realidade” (BAKHTIN, 1992, p. 46), pois ao escutar os ditos e os não ditos, é possível produzir e ampliar os sentidos das coisas, dar outra versão, que é uma réplica e não uma repetição. Esta escuta de vozes e silêncios é na verdade um diálogo interno, com as muitas vozes que o constituíram e o constituem. Diálogo que se vale do vivido, mas que se lança para o novo, sendo capaz de refratar, distorcer e modificar a realidade, construindo e reconstruindo os sentidos.

Devido a mais este fator é que o romance reúne em sua estrutura interna uma diversidade de gêneros intercalados, abrigando deste modo, a possibilidade de testar seu discurso através do confronto com outros discursos:

no romance devem ser representadas todas as vozes sócio-ideológicas da época, ou seja, todas as linguagens, qualquer seja sua importância; o romance deve ser o microcosmo do plurilingüismo. (BAKHTIN, 2002, p. 201).

Considerando que o problema central da estilística romanesca é a representação literária da imagem da linguagem, Bakhtin confere importância a certos procedimentos como a paródia, a estilização e o *skaz*. Enquanto o *skaz* revela a orientação para a fala presente no discurso, a estilização mostra como a prosa aprendeu a representar artisticamente o estilo de outrem. Todavia, é a paródia que é mais valorizada e discutida por Bakhtin, bem como é também um

dos aspectos mais marcantes de *Quarup*, obra que apresenta a personagem objeto principal deste estudo.

À luz do fenômeno paródico, Bakhtin pôde encontrar no romance o traço fundamental do dialogismo, ou seja, a relação com o outro. Através de seus estudos o autor constata que:

esta estilização paródica só pode criar uma imagem de linguagem e um mundo que lhe corresponde, com a única condição de que não seja uma destruição elementar e superficial da linguagem de outrem, como na paródia retórica. Para que ela seja substancial e produtiva, a paródia deve ser precisamente uma estilização paródica, isto é, deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada. (BAKHTIN, 2002, p. 161).

O romance é a alteridade dos gêneros constituídos, pois nele vários planos se entrecruzam, ora em harmonia, ora em profunda tensão, mas com um único objetivo: relativizar tudo o que já está definido. O discurso paródico possui a propriedade de transformar-se num outro, ainda que conserve a estrutura do discurso anterior, mantém uma vinculação com o que Bakhtin denominou carnavalização na literatura. Tal discurso, pleno de inversões, ironias, ambivalências, reverte para a literatura as formas sincréticas do espetáculo carnavalesco. “A paródia, liga-se, deste modo, à mais antiga forma de representação da linguagem: o riso que, juntamente com o plurilingüismo, constituem a pré-história do discurso romanesco” (BAKHTIN, 2002, p. 369).

Sem dúvida, seja qual for o lugar assumido para olhar o pensamento bakhtiniano, a idéia do diálogo, enquanto estrutura enunciativa e enquanto forma dialógica constitutiva da existência das atividades da linguagem atravessa o campo de visão e desdobra as possibilidades do ver, incluindo incessantemente a história e a memória na cena de produção de sentidos e de seus efeitos.

## CAPÍTULO II

### 2 QUARUP: UMA (RE) LEITURA DA HISTÓRIA

#### 2.1 FORTUNA CRÍTICA

Para o entendimento da narrativa de Antônio Callado, é preciso conhecer o escritor, que exercia também a atividade de jornalista. Ao longo de inúmeras entrevistas, o “autor de *Quarup*”, como ficou conhecido, deu mostras da sua formação religiosa e de sua postura política, reconhecendo que ambas se refletiram na sua ficção e nos trabalhos jornalísticos. As suas entrevistas possibilitam entendê-lo como: “um homem de seu tempo”, um intelectual de esquerda.

Antonio Carlos Callado nasceu em Niterói em 26 de janeiro de 1917. Era o caçula e único varão dos quatro filhos de uma família de classe média. Tinha como pais o médico Dario Callado e a professora Edite Pitanga. O pai foi também poeta parnasiano e jornalista. A mãe o incentivou a ler e a escrever histórias. Diante da vasta biblioteca que tinha em casa, o garoto logo cedo se apaixonou pela literatura francesa e pelos livros de Euclides da Cunha. Devido

ao fato de seu pai sofrer de tuberculose pulmonar, mudou-se com a família para Petrópolis, em busca de um clima mais saudável, mas o mesmo veio a falecer em 1928, fato que obrigou Callado a trabalhar desde cedo, optando pela carreira jornalística. Mesmo assim, o futuro romancista continuou seus estudos, formando-se em Direito alguns anos depois, em 1939. Sua carreira profissional, no entanto, deu-se na imprensa: passou de repórter a redator-chefe do extinto Correio da Manhã.

Em 1941 houve a mudança que marcaria a vida de Antonio Callado. No auge da Segunda Guerra, foi para Londres como contratado do serviço brasileiro da rádio BBC. Sendo que a Europa se encontrava novamente em guerra, Londres era a parte do mundo que mais sentia seus efeitos e na capital inglesa, presenciou os terríveis bombardeios da aviação nazista. Lá se encantou com o teatro e casou-se com a inglesa Jean Maxine Watson – assessora do serviço latino-americano da BBC – com quem teve três filhos, Paulo, Antonia (já falecida) e Tessy Callado. No ano de 1944 mudou-se para Paris onde viveu até o final da guerra trabalhando no serviço brasileiro da *Radio-Diffusion Française*.

Voltou ao Brasil em 1947. As qualidades inatas de cavalheirismo, que havia em Antonio Callado, ganharam novo tom na Inglaterra, de onde voltou com o equilíbrio e a tranqüilidade de um *gentleman*. Jamais abandonou, porém, sua força de lutador. Ficou conhecido pelo seu jeito “elegante” de ser, diversas vezes reafirmado, inclusive pela jornalista Ana Arruda Callado, sua segunda esposa, com quem viveu por vinte anos até sua morte (1997). Ana Arruda

escreveu na “orelha” da 19ª impressão de *Quarup*: “Antonio Callado sempre fez tudo assim, muito suavemente, sem estardalhaço. Quebrava pedras sem fazer barulho.”

Viajou por muitos lugares, entre os quais o Nordeste, o Xingu, Cuba, o Vietnã, sempre produzindo reportagens de grande repercussão. No Brasil, retomou sua posição de vanguarda ao analisar os caminhos que o País tomava depois de encerrado o conflito mundial. Contudo, seus primeiros romances publicados na década de 1950, não tiveram o mesmo êxito que suas reportagens.

Na época em que era editorialista do Jornal do Brasil, foi acusado de subversão e preso em 1965 juntamente com outros intelectuais, entre eles o cineasta Gláuber Rocha e o escritor Carlos Heitor Cony. Na cadeia, gestou a trama do seu mais famoso romance, com o qual o sucesso literário veio: *Quarup*, que se constituiu num acontecimento político, quando de seu lançamento, em 1967.

Em 1968, como correspondente do Jornal do Brasil, Callado participou da cobertura da Guerra do Vietnã. Foi o único jornalista sul-americano a entrar em Hanói, capital do Vietnã do Norte. Cassado pelo regime militar, em 1967, perdeu seus direitos políticos por dez anos. Mas isto não o esmoreceu. Quatro anos depois lançou a irônica novela *Bar Don Juan* (1971), na qual exprime sua descrença na luta armada contra a ditadura.

Exemplo de integridade intelectual, Antonio Callado se autodenominava um homem de esquerda, e, decidido a dedicar-se à literatura, em 1976 publicou

o romance *Reflexos do Baile*, que considerava seu melhor livro, com a linguagem mais trabalhada.

Até morrer, em 1997, conservou o prosaico hábito de escrever à mão, datilografando em seguida numa velha máquina de escrever. Admirado pelos amigos, era um verdadeiro cavalheiro indignado com as eternas mazelas sociais brasileiras, pois era com gentileza e elegância que ele lutava contra as injustiças e desigualdades, mesmo cético quanto ao futuro do País.

Entretanto, é correto afirmar que dentre os tantos intelectuais que pensaram as relações entre arte e história, destaca-se o jornalista-romancista que construiu um projeto ficcional declaradamente a favor da transformação social, que desde sua carreira de escritor como repórter do Correio da Manhã conquistou autoridade para colocar em questão a atuação dos movimentos de esquerda no Brasil e no mundo.

Callado não teve medo de tornar-se anacrônico e enfrentou as angústias de pertencer às categorias ilustradas de um país de miseráveis. Como jornalista cultivou a liberdade de pensamento e crítica, não se alinhando a grupos de interesses; adquiriu prestígio com suas reportagens de cunho social, como as que realizou no Nordeste: *Industriais da Seca e os Galileus Pernambucanos* (1959) e *Tempo de Arraes: a revolução sem revolta* (1963-1964), tornaram-se referências para estudos sobre os movimentos políticos e socioculturais em Pernambuco nesse período. Essa experiência jornalística em Pernambuco teve

outros frutos, pois influenciou Callado na oposição ao regime militar, no sentido de tornar-se mais crítico.

Destacou-se, em sua atividade de escritor, como romancista e buscou compor histórias brasileiras não oficiais, engendrando textos de reconhecidas qualidades estéticas. Em suas primeiras obras a questão política já está presente, mas a religiosidade é o elemento central. Temas como utopia, desencanto, desilusão, amargura e ironia foram recorrentes e, como observou Alcmeno Bastos, a narrativa de Callado propunha-se a “interpretar a realidade brasileira, irreduzível do maniqueísmo de uma simples luta entre ‘bons’ e ‘maus’ brasileiros”. (BASTOS, 1994, p. 498-499).

Além disso, é possível perceber em suas obras a ilustração e o desdobramento de um certo movimento pendular em suas produções e que integra discussões bastante ricas sobre a crise das utopias e do intelectual de esquerda no Brasil. Este movimento pendular é o elemento que muitas vezes revela e encobre uma das possíveis chaves interpretativas na obra de Callado e dá o compasso da sua produção.

É possível ler, já nas primeiras reportagens do autor, a construção de dois momentos ao mesmo tempo antagônicos e complementares, que se revelam ora no fortalecimento da dimensão utópica, ora no seu esvaziamento; ora na interpretação marxista da história, ora na identificação das forças retrógradas da realidade; ora na sugestão de que o potencial da humanidade levado a seu

extremo traria fraternidade e igualdade sociais, ora na percepção de que este mesmo potencial levado ao extremo traria uma sociedade violenta e perversa.

Este movimento conquista, nos romances de Callado, significativa expressão, chegando mesmo a se constituir, por ausência ou presença, enquanto núcleo fomentador da construção e desenvolvimento das narrativas.

Escritor que sempre transitou do jornalismo para a literatura, e vice-versa, Antonio Callado procurou em suas obras mais importantes, aproveitar o material que sua vasta experiência como repórter lhe fornecera. Após lançar dois romances de qualidade – *Assunção de Salviano* (1954) e *A Madona de Cedro* (1957) – surpreendeu os meios literários com a publicação de *Quarup* em 1967. O clima da época – polarização política, enfrentamento entre os setores da sociedade civil e o regime autoritário – garantiu à obra de Callado extraordinária ressonância.

A História, no plano do real, e outros romances de Antonio Callado, no plano da ficção, vieram a mostrar as conseqüências de decisões idênticas às de Nando, protagonista de *Quarup*, obra que tem o enredo imbuído pela utopia da transformação político-social do país, e os demais que o sucederam, como *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976) e *Sempreviva* (1981), apontam para a desilusão e para o desencanto, tônica do período de repressão e censura ao qual estava submetido o país.

Em *Bar Don Juan* (1971) Callado apresenta também, como em *Quarup*, um ex-padre, Geraldino, profundamente desiludido do mundo e de si mesmo,

recordando a vida sacerdotal como “um vômito estatelado na calçada” (CALLADO, 1979, p. 149) e desejando poupar aos outros homens “a abjeção em que se encontra” (CALLADO, 1979, p. 154), morre ingloriamente sob os tiros da polícia quando, com outros guerrilheiros, tenta passar do Mato Grosso para a Bolívia. Mesmo descontando a pobreza e contraditoriedade das suas motivações, quase todas as personagens terminam morrendo ou enlouquecendo sem grandeza nem glória. Essa obra aponta para as tentativas fracassadas de se fazer a revolução, marcada pela ausência do povo, que está preso ao “conformismo”, intimidado com a repressão, com a falta de informação. Portanto, cabe aos intelectuais fazerem alguma coisa, mesmo que sua realidade revolucionária seja a da teoria e não a da prática. A escolha de um bar para as discussões políticas sobre a revolução já denuncia uma certa desorganização e inexperiência da esquerda.

Assim, o movimento de resistência, cheio de boas intenções fracassou por falta de organização, o que restou do grupo passou a refletir sobre o fracasso, e no final do romance, ressurgem. Laurinha decide voltar a combater a ditadura, Mariana e Aniceto seqüestram um avião e fogem para Cuba. O fim aponta para rearticulação da luta, depois que aprenderam com os erros.

Em *Reflexos do Baile* (1976), romance alegórico, o conflito central gira em torno do seqüestro do embaixador norte americano Jack Clay, uma nova forma de resistência, à medida que o fortalecimento do governo militar é inegável. Callado considerou *Reflexos do Baile*, dentre a sua produção, o

romance mais bem acabado, pois nele inova suas técnicas de linguagem, uma vez que sua narrativa é construída com fragmentos de cartas, bilhetes, ofícios, e partes de diários, e o leitor é apenas o receptor dessa “correspondência”. Dos vários personagens envolvidos na trama, destaca-se Juliana, personagem central, às vezes, aparecendo como narradora, é filha do embaixador brasileiro já aposentado, Rufino. Assim como em *Quarup* e *Bar Don Juan*, a trama de *Reflexos no Baile* une amor e revolução, pois Juliana, após a morte de seu namorado Beto, decide levar o seqüestro adiante, o que culminará também em sua morte.

O guerrilheiro Beto é crivado de balas pela polícia quando provocava o corte geral da energia elétrica e uma grande inundação como parte de um plano de sabotagem política no Rio de Janeiro. Entretanto, a polícia tem de suprimir todos os indícios que levem à heroicização e mitificação do guerrilheiro pelo povo.

Finalmente, em *Sempreviva* (1981), a narrativa de Callado volta a ter um protagonista, nos moldes de *Quarup*, desta vez é Vasco, que se esconde sob a identidade de Quinho ao retornar clandestinamente do exílio antes da abertura democrática. Quinho quer vingar a morte de Lucinda – sua mulher, assassinada pela polícia política numa prisão do Rio de Janeiro, mesmo estando grávida. O amor por Lucinda está associado ao amor à Pátria, vingar Lucinda também é vingar a Pátria. Embora consiga o seu objetivo, acaba sendo abatido pelo capanga de um dos ex-policiais. Praticamente sem perspectivas, o ex-

guerrilheiro parece encontrar na morte a possibilidade romântica de se unir à mulher que tanto amou, talvez o único valor que nele resistiu aos embates do destino: ao morrer, “guardou para sempre, na sua, sem soltá-la, a mão de Lucinda, e guardou ela própria, toda ela, Lucinda perene, perpétua, imortal, sempreviva.” (CALLADO, 1981, p. 289).

Com a abertura política na década de 1980, surgiram *A Expedição de Montaigne* (1982), *Concerto Carioca* (1985), *Memórias de Aldenham House* (1989). Sobre esse conjunto de obras que sucederam *Quarup*, Lígia Chiappini enfatizou:

ao longo das duas décadas seguintes, com *Bar Dom João*, *Reflexos do baile*, *Sempreviva*, *Expedição de Montaigne* e *Concerto Carioca*, vimos impor-se cada vez mais a ironia, desvelando machadianamente as utopias alencarianas do País Novo, para chegar a uma amargura ainda maior no último romance, publicado em 1989, *Memórias de Aldenham House*.(LEITE, 1998, p. 208).

Assim, é possível conceber porque *Quarup* foi o “divisor de águas” na produção romanesca de Callado, e sua trama apresenta a revolução como alternativa possível aos problemas nacionais, pois, nos romances seguintes, a narrativa fragmenta-se e percorre a perda das ilusões nos anos que sucedem ao golpe militar.

Apesar de *Reflexos do Baile* ter sido considerada por Antonio Callado a sua melhor obra, bem como por diversos críticos, *Quarup* continua resistindo ao tempo e suscitando estudos. Recebeu grande atenção da crítica quando lançado

(1967), mas os estudos acadêmicos não lhe deram a devida atenção por longos anos. Em entrevista concedida a Lígia Chiappini (1982), Callado fez referência a esse fato:

LÍGIA - *Quarup* tem sido bem recebido pelo público? E pela crítica?  
CALLADO – Certamente, nunca deixou de ser. E até hoje; está em 10ª edição. Pela crítica? A crítica acadêmica, no princípio, ignorou praticamente *Quarup*. Não houve nada, o que houve foi a crítica altamente entusiástica de gente que, para mim, tinha um significado enorme, como Ferreira Gullar, por exemplo. (LEITE, 1982, p. 236)

Atualmente, *Quarup* tornou-se uma obra freqüentemente visitada. Foi traduzida para diversas línguas, inclusive o alemão, foi também adaptado para o teatro em 1987, sem muito sucesso. Contudo, a maior produção a respeito do romance foi o filme: *Kuarup* (1990), dirigido por Ruy Guerra, que em totalidade decepciona, pela expectativa que causou, como relata Lúcia Nagib:

Muito antes de aparecer, *Kuarup* já tinha alvoraçado os ânimos da crítica brasileira. O nome de Ruy Guerra, associado ao de Antonio Callado, a produção milionária, a legião de atores famosos, a Amazônia unida à questão ecológica e finalmente a seleção para o Festival de Cannes foram elementos de sobra para a sensação, antes mesmo que avaliassem as qualidades reais do filme. (NAGIB, 1989, p. 185)

Apesar de ter um bom diretor, a autora conclui que “a arte perdeu o pé na realidade e o artista está decididamente divorciado da reflexão política”. Os tempos são outros, a arte não tem “intenções transformadoras”, nem traz atores engajados.

Com base na experiência cinematográfica, verifica-se que até os dias atuais, *Quarup* continua um texto que se resolve e tem força no romance. Talvez seja esta uma das causas pela qual os demais romances de Callado vêm sendo estudados com menos intensidade que *Quarup*. A crítica sobre o romance já conta, entre outros, com os livros de Édison José da Costa e Henrique Manuel Ávila; com ensaios como os de Lígia Chiappini Moraes Leite e Malcolm Silverman; artigos como os de Ferreira Gullar, Nelson Werneck Sodré, Arturo Gouveia Araújo, Benjamim Abdala Júnior, Belmira Magalhães - publicados em revistas especializadas -; notas críticas em jornais, como as de Wilson Martins e Paulo Hecker Filho. Também foi citado em obras diversas, como por Dias Gomes e Roberto Schwarz; e em estudos específicos sobre os romances políticos do pós-64, como o de Renato Franco; ou obras panorâmicas sobre o “novo romance brasileiro”, como a de Malcolm Silverman. No âmbito de pesquisas acadêmicas, teses e dissertações realizam o diálogo de crítica e interpretação, produzidas nas áreas de Teoria Literária e Literatura Brasileira. Dentre os trabalhos encontrados percebe-se a característica comum de convergirem no sentido de elegerem *Quarup* como marco divisor na produção romanesca de Antonio Callado, compactuando com aqueles (a crítica não especializada) que consagraram Callado como “o autor de *Quarup*”. Observando os estudos acadêmicos em conjunto, com a atenção dedicada a *Quarup*, há os autores: Vera Lúcia Alonso, Giselle Larizzatti Agazzi, Cristina Ferreira Pinto,

Édison José da Costa, Robêni Baptista Mamizuka, Alice Mitika Koshiyama, Francisco Sales de Souza e Lúcia Regina de Sá.

O estudo de Vera Lúcia Alonso, talvez um dos primeiros a dedicar-se aos romances de Callado, publicados até então, ou seja, *Assunção de Salviano*, *Madona de Cedro*, *Quarup*, *Bar Don Juan* e *Reflexos do Baile*, incorporou questões como: o papel social da arte do autor – privilegiando *Quarup* como marco divisório no conjunto da obra narrativa – e também como representativo de uma tendência significativa de *Ruína e Utopia* dos anos sessenta, colocando o romance, de certa forma, como pólo de resistência e instrumento de denúncia.

Giselle Larizzatti Agazzi também discutiu *A Crise das Utopias* nos romances *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Reflexos do Baile* e *Sempreviva*. Objetivando buscar “a composição dos personagens, do espaço, do tempo e da própria estrutura narrativa”, recorrendo à tipologia da forma romanesca de George Lukács em a *Teoria do Romance*, analisando a trajetória do herói nas obras de Callado, com exceção de *Reflexos do Baile*, que nega a estética realista.

Cristina Ferreira Pinto direcionou sua análise para sete romances de Callado, sua proposta consiste em perceber a estrutura da “viagem arquetípica do herói”.

Já Alice Mitika Koshiyama estuda a busca da representação ficcional da História contida no romance. Para isto, recorre a historiadores como Fernand Braudel (1978) em busca da noção de tempo histórico da “longa duração”.

O livro de Édison José da Costa é fruto de sua tese de doutoramento e apresenta *Quarup* como “tronco da narrativa” de Callado, ressoando nos livros posteriores e deitando raízes nos livros anteriores, ou seja, os romances publicados de 1954 a 1981.

Outro trabalho é o de Robêni Baptista Mamizuka, que discute a questão do “homem novo” personificado pelo protagonista de *Quarup* e, além disso, comenta sobre o que considerou as minorias presentes na obra: a mulher, o índio e o camponês.

Francisco Sales de Souza toma as questões “religiosa” e “revolucionária” como eixo de trabalho. Para realização de seu estudo, privilegia cinco romances de Callado: *Assunção de Salviano*, *A Madona de Cedro*, *Quarup*, *Bar Don Juan* e *Concerto Carioca*, justificando sua escolha pelo fato desses romances possibilitarem a apreensão ao longo de quatro décadas (1950 – 1980), das diversas maneiras como as personagens do autor conceberam a religião e a revolução. Sua atenção está direcionada para o comportamento das personagens centrais da narrativa.

Lúcia Regina de Sá desenvolveu a análise de dois romances, *Quarup* (1967) de Antonio Callado e *Maira* (1978), de Darcy Ribeiro. Sua escolha justifica-se por considerar a ausência do índio quase que por completo nas letras brasileiras. Reconhece que em *Quarup* o índio não está posto como tema principal, contudo, a obra lhe dá destaque. Considera *Quarup* como uma obra “de menção obrigatória ao falarmos de nossa literatura recente” e *Maira* como

“uma das mais representativas e certamente a mais profunda abordagem da temática indígena já feita em nossas letras.”

O livro de Henrique Manuel Ávila apresenta, com algumas modificações, o texto de sua tese de doutoramento em Ciência da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ávila realiza em seu estudo o confronto de sete romances brasileiros dos anos sessenta do século passado, entre eles *Quarup*, com as principais concepções globais da história, em particular a teologia cristã e as suas secularizações modernas, as filosofias liberal e marxista, em contraponto com a renascente visão cíclica do tempo universal. O autor tem por objetivo verificar em que sentidos da história as formas desses romances manifestam, discutem e sugerem, precisamente na época em que a sociedade brasileira sentia a necessidade de mudança.

Quanto a crítica “altamente entusiástica”, a qual se referiu Callado lembrando o lançamento de *Quarup*, é relevante para o entendimento da recepção do romance, num período em que o intelectual de esquerda expressava o seu compromisso político por meio de obras engajadas, enfrentando a censura e a repressão do Governo Militar. Apesar da crítica acadêmica ter ignorado *Quarup* por longos anos, esse material serviu-lhe de fonte, e continua proporcionando subsídios para outros trabalhos. Antonio Callado mencionou Ferreira Gullar, como um desses críticos “entusiasta”, e com razão, Ferreira Gullar escreveu *Quarup ou Ensaio de Deseducação para Brasileiro Virar Gente*. Publicado pela *Revista Civilização Brasileira* (1967) – um meio de

comunicação de grande importância política e cultural para o país, na década de 1960, que reunia intelectuais que se opunham ao regime militar. A revista contou com outras críticas sobre *Quarup*, como a de Nelson Werneck Sodré e Dias Gomes, que o autor Antonio Callado considerou como um referencial de recepção da sua obra “mas foram várias as pessoas que leram *Quarup* e que gostaram. Saíram várias coisas aqui e ali, na *Revista Civilização Brasileira*.”(CALLADO, 1982, p. 237)

Para Gullar *Quarup* surge em meio à perda das utopias sociais, quando o homem se individualiza numa sociedade autoritária, e Callado flagra as incertezas da própria ficção em um país que desrespeitou os direitos dos homens “toda a luta de uma geração para a transformação das condições de vida no Brasil, resgatada em *Quarup*, é corrompida pelo esvaziamento do sentido dessa luta.” (GULLAR, 1967, p. 251). Gullar diz que, em um livro como *Quarup*, se vê que a revolução continua, e a luta também está na arte dos Gonçalves de Magalhães, dos Mário Andrade, dos Prestes, dos Pedro Teixeira como dos Levindo e dos Nando, que Callado criou:

Isto 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, nêle, que a Revolução continua e se aprofunda, que ela ganha cerne, densidade, penetra fundo na alma dos homens. (GULLAR, 1967, p. 252)

Ainda Gullar diz não ser justo extrair um sentido definitivo de *Quarup*, mas acredita ser possível afirmar que Callado descreve o processo de

desalienação de um homem (Nando), “que termina por se transformar em povo, que pode agora ser qualquer um”. Nando representa o impasse vivido pelo intelectual de esquerda, diante de um sistema repressor, em que a única saída possível, naquele momento, era a luta armada “pode-se discutir se o único caminho de reintegração do intelectual brasileiro é o seguido finalmente pelo padre Nando e mesmo se a melhor maneira de lutar contra a opressão é essa a que êle adere.”(GULLAR, 1967, p. 256)

Na mesma edição da *Revista Civilização Brasileira* em que se encontra o artigo de Ferreira Gullar, está também a crítica de Nelson Werneck Sodré, que utiliza o espaço denominado “o momento literário” para fazer denúncias de perseguições políticas, e fazer um balanço da produção cultural do país, não poupando críticas à qualidade do material que está sendo veiculado:

Causa espanto, sem dúvida, o grau de alienação e o nível qualitativo do material que encontramos em nossas revistas e jornais, particularmente naqueles que pretendem ocupar-se de cultura. (...) É natural, pois, que, em um meio em que a cultura foi expulsa dos órgãos e dos meios de divulgação, a imprensa como a falada, o campo esteja preparado para a invasão de modismo e de tendências que, antigas e já envelhecidas em outros meios, surgem aqui como originais, avançadas e inovadoras. (SODRÉ, 1967, p. 217)

Em relação aos aspectos formais dos romances, Werneck não poupa elogios a *Pessach: A travessia* (1967). Comenta que “é um bom romance, nada desmerece a obra, já com lugar assegurado em nosso patrimônio literário”. Mas

*Quarup* recebe algumas restrições, especialmente sobre sua extensão, e infinidade de temas:

A dificuldade em analisar o romance de Antônio 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 o acúmulo do grande e do pequeno, do verossímil e do inverossímil. (SODRÉ, 1967, p. 224)

Antonio Callado não gostou da expressão “livro gordo”, ao ser questionado por Lígia Chiappiani sobre a crítica na ocasião do lançamento, precisamente a de Werneck Sodr e, ele responde:

ele disse uma vez que *Quarup*   um livro gordo. Não gostei da expressão... um livro gordo. Achei péssimo. (...) Ele acha o livro um pouco excessivo. É, eu me lembro da crítica do Nelson. Agora, sem nenhum *parti pris*, eu não acho o Nelson um bom crítico, não. (CALLADO, 1982, p. 257)

Divergências   parte, Nelson ainda expõe em sua crítica que *Quarup*   uma mistura de influências literárias, que se refletem inclusive na linguagem, ora direta, simples, clara, ora simbólica, e assim como Cony, Callado representa a intencionalidade em cria o artística:

Mas, enquanto Cony estreitou o mundo a representar, para poder representá-lo, Callado ampliou êsse mundo, Callado ampliou êsse mundo, quis t -lo todo em seu romance, e desmandou-se em extensão. (...) Nesse gigantesco painel, há de tudo. (...) as conseqüentes decaídas de interêsse, perda de fôrça, ao lado de momentos realmente  picos, em que a grandeza invade o romance e domina o leitor. (SODRÉ, 1967, p. 224)

Esse nível épico do romance só é alcançado a partir do quinto capítulo, e, de forma geral, Nelson conclui que, apesar de seus desequilíbrios, o romance tem grandes méritos. Além das críticas e menções a *Quarup* e a Antônio Callado presentes na *Revista Civilização Brasileira*, outras críticas surgiram próximas ao lançamento do romance, como a de Wilson Martins (1967): *O Ópio dos Intelectuais*, que abarca *Quarup* e *Pessach: A travessia*.

Agora em 1967, o “romance da revolução” é o romance da decepção, da amargura, do desencanto e da ironia. (...) Não são, ainda, os grandes romances políticos que esperávamos e desejávamos, (...) muito melhores, no plano da literatura do que no plano a realidade. (MARTINS, 1967)

Comparando os romances de Callado e Heitor Cony, Wilson Martins observa que “o sr. Antônio Callado tem mais qualidades de estilo, mais instinto literário e maior capricho artesanal”, enquanto *Pessach: A travessia* “tem mais unidade e coerência”. Entretanto, ao referir-se à primeira parte de *Quarup*, faz suas restrições:

Pode-se lamentar que, em toda a primeira parte do romance, não haja o sr. Antônio Callado encontrado a ‘tonalidade’ correta do diálogo, nem mesmo a verossimilhança (como no encontro entre o padre Hosana e D. Anselmo); além disso, na embriaguez da invenção romanesca, há momentos em que ele sacrifica alegremente a plausibilidade da situação ou do personagem no altar suspeito do pitoresco e do excêntrico. (MARTINS, 1967)

A partir dessas considerações, Wilson Martins conclui que a resposta romanesca mostra que a “revolução brasileira” continua na estaca zero, e os romances que ela inspira estão melhorando em qualidade literária.

Outra crítica foi a de Paulo Hecker Filho *O romance Justificado* (1968), em que tece ferrenhas restrições a *Quarup*, comenta algumas críticas que o romance havia recebido até então e faz referência à obra de Heitor Cony. A princípio compara *Quarup* a uma receita de bolo, e após apresentá-la, afirma que a melhor obra de Callado é a reportagem *Industriais da Seca e os Galileus Pernambucanos*, as demais obras trazem “a marca de um quê falso”. Ao concluir mencionando *Pessach: A Travessia*, parece apresentar *Quarup* como uma obra inferior, pois, para Paulo Hecker, Carlos Heitor Cony é “um romancista nato” e Callado é “um jornalista culto que escreve um romance num prodigioso esforço sobre si mesmo com resultados parciais”.

Os “críticos da primeira hora” – tomando emprestado o termo utilizado por Lígia Chippiani – permitem considerações sobre a recepção de *Quarup*, pois alguns deles convergem e outros discordam redundantemente. Assim, “no calor da hora” *Quarup* teve leituras diferenciadas, como a de Ferreira Gullar que o elegeu como “o romance da Revolução” ou “a própria Revolução” e sobre o qual, com empolgação, tece elogiosos comentários. Já Nelson Werneck Sodré reconhece as qualidades literárias de *Quarup*, apesar de chamá-lo de livro “gordo”, mas elege *Pessach: A Travessia* como uma obra em que “nada a desmerece”.

No entanto, se Paulo Hecker Filho fez tantas restrições a *Quarup*, outros renomados críticos literários incorporaram a obra como referencial para literatura brasileira, como Antonio Cândido de Melo e Souza, a exemplo do artigo em que faz um balanço da literatura brasileira, passando pela década de 1960 que intitulou “amargura política e vanguarda estética”, considerou *Quarup* e *Bar Don Juan* como obras renovadoras e de qualidade literária:

Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos convencional, como o romance de Antônio Callado, que renovou a “literatura participante” com perícia e destemor, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971).

Em se tratando ainda de trabalhos sobre as obras de Callado, estão os de Ligia Chiappini, destacando-se o que recebeu o prêmio *Casa de Las América* em 1983: *Quando a Pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*. Nesta obra, Lígia percorre os romances de Callado até *Expedição de Montaigne* (seu sétimo romance), mas destaca em sua análise *Quarup* e *Sempre viva*. Inicia pela crítica de *Quarup*, no que chamou de “os críticos de primeira hora”, pelas publicações no lançamento do livro, mostrando os críticos que fizeram restrições à obra e os que a julgaram a grande obra da literatura engajada. Em seguida, declara que ambas as posições foram parciais e expõe o que seria, para ela, uma análise mais completa:

Uma análise que se queira mais abrangente e compreensiva tem de trabalhar com essa ambigüidade curiosa que se manifesta em *Quarup* e continua cada vez mais presente nos romances posteriores de Callado: a tenção entre a linearidade e a fragmentação. (LEITE, 1982, p.149)

Em relação ao conjunto da narrativa de Callado, Lígia Chiappini conclui que em cada livro posterior a *Quarup*, Callado desdobrasse, aprofundasse e atualizasse, uma de suas múltiplas vertentes “assim, *Bar Don Juan*, *Reflexos do Baile* e *Sempreviva* retomam as andanças do padre Nando, procurando retratar diferentes brasis (das guerrilhas, dos seqüestros, do submundo dos torturadores e torturados)”, ou seja, sempre buscando alternativas para os problemas do Brasil e cada vez com menos esperança, “com a ironia minando a epopéia e desvendando o quixotesco nas mais belas utopias.” Lígia Chiappini publicou também, em 1982, um material de função paradidática na coleção “Literatura Comentada”, o próprio título é *Antônio Callado*. Com finalidade pedagógica, o livro é bem resumido, apresentando parte de uma entrevista com o autor, pequenos textos sobre os seis romances de Callado publicados até 1981, que contém um breve resumo do enredo de cada romance e trechos destes. Utilizou, também três reportagens de Callado: *Tempo de Arraes*, *Esqueleto na Lagoa Verde* e *Vietnã do Norte*. Em 1994, na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Lígia Chiappini retoma *Quarup* no artigo: *Nem Lero nem clero: historicidade e atualidade em Quarup de Antonio Callado*. Nesse artigo, a autora recorre a algumas questões que já havia discutido em *Quando a Pátria*

*viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*, e desenvolve outras questões como a historicidade e a atualidade de *Quarup*.

Outro consagrado crítico de origem norte-americana, Malcolm Silverman, dedica atenção à produção romanesca de Callado e, na coletânea de ensaios *Moderna ficção Brasileira*, contribuiu com: *Ficção em prosa de Antônio Callado*. No que se refere a *Quarup* e *Bar Don Juan*, Silverman consagrou-os mais do que romances políticos e engajados “felizmente porém, é muito mais do que isso: são romances de idéias, que procuram descobrir, expor e reavaliar a identidade brasileira”. Quanto a estrutura, “as duas novelas” apresentam maior complexidade em razão dos fatores externos, e afirma “*Quarup* é certamente a melhor obra de Callado.” (SILVERMAN, 1982, p. 22). Ao que parece, Malcolm Silverman preserva sua opinião em relação a *Quarup*, em um livro mais recente, *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000). Ele explica “publicado as vésperas do sufocante AI-5, este trabalho longo, de quinhentas páginas, é o mais ambicioso e o mais lido de Antônio Callado” (SILVERMAN, 2000, p. 293). Nesta obra, Silverman realiza uma vasta pesquisa, mostrando o que chamou de “amplo corte transversal”, reunindo obras que melhor exemplificassem “o espírito diversificado de protestos durante o último quarto de século”, isto é, buscando nas técnicas narrativas o que foi empregado para questionar e contestar o que aconteceu no Brasil, pouco antes de 1964 até 1980. *Quarup* foi mencionado em vários capítulos, mas sua análise surge de forma sucinta no sétimo capítulo, “O romance realista-político”, mesmo porque a proposta de

Silverman não consiste em fazer uma análise aprofundada, pois apresenta uma infinidade de obras.

Outra obra que também se propõe a discutir o romance pós-64, mais especificamente dos anos 1970, é a de Renato Franco, *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa* (1992). Dentre as hipóteses e os objetivos apresentados pelo autor, ele diz pretender por meio desse universo particular (análise do itinerário político do romance pós-64), “elaborar uma imagem histórica das representações literárias acerca das experiências sociais que prevaleceram nessa época”. Destacando, por fim, que *Quarup* é “um vasto painel da vida brasileira, centrado na questão da identidade nacional, como mostra a trajetória de Nando, que se transforma no guerrilheiro Levindo.” (FRANCO, 1998, p. 22).

Também em 1992, Benjamin Abdala Jr. publicou o artigo *Do Brasil a Portugal: imagens na ação política*. Com base em *São Bernardo* (1977), de Graciliano Ramos, faz a aproximação entre a literatura de ênfase social produzida contemporaneamente no Brasil e em Portugal. Ao lado disso, *Quarup* é apresentado como uma obra do “neo-romantismo”. Abdala Jr. Considera que “esse neo-romantismo da geração dos anos 60 impregna todo o discurso narrativo de *Quarup*.(...) Não é só: os esquemas ideológicos neo-românticos modelizam as articulações políticas” (ABDALA JR, 1992, p. 18). Ainda para este autor, *Quarup* trata-se da retomada da literatura populista da década de 30,

por pretender se comunicar com setores proletários, e que, na verdade, só se comunica com um público leitor já conscientizado.

Outro enfoque é dado ao romance por Belmira Magalhães em *Quarup: subjetividade/objetividade faces da totalidade* (1993). Como o título sugere, a partir do protagonista Nando, discute a subjetividade na realidade objetiva, “através da práxis política”. Considera que a riqueza do romance “está em não apresentar uma forma de intervenção, mas discutir diversas formas da atuação subjetiva”, e que a única certeza em toda a obra é que “a realidade precisa ser mudada com vistas à emancipação humana e essa transformação só é possível se concretizada por mãos humanas.” (MAGALHÃES, 1992, p. 77)

Tendo como referência as críticas aqui apresentadas, torna-se possível verificar que as restrições feitas a *Quarup* são principalmente da ocasião de seu lançamento e que a repercussão do romance ao longo de décadas lhe reservou o lugar merecido na literatura brasileira.

## 2.2 APRESENTAÇÃO DA OBRA *QUARUP*

O romance *Quarup* (1967) de Antonio Callado se enquadra como tendência contemporânea que toma forma de um romance de “aprendizagem” ou “formação”.

A ação ficcional é narrada em terceira pessoa e seu narrador é onisciente, uma vez que penetra o ‘lado de dentro’ de suas personagens, invadindo a intimidade de seus pensamentos, revelando ao leitor o mundo interior de cada uma delas, desta forma, a voz narrativa costuma absorver a visão da personagem central, confundindo-se então o discurso do narrador e o do protagonista. Até que, a partir de certo ponto, deixa de haver a distinção entre personagem e narrador, já que este renuncia à neutralidade e ao distanciamento do início da seqüência e se impregna da emoção e do sentimento do protagonista. A absorção da visão de Nando por parte do narrador fundamenta o desenvolvimento da narrativa: os elementos constituintes do universo ficcional revelam-se ao leitor de acordo com sua manifestação diante do protagonista, se delineiam, a partir dessa perspectiva, as personagens e a ação.

O tempo narrativo que permeia os capítulos da obra, é o cronológico e as ações ocorrem num período de dez anos: inicia-se no Governo Getúlio Vargas, na década de 1950 e termina em 1964, em pleno governo militar, logo após a deposição de João Goulart e o início das torturas e perseguições por parte da junta Militar presidida por Castelo Branco.

A ação começa e termina em Pernambuco, Nordeste do Brasil, embora muitas das aventuras do protagonista o conduzam a diferentes espaços geográficos como o Rio de Janeiro e o Xingu. O tempo se estende, como visto, por dez anos, em que a metamorfose pessoal do protagonista ocorre paralela à do Brasil, e é narrada por meio dos sete grandes capítulos que estruturam a obra:

“O Ossuário”, “O Éter”, “A Maçã”, “A Orquídea”, “A Palavra”, “A Praia” e “O Mundo de Francisca”.

O romance possibilita o desvelamento de alguns elementos da história do Brasil. O leitor é lançado num espaço geográfico-histórico que o instrumentaliza a conhecer os espaços narrativos de Pernambuco, onde se inicia a ação; Rio de Janeiro, para onde Nando se desloca em busca de recursos para ir ao Xingu; o próprio Xingu que se encontra esquecido pelas autoridades, sobretudo Getúlio Vargas que prometera demarcá-lo; e por fim retorna a Pernambuco de onde partirá para a guerrilha.

No tempo e no espaço que é composto o romance, Antonio Callado oferece a seus personagens e instituições certa variação, o que é comprovado pelos divergentes pensamentos sobre a história da nação e da humanidade, desde um sacerdote e um militar autoritários até um apocalíptico patético e um nacionalista ridículo. São perspectivas discursivas entre as quais é possível dizer que Nando caminha até delinear a sua perspectiva final.

Sendo assim, o enredo do romance *Quarup* centra-se na figura do padre Nando e sua trajetória no decorrer dos sete capítulos que compõem a obra de Antonio Callado. Nando que inicialmente vive num mosteiro no Recife, alimenta a idéia de criar com os índios, no Alto Xingu, uma sociedade utópica: a realização da utopia sonhada no passado, pelos jesuítas, a recriação da aventura humana a partir do homem primitivo, uma república teocrática e comunista, ou seja, um novo Éden na terra, com os índios, em estado puro. Entretanto, não se

atreve a viajar rumo ao coração do Brasil, pois teme não resistir ao espetáculo da nudez das índias e pecar contra a castidade. Mas uma amiga inglesa, Winifred, resolve o problema de Nando, libertando-o desta tortura, iniciando-o sexualmente.

Pronto para ir ao Xingu, Nando passa uma temporada no Rio de Janeiro, onde entra em contato com os integrantes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) – hoje FUNAI. Ali amplia suas experiências sexuais e participa de sessões em que as pessoas, inclusive ele, se drogam com lança-perfume. Finalmente a expedição parte para o Xingu. Outras personagens adquirem relevo na narrativa: Ramiro, um dos chefes do SPI; sua sobrinha e secretária Vanda; a jovem Sônia, que todos os homens desejam fisicamente e que acaba fugindo com um índio; e o sertanista Fontoura.

No capítulo seguinte do romance – passados alguns anos – todos retornam ao Xingu, com exceção de Sônia que já havia fugido, querem demarcar o centro geográfico do Brasil. A busca pelo “centro” caracteriza-se como um episódio evidentemente alegórico na obra de Callado. Na expedição, a nova participante é a jovem Francisca, recém-chegada da Europa e cujo noivo Levindo fora morto pela polícia num confronto entre usineiros e camponeses. Nando, que já a conhecia e a amava platonicamente, torna este amor terreno e carnal quando os dois se relacionam sexualmente no meio da floresta. Neste capítulo, denominado “A Orquídea”, ocorrem as cenas mais dramáticas do romance, como a destruição coletiva de uma tribo, atingida pelas doenças trazidas pelos brancos –

os índios se “dissolvem” em terríveis diarreias –, e a morte do sertanista Fontoura, bêbado, o rosto sobre um gigante formigueiro, bem no centro geográfico do Brasil, como se as formigas corroessem o coração do país.

Depois disso, Nando abandona a batina e retorna a Pernambuco com Francisca que vai trabalhar na alfabetização de camponeses. Ocorre então o golpe de 1964 e Nando é preso. Quando o soltam, Francisca havia retornado para a Europa. O ex-padre dedica-se então a uma pitoresca vida de “apóstolo do amor”, relacionando-se com inúmeras mulheres e ensinando sua, agora refinada, técnica sexual a pescadores e a gente do povo. Ao final do romance, Nando decide partir para o sertão, a fim de integrar um movimento guerrilheiro de oposição à ditadura, adotando o codinome de Levindo, o antigo noivo de Francisca.

Através de uma breve apresentação de *Quarup*, torna-se possível verificar que, apresenta-se ao longo do enredo, uma série de núcleos de tensão, os quais, ao serem solucionados pelo protagonista, impulsionam a narrativa em uma escala que progride e evolui, segundo a construção de seu autoconhecimento e do conhecimento sobre o Brasil. Subjetividade e realidade transformam-se continuamente e têm sua origem na paixão de Nando por Francisca. Ela é a guardiã da memória e é dela que brota a necessidade das transformações radicais dos espaços históricos, que, definidos pelos deslocamentos do protagonista, integram em si o Brasil.

Oscilando entre a intimidade de Nando e a realidade, entre os conflitos individuais e o contexto nacional, *Quarup* desenha as expectativas das personagens, bem como os acontecimentos das décadas de 1950 e 1960. A estratégia de iluminar os dois momentos extremos – expectativa e história – conduz o leitor a vislumbrar no interstício da narrativa, as possibilidades de, segundo Jameson, “um mundo qualitativamente distinto deste nosso mundo.” (JAMESON, 1985, p. 90).

Ainda verifica-se que no romance estão os assuntos que então dominavam o debate político e existencial: a mudança de perspectiva da Igreja a respeito da questão social, as lutas dos estudantes e das Ligas Camponesas, as razões do golpe de 1964, a revolução sexual, o feminismo, a proteção aos índios, a guerrilha, as drogas, e outros temas universais.

Além disso, o quadro histórico – traçado com bastante nitidez – tem peso direto no desenvolvimento da narrativa, abrangendo acontecimentos que transcorrem do governo democrático de Getúlio Vargas ao ditatorial de Castelo Branco. O escritor parece alimentar a idéia de fazer de *Quarup* uma suma da sociedade brasileira nas décadas de 1950 e 1960, identificando-a com o protagonista da obra em seu processo de transformação. Dessa forma, a obra de Callado aproxima-se do chamado romance de formação.

Apesar de não ser tarefa simples conceituar o que é o romance de formação devido a sua maleabilidade como gênero, é possível constatar algumas de suas características presentes na obra objeto desse estudo, ou seja, *Quarup*.

Entre elas destaca-se a crise do sujeito e seus conflitos existenciais, o estado caótico do mundo burguês, o permanente questionamento sobre a situação social, que ofereceria um instrumental de mudança ou de manutenção do sistema, isto é, discute como o ser humano reagiria diante de questões cotidianas quando formado do ponto de vista burguês e religioso e sua transformação.

### 2.3 *QUARUP* E O RITUAL XINGUANO: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Considerando o ‘ritual’ como um conjunto de práticas que se concretizam no mundo do sagrado, conjunto de práticas consagradas, ou seja, cerimônias, pretende-se abordar, nessa parte do estudo, alguns aspectos do *Quarup*, que se caracteriza como um mito das origens, uma celebração dos ancestrais e um rito de ressurreição na cultura indígena do Alto Xingu. Torna-se importante a compreensão do *Quarup* indígena para este estudo, pois o romance de Antonio Callado como que toma emprestado o nome do ritual que na obra configura-se como uma desconstrução da variante *Kamayurá*, exposta a contatos com a cultura do branco.

Como visto, o grande ritual da religião ameríndia do Xingu é o *quarup*, reatualização do mito que explica a morte do homem. Villas Boas (1976) explica que assim teve origem a lenda do primeiro *quarup*:

*Mavutsinim* queria que os seus mortos voltassem à vida. Foi para o mato, cortou três toros de madeira de *quarup*, levou para aldeia e os pintou. Depois de pintar, adornou os paus com penachos, colares, fios de algodão e braçadeiras de penas de arara. Feito isso, *Mavutsinim* mandou que ficassem os paus na praça da aldeia, chamando em seguida o sapo cururu e a cutia (dois de cada), para cantar junto dos *quarup*. Na mesma ocasião levou para o meio da aldeia, peixes e *beijus* para serem distribuídos entre o seu pessoal. Os homens da aldeia perguntaram a *Mavutsinim* se os paus iam mesmo se transformar em gente, ou se continuariam sempre de madeira como eram. *Mavutsinim* respondia que não, que os paus de *quarup* iam se transformar em gente, andar como gente e viver como gente vive. No meio do dia os paus começaram a virar gente de verdade. Todos mexiam dentro dos buracos, já mais gente do que madeira. *Mavutsinim* mandou fechar todas as portas. Só ele ficou de fora, junto dos *quarup*. Só ele podia vê-los, ninguém mais. Quando estava quase completa a transformação de pau em gente, *Mavutsinim* mandou que o pessoal saísse das casas para gritar, fazer barulho, promover alegria, rir alto junto dos *quarup*. *Mavutsinim* recomendava que não saíssem aqueles que durante a noite tiveram relação sexual com as mulheres. Um, apenas, tinha tido relações. Este ficou dentro de casa. Mas não agüentando a curiosidade, saiu depois. No mesmo instante, os *quarup* pararam de mexer e voltaram a ser pau outra vez. *Mavutsinim*, depois de zangar, sentenciou: -Está bem. Agora vai ser sempre assim. Os mortos não reviverão mais quando se fizer *quarup*. Agora vai ser só festa. *Mavutsinim* depois mandou que retirassem dos buracos os toros de *quarup*. O pessoal quis tirar os enfeites, mas *Mavutsinim* não deixou. ‘Tem que ficar assim mesmo’, disse. E em seguida mandou que os lançassem na água ou no interior da mata. Não se sabe onde foram largados, mas estão até hoje lá, no *Morená*. (VILLAS BOAS, 1976, p. 55-57).

Ainda sobre o ritual do *quarup*, de acordo com Agostinho (1974), no tempo originário, *Maivotsinin* quis que os seus mortos voltassem à vida: cortou toros de madeira de *quarup*, pintou-os, enfeitou-os e mandou dançar e cantar à volta deles até que virassem gente; os homens que, naquela noite, tivessem tido relações sexuais com as mulheres não poderiam ver a metamorfose dos paus em gente, mas um infringiu a ordem e os *quarups* permaneceram madeira. Desde então se faz *quarup* pelos mortos, não para ressuscitá-los, mas para trocar o

choro pela festa. Os homenageados com este ritual são, porém, apenas os mortos ilustres, ou seja, os chefes e seus descendentes em linha reta. A preparação é bastante demorada, chegando por vezes a ultrapassar um ano, e inclui, na última fase, o convite formal às outras tribos xinguanas, a grande pescaria coletiva, o preparo do peixe, *beiju* e *caxiri*, e a “escultura” do *quarups*, tudo segundo processos minuciosamente prescritos, em que danças e cantos específicos desempenham função relevante. Já a festa propriamente dita inclui o *moitará* ou troca ritual de objetos de interesse econômico; o canto e a dança durante toda a noite em roda dos *quarups*, iluminados por fogueiras; e, na manhã do segundo e último dia da festa, a *huka-huka* ou luta desportiva entre os homens jovens das diferentes tribos presentes. Além de reafirmar a alegria vital sobre a tristeza fúnebre, o mito e o ritual do *quarup* acentuam, por um lado, a mútua implicação entre a morte e a sexualidade e, por outro lado, a necessidade da luta no decorrer da vida, a fim de nela assegurar poder e prestígio.

O tempo do ritual é a “eterna volta”. O civilizado imerso no presente perpétuo permeado de conflitos sente o fascínio pela narrativa que abole as noções de causalidade e sucessão. Experimenta a nostalgia do sagrado, na tentativa de esquecer as tensões da História. No mito xinguanos, *Maivotsinin* criou a raça humana fazendo *quarups* (pedaços de madeira), com os quais criou os homens que agora fazem *quarups* para criar *Maivotsinin*. O romance resgata o tempo mítico, inserindo-o no contexto histórico atual, acabando com a ideologia de um tempo homogêneo e vazio, subordinado à sucessão linear.

No entanto a exposição do acontecimento mítico, tal como realizado anteriormente, já está sendo deturpada mesmo em seus traços originais, ameaçando sua integridade, e anunciando sua extinção. Isto pode ser explicado por meio de algumas considerações tecidas por Martins (1978) sobre a festa do *quarup* e o significado da cerimônia funeral:

quem oferece o *Quarup* tem a obrigação de não só alimentar os convidados, como lhes oferecer hospedagem. *Quarup* – expor ao sol – tem sua origem na lenda da criação, do grande herói *Mavotsinim*, deus cultural de todas as tribos xinguanas, identificadas pelo uso do *uluri* – cinto de castidade – que as mulheres usam. Sendo a lenda da criação, na qual se inspira e da qual se origina, o *Quarup* saúda os grandes mortos, os guerreiros de grande linhagem. Antes do *Quarup* de um grande lutador, toda vez que um índio de outra tribo encontra o parente do morto, ambos choram juntos sua lembrança, recordam seus feitos. Depois do *Quarup* esse morto nunca mais será lembrado, ele deixa de existir, ninguém mais chorará sua morte. Ao contrário, sua invocação provocará alegria, felicidade. Ele foi conduzido ao *Iuste* – céu – onde só os bons e valentes podem ir. Os aleijados e feios jamais irão ao *Iuste*. Paramentados, pintados com óleo de *piqui* e tinta de jenipapo, os grandes capitães são apresentados pelo mestre-de-cerimônia e depois de uma saudação demorada, começa a luta do *huka-huka*. (MARTINS, 1978, p. 31-33).

O romance de Antonio Callado oferece uma imagem literária da decadência da festa, do descompasso entre o tempo histórico dos brancos, e o tempo mítico dos índios quando outrora viviam felizes. Desta forma, observa-se que o *quarup* representado pelo romance já mostra alguns sinais de descaracterização.

Hoje, os indígenas perderam a capacidade primitiva de organizarem sozinhos o ritual, daí uma das hipóteses de sua descaracterização.

Na literatura, *Quarup* é desconstrução que despragmatiza os materiais culturais (mitos e costumes das treze nações indígenas do Alto Xingu), isto é, opera o deslocamento dos discursos mítico e histórico de seus contextos originais (o espaço primitivo e o relato da História) e os insere na enunciação do romance, reciclando-os, dando-lhes um novo sentido. E constrói o luto em face da ameaça de extinção da cultura autóctone – o que aconteceu em toda a América Latina com o avanço da modernização.

Em seu primeiro contexto original – o espaço da selva – a festa é uma celebração da memória de um ancestral indígena, *Uranaco*, pai de *Canato*, cacique da tribo. Constitui uma fase preparatória da festa propriamente dita, e não uma homenagem a um capitão branco.

O *quarup* do romance é ficcional e imaginário, ou seja, é um discurso que se desvincula dos compromissos de apresentar os comprovantes de verdade da história factual, mesmo que deles se aproprie. Ou seja, seus referentes são o próprio relato histórico, que em si, já ficcional também, pois já se organizou em narrativa, já é discurso, e, portanto, produto de uma avaliação.

No imaginário romanescos emergem os preparativos para os funerais de Getúlio Vargas, mitificado pelo imaginário popular e pela ideologia desenvolvimentista, que construíram o ícone de pai dos pobres e por extensão pai dos índios, o grande cacique branco da nação.

O *quarup* em honra do ancestral *Uranaco* desenrola-se durante os últimos dias de crise que levaram o presidente Getúlio Vargas ao suicídio, quando

camadas populares retornaram às ruas, acompanharam o corpo do “pai dos pobres”, e asseguraram a continuidade do messianismo populista.

Entre as diversas imagens que remetem para as etapas do ritual, como citado anteriormente, temos: a pintura dos mensageiros – índios que vão às tribos vizinhas convidar as nações para a festa; a pescaria e suas fórmulas mágicas, a dança noturna para amansar os donos dos peixes, a invocação aos pajés – ritos destinados a garantir a abundância; a dança das flautas; o trabalho de tatuagens; a roda dos fumantes; o *moitará* – (troca ritualizada); e finalmente, o clímax do *quarup* – a *huka-huka* – a luta ritual entre os guerreiros.

O narrador aproveita todas as fases do cerimonial comemorativo do mito, ora com referências sutis, ora com descrições pormenorizadas, ora com a retomada do relato de *Maivotsinin*, ser mítico que parece ter existido sempre, desde o começo dos começos, antes mesmo de se ter organizado o mundo xinguano como ele aparece no contexto histórico atual.

*Quarup* como romance é produto da hibridação, um compósito das culturas branca, indígena e dos discursos heterogêneos que constroem uma imagem do Brasil como país incompleto, que está constantemente sendo inventado.

A cultura indígena é despragmatizada, ou seja, é retirada do seu contexto original e inserida no contexto de enunciação do romance, tomando outro sentido. Neste caso, a ficção elabora o luto em face da ameaça de extinção da

cultura nativa em consequência do processo de modernização que invade os espaços arcaicos, rurais e primitivos da América.

As marcas desse luto emergem dos gestos vazios e sem eficácia dos índios, que estão perdendo o poder da palavra, marca característica do domínio simbólico nas sociedades primitivas.

Embora *Canato*, filho e sucessor do *tuxaua* homenageado, convoque todos os homens da sua tribo para a grande pescaria e todos os outros preparativos da festa, é Fontoura, o chefe do Posto do SPI, quem fornece a verdadeira autoridade e confiança para que o *quarup* seja levado a bom termo. Também é Fontoura que tem de mandar *Canato*, como se de uma criança se tratasse, convidar os vizinhos *camaiurá*, quando as demais tribos, oportunamente convidadas, já estavam acampadas nas mediações. O chefe *camaiurá*, *Tamapu*, recebe *Canato* e o outro *pariá*, não puramente paramentado com as pinturas e outros adornos rituais, mas “envergando calça de zuarte, suéter mostarda e quepe da Força Aérea Brasileira” (CALLADO, 1984, p. 215).

Finalmente, para assegurar pescaria efetivamente abundante para o *quarup*, o engenheiro Rolando Vilar faz estourar dinamite no rio, em lugar de simplesmente ajudar os índios a capturar peixes pelo costumeiro processo de asfixia com timbó.

A violação do ritual da pescaria coletiva, que antecede o momento intertribal mais importante do ciclo cerimonial, e sua ameaça de destruição da sociedade primitiva constitui um signo do esvaziamento da cultura indígena. Os

índios costumam utilizar na pesca grandes redes de embira para encurralarem os peixes, e quando envenenam a água com o timbó é para deixarem os peixes tontos, e não para matá-los como fazem os brancos com os explosivos e o veneno.

O comportamento de Vilar na pescaria acende as iras de Fontoura, que não admite que se incentivem os índios a mudar os seus padrões de vida. Mas já Otávio observara mordazmente que Fontoura estava “ensinando os índios a se manterem selvagens” (CALLADO, 1984, p. 187), o que implicaria em incorrer em três erros: o primeiro é recusar aos índios a dignidade de sujeitos, que tomem livremente as suas decisões; o segundo é impedi-los de evoluir no que respeita às técnicas de domínio da natureza (o que, aos olhos de um marxista, colidiria com o princípio da evolução progressiva das forças produtivas); e o terceiro é intrometer-se em rituais de que pouco entende.

*Quarup*, romance contemporâneo, recicla narrativas míticas e históricas, e fontes temáticas que construíram a imagem negativa do país como uma nação de preguiçosos, doentes, e ao mesmo tempo elabora uma imagem otimista de constante invenção do Brasil. Este romance dos anos de 1960 emerge como voz do Terceiro Mundo – a fala simbólica do pós-colonizado – liberação de energias, cintilações de otimismo e frustração diante do novo cenário que se desenrolava no horizonte. Viviam-se o período em que o discurso pós-colonial se articulava com as falas emancipadoras do Primeiro Mundo – em que estudantes e intelectuais se revoltavam contra paradigmas teóricos e políticos anacrônicos.

E entreviam-se os sinais de uma nova era, a crise geral do capitalismo com a sua tentativa de internacionalização da cultura, fenômeno que deu margem ao discurso “pós-moderno”. Este dado novo convida a teoria a enfrentar e a repensar a história literária sob o signo da descontinuidade de um agora que reúne passado, presente e futuro.

A grande função do *quarup* no romance está, portanto, de maneira implícita em ter influenciado Nando de tal maneira que, no complexo inter-relacionamento de idéias, ações e acontecimentos através dos anos, pôde vir a motivá-lo para uma ação espetacular e muito significativa enquanto momento de um grande conflito de linguagens – o jantar à memória de Levindo. Tal episódio ocorre no capítulo “A Praia” em meados de 1964, transcorrido algum tempo após a efetivação do golpe militar. A situação política permanece tensa, o protagonista tem seus movimentos controlados e é apresentado conflituosamente perante o quadro que vê delinear-se, mas o cumprimento da missão revolucionária exige-lhe que ultrapasse o estado de debilitação que o mantém hesitante, contido, tomado pelo egoísmo. Sendo assim, após várias frustrações, Nando percebe que é tempo de vencer a si mesmo, de fortalecimento, a fim de oferecer a vida ao sentimento de solidariedade e o propósito de desenvolver um apostolado recém-descoberto, da doação de amor. Nando inicia, na verdade, um longo esforço de objetivação do impulso amoroso, maneira de realizá-lo existencialmente e de escapar às armadilhas da subjetividade.

O plano de ação a ser desenvolvido é pensado e amadurecido em conjunto, num exercício de integração em que “a gente discute a idéia e aos poucos ela vai crescendo” (CALLADO, 1984, p. 538). Vencendo as barreiras do egoísmo e da subjetividade, os preconceitos e os prejuízos culturais, Nando quer fazer suas a dor e a alegria das pessoas simples, a visão de mundo de prostitutas e jangadeiros, quer fazer sua a vida de todos eles. Daí a idéia, que comunica a Tropeiro, da realização de um jantar. Aprontá-lo é atender à expectativa de ação manifestada pelo amigo recém saído da prisão.

Após várias experiências sofridas pelo protagonista, é Levindo, que com seu despojamento e dedicação, confirma-se como caminho e meta em que Nando, liberto de si mesmo e amadurecido, pode se encontrar. Nando quer “devorar Levindo, incorporá-lo, nutrir-se dele” (CALLADO, 1984, p. 549), recuperar para o presente seu exemplo de doação e solidariedade. É preciso que o estudante morto há dez anos quando lutava pelos direitos do trabalhador rural – “único brasileiro morto em luta por uma idéia” (CALLADO, 1984, p. 552) – seja comido e bebido por jangadeiros, camponeses e prostitutas, para que, incorporado a eles todos, possa renascer. Como já visto em outra parte deste trabalho, podemos ressaltar a importância da função da realização do ritual do *quarup* no romance, ao influenciar Nando de forma que o mesmo, ao fazer uma inter-relação de idéias, de ações e de acontecimentos no decorrer dos anos, sentiu-se motivado para esta ação muito significativa para aquele momento da sua vida e da história, que seria o jantar à memória de Levindo.

Sendo assim, a festa *uilapiti* se recompõe no jantar que Nando promove reunindo lavradores, pescadores e prostitutas. Cerimônia funeral, a homenagem que se desenrola é também rito de criação: o estudante morto há dez anos renasce na comunidade que se põe a “comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu sangue de brasileiro novo” (CALLADO, 1984, p. 552). O tronco cerimonial é representado pelos cartazes de alfabetização ornando a casa e o muro do quintal, no qual está escrito desorganizadamente, o nome LEVINDO. Como no *quarup* xinguano o jantar trata igualmente de uma comilança festiva em honra de um chefe morto ilustre, congraçando as várias tribos vizinhas, agora substituídas pelos grupos marginalizados da sociedade. A coleta e preparação das comidas e bebidas são também coletivas como a pesca, a preparação do peixe, *beiju* e *caxiri* e a troca de presentes no ritual do *quarup*: “— Minha idéia — disse Nando — é armar uma grande mesa no quintal, cobri-la com uma toalha branca, pescar bastante peixe, ostras, caranguejos, comprar um garrafão de vinho, cachaça”. (CALLADO, 1984, p. 520).

Nem falta a luta grotesca entre os participantes do jantar e os participantes da reacionária Marcha da Família. Só que a luta aqui não tem finalidade desportiva, como no *huka-huka*, pois intervém a polícia, ao lado da Marcha Cristã, usando, sem apelo, seus cassetetes e revólveres, num combate desigual.

As diferenças entre o jantar para Levindo e o *quarup* que lhe serviu de modelo são também, importantes: o morto festejado não é o chefe de uma

sociedade já existente, que deve empenhar-se na sua sobrevivência, e sim o herói da sociedade futura, pela qual todos os explorados precisam lutar.

Se, neste jantar fundador, é forte a ressonância do *quarup*, mais forte ainda será a ressonância da missa católica, com os mistérios de Cristo rememorados e reatualizados. Do ato litúrgico maior da Igreja, Nando parodia polemicamente os momentos-chave da consagração e da comunhão. No início do jantar, Nando congrega todos os convidados, e lhes diz:

— Estamos aqui reunidos em espírito de festa para lembrar o único brasileiro morto em luta por uma idéia. Brasilidade é o encontro marcado com o câncer. Brasilidade é a espera paciente da tuberculose. Brasilidade é morrer na cama. À frente de um grupo de camponeses, morrendo pelo salário dos camponeses, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos hoje aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu vivo sangue de brasileiro novo.

Nando levantou o copo no ar e disse:

— Levindo.

E toda aquela multidão levantou os copos, cálices e canecos ribombando em resposta como se os grandes cartazes se tivessem posto a gritar:

— LEVINDO! VIVA LEVINDO!

— E é só — disse Nando — Agora é beber e comer. (CALLADO, 1984, p. 552).

A “consagração” consta da recordação da morte de Levindo em favor das vítimas da injustiça, a exemplo da morte de Cristo em favor das vítimas do pecado, e da transformação alegórica das bebidas da festa no próprio sangue de Levindo a fim de que a sua coragem revolucionária se propague a todos, também aqui a exemplo da última Ceia de Cristo com os seus apóstolos.

Toma-se, então, o Evangelho de São Lucas para que seja ajuizado o alcance da paródia:

Tomou em seguida o pão e depois de ter dado graças, partiu-o e deu-lho, dizendo: 'Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim'. Do mesmo modo tomou também o cálice, depois de cear, dizendo: 'Este cálice é a nova aliança em meu sangue, que é derramado por vós...' (LUCAS 22:19-20).

Num caso e noutro, tem-se a comida e a bebida com valor sacramental, de símbolo eficaz. Trata-se de incorporar e desenvolver o sacrifício do que foi ou logo será morto. Na referência a Levindo, há toda uma linguagem nacionalista, mas ela não encobre, antes realça, o começo de um tempo radicalmente novo, saudável, numa humanidade diferente. Assim como Cristo foi mandado do céu à terra a fim de a remir do pecado, do qual, por si só, ela era incapaz de se libertar, assim também Levindo teria sido um homem diferente, radicalmente novo, a irromper num país que até então parecia destinado, por essência nacional, a tudo sofrer passivamente. A dor e a morte, em Levindo, teriam passado a ser ativamente significativas, porque provocadas pelo trabalho efetivo de mudança das estruturas sociais injustas.

Até aqui, Nando é o sacerdote da 'missa' que comemora o sacrifício de Levindo, o 'Cristo' que morreu pelos camponeses. Mas é Nando quem, a partir de agora, vai constituir-se em paródia de Cristo. Esse jantar é a sua 'Última Ceia', após a qual, por causa da traição de Júlia, o seu 'Judas Iscariotes', será preso e flagelado pelos soldados de Ibiratinga, o mais severo dos defensores da

religião tradicional. Sofrerá vários dias e noites às portas da morte, na chácara de Hosana, um antigo amigo, e escapará da morte por uma ressurreição, após aproximar-se dela o máximo possível pela perda quase total da consciência, mas a recusará com toda a resistência de que seu corpo e espírito sejam capazes, e começará então a refazer o caminho para a vida.

Ainda ao fim do romance, Nando partirá, como chefe, para a guerrilha no sertão, significativamente trajado de cangaceiro e rebatizado com o nome de Levindo. Aqui é o sacramento do batismo que é parodiado, com a atribuição de nome e a iniciação da vida nova, nesse caso, o da violência pelo reino da justiça neste mundo.

O discurso narrativo desenrola-se como paródia do discurso bíblico, e é por meio desse diálogo de textos que o sentido ficcional se entretece e define. A intercomunicação dos textos destaca o estágio de grande despojamento e maturação alcançado pelo protagonista e projeta a mensagem bíblica sobre o texto ficcional, revendo-a em termos da atualidade.

Dessa forma, verifica-se que o romance, encaminhando-se à sua parte final, relata um *quarup* messiânico que reúne os diversos segmentos da sociedade brasileira – ritual antropofágico que simboliza a esperança em um novo estado de coisas, alegoria de um retorno ao rito primitivo que enuncia a libertação de todos – brancos, índios e negros de nosso país.

## CAPÍTULO III

### 3 NANDO: A (TRANS) FORMAÇÃO DO HERÓI

#### 3.1 OS CONFLITOS E A ABERTURA AO MUNDO EXTERIOR

Na última parte desse estudo objetiva-se realizar a análise da personagem Nando, protagonista da obra *Quarup*. Para que isso seja possível, a mesma estará estruturada abordando quatro eixos principais que moveram o processo de transformação da personagem e, conseqüentemente deram origem à sua nova formação.

Quanto ao enredo de *Quarup*, não há como fugir da forma “esquemática”, que é seguir os caminhos de Nando pelos sete capítulos do romance. Sendo que

a cada capítulo e a cada núcleo de personagens que o protagonista encontra, será influenciado e ele absorverá esse contexto como parte de seu aprendizado. Nos quatro primeiros capítulos, Nando está captando as experiências, preparando-se para realizar a “transformação social” do seu país, que começa a acontecer no quinto capítulo. Nando contribui para um “mundo possível”, e quando o sonho utópico parece realizar-se, o mundo que estavam construindo, o “mundo de Levindo” é destruído pelo Golpe Militar. Assim, primeiro, a construção do “homem novo” será percorrida ao longo do romance, logo após, ter-se-á a sua participação no processo de revolução político-social e a destruição da utopia de um mundo melhor.

No primeiro item a fundamentar nossa análise procurar-se-á demonstrar o herói em sua situação inicial, perdido entre conflitos existenciais, com uma missão utópica a cumprir, mas com receios de ordem sexual em executá-la.

Além disso, sua formação livresca como padre de uma congregação católica parece não tê-lo preparado para a vida coletiva, a fim de que pudesse constatar os problemas do mundo. Nando vive em um mosteiro, isolado dos conflitos vivenciados por outras pessoas, até mesmo as mais próximas, que vivem logo além dos muros do mosteiro, na Zona da Mata Pernambucana.

Desta forma, é necessária a análise da abertura de Nando para este mundo exterior e desconhecido. Estimulado por D. Anselmo, com o objetivo de torná-lo mais realista e decidido, Nando começará a tomar consciência dos problemas tão próximos a ele, porém tratados com alheamento pela Igreja.

Como já citado em outra parte deste estudo, *Quarup* divide-se em sete capítulos nos quais podemos verificar o desenvolvimento crescente do protagonista iniciado na Parte Um, intitulada “O Ossuário”. Este capítulo contém, da mesma forma que as partes seguintes, uma seqüência de cenas justapostas de modo a compor o que podemos chamar de movimento da ação ficcional.

Ao princípio do romance, Nando, personagem principal, é um padre em uma congregação religiosa católica, num mosteiro de valor histórico e turístico, em Olinda, Pernambuco, por volta de meados dos anos cinquenta do século passado. Trabalha como guia das visitas ao mosteiro e como professor dos seminaristas, enquanto não parte como missionário para o meio dos índios na região do Xingu, pois vive mergulhado em dúvidas e apesar de sentir-se vocacionado para a missão entre os índios, teme a nudez feminina das índias. Por isto não se decidiu ainda a partir, o que configura uma situação de conflito.

No início do romance encontra-se o então padre Nando em meditação no ossuário do mosteiro, povoado pelos esqueletos dos frades daquela congregação. Nesse “inferno”, porque construído na parte inferior e subterrânea do mosteiro, vemos alegoricamente o significado da história na sua versão cristã, uma marcha para o Juízo Final, em que os pecadores serão condenados e os santos, serão salvos:

Vivos ali só Nando com a lamparina de querosene e Cristo na luz da sua glória. Diante do Cristo a temível balança onde os menores pecados de omissão e de intenção rompiam a linha de fê, deslocando com extravagância o fiel. Murmúrios de maledicência retiniam feito

moedas no metal e velhos gestos de descaso e orgulho eram refeitos e imobilizados no ar para que deles se extraísse o peso exato, que afundava o prato. Momentos de amor-próprio e de respeito humano congelavam em bolas de chumbo, uma em cada prato, retratando vidas que haviam passado por virtuosas quando eram apenas um hirto equilíbrio de abominações. (CALLADO, 1984, p. 9).

Lá os padres franciscanos mortos esperam pelo Juízo Final. É na manhã em que recebe o anúncio da presença de um casal de ingleses no mosteiro, destacando, devido o deslocamento, o confronto entre os modos de ser e as visões de mundo das personagens Nando e Levindo, em que este último surpreende Nando com sua presença entre os esqueletos. Ferido na mão por um tiro de rifle dado por um usineiro, o militante político tinha vindo parar no ossuário procurando abrigo.

— Você pensou mesmo que o esqueleto tinha aberto os pulsos, Nando? — disse Levindo. — Desculpe a mão de sangue aí no irmão esqueleto. Foi sem querer. Eu me apoiei nele quando os meus olhos ainda não estavam habituados ao escuro. E me assustei. Que cara fria!

— Como é que você entrou aqui? — disse Nando.

Levindo sorriu malicioso e meneou a cabeça de cabelos pretos cacheados.

— E a caridade, Nando? Você devia me perguntar primeiro se estou sentindo dor, se o ferimento é grave.

Só então é que Nando viu que a mão esquerda de Levindo estava ensangüentada. (CALLADO, 1984, p. 10).

Somente após passar a terrível impressão da invasão de Levindo ao ossuário e a observação que o mesmo fez sobre a caridade é que Nando percebe que o jovem está ferido, então ele o medica, fazendo-lhe um curativo e depois traz coisas para comer.

Já à superfície da terra, apresenta-se o claustro do mosteiro que se enfeita com a representação, em belos azulejos, da vida de Santa Teresa de Ávila ensinando como transfigurar o amor terreno em amor divino. Neste espaço é que se dá destaque ao efeito encantador que a personagem Francisca causa em Nando, em seu primeiro encontro, no dia seguinte a invasão de Levindo. Francisca, noiva de Levindo e moça de classe alta, estudante de pintura havia falado na cripta com entusiasmo, estava pretendendo fazer lá uns desenhos nos azulejos que retratavam a vida de Santa Teresa de Ávila:

— Que é isso, Padre Nando? Tão distraído — disse Francisca.

Francisca, em geral, quando se encontravam, começava ainda por chamá-lo ‘Padre’. Depois esquecia.

— É que...

— Já sei. Está espantado de ver uma mulher no claustro.

Francisca já brandiu um papel que tinha por baixo da tábua de desenho com o grande pregador de metal de firmar as folhas.

— D. Anselmo me deu um salvo-conduto para desenhar os azulejos de Santa Teresa.

— Ah, muito bem — disse Nando — uma invasão legalizada.

— E pacífica. De mais a mais Teresa de Ávila era uma mulher. Por que há de ficar seqüestrada entre homens? Ou entre santos, se fosse o caso.

Francisca tinha falado com expressão perfeitamente séria mas Nando já notara que na radiosa pureza de seus olhos verdes se acendiam às vezes uns fogos minúsculos. (CALLADO, 1984, p. 14).

Com a explanação destes dois momentos é possível identificar que aí se iniciam duas linhas básicas que a ação ficcional irá aprofundar – o sentido social e o sentido da subjetividade.

Desta forma é que começa a narrativa. Nando é um jovem padre que, com medo dos apelos do corpo físico, tenta adiar sua ida ao Xingu, a fim de

catequizar os índios. Teme os apelos sexuais, a visão das índias nuas e evita dizer a D. Anselmo que se dispõe a estar entre aqueles seres. Não diz os motivos, mas adia a ida.

É possível fazer uma interpretação alegórica sobre o mosteiro de Olinda, onde está o ossuário, como um local que representa a morte, a negação de todos os valores humanos. Devido a isto que o padre Nando é inicialmente apresentado lá, onde passava a maior parte do tempo em meditação, com postura alienante. Mas a revolução o interrompe com a invasão do ossuário pelo trotskista Levindo a fim de esconder-se da polícia. Neste ponto é que se destaca o sentido social na trajetória de Nando, pois Levindo ao penetrar no ossuário, ferido, deixa ali uma mancha de sangue, o valor simbólico do líquido vermelho impregna o espaço onde se encontra o protagonista de conotações de luta, dor e movimento, de vida enfim. Este momento marca a sensibilização de Nando pelas circunstâncias contidas na realidade objetiva.

A personagem, a princípio despida de características, vai se compondo por meio das influências externas e novas experiências com as quais tem contato, desta forma, mais do que a passagem de um estado a outro, os eventos delineiam um percurso, um movimento, uma trajetória. Pintam o quadro existencial da personagem, designam o ser e o estar no mundo do protagonista. A instância enunciativa, na sua função de contar a história, relata eventos ficcionais em que agentes, personagens, e entre eles um protagonista, vivem num tempo e num espaço de possibilidades:

Todo o texto narrativo independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata eventos reais ou fictícios — que se sucedem no tempo — ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente estados — originados ou sofridos por agentes antropomórficos ou não, individuais ou coletivos, e situados no espaço do mundo empírico ou de um mundo possível. (AGUIAR E SILVA, 1991, p. 597-598)

A constante referência ao protagonista e ao seu percurso, como já citado, conduz a uma breve exposição dos conceitos subentendidos. De acordo com Silveira Bueno (1992) do latim tardio *percursu*, o substantivo masculino *percurso* significa primordialmente “o ato ou o efeito de percorrer, espaço percorrido; trajeto; movimento, deslocação; itinerário, roteiro”. (SILVEIRA BUENO, 1992, p. 506). Já o termo espaço, do latim *spatium*, substantivo masculino refere-se “a distância entre dois pontos, ou área ou volume entre limites determinados; lugar mais ou menos bem delimitado, cuja área pode conter alguma coisa; lugar”. (SILVEIRA BUENO, 1992, p. 263). Tais conceitos guardam a concepção de uma certa dinamicidade, de uma sucessão de eventos no tempo e no espaço, inseparavelmente, em relações implícitas.

Em *Quarup* o percurso do herói ocorre a partir do momento que passa a conviver com pessoas além dos muros do Mosteiro em Recife tomando conhecimento do que acontecia ali tão perto: a luta por terras, a exploração do trabalho, o início das organizações das Ligas Camponesas<sup>12</sup>. Sendo assim, este é

<sup>12</sup> Em meados de 1963 o presidente João Goulart enviou ao Congresso Nacional o projeto de lei Reformas de Base que incluía as reformas agrária, bancária e urbana. Mas tais medidas inscreviam-se num contexto de radicalização política. Contra o conservadorismo das elites, impedindo alterações nas estruturas sociais, rebelavam-se os setores mais explorados da população, como os trabalhadores. No campo, estes romperam com a tradição de mobilismo e criaram associações para lutar por seus direitos, como as Ligas Camponesas em

o ponto de partida para um mundo até então desconhecido pelo protagonista, e ao qual permanecia alheio. Além de ser também uma ruptura entre espaços: o espaço fechado do mosteiro e o espaço aberto da zona da mata, do Rio de Janeiro, do Xingu.

Partindo do mosteiro em sua viagem ao mundo exterior até à sua suposta “chegada” como um ser que possui uma identidade, ocorre a definição do percurso no seu aspecto material, exterior. No destaque dado à questão do percurso, da movimentação do protagonista, não entra, evidentemente uma progressão contínua de uma única ação, de um pensamento ou de uma situação uniforme, mas sim da reunião de uma pluralidade de impressões.

O mosteiro é uma referência de valor histórico que caracteriza existencialmente o protagonista: o mundo em que vive é dito “mourisco e barroco” (CALLADO, 1984, p. 17). Efetivamente, tanto o mosteiro é uma peça remanescente da arquitetura colonial brasileira, quanto a visão de mundo da comunidade monástica pouco avança para além dos limites do catolicismo aqui chegado com os primeiros jesuítas; nesse sentido, o mosteiro constitui-se um espaço sacralizado onde o tempo está detido e as personagens julgam que podem se desligar da historicidade. De outro lado, o processo de revisão de valores que acontece a Nando está caracterizado pela inquietação, pela perda do equilíbrio existencial, pela tentativa de conciliação de opostos, por traços, enfim, que

---

Pernambuco em 1955, os camponeses nordestinos despertaram para a reivindicação de seus direitos e para a resistência em face da opressão, a camada oprimida da população rural pernambucana insurgiu-se contra o sistema social que a mantinha miserável e faminta. Nos anos 1960, as Ligas cresceram e se espalharam por outros estados, sempre em luta contra a violência e a exploração no campo.

podem ser encontrados também na arte barroca que se estendeu por todo o período colonial.

A Igreja configurada plasticamente ao sistema espacial mosteiro, com seu claustro e seu subterrâneo, apresenta-se como uma entidade fechada, voltada sobre si mesma, desligada do homem que povoa aquela terra de engenhos, despreparada para o trato dos problemas existentes no mundo que os muros do mosteiro segregam e distanciam. No âmbito urbano, significativamente, as insinuações irreverentes e jocosas que a imprensa veicula com insistência refletem a inadequação do organismo em relação ao meio e ao homem. O painel e a poesia de Santa Teresa, a arquitetura quinhentista, o texto bíblico e o subterrâneo são dados que configuram o arcaísmo da prática religiosa que se imobilizou no tempo, esterilizada, sem vínculos com a vida e com o homem. Conforme sugere Da Matta “sinalizamos espaços que se pretendem eternos como palácios e igrejas, mercados, quartéis; ou seja, tudo aquilo que representa a possibilidade de emoldurar a vida social num sistema físico de valores e de poder.” (DA MATTA, 1997, p. 44). Nando como “guia e introdutor diplomático” (CALLADO, 1984, p. 10) do subterrâneo – um outro mundo situado além deste povoado por aqueles que já deixaram a vida – caracteriza bem a postura social de uma Igreja entretida no desempenho de funções exclusivamente espirituais que a mantêm voltada para um outro mundo e para uma vida diferente daquela que contorce ao redor do mosteiro, exemplo semelhante citado por Da Matta em relação a casa e a sociedade de que há “um

espaço infenso ao tempo linear, onde as coisas ‘lá de fora’, do mundo e da rua não atingem, com seus novos valores de individualização e subversão, a sua boa e velha ordem estabelecida”. (DA MATTA, 1997, p. 53).

Nesse espaço do mosteiro a relação do protagonista com Deus é de “temor e tremor”. Cristo aparece-lhe como um juiz que virá julgá-lo, não com a misericórdia que destina aos leigos, mas com o extremo rigor destinado aos padres. No corpo institucional da Igreja Nando vive uma relação de obediência não somente a Deus, mas também a D. Anselmo, superior do mosteiro, que se mostra perante as situações concretas, distante e autoritário, dessa forma, o protagonista aparece como um ser submisso às leis de Deus e de D. Anselmo, embora Nando seja o preferido entre os padres para o superior do mosteiro, como demonstra a afirmação feita por Hosana, seu colega padre:

— Não vim interromper sem motivo tua pia meditação, ó futuro esqueleto. Detesto este lugar imundo. Vim a mando do barbaças, que desejava saber onde se encontrava a menina dos seus olhos, Nando, o falso missionário. (CALLADO, 1984, p. 17).

Por intermédio do relacionamento que Nando estabelece e mantém com os jornalistas ingleses Leslie e Winifred e com os ativistas políticos esquerdistas Levindo e Januário, representantes de um mundo bastante diferente do mundo eclesiástico, há uma abertura ao mundo exterior. Discutindo com eles, Nando começa a vislumbrar as inviabilidades do seu projeto utópico de refazer, com os índios brasileiros, o Império Romano Cristão e a República Comunista Cristã

dos Guaranis, e sobretudo a questionar o seu desinteresse e da Igreja pelos problemas sociais que ocorrem ali mesmo, em Pernambuco.

Na casa de Leslie e Winifred, Nando passou, durante muito tempo, horas perfeitas. D. Anselmo lhe estimulava as visitas por sentir que no debate intelectual contra os dois Nando corrigiria seu lado mais sonhador e – esta a grande esperança – sairia afinal para o Xingu, ainda que em parte para provar aos amigos protestantes que não era um indeciso irrecuperável. (CALLADO, 1984, p. 26).

Com esta abertura ao mundo exterior e o conhecimento de pessoas diferentes daquelas com quem convive, Nando tem contato com a realidade social da Zona da Mata Pernambucana e as tentativas de a transformar no sentido da justiça.

A ação ficcional se desenvolve em terras de Pernambuco, ao tempo em que grupos formados pela “Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores” (CALLADO, 1984, p. 26) começam a ser chamados de “Ligas Camponesas” (CALLADO, 1984, p. 32). Este momento antecede o suicídio do Presidente Getúlio Vargas em agosto de 1954. A Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores e as Ligas Camponesas são denominações e fenômenos que são aproveitados pela narrativa dentre as sugestões contidas no plano histórico de referência, o Nordeste brasileiro na década de 50 do século passado, mas a disposição temporal apresentada no plano histórico difere da ordem que a narrativa lhes dá. Costa (1998) explica esta afirmação usando referências do próprio Antonio Callado que foram relatadas em uma série de reportagens

publicadas no Jornal do Brasil em dezembro de 1963 e janeiro de 1964, e que posteriormente apresentaram-se unidas em *Tempo de Arraes*:

a Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco foi fundada somente a 1º de janeiro de 1955. Alguns meses depois da morte de Vargas. O próprio fundador da sociedade, Francisco Julião, informa que a primeira Liga Camponesa surgiu durante o governo de Juscelino Kubitschek.(CALLADO *apud* COSTA, 1998, p. 21).

De qualquer forma a reorganização dos dados não lhes deturpa a função historicamente delineada, propiciando à narrativa o aproveitamento criativo das sugestões dramáticas que implícita e explicitamente contêm, preservando o sentido e o modo de ser do processo histórico e apresentando-se, nos termos do estatuto dialogal, uma reflexão crítica da história.

Este é um período de inquietação na qual os camponeses pernambucanos, tradicionalmente explorados e oprimidos, organizam-se sindicalmente e passam a manifestar-se de maneira coletiva, reivindicando terras e tentando superar seu estado de alienação.

*Quarup* retoma em seu capítulo inicial o momento em que os camponeses nordestinos despertam para a reivindicação de seus direitos e para a resistência em face da opressão. O momento histórico em que se vê a camada oprimida da população pernambucana insurgir-se contra o sistema social que a mantém miserável e faminta, tem um de seus componentes mais significativos na reavaliação e revisão geral de idéias e valores através de discussões principalmente sobre a omissão da Igreja em face dos problemas sociais.

Cedo, uma manhã, Leslie e Winifred vieram buscar Nando na camioneta que haviam alugado.

— É indispensável — disse Leslie — que você venha visitar conosco o Engenho de Nossa Senhora do O. É uma coisa que você não conhece. Vocês, aliás, aí no mosteiro. Não sei como D. Anselmo pode despendar tanta e tão boa energia desobstruindo túneis quando nos campos em torno nasce um mundo inteiro sem qualquer intervenção da Santa Madre Igreja. (CALLADO, 1984, p. 36).

Como visto até então, a Parte Um é desenvolvida em terras do Nordeste brasileiro, onde se localizou o primeiro centro de interesse colonial do país. Tais elementos são integrados ao tempo presente da ação ficcional, fornecendo impulsos capazes de inspirar comportamentos ou decidir vocações e definindo valores culturais em relação aos quais recebem delineamento os traços que caracterizam o ambiente e o modo de ser do protagonista. A associação do nacional e do individual, do histórico e do ficcional, identifica a trajetória histórica da nação brasileira.

No mosteiro o protagonista tem a revelação da angústia e das aspirações individuais e a descrição sem retoques de uma instituição despreparada para o trato com o mundo contemporâneo. É por intermédio do contato com personagens que se encontram fora da instituição e associados à situação histórica e social que Nando vai afastando-se do ossuário, da prática religiosa alienante, e vai encaminhando-se para a participação na vida:

— Venha comigo, Nando — disse Leslie. — O desamparo não é apenas social. É religioso também. Você não encontra um padre aqui, preocupado com essa gente. Os doentes em geral morrem sem

extrema-unção. Ou morrem de sair da cama para irem em busca de padre que lhes dê a extrema-unção. (CALLADO, 1984, p. 37).

Este é o movimento que o encaminha para a sensibilização em face dos valores sociais e dos valores da sensualidade. Em termos espaciais, há o deslocamento da personagem do mosteiro para a zona rural, onde os camponeses sofrem a opressão dos usineiros e senhores de engenho.

O contato com o mundo exterior ao mosteiro vem contrapor-se aos valores inerentes à prática religiosa de Nando quando o contato direto com a situação social do camponês pernambucano lhe desperta a consciência da própria historicidade e alheamento; ao seu redor, “nasce um mundo inteiro sem qualquer intervenção da Santa Madre Igreja” (CALLADO, 1984, p. 36).

A Igreja configurada no mosteiro apresenta-se como uma entidade fechada, voltada sobre si mesma, desligada do homem que povoa aquela terra de engenhos, despreparada para o trato dos problemas existentes no mundo além dos muros do mosteiro. Nando caracteriza esta postura social da Igreja, entretida no desempenho de funções exclusivamente espirituais que a mantém voltada para um outro mundo. Assim é que Nando se ampara para esquivar-se da participação nos problemas e lutas do homem oprimido da zona rural; para ele sua função é outra, espiritual, como também é outro seu espaço de trabalho. Além disso, as pessoas que vêm procurar o mosteiro pertencem a grupos culturais e economicamente mais elevados, desta forma, os camponeses dos

engenhos não recebem a assistência espiritual que necessitam e não há qualquer familiaridade entre o padre e o trabalhador.

Para além dos muros do mosteiro é que está situado o mundo, a realidade concreta da qual Nando toma conhecimento crítico. Nando é apresentado pelos novos amigos: Levindo, Januário, Leslie e Winifred, cuja perspectiva de visão identifica-se com a do oprimido. Com esta aproximação a obra passa a articular, através da manifestação verbal das personagens, um debate sobre a questão da violência na reivindicação social, e cada um defende uma posição pessoal. À condenação racional do procedimento violento na luta contra a opressão do usineiro contrapõe-se o reconhecimento da violência implícita no próprio sistema de exploração do trabalho do camponês e a conseqüente validação de toda resposta que se coloque nos mesmos termos. “O Ossuário”, no entanto, não contém uma definição a respeito do problema, que faz parte do núcleo temático central da narrativa, e seu amadurecimento é deixado para o desenrolar posterior da ação.

Por meio do contato com o mundo exterior e seus problemas, Nando está, em “O Ossuário”, impregnado de todos os traços inerentes a uma visão de mundo idealista e alienante; e em conseqüência, retrai-se ao tomar contato com a vida, revelando-se impotente diante de fatos e situações que escapam às suas expectativas, “temeroso da crueza da vida e mais temeroso ainda das suavidades da vida” (CALLADO, 1984, p. 48). Ele se inquieta quando presente nas emoções e experiências que os novos amigos lhe vêm trazer, verdades capazes

de abalar sua visão de mundo. A angústia o domina, então, enquanto procura e reconhece o caminho que se desenrola ante os seus olhos e que a ânsia de plenitude o impele a trilhar. No entanto, através de um movimento tímido, o desenrolar da ação o levará ao amadurecimento, aproximando-o do homem concreto e histórico, atraindo-o à luta pela libertação do camponês oprimido e explorado.

Mas Nando ainda não se desvencilhou totalmente de sua concepção mística, tanto que ainda vê no índio brasileiro o homem em estado edênico, ser intocado pela civilização. Desta forma, a ida para o Xingu além de caráter assistencial e missionário é considerada pelo protagonista como o estabelecimento do contato direto com a divindade. É uma forma de ver mitificadora e descomprometida com a historicidade, que por fim acaba em constituir-se em alternativa para as propostas de envolvimento nas lutas sociais, garantindo ao protagonista o desligamento da realidade imediata e concreta na qual se encontra inserido.

O confronto entre os planos ético e social, estabelece a tensão, o estado de conflito em Nando, hesitante quanto à conduta a assumir. Depois de longa caminhada enfrentando diferentes conflitos, Nando realiza o salto que afinal projeta-o na temporalidade e, com a revelação de sua identidade mais profunda, traz o encontro do protagonista com ele próprio. Este salto está relacionado com a solução provisória de um dos maiores conflitos do protagonista: o voto de castidade.

O contato de Nando com o mundo exterior intensifica a manifestação dos impulsos instintivos até então sublimados através dos exercícios místicos, o repúdio da libido produz sentimentos de tensão que o mantém em estado permanente de conflito e ansiedade até o rompimento de Nando com o ossuário, no momento em que a tensão torna-se insuportável e os valores da sensualidade ascendem, renunciando a assunção do que é temporal e humano. Levado então ao quarto dos fundos da casa de praia, espaço não religioso, mas associado à intimidade do ser acontece a entrega à mulher e o nascimento para a vida:

Winifred aproximou-se dele, sorrindo, braços abertos. Como se fosse me abraçar, ia pensando Nando. Não pensou até o fim porque era. Abraçou-o. Depois de homem, fora de pai e mãe, Nando jamais vira outro rosto tão perto do seu. Winifred primeiro passou as mãos pelos cabelos de Nando. Depois beijou-o na boca. E boca contra boca ficou até sentir os braços de Nando que a envolviam também. (CALLADO, 1984, p. 87).

Depois de sua iniciação sexual, Nando se vê renascido, preparado a partir para as missões no Xingu, notícia que dará a D. Anselmo nas frases finais da Parte Um:

— D. Anselmo...

Nando parecia à beira de começar um relato. Mas disse apenas, empertigando-se, retesando músculos que pela primeira vez lhe doíam de amor.

— Venho dizer a Vossa Reverendíssima que estou pronto para partir para o Xingu.

D. Anselmo abriu os braços para o céu e para Nando e bradou com seu vozeirão:

— Que Deus seja louvado! (CALLADO, 1984, p. 90).

### 3.2 OS DIÁLOGOS E A APLICAÇÃO DOS DISCURSOS: O EMBATE COM A REALIDADE

A simples referência aos tipos de linguagem representados no romance de Antonio Callado aconselha a modéstia do tratamento reflexivo em vez da pretensão ao tratamento analítico exaustivo. Em primeiro lugar, a linguagem verbal desenvolve, além dos diálogos composicionais, uma intensa dialogização interna no próprio enunciado, velando e desvelando pontos de vista conflitantes, e fixa narrativas míticas como as do *quarup* xinguano. Em segundo lugar, a linguagem imagética inclui não só narrativas pictóricas, como as do claustro e do túnel do mosteiro de Olinda, manifestadas por significantes de natureza material, mas também imagens mentais, altamente metafóricas, produzidas pelo sonho ou por influência de drogas e traumas de ordem física. Em terceiro lugar, a linguagem gestual atualiza principalmente códigos muito ligados ao comportamento cotidiano. Em quarto lugar, os rituais combinam a palavra, a narrativa, o gesto, o movimento e mesmo a música e a escultura. Finalmente, superando todas as outras, o silêncio e o contato tátil entre os corpos constituem as linguagens dos instantes-limite da vida humana.

O percurso romanesco de Nando desenvolve-se, em grande parte, entre discursos. É a discussão de idéias e mesmo de palavras que prepara, acelera, retarda ou justifica as suas ações concretas como protagonista. Desde o início, Nando evolui da experiência dos discursos em justaposição para a experiência

dos mesmos em contradição. Um discurso precisa traduzir o outro, para assimilar, para polemizar com ele.

Tendo como pressuposto que toda enunciação produz, concorrentemente, um enunciado e um sujeito, serão analisados os movimentos discursivos por meio dos quais o sujeito – protagonista – em seu processo de transformação, modifica seu discurso de acordo com as situações e o contexto nos quais se insere. Sendo assim, neste momento, visamos a análise do protagonista da obra *Quarup* em dois momentos distintos: primeiro, na Parte Um intitulada de “O Ossuário”, em sua situação inicial como Padre em um mosteiro perto do Recife; depois no outro extremo da obra, o último capítulo “O Mundo de Francisca”.

Embora a localização geográfica seja praticamente a mesma em ambos os capítulos, a posição hierárquica ocupada pelo protagonista perante a sociedade será muito diferente da anterior. Tal fato explicitará algumas das alterações sofridas pela personagem principal no seu processo de transformação.

O primeiro discurso que se impõe a Nando – e de maneira autoritária – é o da religião católica. O que ocorre devido a sua inserção no mosteiro e sua conseqüente formação realizada naquele espaço. A isto, é possível associar a idéia de Orlandi (1996) para a qual: “As formações discursivas são componentes das formações ideológicas e determinam o que pode e deve ser dito a partir de uma posição em uma conjuntura dada” (ORLANDI, 1996, p. 18). Inicialmente o narrador apresenta este discurso no ossuário:

Diante do Cristo a temível balança onde os menores pecados de omissão e de intenção rompiam a linha de fé, deslocando com extravagância o fiel. É que o Cristo em glória só julgava ali homens de Deus. Cristo Juiz encarava Nando. (CALLADO, 1984, p. 09).

Logo depois, apresenta o pensamento do protagonista em relação à invasão de Levindo ferido no ossuário, o qual lá deixou marcas de sangue: “Uma profanação, um episódio de loucura e violência vindo desaguar no ossuário. O sangue de um jovem desmiolado a manchar quem só aguardava o sangue da Ressurreição” (CALLADO, 1984, p. 12).

No entanto, é possível afirmar que já antes, mesmo inconscientemente, o corpo se lhe negava a aceitar passivamente as normas do discurso religioso autoritário, neste caso sobre a castidade, mas Nando o dobrava pela penitência e o condenava ao silêncio, só falando dele no espaço secreto do confessionário. Enquanto Hosana a acusá-lo de “falar de mulher como quem fala do Plano de Obras contra as Secas” (CALLADO, 1984, p. 35) Nando fala de acordo com a mundividência cristã: “A companhia de Winifred e de Francisca me dá prazer, sim. São ambas obras de Deus justas e bonitas e delas pode resultar coisas boas para o mundo” (CALLADO, 1984, p. 35).

Ao coordenar “bonitas” com “justas” a fim de qualificar tais “obras de Deus” pretende-se dissimular a contradição que, no fundo, Nando já sente entre as aspirações humanas à convivência com a mulher e as exigências religiosas do celibato.

A consciência da situação em que se encontra perante Deus leva Nando a contestar o discurso religioso autoritário. No entanto, a Igreja Católica cauciona ainda outros discursos opressores. Toma-se como exemplo a questão de Nando não aceitar que Levindo incite os camponeses a construir casas nas terras dos usineiros, porque isto equivale a transgredir o direito básico de propriedade:

— Fazerem casa em terra dos outros?  
— Toda terra em Pernambuco é dos outros. Eu sabia e os camponeses sabiam que a Polícia, que também é dos outros, acudia logo para desmanchar as choupanas. (CALLADO, 1984, p. 11).

A mesma atividade de Levindo merece ao padre Nando a qualificação de violência: “— Cuidado, Levindo – disse Nando. — Violência é coisa que quem procura encontra sempre”. (CALLADO, 1984, p. 11).

No diálogo travado entre Nando e Levindo a palavra “outros” tem conotações diferentes sob a ótica dos personagens. Enquanto Nando a considera no sentido referente a qualquer pessoa que tenha direitos adquiridos sobre a terra, Levindo utiliza-a em seu discurso deixando transparecer o domínio capitalista, no qual os “outros” seriam os “homens” na concepção marxista, proprietários da terra, da força de trabalho, do capital.

Apesar das tentativas do protagonista em pregar o discurso religioso, logo um caso irá revelar-lhe a artificialidade e a ineficiência deste discurso que a Igreja o faz repetir. Padre Nando experimenta a decepção de não conseguir aplicar o seu discurso sacerdotal no caso do estupro da filha de Nequinho,

trabalhador de um engenho de açúcar. Nequinho ameaça matar o capataz que lhe desonrou a filha e, se ela estiver grávida, matá-la também, porque, nos termos do seu catolicismo popular, assim crê ser a vontade de Deus.

O padre pondera, no estilo da pregação, que “Deus não manda matar, manda amar, manda perdoar” (CALLADO, 1984, p. 41). E recorre ao exemplo bíblico do sacrifício de Isaac, que Deus exigiu de Abraão, mas evitou no último momento. Interpretando a citação bíblica à letra, Nequinho responde: “— Se o Senhor travar do meu braço eu também não sacrifico Maria do Egito” (CALLADO, 1984, p. 41). E acaba por “virar as costas” (CALLADO, 1984, p. 41) ao padre, gesto com que terminantemente recusa trocar o discurso que sempre encarnou a sua visão de mundo.

Realmente, Nequinho não matará o sedutor nem a seduzida, porque o primeiro será protegido pelo senhor do engenho e a segunda será levada pelo casal de jornalistas ingleses, Leslie e Winifred, a abortar, mas acabará despedido do trabalho e praticamente louco, enquanto a filha, Maria do Egito, interpretando rigidamente o código de honra sertanejo, ingressará numa casa de prostituição, própria para as moças que perderam a virgindade sem se casarem.

Em suma, o discurso sacerdotal se mostrou ineficiente e, sobretudo, incompatível com os princípios populares de religiosidade e honra da própria região onde Nando se formou e aonde naturalmente viria a trabalhar se não optasse pela vida de missionário.

Em outra situação, Nando é incitado a falar sobre o comunismo quando D. Anselmo resolve consultá-lo sobre o assunto: “— Você acha, meu filho — disse D. Anselmo — que o comunismo está realmente tomando conta de nossa terra?” (CALLADO, 1984, p. 53). Respondendo a consulta de D. Anselmo, Nando tenta ler o marxismo do ponto de vista católico, de maneira a evidenciar as convergências e, sobretudo, as divergências entre os dois discursos e as visões de mundo que cada um deles encarna. Inicialmente, Nando simula distanciamento em relação ao problema quando se refere ao assunto, afirma que “é coisa animadora dizer à gente pobre que vai ser distribuído — entre todos o dinheiro que hoje está nas mãos de alguns. Esta é a imagem popular do comunismo.” (CALLADO, 1984, p. 53-54). “Imagem” traz a idéia de produção ilusória, porque imaginária; “popular” e “gente pobre”, insinuam a incapacidade de refletir e escolher o que é verdadeiro e válido; “coisa animadora” pretende compreender e tolerar uma atitude materialista que, no fundo, condena. Noutras palavras, a idéia que o povo tem de comunismo é compreensível (do ponto de vista humano), mas falsa (do ponto de vista religioso, pretensamente objetivo).

Quando, finalmente, se resolve a fornecer a sua explicação do marxismo, Nando ainda sente a necessidade de um exórdio para se desculpar de desenvolver um tema que, no fundo, o superior pudesse achar impróprio para um sacerdote: “— Eu confesso, D. Anselmo, que não tenho dedicado maior atenção ao problema social no nosso Estado e no Brasil em geral” (CALLADO, 1984, p. 54). Em relação a D. Anselmo (e à orientação oficial da Igreja da época

no Brasil) tal ‘confissão’ não tem grande razão de ser. A interpretação é outra: Nando quer mostrar ao Superior que não se identifica com os comunistas, exagerando, por isso, o seu desinteresse político-social além dos níveis que então se esperariam de um padre. Esta precaução defensiva explica-se facilmente: Nando ajudara Levindo, um agitador trotskista, a escapar da perseguição policial, escondendo-se no ossuário; envolvera-se em discussões político-revolucionárias com Levindo, Leslie e Winifred; e, por fim, aceitara o convite para uma reunião da Liga Camponesa como espectador para a possível adesão maciça de padres ao movimento. Mas gradativamente Nando ia casando o discurso católico com o marxista, ainda que reivindicasse a prioridade do primeiro sobre o segundo. Isto acontece principalmente em conversa com os jornalistas Leslie e Winifred através da manifestação e do debate daquele discurso.

Com o seu contato com o mundo exterior, Nando começa a mostrar algumas alterações na formulação de seu discurso, apesar de o protagonista procurar apagar-se na posição de simples observador durante uma discussão sobre a condição da mulher, de Winifred e Leslie com Levindo: “o que é que um pobre padre entende dessas histórias de mulher em casa e amante nas barricadas?” (CALLADO, 1984, p. 51). Por um lado, ainda fala como padre no nível da conotação, ao valorizar a “mulher” e a “casa” em oposição à “amante” e às “barricadas”; por outro lado, evita o uso claro e direto do discurso de que a Igreja dispõe para orientar a resolução de todos os problemas, inclusive o do

relacionamento do homem com a mulher. Recorde-se, por exemplo, o trecho da Epístola de São Paulo aos Efésios geralmente lido na liturgia católica do matrimônio:

21 Sujeitai-vos uns aos outros no temor de Cristo.  
22 As mulheres sejam submissas a seus maridos, como ao Senhor, 23 pois o marido é o chefe da mulher, como Cristo é o chefe da Igreja, seu corpo, da qual ele é o Salvador. 24 Ora, assim como a igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam em tudo as mulheres a seus maridos. (Epístola de São Paulo aos Efésios 5:21-24).

Essa situação ilustra que Nando começa a reconhecer que é preciso ter experiência direta da mulher para poder falar dela e do casamento, assim seria necessário subverter a linguagem religiosa no sentido de uma linguagem decididamente humana. Isso ocorre não somente neste caso especificamente, pois Nando passando a participar da vida, em contato com outras pessoas, vivenciando diferentes situações em que seu discurso livresco e sacerdotal é ineficiente por não fazer parte dessa nova realidade com a qual se depara, vai adequando seu discurso de forma gradativa a se tornar coerente com tal realidade, mas isso por meio de um longo processo de conhecimento e integração durante a sua trajetória.

Ao analisar Nando de acordo com a sua postura em “O Mundo de Francisca”, último capítulo da obra, é possível ver o protagonista seguindo ao encontro da vida, disposto a contribuir para a criação do “mundo a

vir” (CALLADO, 1984, p. 495), após vencer a hesitação que o retinha e imobilizava.

A ação decorre desde a Quinta dos Frades até a casa da praia, de onde Nando emerge ao lado de Manuel Tropeiro a caminho do sertão. O assumir da violência como procedimento necessário ao desenvolvimento da luta revolucionária, rompendo com um passado de atitudes radicalmente gradualistas e temporizadoras, define o seu estar no mundo, engajando-o na luta do camponês pernambucano.

Após o jantar em memória de Levindo, Nando sofre durante vários dias e noites às portas da morte, tão próximo a ponto da perda quase total da consciência, mas a recusará com toda a resistência de que o seu corpo e espírito sejam capazes, e começará então a refazer o caminho para a vida.

A confirmação da grande mudança em termos religiosos virá, sobretudo neste capítulo, quando Nando visita o misterioso túnel do mosteiro, cujas paredes se revestem de painéis que contam a vida de Maria, de maneira a reinterpretá-la em sentido contrário ao que tem dominado toda a tradição cristã. A descida de Nando ao fundo do poço – fundo da história, fundo de si mesmo, fundo da verdade. A narrativa prossegue através dos painéis, sempre realçando em Maria e em Jesus os sinais da sexualidade. Entretanto, o protagonista racionaliza, o que o poderia escandalizar, à mensagem intelectual das pinturas, para o plano estético: “— Pintura ruim — disse Nando” (CALLADO, 1984, p. 578) a Hosana.

Embora aparentemente Nando não tenha mostrado grande interesse pelo túnel, logo depois sente a necessidade de ir sozinho observar os últimos painéis, com cenas da crucificação de Cristo, da ascensão de Maria aos céus e da morte de Deus. É o contemplar demorado destes quadros que desencadeia em Nando o movimento interior que leva à recuperação da memória do passado recente, vencendo o espírito “que não queria permanecer nem naquela quantidade indispensável ao normal funcionamento do corpo” (CALLADO, 1984, p. 581).

No espaço colocado fora dos limites da convencionalidade – o túnel secreto – assim como no discurso religioso herético e contestador, o discurso existencial de Nando encontra a referência que lhe explicita o sentido e o valor: “Nando sentiu as pernas moles, a testa úmida mas soube que o combate estava findo” (CALLADO, 1984, p. 582). Logo depois, ao ser encontrado pelos amigos, é com a narrativa evangélica da ressurreição de Cristo, que ressoa na frase, que Nando pretende convencê-los de que realmente afastou a morte e a amnésia: “— Estou bom, minha gente, estou com sede” (CALLADO, 1984, p. 583). Foi este também o argumento para o qual Cristo teve de apelar a fim de que os discípulos acreditassem que efetivamente havia ressuscitado, assumindo de novo o seu corpo, com as mesmas propriedades de todos os corpos humanos vivos. Apesar de utilizar-se do discurso religioso novamente, o protagonista o faz de forma diferente do início de seu percurso, assim afirma Fiorin:

dois discursos podem trabalhar com os mesmos elementos semânticos e revelar duas visões de mundo completamente diferentes, porque o

falante pode dar valores distintos aos elementos semânticos que utiliza.” (FIORIN, 2001, p. 21).

Quanto a partir para a guerrilha com Manuel Tropeiro, Nando ainda se mostra hesitante, frágil, identificando-se com o bibelô que via na casa de Hosana “um gato de louça de bigodes dourados” (CALLADO, 1984, p. 587) enquanto via em seu companheiro Manuel Tropeiro “Nobre e bicho. Uma onça preta” (CALLADO, 1984, p. 587).

Nando encontra Francisca na mulher comum e na vida que pulsa no camponês oprimido e deserdado, dá-se conta de que o fracionamento do ser permanece e, mesmo na iminência de atender ao chamado de Manuel Tropeiro, deixa-se embalar pelo impulso que o empurra em direção à Europa. Por isso sua insistência em passar pela casa da praia em busca de cartas de Francisca. É “um capricho”, (CALLADO, 1984, p. 591) como ele próprio reconhece, e um retardamento da viagem, mas é ao mesmo tempo procura e ansiedade.

É tempo de carnaval e o povo está nas ruas, suspensas as normas da convenção. Apesar de bastante desvirtuado e sujeito a valorações díspares, o carnaval será objeto de reinterpretação por Nando, bem ao fim do tempo diegético do romance. Sendo uma demonstração de vitalidade, Nando sente-se fortalecido e sabe, vendo a multidão que dança e brinca pelas ruas, em que se trata de “gente boa e forte, que não precisa dele graças a Deus” (CALLADO, 1984, p. 594). O povo permanece, entretanto, coletivamente, alheio à luta revolucionária.

Convicto de que até os soldados se afrouxam e caem no frevo, vai em busca das cartas na casa da praia, espaço onde transcorre, em “O Mundo de Francisca”, o comprometimento decisivo de Nando com a historicidade. Ao contrário do que ele pensava, as forças da repressão também permaneciam imunes às tentações do carnaval, não deixando de vigiar, nem por um instante a sua casa e, por isso, o prendem. Mas Nando e Manuel Tropeiro invertem a situação, matando os soldados. A eliminação do agressor, quando a segurança de Manuel Tropeiro exige uma ação drástica e imediata, define de maneira clara uma tomada de posição e uma escolha. O engajamento, marcando o caminho, traz a certeza e a definição: diante dos soldados mortos Nando “não sentiu remorso nenhum” (CALLADO, 1984, p. 599).

Apesar de debater-se entre o ideal de perfeição e os desafios concretos trazidos pela realidade objetiva, Nando adentra nesta etapa final de sua trajetória. A entrega à vida vem culminar o processo de busca que o desenvolvimento da intriga compõe, no plano individual, associado à figura do protagonista. A cena passada na casa da praia registra – escolha entre retraimento e ação – o compromisso do protagonista com o plano histórico, a revelação do deus que a personagem, ela mesma, faz delinear-se. É Manuel Tropeiro a grande admiração que se impõe a Nando: “Não havia livros separando os dois” (CALLADO, 1984, p. 300). O que havia era uma funda amizade a não desapontar. Manuel se fez tropeiro para fugir da eterna estagnação do camponês e assim pôde conhecer e comparar diferentes

perspectivas de vida; Nando, por seu turno, potencialmente generoso como padre assumirá a profissão de revolucionário para “dar jeito na vida do povo” (CALLADO, 1984, p. 303). A ironia é certa: a profissão é um modo de vida que integra as pessoas na sociedade, segundo o princípio da divisão do trabalho, de maneira a assegurar o equilíbrio estrutural que as classes dominantes desejam, mas também pode tornar-se um modo de vida que desenvolva as contradições da sociedade no sentido de desalijar os privilegiados. Assim foi a profissão de tropeiro para Manuel, assim será a profissão de revolucionário para ele e para Nando. É por isto que Manuel entrega a Nando as “ferramentas” da nova profissão – o revólver e o punhal. E fala deste último instrumento de morte, “delezinho” com um carinho tal que pode escandalizar os oficiais e os defensores da ordem social estabelecida.

O procedimento de Nando, definindo a assunção da própria identidade e o encontro com Tropeiro, desenrola, à frente dele, a caminho do sertão, o “fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir” (CALLADO, 1984, p. 600), traz o amadurecimento.

### 3.3 FRANCISCA: AMOR PLATÔNICO E AMOR CARNAL

Esta parte do estudo procura demonstrar que está em Francisca um dos principais motivos pela transformação do protagonista, visando analisar também

um outro tipo de linguagem utilizado por Nando durante sua vida, a qual seria a linguagem dos corpos.

Inicialmente, Nando revela sentir uma espécie de amor platônico por Francisca, mas através da passagem por diferentes espaços, por meio do contato efetivo com a realidade, e a aquisição de uma diversidade de discursos que vivencia no decorrer do romance, vai modificando-se, moldando-se até que se concretize em um amor terreno e carnal. No entanto, até esta situação ser concretizada, Nando passará por diferentes estágios em que, ao invés das palavras, seu corpo falará por ele.

No decorrer de todo o percurso discursivo representado pelo romance *Quarup* é possível verificar que o corpo de Nando “fala” nos momentos cruciais, precisamente naqueles em que as linguagens convencionais se revelam ineficientes. E em quase todos esses momentos, o que o corpo exprime é o desejo do relacionamento sexual; quando não é esse desejo, é então o de morrer, ou inversamente o de se manter na vida perante os maiores riscos de morte.

A princípio, Nando impõe rigoroso silêncio ao seu corpo. Como é principalmente durante a noite que o corpo manifesta com maior veemência a necessidade de se unir a uma “nudez feminina”, o angustiado padre reprime-o por intermédio de uma “cueca-cilício”. (CALLADO, 1984, p. 79).

Reprimindo as excitações de ordem sexual, o corpo de Nando vai manifestar-se de outra maneira, ou seja, através do desmaio e da febre. Isso acontece às vésperas de ter a resolução de partir para as missões, se não quiser

desobedecer ao Padre Superior e desmoralizar-se no conceito dos amigos leigos, todos entregues a alguma tarefa que dê sentido às suas vidas. Entretanto, a perspectiva que se oferece no Xingu ao angustiado padre é a de um ambiente nada propício ao cumprimento do voto de castidade, uma vez que terá de conviver com a nudez das mulheres índias. A tensão que vive por causa disso torna-se de tal maneira insuportável que o corpo a transpõe em doença. Depois de convalescer na casa de Leslie e Winifred, o corpo recupera a saúde, mas à custa de um grande abatimento que somente terminará, ao menos provisoriamente, quando Winifred proporciona-lhe o tão necessário diálogo de corpos.

Durante o processo de transformação da personagem e de sua nova educação, vários personagens vão sendo incorporados pela narrativa, mas entre eles destaca-se Francisca que frequenta o claustro (lugar reservado aos membros do mosteiro) para desenhar os azulejos da História da vida de Santa Teresa de Ávila<sup>13</sup> que estavam faltando. Francisca é uma jovem de origem burguesa e noiva de Levindo, mas também alvo do amor do Padre Nando, amor que percorrerá todo o enredo, gerando a busca de Nando por Francisca. Pode-se dizer que é a “essência do romance”, já que a obra pertence a este gênero literário. Mas Francisca parte para a Europa a pedido de seu pai:

---

<sup>13</sup> Santa Teresa de Ávila, religiosa espanhola do século XVI, fundadora da ordem das Carmelitas Descalças, pregava excessiva pobreza e piedade. Santa Teresa exerce sobre Nando uma atitude religiosa contemplativa. Assim como exercerá com a personagem Francisca no início do romance, a restauradora da imagem de Santa Teresa.

Mal se sentara entre os esqueletos vestidos de burel, como se um deles fosse, Nando viu entrar pela porta que ficara aberta Francisca feito um arroio que se pusesse a correr num deserto de pedra. Se o arroio persistisse, pensou Nando com aflição, o deserto involuaria e acabaria dando flor. Não havia perigo de se cobrirem novamente de matéria os esqueletos rebeldes a carnes que não fossem as da Ressurreição?

— Estou de partida para a Europa — disse Francisca. — Vim lhe dizer adeus.

— De partida para a Europa? — estranhou Nando. — Mas assim de repente?

— Uma espécie de trato que fiz com papai, que não gosta nada de lua-de-mel no Xingu — disse Francisca. (CALLADO, 1984, p. 74).

Desta forma Francisca é afastada do desenvolvimento da narrativa, mas não deixa de mover os sentimentos e ações de Nando no mundo.

A aproximação de Nando com pessoas do exterior ao mosteiro leva-o a reconhecer a omissão da Igreja e as dificuldades de seu projeto de levar o cristianismo aos índios xinguanos, salvar suas almas. Partir para o Xingu trouxe questionamentos e uma grande hesitação. Padre Nando tem como seu grande fantasma, que o persegue e o atormenta, o medo de quebrar o celibato. Infringir esse dogma da Igreja Católica ainda é inconcebível para Nando, mesmo alimentando um amor secreto por Francisca. Por isso, encontrar as “índias nuas” no Xingu seria tentação extremada a sua conduta de sacerdote:

— Escute, Leslie — disse Nando falando de um jato. — Você vai ter a honra duvidosa de ser a única pessoa a saber por que não segui ainda para o Xingu. Nem D. Anselmo sabe. Só você e o meu confessor. Tenho medo de me defrontar com as índias nuas.

— Medo de quê? — disse Leslie.

— Da nudez das índias. Das índias sem roupa.

— Medo como? — disse Leslie sorvendo o vinho.

— Medo. Certeza de que perco os sentidos. Ou me atiro a elas. Medo. Medo.

— Eu fiz com crina e com cento e cinquenta preguinhos — disse Nando — uma espécie de cueca-cilício como a do frade Suso, mas a

nudez feminina me persegue. Acordo com a maior freqüência molhado de sêmen e de sangue.

— Nando! — disse Leslie. — Que horror. Que Loucura.—

— Ou a castidade jurada ou a missão entre os índios. Nesse dilema risível vou passar a vida inteira ficando aqui, como um dos coqueiros. Um coqueiro cheio de aflição. É a única diferença. (CALLADO, 1984, p.79-80).

De acordo com observações brevemente já realizadas neste estudo, a auto flagelação do corpo e o espírito atormentado deixam Nando doente. O casal inglês o acolhe para que se recupere, mas Winifred, ao ver Nando restabelecido, toma a decisão de libertá-lo, seduzindo-o. Ou, como disse Ferreira Gullar na *Revista Civilização Brasileira* (1967): “êle come (ou é comido) a ruiva inglesa Winifred”. Depois que Nando teve o seu corpo católico usado e ocupado, parte para o Xingu, já não tem mais nada a perder.

Após Winifred impulsionar Nando para a descoberta do sexo, ela o liberta dos temores do “pecado carnal”, fazendo com que Nando inicie sua jornada, deslocando-se para a capital Rio de Janeiro, centro do poder político e econômico, à procura, junto ao Serviço de Proteção ao Índio – SPI –, dos meios para fundar sua Prelazia no Xingu.

As pessoas que Nando encontra no Rio de Janeiro estabelecem estreito vínculo com a elite dirigente do país – um país decadente –, mas que se mantém no poder. Como Ramiro, diretor do SPI, cargo conquistado graças a sua amizade com Gouveia o Ministro da Agricultura.

Ligada a Ramiro está Vanda, sua sobrinha e secretária – trabalha no SPI – porque seu tio lhe “arranjou” o trabalho e as “provas do concurso”, confessa

também que ele empregou grande parte da família. Vanda denuncia a corrupção e o protecionismo do serviço público, em suas conversas com Nando. Vanda será a segunda personagem feminina a aproximar-se intimamente de Nando, tornam-se amantes, e os encontros ocorrem durante o período de sua estada no Rio e quando voltam a encontrar-se no Xingu. Agora, Nando envolve-se com uma mulher divorciada e que tem filhos, mas sua relação com a perda da castidade é outra:

Nando sentiu, para consolo seu, menos culpa no burlar seu voto de castidade. Usando de cautela, como Labão quando experimentava Jacó, o Senhor lhe permitira acesso à mulher. Mas lhe reservara uma surpresa. De certa forma seu pecado só podia ser escriturado como meio. Entre a hora em que os meninos iam para o colégio e Vanda saía para o trabalho, ficou freqüentador do pequeno apartamento do Flamengo. (CALLADO, 1984, p. 144).

Festas, bebidas, éter e discussões sobre a política nacional marcam os encontros desse grupo, mostrando pontos de vistas diferentes como o de Falua, jornalista da *Folha da Guanabara* e inteirado da conjuntura política, este personagem expõe a verdadeira situação do governo Vargas.

A breve estada de Nando na capital do Brasil faz com que consiga alcançar o seu objetivo inicial de conseguir meios para ir ao Xingu, Ramiro passa a ver a união da Igreja e do Estado como um meio favorável para resolver a questão do índio. A festa do *quarup* será o motivo que reunirá todos os personagens no Xingu, inclusive, o Ministro Gouveia.

Os dois espaços em que Nando esteve (Recife e Rio de Janeiro), impulsionaram-no a refletir sobre sua condição; primeiro, no mosteiro, vive longos momentos de reflexão, voltado para seu devaneio místico. Depois, em um jantar no apartamento de Ramiro Castanho, Nando cheira lança-perfume pela primeira vez. Assim, o protagonista caminha do devaneio místico para o êxtase do éter, esta “prise” que o éter lhe proporciona, fazendo com que penetre no seu íntimo, estimula Nando a continuar cheirando.

Nando conseguiu concluir sua tarefa no Rio de Janeiro e desloca-se para o Posto Capitão Vasconcelos no Xingu – Mato Grosso –, nos últimos dias de julho de 1954. Nando está fazendo um caminho, em que os espaços que percorre, direciona-o da periferia: Pernambuco e Rio de Janeiro, para o Centro do país: Xingu, ao mesmo tempo estava conhecendo o Brasil.

A chegada de Nando ao Xingu na Parte Três, denominada de “A maçã” pode ser considerada como um degrau na caminhada a ser trilhada pelo protagonista. Esta parte inicia-se com a paródia do *Gênesis*, a qual é assinalada pela representação da cena de Adão e Eva levada a efeito pelos índios que vivem junto ao Posto Capitão Vasconcelos. No paraíso terrestre que o padre esperava encontrar, alguém resolveu reencenar a tentação de que adveio o pecado original, origem, como pretende seu nome, de todas as maldades e dores da humanidade. Um casal de índios nus recebe Nando, e Eva aparece mordendo a maçã, como se o estado edênico já estivesse encerrado, e, estendendo o fruto para o protagonista – confundidos, por um breve instante de encantamento, o

tempo do mito e o tempo histórico – convida-o também para baixar à terra e fazer-se homem. Novamente, a narrativa é tomada pelo plano religioso, Lídia, com a “brincadeira”, capta o espírito de Nando, quando, no primeiro capítulo, alimenta a expectativa de encontrar no Xingu “o homem em seu estado natural” o “último Adão”. E a maçã do pecado, ou antes, da ciência do bem e do mal, a qual, segundo a serpente bíblica, tornaria os seres humanos iguais a Deus, portanto absolutamente livres e criadores.

A experiência sexual fortalece Nando, nota-se sua evolução, ele vê no “pecado da carne” – abandono do celibato – um alento para seu corpo e espírito. O grande medo da nudez das índias, que o leva ao uso do cilício como auto flagelação, é sanado por Winifred, depois Vanda. Ele está mais seguro de si, podendo contemplar as índias: “apaziguado na carne e no espírito, podia olhá-las como homem de Deus e do espírito.” (CALLADO, 1984, p. 156).

A encenação bíblica compõe-se didaticamente em face de Nando e fornece o símbolo que dá título à esta parte da narrativa, precisando os sentidos e os contornos da ação ficcional. O contato direto com o índio brasileiro, o envolvimento em um projeto político de emancipação nacional e a convivência com Fontoura durante sete anos virão a abalar a visão de mundo idealizadora e ingênua de Nando, expulsando-o do estado de inocência.

Aberta para representação do mito cristão que metaforiza o surgimento do pecado, a Parte Três se fecha com a festa *uilapiti* – ritual mítico de recriação da vida. Os primeiros seres humanos bíblicos cedem lugar à explicação indígena da

invenção do homem. A cerimônia *uilapiti* repensa a essência primeira do ser humano: o ser e o deixar de ser, as forças da ação e da inércia. O tronco cerimonial ao redor do qual se desenvolve a festa reúne a vida e a morte. O novo brota a partir do que já foi, a vida renasce de si mesma.

O ritual *uilapiti* é exercício em que a tribo desabrocha em vitalidade e força, reencontrando-se consigo mesma, e o fim da festa, assinalando – o sol a brilhar sobre os *quarups* – que o mundo está “criado ou no caso, repovoado” (CALLADO, 1984, p. 207), anuncia que *Uranaco* e os outros mortos revivem em seu povo. O *quarup uilapiti* recompõe o tempo mítico da criação da vida. Reintroduz, no espaço ritualístico, o antepassado morto, abriga-o no seio da comunidade. A festa do *quarup* compõe-se, no desenvolver da narrativa, como o tronco cerimonial depositado no centro da praça *uilapiti*: a vida e a morte ali se fundem, harmonizadas, diante de Nando. Revelação da vida na morte.

Nando, no Xingu, embrenha-se na mata, enquanto a narrativa dá um salto de sete anos – da festa do *quarup* à chegada da expedição ao Posto Capitão Vasconcelos. Nesse período, Nando descobre novas tribos, abandona o sacerdócio e demonstra estar desligado da política do país. O enredo mostra seu protagonista profundamente isolado, buscando avidamente o “Centro” – o seu Centro ou o Centro de Fancisca?

A chegada dos membros da expedição traz uma grande surpresa para Nando, Francisca veio como membro dela, sua função será de documentar a viagem para o Serviço de Proteção ao Índio – SPI – e para o Museu Nacional:

O avião que chegou ao ponto de pouso do Posto trazendo os membros da Expedição ao Centro Geográfico do Brasil arrebatou Nando ao planeta Saturno. Viu de longe Francisca que saltava, Francisca que não o viu e por isso não lhe sorriu como Beatriz não sorria para não reduzir o poeta a negra cinza com a visão insuportavelmente bela do seu semblante assim iluminado”. (CALLADO, 1984, p. 275).

A narrativa recorre à obra clássica *Divina Comédia* (1310-1321), ao amor de Dante por Beatriz, para expressar o sentimento de Nando ao rever Francisca, e ao que sente por ela. Mas Francisca está mudada, assim como Nando também mudou. Agora ela ensina os camponeses a ler e escrever, em memória de Levindo. Está ali para cumprir uma promessa que fez a Levindo, de levar a terra do coração do Brasil e colocar no Sindicato de Palmares:

— Quero te pedir uma coisa. Caso eu não possa ir, é claro.  
 Levindo tomou as mãos de Francisca nas suas, estudou os dedos longos, depois revirou as palmas.  
 — Vai ler minha sorte? — disse Francisca.  
 Levindo pôs o rosto entre as palmas e Francisca sorrindo puxou o rosto dele para que se beijassem.  
 — Se não puder ir aonde, seu doidinho?  
 — Ao Centro Geográfico. Você vai em meu lugar?  
 — O quê? Sozinha pelos matos?  
 — Não Francisca, tinha graça. Algum dia alguém há de ir, alguma expedição. Você pode dar um jeito, não pode?  
 — Essa é boa. Eu vou para o Xingu e você fica aqui fazendo o quê?  
 — Eu digo se acontecer alguma coisa que me impeça de ir.  
 — Que coisa, Levindo? Deixa de bobagem.  
 — Digamos que eu esteja preso, por exemplo. Ou foragido da Polícia, escondido em algum canto. Você vai?

— Vou, meu amor, vou onde você quiser. Mas francamente, espero que você venha comigo.

— Se eu não puder, quero que você apanhe a terra com suas mãos. É importante. É bom a gente poder dizer às pessoas: “Fui eu que apanhei esta terra.” Ou: “Foi minha noiva que apanhou esta terra. Eu não pude ir.” (CALLADO, 1984, p. 62).

Francisca não quer deixar morrer aquele jovem sonhador que foi morto a bala pela polícia, em prol da causa do camponês pernambucano, e que não teve o devido reconhecimento, pois foi enterrado por sua família como vítima de atropelamento. Francisca sente-se angustiada, porque já faz quase dez anos da morte de Levindo e quase ninguém se lembra dele, cabe a ela não deixar o mundo de Levindo morrer na memória das pessoas.

A busca pelo Centro do Brasil tem conotação diferente para cada personagem, Francisca, por exemplo, acha incrível que ainda exista um país em busca do seu coração. O sentido do Centro, para ela, está associado à morte de Levindo, de acordo com os pensamentos de Nando ilustrados pelo narrador: “esse Centro tinha para ela um sentido amoroso que acabara não em sangue de lençol mas em sangue empapando a terra dura dum pátio de engenho?” (CALLADO, 1984, p. 291). Sua busca concretiza-se no final do capítulo, quando colhe a terra, e Nando a questiona “— Você vai diretamente a Palmares, a Levindo? — Vou — disse Francisca. — Também eu — disse Nando.” (CALLADO, 1984, p. 373-374).

Mas a busca de Nando é por Francisca, pelo centro de Francisca. No decorrer da viagem, aproximam-se, e Nando vê seu sonho de ter Francisca

realizado. O momento divisor de águas entre Nando e Francisca é quando ele descobre uma vereda de orquídeas<sup>14</sup> na foz do Rio Jarina, abaixo da Cachoeira Von Martius. Nando e Francisca se amam pela primeira vez e com toda a plenitude, sem precisar falar ou requintar nos gestos que anunciam o desejo mútuo da posse:

Nando e Francisca não falaram. Apenas se voltaram um para o outro, braços abertos, e o breve instante em que se separaram foi para deixarem cair no chão as roupas sobre as quais se deitaram debaixo de orquídeas pálidas, separados do rio por um cortinado de orquídeas coloridas. (CALLADO, 1984, p. 319).

Nando persistirá na busca por Francisca até o final, pois já descobriu que ela nunca irá embora, porque está nele (a busca por Francisca é a busca por si mesmo e a busca pelo Brasil). Diante de suas descobertas, Nando manifesta o desejo de acompanhá-la de volta a Pernambuco. Ele está pronto para uma nova etapa, pois conseguiu, supostamente, encontrar Francisca no plano terreno, mas primeiro precisou “encontrar a si mesmo”, isto se deu graças ao éter:

— O sacerdote encontrou no lança perfume a confirmação da vontade de Deus – disse Nando. — A qual era que eu amasse você.  
— O éter encaminhou você a mim?  
— Me encaminhou a mim e a você. O éter me levou ao meu eu real e a busca desse real era você.

---

<sup>14</sup> A orquídea que dá título ao capítulo, tem um conteúdo simbólico, segundo Lígia Chiappini: a palavra (orchidion, do grego = testículo) símbolo da fertilidade, aparece no centro da floresta tropical, com muita água e muita cor, no momento do encontro de Nando e Francisca, e no centro do livro. A integração dos amantes com a natureza é completa, a mulher se funde com as flores e a cena reatualiza o mito de Adão e Eva, inocentes, a descobrir o amor no paraíso. A este respeito consultar: LEITE, L. C. M. Quando a Pátria Viaja: uma leitura dos romances de Antônio Callado. p. 165.

— E todo mundo imaginando que a busca de sua vida eram os índios do Xingu. Quando acaba era só eu. Você é de uma desambição de dar pena, como diria Winifred.

— Mas eu me conheci no éter e sei que sou homem de dedicar a vida. (CALLADO, 1984, p. 332).

De volta a Pernambuco Nando trabalha com Francisca na alfabetização de camponeses, mas esta lhe nega o corpo e rejeita seu pedido de casamento. Integrado nos movimentos de esquerda, percebemos que a transformação em Nando é evidente e pode ser verificada em algumas de suas declarações, por exemplo quando Padre Gonçalo lhe indaga se está aliciando gente para o partido: “— Eu não alicio – disse Nando. — Encaminho as pessoas para o fervor que as atrai. É claro que só conheço pessoas bem formadas, isto é, que vivem de costas para a direita.” (CALLADO, 1984, p. 397).

Ou quando diz a Lídia que não tem Francisca, mas o que tem ali, naquele momento em Pernambuco, é peculiar e único:

— 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. Entendeu? (CALLADO, 1984, p. 399).

A busca de Nando por Francisca continua, pois ela não consegue estar com ele naquele lugar, que um dia seria o mundo idealizado por Levindo. Francisca teme que Levindo tenha vivido inutilmente, mas Nando é otimista, para ele, há muita gente ao redor deles ajudando a fazer um mundo melhor, mais feliz, o mundo de Levindo “— Será possível, Francisca. Vem vindo, vem vindo — disse Nando — esse mundo vem vindo.” (CALLADO, 1984, p. 431).

Com o golpe militar de 1964 vários líderes das Ligas Camponesas são presos, inclusive Nando. A confiança inicial de construir um país verdadeiramente democrático é banida, agora, é a hora dos interrogatórios, da tortura, de irem ao “porão”.

Nando encontra conhecidos no porão, como Manuel Tropeiro, que foi torturado para confessar que Januário e Nando os treinavam com armas vindas de Cuba, para fazerem guerrilha. O ex-padre André, que todos sabiam ser louco, estava sendo torturado, porque dizia que Fidel era “Jesus Cristo” de volta à terra. Libânio, um dos líderes da Liga, “concordou” que iriam permitir a entrada de russos e cubanos no Brasil; Nando lhe perguntou porque ele disse isto, e ele gritou “— Foi o eletricista, Seu Nando!” (CALLADO, 1984, p. 459). Nando não sofre grandes torturas físicas, a pior tortura para ele foi ter ficado em uma sala sem condições de higiene e ter sido colocado na *Sibéria* (câmara frigorífica).

O Exército declarou que, no país, as coisas estavam sob controle, não houve luta. Jango e Brizola foram refugiar-se no Uruguai e o Governador, em

Fernando de Noronha. Quanto a Nando e Januário, foram soltos; Francisca, enviada para Europa – como diz Nando “sua gaiola de prata” (CALLADO, 1984, p. 430). A consequência disso tudo foi que os Sindicatos e as Ligas foram ocupados, na sala de aula de Nando e Francisca, novas palavras foram colocadas na parede. E o pior, o Governo Militar negava as torturas.

Francisca escreve a Nando da Europa, chamando-o para ir encontrar-se com ela, mas ele não pode deixar o país, enquanto isso, Padre Gonçalo convida-o para fugir, não para a Europa, mas, usando as palavras da personagem: “fugir para dentro da gente, Nando, e não para casa dos outros”. (CALLADO, 1984, p. 476). Mas ele recusa o convite, e diz que por enquanto, iria ficar tomando sol na praia. Então, Gonçalo parte: “Lá vai ele, Gonçalo adentro, pensou Nando.” (CALLADO, 1984, p. 478). Enquanto que a busca por Francisca continua.

No capítulo “A Palavra” Nando encontra o povo, todos envolvidos na construção de um “ideal democrático”, assim volta-se para os problemas coletivos. Ao lado disso, como os projetos democráticos vão sendo destruídos, a vida de Nando será novamente redirecionada, e novamente volta para si mesmo em busca de respostas.

Em meados de 1964, após ter sido solto, continua a viver em sua casa na praia da Boa Viagem. O Nando de agora é diferente daquele que, no capítulo anterior, junto com Francisca e seus amigos, estava lutando pela transformação social. O protagonista, nessa sua nova fase, dedica-se à arte de amar, amando

principalmente as mulheres feias e tristes, está prostituindo-se. Vaga pelas areias, pelas calçadas à noite atraindo as mulheres sós, atraindo também o descontentamento de algumas pessoas que viviam próximas. Nando está voltado para si, para seu interior, descobrindo-se. Enquanto isso, o país, sob o domínio dos militares, fecha cada vez mais o cerco contra os supostos “conspiradores” – o país havia se fechado sob forte repressão, e Nando fecha-se em seu próprio casulo.

A condição de disponibilidade existencial a que o protagonista é lançado pela sucessão dos acontecimentos, mais a experiência pessoal do estado prolongado de frustração amorosa trazido pela ausência de Francisca, despertam-no para o atendimento das necessidades afetivas do ser humano. Ele orienta aqueles que o procuram para a doação completa de si mesmos através do amor. Uma linguagem do corpo, anterior a toda abstração, profundamente vital, tendo por signos o prazer e a alegria, vai sendo esboçada, libertando e manifestando o ser. “Mulher cria homem” (CALLADO, 1984, p. 488), afirma Nando, e é criada simultaneamente.

São principalmente duas as causas que levaram Nando a esta situação extrema. A primeira, é de origem predominantemente externa. Já de noite, Nando surpreende Margarida, uma professorinha primária, querendo afogar-se no mar. Arrebata-se às ondas e tenta convencê-la a preferir a vida à morte. Mas o problema dela não se resolve por palavras, pois é um caso de pura carência de amor, inclusive de amor físico. Entendo-a, ama-a até o ponto de ela esquecer a

sua fealdade física e a sua solidão, sentir-se realmente pessoa e reconciliar-se com a vida.

Assim é que o ex-padre percebe que muitos problemas humanos resultam fundamentalmente do sentimento de rejeição amorosa e se resolve a amar, por caridade, todas as mulheres infelizes que encontrar no seu caminho e ensinar os homens a serem bons amantes.

A segunda causa a detectar é um pouco mais complexa e de carácter interno: Nando opera a síntese entre a necessidade do amor físico de Francisca e a necessidade de superar esse amor. Isso o leva a amar, ainda fisicamente, mas outras mulheres. É a abertura consciente aos outros seres humanos, mas ainda só no terreno do amor sexual. Agora para Nando a divisão de Francisca se acentua, há a Francisca de mar que o encaminha à Europa; e a Francisca de terra a ser identificada com o povo do sertão.

### 3.4 A RENÚNCIA E A CAUSA REVOLUCIONÁRIA

O discurso platonizante de Nando não é simplesmente desmontado por ele durante a Expedição ao Centro Geográfico do Brasil com Francisca ao seu lado,

antes é desmontado para uma remontagem com outro alcance e significado. Depois de quatro dias de amor quase ininterrupto num hotelzinho do Rio de Janeiro, os dois voltam a Pernambuco e Francisca nega sistematicamente seu corpo. Dir-se-ia então que começa uma nova meditação erótica. Na verdade, do amor físico e espiritual a uma só mulher, Nando vai abrir-se ao amor de várias mulheres, as mal amadas, a fim de torná-las felizes e, por último, vai renunciar ao prosaico casamento com Francisca na Europa a fim de amar todos os nordestinos injustiçados, já não através do sexo, mas através da chefia dos que se armam para lutar pela libertação de todos eles do jugo de uma sociedade e de um regime político injustos.

Após o jantar em que Nando é espancado quase até a morte, a narrativa apresenta o protagonista em seu lento processo de recuperação, apesar disso, é o momento de tomar a decisão sobre qual iria ser o novo período de sua vida. Djamil, ao visitá-lo, diz que está de partida para o sertão, lugar em que muitos de seus amigos já estavam, confessa a Nando que não é ainda uma guerrilha, por enquanto, estão se reunindo. Djamil não acredita que as coisas possam melhorar, para ele, a melhor das hipóteses será uma falsa democracia com presidentes nomeados, portanto, a saída é a resistência armada. Otávio já está contrabandeando armas nas fronteiras do Paraguai e do Uruguai.

Manuel retorna do sertão com a notícia de que Januário também está de volta no interior do país, em Goiás: “Varou uma fronteira aí e apareceu de novo, garrucha na cinta, entre o pessoal das Ligas. E eu que nem sabia que Goiás tinha

Liga.” (CALLADO, 1984, p. 586). Manuel Tropeiro diz que quer rever Januário, mas quer ir levando Nando. Depois de hesitar muito, ele decide por ir com Manuel, mas diz que ficará lá por pouco tempo, pois precisa ir ao encontro de Francisca na Europa.

Ao partir para o sertão com Manuel, Nando decide antes passar em sua casa para pegar as cartas de Francisca, pois precisa continuar a busca por ela “mas sua alegria não se consumava porque de pé no crescente havia duas Francisca incoincidentes.” (CALLADO, 1984, p. 593).

Era época de carnaval e o povo estava vivo, ele fica alegre quando percebe que não era preciso salvar o povo. Muda seus planos, não iria mais com Manuel, primeiro o navio para Europa, depois o cavalo para o sertão. A divisão de Francisca continuava: “Duas. Francisca de mar e Francisca de terra fugindo a sua absorção?” (CALLADO, 1984, p. 595).

Nando, sem saber, entra numa tocaia, havia dois soldados esperando por ele dentro da casa, cabo Almerim e soldado Quirino. Nando já estava rendido quando Manuel também entra na casa e, para defender seu amigo, apunhala o soldado Quirino e Manuel, o cabo Almerim. Nando não sente remorso e diz a Manuel que gostou do punhal de Campina Grande que Manuel lhe deu e da roupa de couro que lhe emprestou.

Nando, após assassinar o soldado, consegue fazer a fusão de Francisca “e naquelas trevas as duas imagens de Francisca se acercaram uma da outra, coincidiram, de novo uma só.” (CALLADO, 1984, p. 599). Nando descobre que

“Francisca é apenas o centro de Francisca” (CALLADO, 1984, p. 600), e fala ao seu amigo que vai para ficar:

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.

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. (CALLADO, 1984, p. 599-600).

Neste final belíssimo que Callado deu a sua obra, Nando continua a sua jornada, agora como Nando/Levindo, pois ainda há um ideal a ser alcançado. Callado, assim, encerra sua narrativa abrindo para a personagem uma possibilidade, o que torna o final de *Quarup* enaltecido pelas inúmeras leituras que recebeu e recebe.

Lígia Chiappini (1982) apresenta uma leitura centrada nos significados que a narrativa carrega, enriquecendo o desfecho do enredo nos acontecimentos finais:

O mundo de Francisca é o centro de Nando, morto e ressurgido com o nome e a função de um novo Levindo. Nando descobre a sua verdade, abandona o desejo de juntar-se à Francisca de carne e osso na Europa, e parte para o sertão, narrando a Manuel sua grande descoberta: “Francisca é o centro de Francisca”. (LEITE, 1982, p. 162).

A absorção de Levindo por Nando é vista por Alcmemo Bastos (1994) como uma superação simbólica, o surgimento de uma nova existência:

A adoção do codinome, sem deixar de responder às exigências do enredo, pois a clandestinidade impõe o disfarce de uma “marca” individualizadora; tem evidente peso simbólico, é evidente batismo. Sendo Levindo o elemento que ao mesmo tempo o aproxima e o afasta de Francisca, apropriar-se do nome do outro não é, sem deixar de o ser, simples homenagem, pois é também superação simbólica. (BASTOS, 1994, p. 490).

Renato Franco (1998) já vê a transformação de Nando em Levindo como parte da visão revolucionária existente no Brasil (década de 1960):

Nesse painel, como já salientamos, o centro – a trajetória de Nando – é determinado por sua transformação definitiva no guerrilheiro Levindo. Nele aparecem os contornos gerais de uma visão do processo revolucionário que deveria ser praticado no país: Iniciado em Pernambuco, deveria se espalhar “como rastilho de pólvora”, pelas mais diversas regiões. (FRANCO, 1998, p. 56).

Diante dessas leituras, pode-se acrescentar, ou mesmo reafirmar, que o engajamento de Nando completa-se no final da trama, no momento em que ele realiza a comedia de Levindo, e ela surte efeito, pois Nando nutre-se dele e adota seu nome, passando a ser Nando/Levindo, conseguindo, enfim, alcançar sua deseducação após ter filtrado as experiências e a visão de mundo que cada núcleo de personagens representou, por isto, as personagens e vão e vêm, ou saem da ação narrativa.

Antonio Callado encerrou sua trama, no momento em que Nando encontrou “o centro de si mesmo” e findou sua busca por Francisca, ou melhor, “fez a fusão de Francisca”, Nando está pronto para unir-se aos seus amigos e lutar pelo restabelecimento da democracia. Sua trajetória continua, pois agora

ele está em busca de um ideal revolucionário, de uma saída, vai em busca da guerrilha.

Nando não prossegue no sentido da procura e da contemplação das idéias arquetípicas no mundo transcendente, além da morte, antes se autolimita à luta pela justiça e pela felicidade concretas já neste mundo. Além disso, não desaparece do seu horizonte a perspectiva do amor simultaneamente físico e espiritual para todos os homens e mulheres. Francisca foi realmente a mensageira de um amor mais alto, mas não situado na eternidade e sim no tempo e no espaço: “O Mundo de Francisca”, significativo título do capítulo que termina o romance *Quarup* passa a coincidir com Pernambuco, com seus camponeses, tropeiros, jangadeiros, prostitutas, todos os que anseiam por uma vida mais humana: “aquele mundo todo com sua cana, suas gentes e seus gados era Francisca molhando os pés na praia e de cabelos ardendo no Sertão.” (CALLADO, 1984, p. 600).

Mas até que consiga chegar a este ponto, Nando se divide entre dois idílios – um , muito íntimo, com Francisca na Vereda das Orquídeas; o outro muito mais aberto, com as mulheres e os jangadeiros na praia. Para resolver a contradição o ex-padre só consegue uma síntese de caráter alegórico. Partindo para o Sertão, onde, por intermédio da guerrilha, tentará iniciar as condições para o idílio pleno e definitivo de que todos partilhem, Nando imagina a terra e o povo de Pernambuco a identificarem-se com a figura de Francisca.

Francisca efetivamente pouco tempo ficou com Nando, mas não porque morresse logo e sim porque logo se exilou na Europa; além disso, fez-se ‘mensageira’ de necessidades tão terrenas – a resolução das injustiças de que é alvo o povo simples do Nordeste – que ela própria, vítima das suas fraquezas e limitações humanas, acabou por desistir do caminho que tinha mostrado ao ex-padre. A ‘mensagem’ não poderia ser mais incisiva: é preciso construir a sociedade utópica, mas redefinindo-a em termos realistas, entre os quais figure a constatação de que não há revolucionários perfeitos, de que a era dos heróis se foi, se é que de verdade existiu algum dia; é preciso que os fracos vençam os fortes, não com a resignação cristã, mas com a persistência de quem sabe, como Manuel Tropeiro, que de outra forma “o trabalho não rende”.

Nando nega o seu amor por Francisca precisamente para fazer dela a alegoria da sociedade nordestina justa a construir, e assim continua, até certo ponto, a tradição cristã de tomar o homem, a natureza e os acontecimentos históricos como figuras da vontade de Deus e da salvação eterna das almas. E na imagem com que termina o romance é perceptível a alusão à tentação originária do homem pela serpente demoníaca, embora para a valorizar positivamente, na seqüência da reinterpretação humana e materialista dos principais dogmas da Igreja Católica. O relacionamento de Nando com a religião é fundamentalmente irônico: de uma parte, combate-a tenazmente no que ela representa de repressão para a esperança e vontade do homem de ser feliz na terra; da outra parte,

reafirma e renova o fundo emotivo, moral e utópico que ela sempre soube interpretar no íntimo de cada ser humano.

O princípio construtivo-alegórico na obra é evidente, e uma alegoria que se redireciona sempre no sentido de encarnar os melhores propósitos utópicos no plano imanente e histórico. Para Nando, Francisca termina como a face literal de importante alegoria, indicando a face da realidade verdadeira pela qual se deve superar: a vida injusta do povo simples do nordeste que, naquela situação histórica, estaria a exigir empenho revolucionário mais direto e incisivo por meio da violência das armas.

Verifica-se então, que a leitura do último capítulo verá *Quarup* como a vontade de harmonia, como a vontade de fazer encarnar a forma estética no real histórico do Brasil contemporâneo: é preciso assegurar a existência idílica do amor e da abundância para todos, mas os índios e os camponeses são obrigados a ostentar a doença, a morte e os sofrimentos mais grotescos; é preciso criar heróis que dirijam as lutas dos oprimidos para a vitória épica, mas as hipóteses concretas parecem limitar-se à resignação irônica à impotência para realizar as transformações sociais reconhecidamente justas e desejáveis.

Nando adentra na etapa final de sua trajetória “O Mundo de Francisca”. A entrega generosa à vida vem culminar o processo de busca que o desenvolvimento da intriga compõe, no plano individual, associado à figura do protagonista. O procedimento de Nando, definindo a assunção da própria identidade e o encontro com Tropeiro, desenrola, à frente dele, a caminho do

sertão, o “fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir” (CALLADO, 1984, p. 600).

Descobrimo que “Francisca é apenas o centro de Francisca” (CALLADO, 1984, p. 600), Nando permite-se finalmente partir para o sertão ao lado de Manuel Tropeiro, porque passa a identificar alegoricamente Francisca, então exilada na Europa, com a terra e o povo pobres do Nordeste. Levindo encontrado e renascido, segue para a luta ao lado da vida que se constrói, liberto dos preconceitos e condicionamentos. O padre que falava em projetos divinos que o homem deveria decifrar e realizar descobre, no contato com o índio brasileiro, o desamparo e a solidão humana. O intelectual para quem o ser humano caminhava naturalmente para a criação de um mundo melhor e mais justo descobre, assistindo à destruição do “mundo de Levindo”, que não existe um projeto a determinar aprioristicamente o caminhar da história. Resta a consciência de uma realidade que só adquire sentido pela ação concreta do homem. Engajando-se na luta do camponês pernambucano, Nando liberta-se para a ação e integra-se resolutamente à vida.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A deseducação e conseqüente nova formação compreendem em Nando um movimento progressivo de desespiritualização discursiva e ativa do amor à mulher. Nando retém o amor humano transformando-o em amor a Deus, mas

progressivamente vai refazendo o caminho inverso, do espiritual para o corporal, e completa seu percurso discursivo ao amar Francisca simultaneamente em espírito e corpo num episódio central do romance *Quarup*. Impedido de continuar amando Francisca, resolve transferir todo este amor à todos os pobres de Pernambuco, ensinando-os a amar e ajudando-os a lutar pelos seus direitos de justiça e felicidade. É possível verificar assim a troca sucessiva da comunicação através da palavra pela comunicação através do corpo e da comunicação através do corpo pela comunicação através da palavra e ainda das armas de fogo, na guerrilha que, ao fim do romance inicia-se.

No seu percurso discursivo Nando supera do catolicismo definitivamente o moralismo jurisdicista que o amarrava à castidade e à obediência. O conhecimento de outros discursos, a prova da realidade e as exigências do corpo são os responsáveis por esta fundamental mudança de consciência. Pode-se, neste caso, representar esta modificação utilizando uma afirmação que Fiorin (2001), recorrendo as idéias bakhtinianas, faz sobre a consciência e a linguagem:

Sem linguagem não se pode falar em psiquismo humano, mas somente em processos fisiológicos ou processos do sistema nervoso, pois o que define o conteúdo da consciência são fatores sociais, que determinam a vida concreta dos indivíduos nas condições do meio social. O discurso não é, pois, a expressão da consciência, mas a consciência é formada pelo conjunto dos discursos interiorizados pelo indivíduo ao longo de sua vida. O homem aprende como ver o mundo pelos discursos que assimila e, na maior parte das vezes, reproduz esses discursos em sua fala. (FIORIN, 2001, p. 35).

A passagem de um dogmatismo a outro – da defesa do celibato sacerdotal à defesa do amor livre – foi, no entanto facilitada pela prática e desmontagem de discursos intermediários. A nova linguagem que Nando vai construindo passa inicialmente pelo corpo, com o direito de fazer-se ouvir, exteriorizar seus desejos. Depois passa a ouvir o que o povo analfabeto e discriminado tem a dizer, ou seja, é o movimento recíproco de aproximação entre a escrita e a realidade, entre os discursos dos intelectuais e os discursos das camadas populares. Então, logo após une o conceito à imagem, a idéia à práxis, a fantasia à razão. E finalmente traça uma nova linguagem sobre as velhas formas do discurso religioso católico.

Apesar dos protestos de certeza que repete nas três últimas páginas de *Quarup*, Nando já não procura um discurso autoritário, mas sim a relativização positiva da linguagem. Cada discurso tem seu momento de verdade histórica, mas depressa se enrijece em formulações que escamoteiam o fluir concreto da vida. A saída, então, é pôr os discursos em conflito para que se superem na direção de uma prática mais coerente com as necessidades profundas dos seres humanos. Assim como “a roupa preta” (CALLADO, 1984, p. 600) não fez efetivamente de Nando um padre – lembra Manuel Tropeiro – assim também o “gibão de couro não vai fazer o senhor cangaceiro não” (CALLADO, 1984, p. 600).

Os signos e os discursos sempre mantêm um desvio maior ou menor em relação ao homem e à realidade que o envolve. Sem discurso o homem não

pensa nem age, mas é imperioso não absolutizar nenhum discurso. Ao contrário, é imperioso buscar a síntese dos discursos para cada situação histórica e manter sempre a disponibilidade de espírito e de comportamento existencial para pôr essa síntese em discussão e superá-la em nome da verdade e da construção de uma sociedade mais humana para todos.

É por meio da ação que a personagem – vencido o retraimento, afastada a indefinição – faz constituir-se, em cada narrativa, perante ela mesma e os outros, o ser concreto através do qual se define e afirma. Configura-se um movimento através do qual a personagem escapa de suas peias e limitações, comprometida com os instintos vitais, trazendo à luz o deus que em tempo humano, apenas, se estabelece: “Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa” (CALLADO, 1984, p. 600).

Na interpretação dos painéis do subterrâneo herético do mosteiro e nos atos da sua vida e quase morte que citam provocadoramente a vida, paixão, morte e ressurreição de Cristo – se integra numa grande alegoria, na qual os discursos encontram o verdadeiro sentido, o que à primeira vista está oculto. A paródia ridiculariza e subverte o discurso sagrado, ou pelo menos prestigioso, que até certo ponto imita, enquanto a alegoria induz, por semelhança metafórica, a descobrir um sentido sagrado ou com ele aparentado pela abstração e pelo poder. Mas, neste romance a alegoria pretende anunciar e inculcar uma crença e um modo de ação diferentes dos da autoridade religiosa comprometida com as

tradicionais formas de poder, assim como a paródia mais viva se nutre de uma aspiração utópica também ainda não claramente formulada.

A construção linear do romance em sete capítulos, seguindo praticamente sempre o ponto de vista do protagonista, sugere, alegoricamente, ao mesmo tempo, a linearidade necessária, no fundamental, nas histórias pessoal e coletiva e a plenitude de que, à sua maneira, cada uma dessas histórias se reveste. O próprio protagonista se encarrega, ao fim do romance de explicitar o significado alegórico que ele atingiu na sua vida:

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. (CALLADO, 1984, p. 599-600).

E a identificação do “fio de ouro de Francisca”, que encaminhara Nando para a libertação nacional dos pobres e oprimidos da sua nação, com o fio da demoníaca e rebelde “serpente de ouro” (CALLADO, 1984, p. 601), que se encerra o texto, sela o romance *Quarup* de Antonio Callado como possibilidades éticas e revolucionárias da história da humanidade. Tal selo, porém, coincide com o desfecho narrativo deixado em aberto, apenas iniciando a guerrilha destinada a transformar a história nesta parte do mundo.

Embora alegórico em muitos aspectos o romance de Antonio Callado encarna simbolicamente a crise brasileira contemporânea: perspectiva a participação do catolicismo na superação desta crise e jamais abdica da

esperança de abrir caminho entre as mais falsas justificativas ideológicas do presente e os mais irrealis e utópicos projetos de construir o futuro.

Nando fica estabelecido no limiar em que a crença em Deus e na recompensa eterna já não o move, e igualmente deixa de o mover a hipótese de conseguir o amor completo de Francisca, ao qual acaba de renunciar; quando muito, move-o a amizade a Manuel Tropeiro, alguém que, no fim de contas, lhe ajudara a tomar consciência da situação de injustiça do povo nordestino. Mas a integração de Nando neste povo é apenas um objeto de uma perspectiva demasiadamente vaga. A pergunta final não é então se Nando virá a fazer uma revolução vitoriosa com este povo, mas se realmente será capaz de viver nesta nova atmosfera, onde já não poderá respirar os ideais e amores que até há pouco tinham tentado preencher a sua vida.

Ao fim de uma metafórica viagem entre discursos, ao fim de um demorado processo conflitivo com diferentes níveis de intensidade, Nando desemboca numa situação que “tecnicamente” fecha a narrativa, mas que afinal potencia o caráter inacabado da forma romanesca, enquanto perspectiva entre o passado e o futuro. Entre valores contraditórios – principalmente o amor a Francisca e a atividade revolucionária – Nando não se queda na impossibilidade de os conciliar, antes inicia nova viagem, agora a da revolução pela violência a partir das regiões sertanejas.

A saída romanesca do protagonista de *Quarup* é ainda alegórica, mas, por paradoxal que seja, tem por finalidade salvar a perspectiva simbólica de

entender o mundo e transformá-lo. Não conseguindo conciliar, naquele momento histórico, a aspiração ao pleno amor de Francisca com a aspiração à justiça entre os oprimidos, Nando faz de Francisca o sentido literal a superar pelo sentido alegórico, a própria atividade revolucionária. O conteúdo do segundo sentido, contrariamente ao que costumava acontecer, é inteiramente terreno, significando a vontade de transcender a limitação do mundo no horizonte da pura imanência. O perigo é todavia que o caminho escolhido por Nando se venha a revelar irremediavelmente utópico. No entanto, Antonio Callado foi sábio e prudente ao suspender a narrativa neste ponto da ação, ao mesmo tempo em que se esboçava a perspectiva do que historicamente parecia possível, conveniente e necessário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., B. *O Romance Social Brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

ABDALA JR., B. Do Brasil a Portugal: imagens na ação política. *Revista de Letras/UNESP*. São Paulo, n. 32, p. 15-30, 1992.

AGAZZI, G. L. *A Crise das Utopias: A Esquerda nos romances de Antônio Callado*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. 1998. 237 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ALONSO, V. L. F. F. *Quarup: Ruína e Utopia*. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica – PUC. Rio de Janeiro, 1979.

AGOSTINHO, P. *Kwarip: mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU/Univ. São Paulo, 1974.

AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo/Assis: Arte e Ciência/UNESP, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 1984.

ÁVILA, H. M. *Da Urgência à Aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos 60*. Paraná: UEL, 1997.

BACCEGA, M. A. *Palavra e Discurso: Literatura e História*. São Paulo: Ática, 2000.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995 (1929).

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981 (1929).

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993 (1965).

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002 (1979).

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1979).

BASTOS, A. O Aprendizado de Brasil na Ficção Política de Antonio Callado. In: ARAGÃO, M. L.; SEBE, J. C. (Orgs) *América: Ficção e Utopias*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, São Paulo: EDUSP, 1994.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 90. ed. São Paulo: Ave Maria, 1993.

BOLLE, W. A idéia de formação na modernidade. In: *Infância, Escola e Modernidade*. GHIRALDELLI Jr. P. (org.), Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

BOTELHO, A. Através do Brasil: “Um romance de Formação da Modernidade Brasileira”. In: *Ciência e Trópico*. Recife, 1998.

BRAIT, B. *As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso*. São Paulo: EDUSP, 1994.

CALLADO, A. *Quarup*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALLADO, A. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CALLADO, A. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

CALLADO, A. *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CALLADO, A. Entrevistas com Antonio Callado. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. Entrevista concedida a Lígia Chiappini Moraes Leite.

CALLADO, A. *Tempo de Arraes: a revolução sem violência*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, A. *et al. A Personagem de Ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, M. A. de. Natureza do fenômeno literário. In: SAMUEL, R. *et al. Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

COSTA, E. J. da. *Quarup: tronco e narrativa*. 2. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.

COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil*. 5. ed. v. 1. São Paulo: Global: 1999.

DA MATTA, R. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Educar 2003. Disponível em: <<http://www.cidade.usp.br/educar2003/?mod3/aula4a>>. Acesso em: 16 junho 2005.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

FRANCO, R. Imagens da revolução no romance pós-64. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. (Orgs.) *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 143-166.

FRANCO, R. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: UNESP, 1998.

FREITAG, B. *O Indivíduo em Formação*. São Paulo: Cortez, 2001.

GULLAR, F. *Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente*. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, n. 15, p. 251-259, Set. 1967.

HECKER FILHO, P. O romance justificado. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, n. 594, ano XII, 1968. Suplemento Literário.

JAMESON, F. *Marxismo e forma literária. Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

KOSHIYAMA, A. M. *O Tempo de Levindo: Ficção e História no Romance Quarup*. 1986, 199 f. Tese (Doutoramento na Área de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

KOTHE, F. R. *O Herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LEITE, L. C. M. Ficção, Cidade e Violência no Brasil Pós-64: Aspectos da História Recente Narrada pela Ficção. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs) *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1998.

LEITE, L. C. M. Quando a Pátria Viaja: uma leitura dos romances de Antônio Callado. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEITE, L. C. M. *Antonio Callado*. Coleção: Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

LUKÁCS, G. *Ensaio Sobre Literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAAS, V. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAMIZUKA, R. B. *O Romance Engajado na Década de 60: Quarup*. 102 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas – UNICAMP, São Paulo, 1983.

MARTINS, W. *A Crítica Literária no Brasil*. 3. ed. v. 2. Francisco Alves: Imprensa Oficial – Paraná, 2002.

MARTINS, E. *Nossos índios, nossos mortos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

MAZZARI, M. V. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata de Gunter Grass*. Cotia: Ateliê Editora, 1999.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

NAGIB, L. “Kuarup”, o filme. *Revista USP*, São Paulo:1989.

*O primeiro Kuarup, a festa dos mortos*. Disponível em :  
<<http://shs.cemol.com.br/reportagens/indios/kuarup.asp>> Acesso em: 16 junho 2005.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 4. ed. Campinas: Pontes: 2002.

PELLEGRINI, T. *A Imagem e a Letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PINTO, C. F. *A Viagem do Herói no Romance de Antônio Callado*. 1984. 63 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Espanhol e Português, Tulane University, New Orleans, Estados Unidos, 1984.

*Pintura, Teatro, Dança – Há de tudo no quarup*. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/espelho/destaques/kuarup/kuarup.htm>>. Acesso em: 16 junho 2005.

*Projeto Cidade do Conhecimento*. Disponível em: <<http://www.cidade.usp.br>>. Acesso em: 16 junho 2005.

RIDENTI, M. *Versões e Ficções: o seqüestro da História*. 2. ed. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

SÁ, L. R. *A Literatura Entre o Mito e a História: uma Leitura da “Maíra” e “Quarup”*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. 1990. 303f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

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

SANTOS, F. V. dos. *Quarup: Literatura e Ritual*. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/pub-outras/sliit02/sliit02/\\_75-77.html](http://www.filologia.org.br/pub-outras/sliit02/sliit02/_75-77.html)>. Acesso em: 16 junho 2005.

SILVEIRA BUENO, F. da. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. 6. ed. São Paulo: Lisa, 1992.

SILVERMAN, M. *Moderna Ficção Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SILVERMAN, M. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, N. W. O Momento Literário. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 15, p. 213-228, Set. 1967.

SOUZA, F. S. *A Cruz e a espada (A questão religiosa e revolucionária nos romances de Antônio Callado)*. 310f. Tese (Doutoramento em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

VÁSQUEZ, A. S. *As idéias estéticas de Marx*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VILLAS BOAS, C.; VILLAS BOAS, O. *Xingu: os índios, seus mitos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

## **BIBLIOGRAFIA**

ABDALA JR., B. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JR., B. *O Romance Social Brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

ABDALA JR., B. Do Brasil a Portugal: imagens na ação política. *Revista de Letras/UNESP*. São Paulo, n. 32, p. 15-30, 1992.

AGAZZI, G. L. *A Crise das Utopias: A Esquerda nos romances de Antônio Callado*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. 1998. 237 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

AGOSTINHO, P. *Kwarip: mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU/Univ. São Paulo, 1974.

AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Trad. Fábio M. Alberte. Porto Alegre: L&PM, 2004.

ALONSO, V. L. F. F. *Quarup: Ruína e Utopia*. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica – PUC. Rio de Janeiro, 1979.

ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo/Assis: Arte e Ciência/UNESP, 1998.

AQUINO, R. S. L. et al. *Sociedade Brasileira: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARRIGUCI JR., D. *Achados e Perdidos*: São Paulo: Polis, 1979.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 1984.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ÁVILA, H. M. *Da Urgência à Aprendizagem: sentido da história e romance brasileiro dos anos 60*. Paraná: UEL, 1997.

BACCEGA, M. A. *Palavra e Discurso: Literatura e História*. São Paulo: Ática, 2000.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

BASTOS, A. O Aprendizado de Brasil na Ficção Política de Antonio Callado. In: ARAGÃO, M. L.; SEBE, J. C. (Orgs) *América: Ficção e Utopias*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, São Paulo: EDUSP, 1994.

BERND, Z. *Literatura e Identidade Nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BERSANI, L. *et al. Literatura e Realidade: (que é o Realismo?)*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 90. ed. São Paulo: Ave Maria, 1993.

BOLLE, W. A idéia de formação na modernidade. In: *Infância, Escola e Modernidade*. GHIRALDELLI Jr. P. (org.), Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOSI, A. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BOTELHO, A. Através do Brasil: “Um romance de Formação da Modernidade Brasileira”. In: *Ciência e Trópico*. Recife, 1998.

BRAIT, B. *As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo, e construção de sentido*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. 7. ed. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP.

CALLADO, A. *Quarup*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALLADO, A. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CALLADO, A. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

CALLADO, A. *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CALLADO, A. Entrevistas com Antonio Callado. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. Entrevista concedida a Lígia Chiappini Moraes Leite.

CALLADO, A. *Tempo de Arraes: a revolução sem violência*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, A. *et al. A Personagem de Ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. In: MORENO, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTRO, M. A. de. Natureza do fenômeno literário. In: SAMUEL, R. *et al. Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CHAUÍ, M. S. *Conformismo e Resistência – Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUÍ, M. S. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1982.

CHAUÍ, M. S. *O que é Ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHEVALIER, J. e GUEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, E. J. da. *Quarup: tronco e narrativa*. 2. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.

COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil*. 5. ed. v. 1. São Paulo: Global: 1999.

DA MATTA, R. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Educar 2003. Disponível em: <<http://www.cidade.usp.br/educar2003/?mod3/aula4a>>. Acesso em: 16 junho 2005.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.); BRAIT, B. *et al. Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

FOCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FORTES, R. das G. F. O espaço romanesco. In: *Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários*, 6., 2003, Marechal Cândido Rondon. Anais. Marechal Cândido Rondon: Gráfica Escala, 2003, p. 96-109.

FRANCO, R. Imagens da revolução no romance pós-64. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. (Orgs.) *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 143-166.

FRANCO, R. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: UNESP, 1998.

FREITAG, B. *O Indivíduo em Formação*. São Paulo: Cortez, 2001.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1980.

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOLDMANN, L. *A Sociologia do Romance*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GULLAR, F. *Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente*. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, n. 15, p. 251-259, Set. 1967.

HECKER FILHO, P. O romance justificado. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, n. 594, ano XII, 1968. Suplemento Literário.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUXLEY, A. *Admirável Mundo Novo*. 2. ed. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2001.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Gulbenkian, 1979.

JAMESON, F. *Marxismo e forma literária. Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

KOTHE, F. R. *O Herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LEITE, L. C. M. Ficção, Cidade e Violência no Brasil Pós-64: Aspectos da História Recente Narrada pela Ficção. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs) *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1998.

LEITE, L. C. M. Quando a Pátria Viaja: uma leitura dos romances de Antônio Callado. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEITE, L. C. M. *Antonio Callado*. Coleção: Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LUCAS, F. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Paz e Terra, 1970.

LUCAS, F. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

LUKÁCS, G. *Ensaio Sobre Literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAAS, V. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAMIZUKA, R. B. *O Romance Engajado na Década de 60: Quarup*. 102 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas – UNICAMP, São Paulo, 1983.

MARTINS, W. *A Crítica Literária no Brasil*. 3. ed. v. 2. Francisco Alves: Imprensa Oficial – Paraná, 2002.

MARTINS, E. *Nossos índios, nossos mortos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

MARX, K. “Trabalho alienado e superação positiva da auto-alienação”. In *K. Marx, F. Engels: História*. (org.) Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1989.

MAZZARI, M. V. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata de Gunter Grass*. Cotia: Ateliê Editora, 1999.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

NAGIB, L. “Kuarup”, o filme. *Revista USP*, São Paulo:1989.

*O primeiro Kuarup, a festa dos mortos*. Disponível em :  
<<http://shs.cemol.com.br/reportagens/indios/kuarup.asp>> Acesso em: 16 junho 2005.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 4. ed. Campinas: Pontes: 2002.

ORLANDI, E. P. *Discurso e Leitura*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PELLEGRINI, T. *A Imagem e a Letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PINTO, C. F. *A Viagem do Herói no Romance de Antônio Callado*. 1984. 63 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Espanhol e Português, Tulane University, New Orleans, Estados Unidos, 1984.

*Pintura, Teatro, Dança – Há de tudo no quarup*. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/espelho/destaques/kuarup/kuarup.htm>>. Acesso em: 16 junho 2005.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

*Projeto Cidade do Conhecimento*. Disponível em: <<http://www.cidade.usp.br>>. Acesso em: 16 junho 2005.

REIS, C. *Técnicas de Análise Textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1981.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

RIDENTI, M. *Versões e Ficções: o seqüestro da História*. 2. ed. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

SÁ, L. R. *A Literatura Entre o Mito e a História: uma Leitura da “Maíra” e “Quarup”*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. 1990. 303f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

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

SANTOS, F. V. dos. *Quarup: Literatura e Ritual*. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/pub-outras/sliit02/sliit02/\\_75-77.html](http://www.filologia.org.br/pub-outras/sliit02/sliit02/_75-77.html)>. Acesso em: 16 junho 2005.

SILVEIRA BUENO, F. da. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. 6. ed. São Paulo: Lisa, 1992.

SILVERMAN, M. *Moderna Ficção Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SILVERMAN, M. *Moderna Sátira Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SILVERMAN, M. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, N. W. O Momento Literário. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 15, p. 213-228, Set. 1967.

SOUZA, F. S. *A Cruz e a espada (A questão religiosa e revolucionária nos romances de Antônio Callado)*. 310f. Tese (Doutoramento em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

STAM, R. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

SUSSEKIND, F. *Literatura e Vida Literária – os anos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VÁSQUEZ, A. S. *As idéias estéticas de Marx*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VILLAS BOAS, C.; VILLAS BOAS, O. *Xingu: os índios, seus mitos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

WATT, J. *A Ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WATT, J. *Mitos do Individualismo Moderno*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)