

# O discurso romanesco e a obra *Quarup*

*Jenekelli Jablonski*  
UNIOESTE

*Wander Amaral Camargo*  
UNIOESTE

**RESUMO:** Este trabalho visa a observação e reflexão sobre o discurso no gênero romanesco, fundamentado de acordo, principalmente, com o teórico Mikhail Bakhtin e seus estudos sobre o assunto. Serão abordados temas referentes as concepções bakhtinianas como a palavra em relação ao outro, a interação verbal, o dialogismo, a estratificação da linguagem, ou seja, elementos que referem-se as vozes que ressoam no romance. Considerando tais concepções será possível realizar uma breve reflexão sobre as mesmas, aplicando-as à leitura de *Quarup*, de Antonio Callado, enfatizando o processo de transformação no protagonista em momentos principais da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** discurso, romance, *Quarup*, protagonista.

**ABSTRACT:** This paper analysis has main purpose the observation and reflection about discourse in romantic character, based in order according, specially, with theoryc Mikhail Bakhtin and his studies about the issue. It will be approach to topics relative to bakhtinians conceptions, for example, the word with regard to the other, the verbal interaction, the dialogism, the language stratification, or else, elements that be relative to the voices that resound in the romance. Taking in consideration these conceptions, it will be possible to realize a concise reflection about the same, to be applying to the reading of *Quarup*, by Antonio Callado, providing emphasis to the transformation process in the protagonist in main moments of the story.

**KEYWORDS:** discourse, romance, *Quarup*, protagonist.

## INTRODUÇÃO

Este artigo pauta-se em realizar reflexões acerca de algumas questões sobre o discurso no gênero romanesco, destacando seu caráter “pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (BAKHTIN, 2002, p. 73) e analisando as implicações do mesmo na obra *Quarup* (1967) de Antonio Callado. Para isto serão utilizadas referências bibliográficas fundamentadas principalmente nas concepções do teórico russo Mikhail Bakhtin. Desta forma, as denominações, neste texto serão tomadas na perspectiva do referido teórico, para quem a linguagem deve ser pensada na relação com as diferentes esferas humanas.

Analisando a história literária em seus diferentes aspectos, é possível verificar que desde sempre a literatura brasileira vem sendo marcada por uma necessidade do referencial, de expressar a realidade e o ser humano. Esta busca do real reflete a tentativa de elaboração de uma identidade nacional, procurada incessantemente desde o Romantismo, mas ainda inesgotada.

Através dos tempos, a literatura tem sido o mais fecundo instrumento de análise e de compreensão do homem e das suas relações com o mundo. Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Rousseau, Dostoiévski, Kafka, etc., representam novos modos de compreender o homem e a vida e revelam verdades humanas que antes deles se desconheciam ou apenas eram pressentidas. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 110).

No “momento da consciência amena do atraso” (CÂNDIDO, 1979, p. 343), 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. Como a terra, o homem brasileiro – o índio – é forte, poderoso e não se deixa abater por adversidades.

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 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, pois impossibilitados de dizerem a totalidade, os autores descrevem o específico de forma alegórica.

A produção cultural brasileira enfrentou considerável conjunto de problemas e de dificuldades originais logo após os militares, com o golpe de 64, 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.

Apesar do relativo distanciamento histórico que nos separa desta época, as relações entre a vida cultural e a crispação nervosa da política ainda não foram suficientemente estudadas pela crítica especializada ou pelos cientistas sociais. Parece haver ainda apenas um pequeno número sobre tal assunto, principalmente no que implica à literatura, de maneira que é de suma importância analisar tais questões, em seus diferentes aspectos; bem como verificar de que forma a cultura enfrentou, ou não, as imposições políticas, como as proibições da censura, ou investigar seus modos concretos de elaboração. Além disso, através da análise da produção cultural da década de 60 e 70, é possível efetuar-se um resgate da nossa história, ou melhor, uma "revisão da História Oficial". Função que é executada com êxito pelo autor Antonio Callado.

É possível que ao contemplar a história da literatura brasileira desta época, não nos fuja uma impressão pessimista. Mas a literatura e a política caminham juntas, e é difícil concebermos o homem de letras puro, pois ao mesmo tempo é um pensador, um lutador, um guia de opinião. E é um esforço quase aberrante procurar a literatura sem as relações que a prendem ao contexto social, e a tornam um instrumento de ação cívica.

#### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O AUTOR E A OBRA EM SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Devido ao momento histórico supracitado, os anos 60 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. Nesta 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 ideologicamente desta década e da seguinte: *Quarup*.

Romance 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.

Força da natureza, tornado, tempestade furiosa, coisa indomada, *Quarup*, lançado em 1967 – pouco mais de um século depois de *Iracema* – que é de 1865 –

recolheu o indígena brasileiro, romantizado no Segundo Império, e deixou-o vestido com suas tradições nuas, presença indestrutível em nossa cultura.

Diferindo quanto à forma e a linguagem de obras deste período como *Vidas Secas* e também *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; bem como de *Fogo Morto* de José Lins do Rego, *Quarup* pode ser considerado um romance de formação por, principalmente, retratar o protagonista, padre Nando, que tenta através da religião, resolver seus conflitos diante de um mundo conturbado, mas percebe a distância entre a sua fé e as necessidades do dia a dia, sobretudo as dos não privilegiados, e diante disso verifica que precisa mudar seus propósitos para buscar sua identidade. Basicamente, o conflito resume-se na insuficiência, na incapacidade da ação humana contra a injustiça de uma sociedade.

O romance que estende-se panoramicamente pelas décadas de 50 e 60, focaliza tanto o período de amadurecimento da consciência nacional-popular que tem no Governo Miguel Arraes o seu momento mais fecundo, apesar do nome não ser referido explicitamente no texto narrativo, quanto o período – escuro, de estabelecimento de um Estado policial essencialmente antidemocrático – que segue-se ao golpe militar de 1964.

Os sete estágios que compõem o roteiro desenvolvido pelo protagonista na sua caminhada até o engajamento na luta do oprimido vão esculpindo o novo Nando, o revolucionário.

E estas partes que compõem a obra romanesca de Antonio Callado não escondem a estreita relação com a realidade histórica. Cerimônia funeral, a festa do *quarup* que dá título ao terceiro romance de Callado é ritual através do qual a tribo uilapiti retoma o tempo sagrado da criação da vida associado ao deus Maivotsinim. O tronco cerimonial, representando o tuxaua desaparecido que deve reviver no seio da tribo, abriga ao mesmo tempo, que a evidência da morte, a expectativa da vida. Homenageada com a dança, o canto e o torneio de *huka-huka*, saudada pela voz dos pajés, a memória do tuxaua desabrocha em festa – manifestação exuberante de vitalidade pela qual o ser coletivo se resgata e expande. A tribo se fortalece, retirando do antepassado morto, inspiração e alento, e transforma a morte em vida.

*Quarup* narra a história de um jovem padre pernambucano, Fernando, que sonha em concretizar a utopia sonhada no passado pelos jesuítas: a realização da aventura humana a partir do homem primitivo, uma república teocrática e comunista. Um novo Éden na terra, com os índios, em estado puro, como novos Adões, tendo como modelo as Missões no Sul do Brasil. Prepara-se durante muito tempo para embrenhar-se na floresta. O principal impedimento para que parta logo são seus receios sexuais: sente-se fraco, sabe que não vai resistir. Libertado desta angústia, por Winifred, e depois de várias peripécias no Rio de Janeiro, embarca para sua

nobre missão. No Xingu conhece Fontoura e com ele aprende as verdadeiras necessidades dos índios brasileiros: terra e respeito para suas particularidades. Logo, abandona o sacerdócio e une-se ao grupo de amigos que empreendem uma expedição ao Centro Geográfico do Brasil. Durante a viagem, cerca de meses, discute-se muito a situação do Brasil, sobretudo dos índios. Encontram uma tribo já em seus últimos estertores, vítima de sarampo contraído de garimpeiros. No Centro Geográfico do Brasil, ao fincarem o marco com um pano florido, representando a bandeira que esqueceram de levar, descobrem que o terreno é tomado inteiramente pelas saúvas, fato que assume proporções de símbolo do próprio Brasil. A saúva não só em seu sentido denotativo, naturalmente. Frustrado com o seu sonho, Nando volta para Recife, onde, na companhia de Francisca, passam a alfabetizar trabalhadores. Através da educação, envolvem-se na luta entre camponeses e usineiros, isto é, na tentativa de reorganizar a luta, interrompida com o Golpe de 1964. Em crise de consciência, por Levindo não poder ser esquecido, Francisca parte novamente para a Europa, a fim de exilar-se. Apesar de amar Nando, deixa-o sozinho. Depois disto o antigo padre passa a viver em uma pequena casa na praia tendo como principal ocupação ensinar o amor às mulheres, e aos homens a como amar. Mas, Nando é visado tem ficha na polícia, e quando organiza um jantar para comemorar os dez anos da morte de seu amigo revolucionário Levindo, a organização civil de direita e a polícia acabam com a festa com muita pancadaria. Preso, Nando é espancado e supliciado até quase a morte. Depois de meses de convalescença na casa de Hosana – casado depois de abandonar a batina, amigo de Nando desde os tempos do mosteiro – parte para a guerrilha na companhia de Manuel Tropeiro.

Acompanhando o enredo desenvolvido na obra, com ênfase no protagonista, torna-se possível o reconhecimento de que na mesma, a história e a ficção digladiam-se para mostrar com imparcialidade a realidade dos anos 50 até o período da ditadura provocada pelo golpe de 1964, passando pelo crivo analítico do autor-ficcionista/jornalista, que traça um painel histórico-social, mostrando a luta do Padre Nando contra o Regime Militar.

Constatando que o período do regime militar procurava podar a autonomia cultural do país através da censura, torna-se curiosa a maneira pela qual a cultura se manifesta. Com base em romances-reportagens os autores retratavam o país de maneira alegórica tentando driblar o autoritarismo. Entre eles está a construção discursiva do nacional em Antonio Callado, a qual ganha uma intensidade crítica capaz de refletir imagens do país que desmistificam os mitos circulantes no período da ditadura militar.

Se sintetizarmos a história de alguns romances de sessenta, veremos o que poderíamos chamar o romance da crise brasileira que se torna mais aguda.

Principalmente, abre-se a perspectiva da guerrilha no Brasil, sobretudo contra a injusta miséria dos camponeses.

Sabe-se hoje que o romance *Quarup* foi um dos mais contundentes instrumentos dessa oposição. A personagem principal do romance não apenas é um padre católico imerso no combate ao arbítrio, mas também interessado em discussões maiores, universais. Nando começa como um padre, um ser etéreo, um mero receptáculo vazio que vai coletando experiências pelo Brasil afora, através do obsessivo exercício erótico, dos anos às margens do Xingu, do contato com o índio, da tortura, da luta armada. Ele se nutre para só assim conquistar uma real existência. É uma personagem a princípio despida de características, que vai se compondo com os acontecimentos do país e adquirindo traços próprios apenas através do olhar do outro, cuja representação é o esboço executado pelos dedos angelicais de Francisca.

Temas polêmicos como as ligas camponesas de Pernambuco ou a demarcação das terras do Xingu, prometida desde o governo de Getúlio Vargas, sempre interessara a Antonio Callado, fato que gerava certa desconfiança por parte dos militares que o considerava um grande perigo. E com certa razão, Callado veio a ser o mais constante cronista das metamorfoses da esquerda brasileira no período.

Todo o contexto histórico-social da década de sessenta contribuiu para que o escritor desenvolvesse um retrato panorâmico do Brasil voltado à decifração das origens e dos rumos da nação.

*Quarup* tematiza as grandes questões que moveram o pensamento culto no país nesta época, projetando as ideologias e as utopias da sociedade de então. Callado propõe-se a função ritualística de recompor, para que continuem a viver no seio do povo, revigorando-os, os heróis destruídos quando lutavam pela democratização da vida brasileira, os momentos especialmente significativos da caminhada histórica da nação.

Enfim, *Quarup* pode sem dúvida ser considerado como a representação dos problemas sociais brasileiros, estilizados em forma de literatura, dos quais o protagonista muito se aproxima, e com os quais, várias vezes, pode até ser comparado.

#### A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA EM MIKHAIL BAKHTIN

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 privilegiaram 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).

Através da análise da citação anterior é possível ter a percepção de que 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 possível considerar a performance da voz que o enuncia e o contexto social em que é enunciado. Entende-se, 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 lingüísticamente 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, 2002, p. 88).

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. Este princípio, deste 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).

A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados. A palavra dirige-se a um interlocutor real e variará em função deste: em relação ao grupo a que ele pertence, aos laços sociais, etc. Não pode haver interlocutor abstrato, pois não se teria linguagem com tal interlocutor, mesmo no sentido figurado.

Uma das formas mais importantes da interação verbal é o diálogo, caracterizado não apenas como uma comunicação em voz alta, de pessoas face a face, mas toda comunicação verbal de todo tipo.

#### BAKHTIN E O DISCURSO NO ROMANCE

Considerando que, o processo de interação dialógica, desenvolvido em diversas esferas da atividade humana, gera infinitas modalidades comunicativas, são igualmente infinitas as espécies de gêneros discursivos, que Bakhtin reuniu. Dentre esta variedade de gêneros discursivos, destacam-se os gêneros do discurso literário, mais especificamente a prosa romanesca. É nesta modalidade de discurso que Bakhtin vai encontrar elementos concretos para a explicitação da forma significativa – expressão de uma relação substancial com o mundo do conhecimento e do ato – pois acreditava que os gêneros do discurso literário acumulam, durante séculos, formas de compreensão de 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 entendiam 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-se que a estilística tradicional torna-se inoperante na apreensão deste 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 já citado neste artigo, 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 circundante. (BAKHTIN, 2002, p. 87-88)

Mas, ao eleger 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 isto 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 tomado 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 se fartaria de 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” (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. 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). Quer 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 discurso bivocal internamente dialogizado.

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 Dostoievski*, embora sendo a literatura de Dostoievski 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 a 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 minha linguagem 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.

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. 106).

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 minha palavra e a do outro, nenhuma destas duas palavras pode desaparecer completamente na enunciação; se uma delas desaparece, desaparece também a prosa romanesca.

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. 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 é só 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.

#### O DISCURSO ROMANESCO EM *QUARUP*

O romance *Quarup* de Antonio Callado está longe de constituir apenas mais uma aplicação dos padrões do realismo oitocentista ou mesmo do neo-realismo. Por um lado entretece-se freqüentemente de uma linguagem muito metafórica e constrói personagens, espaços e episódios com finalidade evidentemente alegórica. Por outro lado, narra conflitos que, em grande parte, tomam forma no seio da própria linguagem. As personagens e as situações são empiricamente possíveis (até verossímeis) e enraízam-se em lugares e tempos claramente determinados. Fato que ocorre com o protagonista, que pelo confronto consigo mesmo e com as mais diversas personagens e situações vai redimensionando o seu modo de estar no mundo até chegar, depois de mudanças quase imperceptíveis e de mudanças radicais, ao estatuto de herói positivo de uma sociedade ainda quase toda por construir.

A leitura de *Quarup* atravessa seguidas vezes o ficcional para encontrar amplitude e profundidade no real, no social, no ocorrido. Mais do que um fatural vago e genérico, o autor fundamenta toda a construção ficcional no povo, na geografia e na história brasileira, criando com vigor, beleza e arte um universo de personagens e situações.

Acolhendo textos de outros autores, de outras épocas, *Quarup* abre espaço para vozes passadas que assim se apresentam novamente à leitura, renovando o contato com o homem e a história. A citação e a reminiscência compõem de forma generosa a narrativa, o diálogo intertextual desenvolve-se polifonicamente: revê-se o texto bíblico, por exemplo, e Vieira, Alighieri, Santa Teresa. Momento de atualização de discursos vários – culturais – literários – antropológicos – o romance se desvenda, instigante em celebração. *Quarup* é um *quarup* na obra de Callado: temas e motivos de romances seus do passado são recuperados e o autor parte para seu mais fundo compromisso com a história.

O romance de Callado é estruturado quase que integralmente sobre o diálogo, ou seja: é a opinião objetiva que dá forma aos indivíduos. Por este processo, Nando se torna praticamente o retrato do Brasil que, por sua vez, também constitui um espaço vazio a ser “ocupado”. De modo que o contato sensorio representa um vínculo incondicional, produzindo um emaranhado dos mundos subjetivo e objetivo que acompanha, justamente, o sentido do ritual de dissolução indígena, a festa do *quarup*. Nessas circunstâncias, a fala das personagens é destacada em primeiro plano, algumas se apresentam estruturadas em cima da discussão e do amadurecimento de certas questões históricas ou religiosas que são trazidas à tona e consideradas acaloradamente. *Quarup* preserva o sentido e o modo de ser do processo histórico e apresenta-se, nos termos do estatuto dialogal como uma reflexão crítica da história.

Ainda há de considerar-se que *Quarup* toma forma de romance de formação, sendo que tais romances apresentam a particularidade de se preocuparem com as linguagens e os discursos. Entre as diversas linguagens apresentadas na obra, especialmente a verbal, cruzam-se vários discursos, entre eles o religioso, o político, o literário e o erótico. Mais do que situar grupos em relação a interesses econômicos precisos, tais discursos flutuam entre pessoas relativamente desenraizadas do processo da produção, as quais, no sentido lato da palavra, poderiam ser classificadas como intelectuais.

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. Logo desde o começo da narrativa, Nando evolui da experiência dos discursos em justaposição (discurso religioso, autoritário) para a experiência dos mesmos em contradição

(contato com o exterior, diferentes pessoas e situações), cada um deles pretendendo a validade universal e, ao mesmo tempo, se sentindo cada vez mais contestado.

Finalmente, constata-se que o grande percurso do protagonista, narrado por Antonio Callado, se desenrola entre discursos, cuja dialética de uns com os outros e com a realidade comum que os suporta vai mudando-o até que atinja o modo de ser necessário à sua ação efetiva no mundo e à sua realização pessoal.

## CONCLUSÃO

Através das breves reflexões realizadas, neste artigo, sobre o discurso romanesco verifica-se a possibilidade de sua aplicação à obra *Quarup* não somente por esta configurar-se como um romance, mas também devido ao seu caráter realista e de formação (*Bildungsroman*), modalidade esta já citada neste estudo, que tem a particularidade de preocupar-se com as linguagens e os discursos.

Desta forma, a deseducação e conseqüente nova formação compreendem em Nando um movimento progressivo de desespirtualização 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. Entre eles estão: o discurso religioso, o político, o literário e o erótico.

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 – há uma estratificação interna da linguagem. 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 o 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 através 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.

#### REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 1984.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e Subdesenvolvimento*. In: MORENO, C. F. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

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

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

BERNARDI, R. M. *Uma leitura bakhtiniana de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, de Rubens Fonseca*. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.); BRAIT, B. et al. *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 43-68.

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

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

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.); BRAIT, B. et al. *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

MACHADO, I. A. *Os gêneros e a ciência dialógica do texto*. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.); BRAIT, B. et al. *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 225-271.

VENTURELLI, P. *Deus e o diabo no corpo dos meninos sexualidade, ideologia e literatura: diálogos*. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.); BRAIT, B. et al. *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 305-335.

WEINHARDT, M. *As vozes documentais no discurso romanesco*. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.); BRAIT, B. et al. *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 337-360.