



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - POSLIT

**TERRA NOSTRA, DE CARLOS FUENTES:
UM OLHAR DE LEITORA-PESQUISADORA DA
EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE**

Denise Moreira Santana

Brasília - DF
2022

Denise Moreira Santana

**TERRA NOSTRA, DE CARLOS FUENTES:
UM OLHAR DE LEITORA-PESQUISADORA DA
EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa de Literatura Comparada.

Orientadora:
Profa. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta

Brasília - DF
2022

DENISE MOREIRA SANTANA

TERRA NOSTRA, DE CARLOS FUENTES:
UM OLHAR DE LEITORA-PESQUISADORA DA
EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE

Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais
do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

Defendida em 17 de agosto de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Aparecida Caixeta
(UnB/ PÓSLIT) – Presidente

Prof^ª. Dr^ª. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
(UFU) – Examinadora externa

Prof. Dr. Itamar Rodrigues Paulino
(UFOPA) – Examinador externo

Prof. Dr. José Luis Martinez Amaro
(UnB/ PÓSLIT) – Examinador interno

Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Trindade Nakagome
(UnB/ PÓSLIT) – Examinadora Suplente

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SANTANA, DENISE
TERRA NOSTRA, DE CARLOS FUENTES: UM OLHAR DE
NISEt PESQUISADORA DA EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE / DENISE MOREIRA
SANTANA; orientador ANA PAULA APARECIDA CAIXETA. --
Brasília, 2022.
187 p.

Tese (Doutorado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. TERRA NOSTRA. 2. CARLOS FUENTES. 3. TEMPO. 4.
EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE. I. CAIXETA, ANA PAULA APARECIDA,

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial à orientadora Ana Paula A. Caixeta, por acreditar no meu trabalho para a realização desta pesquisa acadêmica. Muito obrigado pelas correções, por nossas conversas e observações atentas neste período em que realizei o doutorado.

Aos membros do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance.

À Sandra Bossert que trabalha na seção de coleção especial da *Princeton University Library's Rare Books and Special Collections* (RBSC).

Sou grata aos professores Itamar Paulino e José Luiz Martínez, pelas observações pontuais que fizeram no meu texto de qualificação.

Aos amigos que dividiram comigo as ideias sobre o romance, principal e especialmente, a “Las amiguitas”, Nathália e Priscila.

À Priscila Cavalcante, pela revisão da tese.

Aos professores que passaram e estão em minha vida.

Aos meus familiares, em especial: Albertina Moreira – mãe; Silvio Basílio – pai, meus irmãos Cláudio e Silvio, minha tia Anália, minha madrinha de batismo: Adalúcia e minha filha Júlia.

DEDICATÓRIA

Quero aqui deixar uma carta de agradecimento e reconhecimento ao professor Wilton Barroso Filho (*in Memoriam*) aquele que me colocou diante do portão para que eu pudesse refletir sobre minha crença.

Brasília, 25 de junho de 2022.

Querido Wilton,

Sei que o seu tempo terminou e sinto muito por não poder ter a sua presença e seus ensinamentos por mais tempo nesse mundo. Sua dedicação, incentivo e exigências enriqueceram a minha trajetória acadêmica e laboral, pois como você, também me dedico a ensinar e aprender com “outras gerações” diferentes da minha, ou seja, o “motor” deste mundo. Esta carta é para dizer que consegui terminar o projeto que iniciamos ainda no mestrado quando o seu objetivo era unir os mundos de Broch, Kundera e Fuentes; talvez eu tenha conseguido entendê-lo, mas ainda não o tenha expressado aqui; talvez não caiba neste pequeno espaço da tese, mas cabe na minha cabeça e nos meus projetos.

Ao escolher falar do tempo assumi o risco de enfrentá-lo com coragem e moderação. Consciente do poder que ele nos tira enquanto humanos. Parece-me que agora eu entendo um pouco melhor a atemporalidade e a importância do tempo memorialista, a importância do registro dos cadernos que guardo sobre suas aulas. Obrigado por transgredir o seu tempo com suas ideias porque elas renovaram as minhas. Sobre o projeto nietzschiano que conversamos ... restou apenas o texto de 2018 que fiz na aula da Patrícia Nakagomi, aquele que você me pediu para eu colocar na página da ER deixo-o aqui como lembrança do meu primeiro projeto desta tese.

Antes de terminar, gostaria de fazer uma observação: agora eu já li *Laocoonte e O nascimento da tragédia* e acredito que os eixos - estético e epistemológico - da obra convergem para a Arte.

Um abraço fraterno, sem despedida, só agradecimento.

RESUMO

A presente tese tem como objeto de estudo o tempo dentro da obra *Terra nostra* (1975), do autor Carlos Fuentes. A análise inicia-se nas proposições apresentadas pelos estudos da Epistemologia do Romance (ER), a partir do *serio ludere*, isto é, método de busca a partir do eixo epistemológico de um romance. O objetivo é investigar como o tempo no romance *Terra nostra* apresenta uma forma estética que transgride a concepção linear do tempo. Nessa perspectiva, como leitor-pesquisador da ER, realizei uma análise do tempo na obra, apresentando seu panorama. E, por um recorte feito a partir das vozes narrativas de alguns personagens selecionados, apresento o tempo transgredido. Esta tese está dividida em três partes: a primeira aborda o nascimento da ideia de pesquisa, bem como o lugar do leitor-pesquisador e de sua metodologia de pesquisa, seguida de considerações sobre a estética e uma visão geral do tempo no romance *Terra nostra*; a segunda apresenta os olhares que se debruçaram a ler o romance, assim como o meu olhar sobre a correspondência do autor no tempo em que o romance foi escrito, de 1965 a 1975; por fim, a terceira parte mostra como foi encontrado o eixo epistemológico do romance no recorte de pesquisa que fiz em torno de alguns personagens e suas narrativas temporais, focalizando essas considerações nas medições dos diferentes relógios que mostram o tempo linear transgredido na narrativa. As considerações finais tecem entendimentos sobre o conhecimento epistemológico do tempo na obra, refletindo a respeito da dimensão temporal transgredida pelo romance.

PALAVRAS-CHAVE: Epistemologia do Romance. Carlos Fuentes. Terra Nostra. Tempo.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo el estudio del tiempo dentro de la novela *Terra nostra* (1975), del autor Carlos Fuentes. El análisis empieza bajo las proposiciones presentadas por los estudios de la Epistemología de la Novela, a partir del método conocido por el nombre de *serio ludere*, método de búsqueda por el eje epistemológico de una obra literaria. El objetivo es investigar como el tiempo en la novela *Terra nostra* presenta una forma estética que viola la concepción lineal del tiempo. En mi perspectiva como lectora-pesquisadora de la Epistemología de la Novela realizo un análisis del tiempo en esta obra presentando un panorama do tiempo en la novela y por medio de un recorte hecho a partir de las voces narrativas de algunos personajes seleccionados y presento el tiempo violado. Esta tesis está dividida en tres partes: la primera parte trata acerca del nacimiento de la idea de pesquisa y el lugar del lector-pesquisador y de su metodología, así, se sigue consideraciones sobre la estética y se presenta la visión general del tiempo en la novela *Terra nostra*, a continuación, la segunda parte presenta las diferentes miradas que se echan al leer la novela, aún traigo mi mirada investigativa sobre la correspondencia del autor durante el tiempo en el que la novela fue escrita de 1965 a 1975, y la tercera parte muestra como encontramos el eje epistemológico de la novela en el recorte de pesquisa que hago respecto a algunos personajes y sus narrativas temporales en la obra al detener mis consideraciones en las mediciones de los relojes que muestran la violación de la estructura lineal del tiempo en la novela. La conclusión entrelaza consideraciones acerca del conocimiento epistemológico del tiempo en la obra al pensar sobre la dimensión temporal que la novela viola.

PALABRAS-CLAVE: Epistemología de la novela. Carlos Fuentes. Terra Nostra. Tiempo.

ABSTRACT

The present thesis has as its object of study the time within the novel *Terra Nostra* (1975), from the author Carlos Fuentes. The analysis begins in the propositions presented by the studies of *The Epistemology of The Novel*, from a method known by *serio ludere*, method that searches for the epistemological axis of a novel. The main objective is to investigate how the time in the novel *Terra nostra* presents an aesthetic form that transgresses the linear conception of time. In this perspective of the reader-researcher of the ER, I do an analysis of time in this novel presenting an overview of time in the novel and, through a cut made from the narrative voices of some selected characters, I present the transgressed time. This thesis is divided into three parts: the first part addresses the origin of the research idea and the place of the reader-researcher and his methodology and aesthetics, by an overview of time in the novel *Terra nostra* followed; the second part presents the perspectives on reading the novel and my viewpoint of the author's correspondence at the time the novel was written, from 1965 to 1975, the third part shows how we found the epistemological axis of the novel in the research I carried out around a few characters and their temporal narratives in the novel, focusing my considerations on the measurements of clocks that show the transgression of the linear structure of the time in the narrative. The conclusion deliberates about the epistemological knowledge of time in the novel, reflecting on the temporal dimension that the novel transgresses.

KEY WORDS: Epistemology of the Novel. Carlos Fuentes. *Terra Nostra*. Time

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - OS FILHOS BASTARDOS	32
FIGURA 2 - IMAGEM PANORÂMICA DA OBRA <i>TERRA NOSTRA</i>	41
FIGURA 3 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, 19 DE NOVEMBRO DE 1965..	64
FIGURA 4 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, 19 DE NOVEMBRO DE 1965..	65
FIGURA 5 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, ROMA, 21 DE JANEIRO DE 1966.	68
FIGURA 6 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, PARIS, 24 DE JANEIRO DE 1967.	69
FIGURA 7 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, LONDRES, 6 DE FEVEREIRO DE 1968.....	70
FIGURA 8 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, LONDRES, 6 DE FEVEREIRO DE 1968.....	71
FIGURA 9 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, LONDRES, 30 DE JUNHO DE 1968.	73
FIGURA 10 - COMPARAÇÃO DOS ÍNDICES DAS OBRAS DE 1972 E 1975.....	75
FIGURA 11 - CARTA DE CARLOS FUENTES A GABO, WASHINGTON, D.C., 29 DE MARÇO DE 1974.	75
FIGURA 12- OS PERSONAGENS DA OBRA <i>TERRA NOSTRA</i>	85
FIGURA 13 - OS NOMES DOS CAPÍTULOS REFERENTES AO TEMPO E SUA DISPOSIÇÃO.....	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 PRIMEIRO TEMPO	12
1.1 O NASCIMENTO DA IDEIA	13
1.2 A PRESENÇA DO LEITOR-PESQUISADOR	20
1.3 UM MOVIMENTO CHAMADO <i>SERIO LUDERE</i>	24
1.4 REFLEXÕES A RESPEITO DA ESTÉTICA	33
1.5 UMA VISÃO PANORÂMICA DA OBRA PARA OLHAR PARA O TEMPO	39
2 INTERVALO	49
2.1 OS OLHARES AO LONGO DO TEMPO	50
2.2 O TEMPO EM QUE O ROMANCE FOI ESCRITO	59
2.2.1 MISSIVAS PARA GABO	63
3 SEGUNDO TEMPO	77
3.1 UMA SOBREPOSIÇÃO DO TEMPO	78
3.2 OS PERSONAGENS E SEUS RELÓGIOS	83
3.2.1 TORIBIO E O RELÓGIO DE AREIA	89
3.2.2 TIBÉRIO E A CLEPSIDRA	98
3.2.3 O PEREGRINO E O TEMPO DO SOL E DA LUA	102
3.2.4 GUZMÁN E O RELÓGIO CIRCADIANO	112
3.2.5 LUDOVICO, CELESTINA E POLO FEBO E O RELÓGIO MECÂNICO	124
3.3 O TEMPO TRANSGREDIDO	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	152
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	156
ANEXO 1- CONJUNTO DE OBRA	158
ANEXO 2- PUBLICAÇÃO DAS OBRAS EM ORDEM CRONOLÓGICA	159
ANEXO 3- QUADRO EXPLICATIVO DA OBRA TERRA NOSTRA	160
APÊNDICE 1 -TEXTO DE 2018	175
APÊNDICE 2 -TESES SOBRE A OBRA	179

INTRODUÇÃO

¿Cuál es la sabiduría común de Dios y del Diablo, Celestina? Dice la Cábala: nada desaparece por completo, todo se transforma, lo que creemos muerto sólo ha cambiado de lugar. Permanecen los lugares: no les veo cambiar de lugar. Mas, ¿qué es el tiempo sino medida, invención, imaginación nuestra? Cuanto es, es pensado. Cuanto es pensado, es. Los tiempos mudan de espacio, se juntan o superponen y luego se separan. Podemos viajar de un tiempo a otro, Celestina, sin mudar de espacio. Pero el que viaja de un tiempo a otro y no regresa a tiempo al presente, pierde la memoria del pasado (si de él llegó) o la memoria del futuro (si allí tuvo su origen). Lo captura el presente. El presente es su vida. Y todos, sin excepción, regresamos tarde a nuestro presente: el tiempo no se detuvo a esperarnos mientras viajamos al pasado o al futuro, siempre llegamos tarde; un minuto o un siglo, igual da. Ya no podemos recordar que también estamos viviendo antes o después del presente. Quizás éste fue tu pacto con el diablo: vivir en nuestro presente sin memoria de tu pasado o de tu porvenir, si de ellos llegaste a nuestro hoy ¹.

(*Terra nostra* – Carlos Fuentes)

A epígrafe de abertura é a resposta de Ludovico ao questionamento de Celestina sobre o que é o tempo. Ela mostra que o discurso no qual a narrativa é envolvida incorpora uma chave temporal, que é a possibilidade de viajar no tempo.

Nesse aspecto, indago-me: - Como viajar no tempo?

E respondo-me: _Criando-o de forma estética.

Sim. Utilizo essa tese para pensar a minha resposta...

[...]

Carlos Fuentes Macías (1928-2012) dedicou-se, ao longo de sua vida profissional, a muitas carreiras, entre elas: jornalista, diplomata e escritor. Como escritor – figura que aqui nos interessa –, dedicou a sua vida a construir um projeto romanesco iniciado aos vinte e quatro anos, com a publicação do seu primeiro livro, *Los días enmascarados* (1954), e finalizado com a obra *Federico en su balcón* (2012). Ressalto que sou consciente de que outras obras foram

¹ Qual é a sabedoria comum de Deus e do Diabo, Celestina? Diz a Cabala: nada desaparece por completo, tudo se transforma, o que julgamos morto apenas mudou de lugar. Permanecem os lugares: não os vejo mudar de lugar. Mas que é o tempo senão medida, invenção, imaginação nossa? Tudo quanto é pensado é. Os tempos mudam de espaço, juntam-se ou se sobrepõem e depois se separam. Podemos viajar de um tempo a outro, Celestina, sem mudar de espaço. Porém o que viaja de um tempo a outro e não regresa ao tempo presente perde a memória do passado (se dele chegou) ou a memória do futuro (se ali teve a sua origem). É capturado pelo presente. O presente é sua vida. E todos, sem exceção, regressamos tarde a nosso presente: o tempo não se deteve a nos esperar enquanto viajamos pelo passado ou pelo futuro; sempre chegamos tarde; um minuto ou um século dá no mesmo. Já não podemos recordar que estamos também vivendo antes ou depois do presente. Talvez tenha sido este teu pacto com o diabo: viver em nosso presente sem memória de teu passado ou de teu futuro, se deles chegaste ao nosso hoje. (FUENTES, 1975, p. 540, tradução nossa).

publicadas após sua morte, mas considero nesta tese apenas os romances publicados durante o período citado.

Carlos Fuentes consagrou-se em seu tempo ao escrever literatura, ao advogar por ela e ao respirá-la com a profundidade alcançada por sua existência. A configuração do tempo em seu projeto estético romanesco, *A idade do tempo*, emerge em 1981 de maneira organizada e delinea o caminho que ele construiu em seu percurso.

O literato mexicano mostrou-me que a segunda metade do século XX foi um período de grande ebulição de ideias de autores latino-americanos como ele, e foi durante esse período que ele elaborou o seu projeto estético. O autor escreveu diferentes obras ao longo de sua carreira preocupando-se em: organizar, classificar, nomear e colocar o tempo como um tema norteador desse compêndio bibliográfico, material explicativo e ilustrativo que pode ser comprovado no Anexo 1 desta tese.

Nesse sentido, acredito que as fissuras temporais identificadas ao longo da história da civilização encontram-se no romance e foram percebidas pelo autor ao escrever sobre a sobreposição temporal existente entre o tempo cíclico – referido, principalmente, pela mitologia mesoamericana, apresentada sobretudo na segunda parte do romance – e o tempo linear da escatologia – aludido, em específico, pelas narrativas de alguns personagens como: Simón, Celestina e Julián–, Além disso, suas concepções de um tempo sucessivo e “em linha reta” são apresentadas em descompasso com a sucessão do passado, do presente e do futuro.

Conhecido como um dos autores hispano-americanos mais importantes do século XX, seu romance *Terra nostra* abriga infinitas visões dos desafios temporais sobrepostos pela História única², que a modernidade e o passado foram tecendo e exigindo que acreditássemos. Tais visões, além de não serem pacíficas (porque realmente não são), revelam que as construções temporais as quais conhecemos hoje foram fruto da História oficialmente contada.

Porém, como pensar em interferência do homem sobre o tempo? Ou seja, em que medida esse pensamento me afeta? Talvez eu me afogue nos meus paradoxos sobre o tempo, mas a leitura do romance *Terra nostra* me dá compreensões sobre a forma com a qual a estrutura do tempo linear é socialmente construída e de que maneira posso imaginá-la para além do literário.

Nesse sentido, minha leitura do romance nesta tese pensa sobre uma ruptura com o tempo linear e alcança ver um romance cuja estrutura temporal se revela em fragmentos de tempos entrecortados, algumas vezes, incompletos, muitas vezes, repetidos, e outras vezes,

² Refiro-me aqui ao que a escritora nigeriana Shimamanda Ngozi Adichie declara na TED/ 2009 – sobre “O perigo da história única”, referência que nesta tese está complementada pelos trabalhos do autor Walter Benjamin.

circulares. Observo, nesse aspecto, que não existe um tempo apenas linear, porque, de fato, permito-me um questionamento a respeito dele.

Ao estudar o romance do autor, passei a perceber que sua obra apresenta uma velocidade temporal que provocou um descompasso entre o relógio interno humano com um cálculo cada vez mais preciso das medidas desse mesmo tempo que vão se aprimorando em sufocar a vida humana. Perder-se no tempo, voltar nele e medi-lo são movimentos próprios dos personagens do romance. Portanto, entender as razões que essa dimensão do romance possui move-me em busca de sua episteme.

Sobre essa percepção da transgressão da linearidade unida a minha reflexão a respeito da forma estética que essa narrativa literária possui, trabalho nesta tese. Creio que diferenciar a natureza do tempo e a experiência com o tempo é aspecto basilar para me posicionar acerca do romance, principalmente, porque esse discernimento propõe mostrar as contradições que a obra me coloca ao pensar sobre a minha concepção de um tempo colonizado e ocidentalizado, movido pelo controle do relógio.

Como entender que o relógio simboliza um aprisionamento humano ao tempo e que todo o ser humano está fadado à tragédia humana da finitude? Como amenizar uma crise existencial cujo tempo é uma certeza inexorável? Atenta a esses questionamentos, enfrento-me com a leitura do romance.

Para mim, em *Terra nostra*, vinculam-se, pelo menos, duas histórias que trazem a recapitulação memorialista do tempo das conquistas territoriais: a primeira Romana e a segunda Hispânica. Desse vínculo, o que se sabe é que a conquista romana de Numância³ acabou em tragédia. Sobre a conquista espanhola do México, sabe-se que a tragédia se redesenhou ao unir uma história mitológica definida pelo esperado regresso de Quetzalcóalt com uma história da ganância europeia sobre a riqueza abundante do território, o ouro.

A coincidência temporal do dia precisamente previsto pelo tempo cíclico em que a serpente emplumada voltaria constrói uma nova situação e um novo tempo a ser guardado e

³ Numância é uma cidade espanhola, fundada no início do séc. III a.C, habitada por um povo Celtibero – aos quais os Aravecos eram pertencentes –, conhecido pela heroica luta de seu povo contra as tropas de Cipião Emiliano no ano de 134 a.C, depois de um cerco de 11 meses que pôs fim à brava resistência de 20 anos do povo de Numância aos invasores. Para quebrar a persistência de Numância, Cipião Emiliano utilizou uma técnica cruel: construiu um cerco amuralhado em torno da colina de Numância, levando os seus habitantes à inanição e ao desespero. Ao fim de 11 meses de cerco, o povo de Numância, preferiu pôr fim à própria vida suicidando-se em massa. Essa luta é recordada ainda hoje como símbolo da resistência contra os romanos, e a cidade de Numância é considerada Monumento Nacional de Espanha. (SEBASTIANI, 2013).

recobrado. Na leitura do romance entendo que o desenho histórico do mundo indígena passa a ser a fatalidade prevista na lenda do quinto sol.

A memória desses acontecimentos permite-me a compreensão de um tempo que se repete com personagens que regressam a um novo tempo, como se eles se dissipassem ou fossem abduzidos para uma nova experiência e se materializassem para uma nova oportunidade de viver em outro espaço territorial e temporal com uma concepção de tempo diferente. Na obra, a coexistência temporal entre o tempo linear e o circular me possibilitou inquirir sobre a ruptura com a linearidade.

Como entender a amnésia provocada pela linearidade histórica? Como propor uma linearidade descontínua? A proposta crítica do romance aponta para que “escutemos outras vozes” e que nos atentemos para a pluralidade de narrativas. Em linhas gerais, ao centrar esta pesquisa no tempo, fundamento a compreensão estética a partir da transgressão linear do tempo que está no fato de o romance adotar o tempo reversível como um confronto entre a natureza e a experiência humana com o tempo.

Nesse sentido, percebo que, na obra, existe uma tensão entre o homem e o tempo - os quais - são abordados principalmente nos temas sobre os temores humanos relacionados ao envelhecimento, às perdas de memória e à morte. Tais elementos agem sobre a condição humana finita e não se deixam controlar, tampouco ser equacionadas. Por isso, acredito ser essa tensão a própria experiência do tempo dos personagens dentro do constructo de seus relógios.

Ademais, a descontinuidade da narrativa vive o tempo regressivo cronologicamente, isto é, um tempo que desloca a sequência de direção única dos acontecimentos os quais poderiam estar pautados pela causa *vs.* consequência das ações dos personagens. Porém, essas ações não se regem dessa maneira, elas são regidas pela alternância episódica e pela sobreposição de narradores. Uma dessas sequências transgressivas é a circularidade e a repetição do nascimento de uma criança marcada com uma cruz de carne nas costas e seis dedos em cada pé, que se multiplica por três, e se apresenta como “os filhos bastardos de Felipe”. Outra sequência é o deslocamento das personagens Celestina e Peregrino que conseguem antecipar e repetir os acontecimentos que já viveram no futuro e no passado. Nessa descontinuidade, o personagem Felipe, El Señor, também vive o dia de seu aniversário em diferentes capítulos, os quais retratam o mesmo dia, ou seja, uma fragmentação do romance.

Essa transgressão carrega em si um movimento de enfrentamento com a historiografia, um descompasso temporal do presente, do passado e do futuro, noções temporais que não se definem sequencialmente na narrativa. O passado, muitas vezes, é só a memória do

personagem, mas, na maioria delas, é a presença dele no presente. Também, o futuro não é necessariamente uma consequência, mas um reencontro previsto anteriormente.

As análises de leituras que fiz com a fortuna crítica e com outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a história, a estética e a própria ficção me auxiliaram a perceber essa transgressão. Por isso, ao entender a questão transgressiva como um movimento da narrativa, utilizei o relógio para mostrar esse desafio entre o homem e o tempo “criado” por ele; um tempo cada vez mais metrificado, fragmentado e ajustado a um controle social que justifica a organização atual do mundo.

Em vista disso, à medida que o relógio aprimora a sua medição do tempo, condena os “sonhos” dos personagens a se ajustarem ao seu compasso. Na obra, a Ciência se coloca no poder de controlar o movimento, e a precisão de sua medição, conseqüentemente, acaba por ditar as regras de convívio social, aprisionando e distanciando o homem da medição do tempo sensível dos astros – o sol e a lua.

Trazendo as reflexões da narrativa para a nossa realidade, observo que o resultado dessa falta de vínculo com a natureza do próprio homem, cada vez mais, se conecta aos ponteiros do relógio, esquecemos da nossa ligação com o tempo e com “a sua origem terrena que é o próprio tempo”, conforme partilha conosco o autor italiano Michel Maffesoli (2001) ideias que nos foram essenciais para entender o desapego humano ao mundo natural e a necessidade do homem de elaboração de um mundo social cada vez mais (des)controlado e estetizado.

O romance *Terra nostra*, além de me aproximar da trajetória da contagem temporal linear, mostra-me a sobreposição de duas culturas que possuíam noções temporais diferentes: uma nascida da mitologia mesoamericana e a outra trazida pelo colonizador espanhol. Observar esse apelo da obra me leva a tentar entender a filosofia da história que ela parece delatar: as tragédias e catástrofes que se acumulam sob a proteção das profecias, sejam elas circulares, como a dos cinco sóis do México, ou lineares, como as do milenarismo que desemboca na dinâmica materialista a qual vem destruindo o mundo a cada anúncio de progresso, enquanto a expectativa escatológica não se cumpre.

A ousadia do texto de Carlos Fuentes me leva a um espírito libertino que visa me livrar das amarras do tempo produzido pelo homem, inclusive porque o romance, com suas assimetrias temporais, combate o profundo esquecimento a que se acha relegada a nossa existência. Nesse sentido, a construção desta tese é fruto de uma leitura atenta e não se isenta das críticas e das dúvidas a que o próprio paradoxo temporal me conduz.

Por isso, os capítulos que aqui apresento buscam resgatar a narrativa, para tirar o melhor proveito reflexivo dessa densidade do romance considerando:

- a) O tempo do **leitor**, que se encontra no século XXI, e lê o texto 46 anos após a sua primeira publicação.
- b) O tempo em que o **autor** escreve a obra, localizado entre os anos de 1965 a 1975.
- c) O tempo dentro do **romance**, que abarca do século 42 a.C. passa pelo século XV e chega até o ano de 1999.

Portanto, no capítulo um desta tese dedicado ao leitor, intitulado de primeiro tempo, tento esclarecer a origem da ideia inicial nascida na minha pesquisa de mestrado e desdobrada na reflexão do tempo como eixo epistemológico presente na hipótese com a qual trabalhei. Em seguida, apresento o meu ponto de partida metodológico e mostro a importância do movimento reflexivo que escolhi para tentar compreender a obra *Terra nostra*, de Carlos Fuentes.

Além disso, dedico um espaço para esclarecer aspectos iniciais da obra e a minha posição como leitora-pesquisadora dos romances do autor. Antecipo, ainda, que este capítulo explora ideias a respeito do percurso estético criado por Carlos Fuentes, tentando mostrar como me conecto com a obra a fim de explorar a dimensão temporal transgredida pelo romance para chegar ao conhecimento epistemológico da construção do tempo.

Para isso, ainda nesse capítulo, inicio minhas considerações trazendo uma visão panorâmica da obra para dar ao leitor desta pesquisa uma compreensão do conjunto do texto em sua sequência narrativa original.

No segundo capítulo, dedicado ao autor intitulado intervalo, trago as contribuições e visões da fortuna crítica que foram sendo construídas ao longo dos anos por diferentes pesquisadores de várias localidades do mundo.

Ainda nesse segundo capítulo, apresento partes das cartas trocadas entre Carlos Fuentes e Gabriel Garcia Márquez durante o período de escrita do romance *Terra nostra* (1965 – 1975), as quais revelam: a importância das traduções das obras e lançamentos de livros em diversos países, conversas com editores, fatos políticos, como o massacre de Tlatelolco, o aluguel e o empréstimo de moradia, referências ao exílio em lugares para se dedicar a escrever, interesses de editoras, livreiros e, inclusive, revelações sobre projetos em conjunto de autores latino-americanos, recomendações de emprego em Universidades estrangeiras, convites de participação em revistas e festivais literários. Enfim, esse momento imerge no tempo de escrita da obra, associando o trabalho árduo do escritor ao entrelaçamento desse enredo temporal que foi a sua dedicação à literatura.

No capítulo três, dedicado ao romance e intitulado de segundo tempo, abro-o com uma breve contextualização sobre a questão do tempo circular e linear, análise necessária porque foi neste momento que pontuei observações sobre a sobreposição do tempo europeu sobre o

mexicano. A minha intenção foi observar um movimento de repetição do tempo profético apresentado pelo romance.

Em seguida, apresentei o meu recorte tentando focalizar o tempo cronológico a partir dos relógios que figuram e representam o tempo dos personagens e seus discursos narrativos. Cada relógio mostra as descobertas a respeito de como medir o tempo, e cada momento dessa medida exhibe como ele vai sendo transgredido no romance, após esta análise, a minha reflexão posterior é sobre esse tempo linear transgredido. Por fim, as minhas considerações de fechamento tecem entendimentos sobre o conhecimento do tempo que como leitora pesquisadora apreendo da obra, em suma, uma reflexão a respeito da dimensão temporal transgredida no romance.

1 PRIMEIRO TEMPO

Celestina dio cita en París al peregrino en una fecha muy distante, el último día del presente milenio. ¿Cómo pondremos punto final a esta narración si desconocemos lo que entonces sucederá? Por eso te he revelado los secretos de la confesión a ti, y sólo a ti, porque escribes para el futuro, porque no te importa lo que hoy se diga de lo que escribes, o las risas que tus escritos provoquen: vendrá un día en que nadie se reirá de ti y todos se reirán de los reyes, príncipes y prelados que hoy acaparan respetos y homenajes. Dijo Ludovico que una vida no basta: se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad. Dijo otras cosas que me impresionaron. Llamó inmortales a los que reaparecen de tiempo en tiempo porque tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida. Dijo que puesto que un hombre o una mujer pueden ser varias personas mentalmente, pueden volverse varias personas físicamente: somos espectros del tiempo, y nuestro presente contiene el aura de lo que antes fuimos y el aura de lo que seremos cuando desaparezcamos. ¿No ves, Cronista amigo, cómo se combinan estas razones con la repetida maldición del Señor en su testamento, su herencia de un futuro de resurrecciones, que sólo podrá entreverse en las olvidadas pausas, en los orificios del tiempo, en los oscuros minutos vacíos durante los cuales el propio pasado trató de imaginar al futuro, un retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro posible de esta raza y de esta tierra, las de España y todos los pueblos que de España descendan? (FUENTES, 1975, p.659)

A epígrafe escolhida se encontra no capítulo “Confissões de um confessor” o qual trata, em resumo, de um diálogo travado entre o personagem Julián e o Cronista, um jovem homem que foi enviado às galés pelo rei Felipe II. Julián afirma ter sido o confessor de todos os personagens, por isso a sua versão dos fatos eliminaria todas as versões possíveis. Nessa passagem, o confessor de todos revela que a tarefa do cronista é escrever para o futuro sem se importar com o que dizem sobre o seu texto no tempo presente.

A pertinência da primeira pergunta do personagem está na certeza de que Julián sabe que o cronista registra a história para um tempo que sobrepassa o tempo contemporâneo, logo a crítica e o escárnio não importam, já que somos considerados espectros do tempo. Por esse motivo, ele afirma: o nosso presente contém a **Aura** do que fomos antes.

É nesse sentido que esta primeira parte esclarece a origem da ideia inicial desta pesquisa e apresenta a hipótese com a qual trabalho, o meu ponto de partida metodológico, bem como a importância do movimento reflexivo escolhido para tentar compreender a obra *Terra nostra*, de Carlos Fuentes. Além disso, dedico um espaço para esclarecer aspectos iniciais da obra e a minha posição como leitora-pesquisadora dos romances do autor. Antecipo, inclusive, que este capítulo explora ideias a respeito do percurso estético criado pelo autor, tentando mostrar de

que forma eu me conecto com a obra para chegar ao conhecimento epistemológico da dimensão temporal transgredida.

1.1 O nascimento da ideia

Nesta tese, construo uma reflexão a respeito do tempo presente no romance *Terra nostra* (1975), do autor Carlos Fuentes Macías (1928-2012). Este trabalho nasceu do olhar investigativo que coloquei sobre o romance, quando, diante dos entrelaçamentos temporais apresentados pela obra, organizei uma possibilidade de leitura da obra que me fez experienciar os caminhos dos meus estudos na Epistemologia do Romance.

Para desenvolver meu argumento, tive a necessidade de trabalhar com o *serio ludere*, uma forma de estudo que une caminhos interdisciplinares de pesquisa e me dá a possibilidade de compreender o processo estético de construção do texto para chegar ao eixo epistemológico da obra. Assim, pude estabelecer um percurso teórico para o meu trabalho de reflexão e compreensão crítica.

Neste início de texto, realizo uma breve digressão para falar sobre esse percurso. A respeito de minhas incursões de pesquisa na produção romanesca de Carlos Fuentes, esclareço a razão da escolha da obra *Terra nostra* como *corpus* de investigação para realizar a presente tese. Em minha dissertação de mestrado, *Aura: A ontologia do tempo na atemporalidade da obra de Carlos Fuentes*, avantei ser a obra *Terra nostra* uma continuação de *Aura*, com a possibilidade estética de o personagem professor e historiador, Felipe Montero, retornar como personagem-autor⁴ em *Terra nostra* (1975).

Além disso, me perguntei se *Aura* (1962) poderia ser o romance fundador de *Terra nostra*, uma vez que a ideia de uma estrutura sequencial proposta na classificação dos romances do autor, dentro do conjunto de obra nomeado *A idade do tempo*, me faz vislumbrar a colocação classificativa de *Aura* como anterior a *Terra nostra*. O primeiro romance, distribuído pelo autor em “Mal do tempo”, e o segundo romance, em “Tempo de fundações”, configuram no esquema que pode ser visualizado na Tabela do Anexo 1 desta tese.

Além disso, importante foi descobrir, na entrevista a Leslie Williams, que Carlos Fuentes declarou ter concebido a ideia do projeto romanesco “A idade do tempo” em 1981, em

⁴ A questão personagem-autor é colocada por Carlos Fuentes no ensaio *De como escribi uno de mis libros* (1989).

Dartmouth College, quando estava escrevendo *Cristóbal Nonato* (WILLIAMS, 1998, p. 197). Ainda acrescentou a informação de que a obra *Terra nostra* permitiu-lhe adentrar ao tempo das fundações em relação ao seu projeto estético romanesco.

Como a palavra fundações me remeteu a alicerce - lugar onde tudo inicia- observei que, para alguns estudiosos dessa obra o autor busca as relações deste continente americano com os povos ibéricos e com a cultura latina. Ademais, mesmo que a minha leitura seja focalizada em uma obra específica, dentro do conjunto de outras trinta obras, segundo palavras do próprio Carlos Fuentes: “*Terra nostra* é um capítulo do romance *A idade do tempo*”⁵.

A afirmativa de ser *Terra nostra* um capítulo de sua construção estética corrobora com a ideia teórica de Barroso Filho (2003) sobre o fato de escolher um elemento que se repete nos romances escritos por um autor para dele encontrar o eixo epistemológico de todo um conjunto. Apesar de não caber nesta tese todo o conjunto da obra romanesca de Fuentes, não posso dizer que utilizo o romance como uma amostra frente ao que ela representa do conjunto “*A idade do tempo*” porque não posso estender a minha visão para além do romance que pesquiso.

Carlos Fuentes deixa registrado na obra *Aura* que seu personagem Felipe tinha o desejo de se dedicar a um projeto estético maior: “Si logaras ahorrar por lo menos doce mil pesos podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América”⁶ (FUENTES, 1972, p. 140). Além dessa intenção, o autor ainda acrescenta no ensaio *De como escribi uno de mis libros* (1989) a seguinte declaração: “Felipe Montero, é claro, que não é você. Você é você. Felipe Montero é apenas o autor de *Terra nostra*” (FUENTES, 1989, p. 61).

Considero que as afirmativas apresentadas nesses dois últimos textos mencionados revelam mais que uma provocação, pois evidenciam um desafio entre aquele que escreve e aquele que lê. Assim, como leitora-pesquisadora da obra do autor, pareceu-me interessante a proposta de uma leitura sequencial de seu conjunto de obra, especialmente ciente de que um personagem tem a possibilidade de figurar em outro romance, tal qual acontece em obras de outros romancistas, como Balzac, por exemplo.

Ainda que eu constate o jogo de palavras colocado na declaração feita no ensaio *De como escribí uno de mis libros* – ao dizer que as figuras do leitor (tú), de Felipe, personagem de *Aura* e autor de *Terra nostra*, e de Carlos Fuentes, o autor de todos os registros que li – em

⁵ Declaração obtida em: *Carlos Fuentes: Territórios del tiempo* (HERNÁNDEZ, 1999, p. 15).

⁶ Se conseguisses economizar pelo menos doze mil pesos, poderias passar cerca de um ano dedicado à tua própria obra, adiada, quase esquecida. Tua grande obra do conjunto sobre os descobrimentos e conquistas espanholas na América. (tradução nossa).

termos estéticos, dentro do jogo narrativo, existe uma obra maior, um romance anunciado e um desejo de fidelização do leitor a uma próxima revelação do autor; foi assim que entrei no jogo.

A minha percepção surge a partir de um traço característico que compreendo como uma habilidade técnica de escrita de Carlos Fuentes e que aparece nos dois romances, que é o uso do pronome de segunda pessoa “tú”. Essa “técnica” pode implicar e envolver o leitor na narrativa, de modo a pairar sobre a minha curiosidade leitora o interesse de saber se o “ambicioso livro”, referido em *Aura*, a respeito da história dos descobrimentos e conquistas espanholas na América, estaria materializado em *Terra nostra*.

A percepção desta leitora-pesquisadora retoma o que Michel Butor (1926-2016) destaca na obra *A técnica romanésca das pessoas da narrativa* (1974) sobre o que seria esse uso da segunda pessoa (tú) que, para mim, estabelece um jogo entre quem escreve e quem lê. Michel Butor escreve que o horizonte narrativo da pessoa permite a sobreposição das pessoas pronominais, e, no que diz respeito à segunda pessoa, ele declara ser “aquele a quem se conta a sua própria história” (BUTOR, 1974, p. 52).

Butor explica que o uso dessa maneira de narrar diz respeito a alguém a quem se dá a palavra. Trata-se de arrancar a narrativa da pessoa que pode estar escondendo algo de si mesma ou dos outros dentro do universo romanésco. Ao ler-se no romance, a segunda pessoa – identificada no leitor de *Aura* – é também partícipe e cúmplice da narrativa. Na verdade, essa minha forma de compreender o romance advém do impulso que o autor me deu para “bisbilhotar” uma obra tão grande e complexa como *Terra nostra*.

Esclarecido o percurso que me trouxe da dissertação para a tese, após essa breve digressão inicial, e plenamente consciente de que estou envolvida em um jogo, aposto em uma nova construção investigativa que dá continuidade à pesquisa iniciada em *Aura* e que aqui repete o mesmo objeto– o tempo –, só que agora em *Terra nostra*.

Escolhi o “tempo”, porque entendo que existe continuidade entre as obras romanescas e que devo partir da compreensão de que o projeto estético do autor “A idade do tempo” me dá possibilidades de conexão entre o título e os subtítulos adotados para a estrutura do conjunto de obra. Logo, se o projeto fala de tempo, eu o compreendo como um eixo epistemológico feito pelo autor em seus romances porque participam da mesma organicidade.

Nesse sentido, fui instigada a pensar na construção de uma hipótese a respeito do tempo na obra, especialmente porque observei a distorção da linearidade dos acontecimentos em episódios narrativos da construção estética de *Terra nostra*, assim, como um desafio transformado em motivação resolvi “ruminar” este objeto de pesquisa.

Minha hipótese, então, está fundada em uma pergunta bem significativa acerca da Epistemologia do Romance sobre o ato de, ao se estar diante de um romance, buscar o eixo epistemológico da obra. A pergunta formulada por Immanuel Kant (1724-1804), em *Crítica da razão pura* (1781), que carrega o interesse racional humano, é: “O que posso saber?” (KANT, 2015, p. 584). Essa questão desenvolvida dentro do âmbito da Epistemologia do Romance auxilia a fundamentar o meu problema de pesquisa diante da narrativa: o que posso saber sobre a não linearidade do tempo no romance *Terra nostra*?

Realizo esse questionamento compreendendo que este é o espaço para registrar e defender a leitura de *Terra nostra* com a minha própria visão e voz. Então, qual é a minha crença diante desse portão? A referência ao texto de J. M. Coetzee, *No portão*⁷, simboliza esse rito de passagem, logo o que exatamente defendo?

Defendo, em suma, a ideia de que o romance *Terra nostra* tem uma estética transgressora de uma concepção temporal linear. Nesse sentido, assumo que o autor não diz que o tempo deve ser pesquisado dentro de seu projeto, porque quem se interessa e busca pelo tempo sou eu enquanto leitora-pesquisadora do romance. Em vista disso, considero que pensar a construção estética e a transgressão do tempo é refletir sobre as consequências do desenrolar narrativo que a obra possui, sobre a liberdade imaginativa do romancista e, acima de tudo, sobre a abertura reflexiva acerca do tempo que me é oferecida.

Inicialmente, tento mostrar que este trabalho se articula na perspectiva de compreender o espaço literário como um lugar transgressor cujo tempo pode ser criado e controlado. Desse modo, a pesquisa assume a investigação literária de *Terra nostra* a partir de um estudo que caminha da análise do tempo como elemento estético para o conhecimento epistemológico, eixo que considero ser o fundador da obra.

Ao se considerar que a ER é uma teoria em construção, pautada no método conhecido pelo nome de *serio ludere* – que se caracteriza por uma busca incessante do leitor-pesquisador pelo eixo que norteia a obra –, devo dizer que o *serio ludere* é entendido como uma forma de estudar o texto romanesco por meio da especulação:

[...] a Epistemologia do Romance tem como tarefa especular a gênese literária de uma obra, investigando questões para além do que o próprio texto apresenta em si. A atividade epistemológica processa-se como um *serio ludere*, expressão cunhada por Wilton Barroso (2003) para definir a atividade filosófica da busca de regularidades, procedimentos formais e possibilidades epistêmicas na internalidade de uma obra romanesca a fim de encontrar na sua forma sobre o papel do narrador, sua relação com os personagens [...] (PAULINO, 2018, p. 38)

⁷ COETZEE, J. M. Elizabeth Costello. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Palestra 8: No portão).

A ER entende, assim, a ação de pesquisa como uma atividade filosófica especulativa, em que o narrador tem uma voz que deve ser identificada e seguida na busca do eixo condutor da obra. Isso se dá, porque o *serio ludere* guia o leitor no ato epistemológico de pensar e repensar o texto narrativo e suas possibilidades de conhecimento.

Ao apresentar, dessa maneira, a questão mais específica do meu caráter de pesquisa, considero a importância de verificar os elementos envolvidos entre o leitor-pesquisador⁸ e a voz narrativa do romance. Desse envolvimento, acredito ser possível sublinhar uma análise sensível e um gesto único, o de quem lê e se debruça para entender e chegar ao eixo epistemológico da obra, por meio de estudos que envolvem sua estética.

Acrescento que a adoção metodológica exigiu de mim a análise desse romance repetidas vezes, motivo pelo qual me aproximei dele conduzida por obstruções⁹ narrativas e pelas dúvidas sobre a sequência linear, que constatei serem poucas e, às vezes, repetidas. Essa linearidade repetida parece cruzar informações entre os personagens, de forma que só me foi possível sistematizá-las ao ler os capítulos finais do romance, quando o todo me ajudou a unir as partes.

Ao mesmo tempo, realizei leituras e releituras que me conduziram a diferentes perspectivas interpretativas e desencontros com o meu atual objeto de pesquisa, por isso toda essa trajetória teve um aproveitamento positivo, visto que experimentei outras possibilidades de análise antes de fazer a minha escolha. Ademais, encontrei diferentes autores e pesquisadores que se dedicaram ao romance e às particularidades de *Terra nostra* cuja fortuna crítica me concedeu amparo investigativo. Creio que essa busca me alertou para a presença de diferentes elementos estéticos na tessitura da obra, os quais me ajudaram a compreender as infinitas conexões interpretativas e intertextuais adotadas pela habilidade narrativa do autor.

No primeiro momento de contato com o romance, contudo, a única certeza que tive foi a de estar diante de um desafio que estaria antecipado em minha pesquisa de mestrado, que provavelmente se escondia e me aprisionava, devido à aparente proposição de leitura histórica da narrativa. Desse modo, com a possibilidade de uma análise ampliada desse texto, o *serio ludere* me auxiliou a tornar possível a identificação de alguns caminhos oferecidos por Carlos Fuentes na construção de *Terra nostra* que ultrapassam a questão da interpretação histórica, quais sejam:

- a) o abarrotado de narrativas intertextuais que fragmentaram as narrativas do romance;

⁸ Leitor-pesquisador é o termo específico usado pela ER. Em nosso título, usamos a flexão de gênero, mas aqui, como se trata do vocábulo, reiteramos o modelo utilizado na obra **VERBETES** da Epistemologia do Romance 1. Organizadores: Ana Paula Aparecida Caixeta; Maria Veralice Barroso; Wilton Barroso Filho. Brasília: Verbena editora, 2019.

⁹ Mencionada por José Miguel Oviedo, no ensaio: *Terra nostra: Sinfonía del nuevo mundo* (1976).

b) o panorama da construção de concepções temporais diferentes em um mesmo espaço narrativo.

Nesse sentido, foi importante considerar, principalmente, três aspectos do texto:

- a) a construção total do romance, partes um, dois e três;
- b) a fragmentação da sequência do tempo;
- c) as partes que se interconectam em relação ao objeto em estudo.

Com a identificação desses elementos, pude traçar uma ação de investigação e de discussão sobre o meu interesse nesta pesquisa, a qual foi iniciada pela leitura de tempo no romance, para, então, discutir a sua transgressão e o conseqüente descompasso que entendo estar presente na construção estética da obra. Logo, ao unir essa perspectiva voltada para o movimento do tempo na obra com o meu exercício hermenêutico – de separar os procedimentos formais que indicavam o tempo como o fundamento da obra –, busquei as menções feitas ao tempo dentro do romance. Assim, avancei no processo de entendimento de como ele é fundado como solo epistemológico da obra¹⁰.

Mesmo com o exercício hermenêutico, ainda caminhei em busca de pensar o *serio ludere*, porque pensar sobre o que esse romance pode me contar acerca do tempo não é exatamente trazer respostas, mas mostrar caminhos e unir compreensões que me fizeram ler outros romances do conjunto de obra¹¹, inquietando-me ainda mais sobre o assunto.

Nesse particular, eu me refiro, por exemplo, ao exercício de leitor-pesquisador olhando o gesto do autor que, ao usar o tempo, estabelece no romance uma transgressão e provoca uma ruptura no conceito de História cuja maiúscula traz os contornos de Ciência que podem estar contradita pela literatura ou pelas narrativas e representações do cotidiano que, ao longo do tempo, vão se dissolvendo e se apagando, resultando no descompasso do homem com a sua própria memória do tempo.

Para mim, então, a temporalidade é uma concepção maior que a própria descrição fenomenológica do tempo (presente, passado e futuro), e é a historicidade que integra a estrutura da existência humana, ou seja, ela possibilita a história. Em meu entender, Carlos Fuentes se apropria desse conhecimento para dar a ele os contornos ficcionais e estéticos próprios de sua

¹⁰ No Anexo três desta tese, apresento as menções feitas ao tempo, nos diferentes capítulos, e as interligações temporais existentes no texto romanesco.

¹¹ Outros romances que li, além de *Aura* (1962), foram: *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cumpleaños* (1969), *Una familia lejana* (1980), *Gringo Viejo* (1988), *Federico en su balcón* (2012), *Aquiles o el guerrillero y el asesino* (2016) e *Terra nostra* (1975).

habilidade escrita, a ponto de ampliá-los dentro da totalidade temporal que a obra abarca. Em vista disso, da leitura que realizei da obra *Terra nostra*, entendo que existe um *continuum* temporal cujos personagens estão inseridos e a ele se veem condicionados. Desse modo, concluo que a transgressão do tempo linear, diligenciada pelo romancista no espaço interno da sua criação, como um gesto de escolha, desestabiliza o lugar do tempo histórico, permitindo o meu indagar a respeito do significado da criação estética do tempo na obra.

Para o questionamento sobre: o que posso saber sobre o tempo, ou sobre a estética temporal de *Terra nostra*, foram elaborados diálogos, reflexões e análises com outras obras do próprio Carlos Fuentes: *Aura* (1962), *Cervantes o la crítica de la lectura* (1989), *O espelho enterrado* (2001), e entrevistas de Carlos Fuentes compiladas por Jorge F. Hernández (1999), fornecidas a Pedro Cavalcanti, publicadas na Revista *Veja* do dia 25 de junho de 1975. Além disso, destaco os textos de fortuna crítica, como os de Ana Lúcia Trevisan (2008), Miguel Oviedo (1976), F. Javier Ordiz (1987), Leslie Williams (1998), Alejandra S. Plata (2012), Malva Flores (2020); considerações sobre a teoria estética apresentada pela teoria da ER em obras publicadas em 2018, 2019, 2021; e autores, como Luigui Pareyson (1997), Massaud Moisés (2012), Angel Rama (2001), Wolfgang Iser (1996, 1999, 2013), entre os vários teóricos que vão se colocando nessa tese e me auxiliam a refletir sobre o tempo na obra.

Ademais, dessa compreensão sobre o que é possível saber sobre o romance, refleti, por meio das palavras do estudioso e autor brasileiro Massaud Moisés (1928-2018), que, ao explicar sobre o romance, bem como sua característica narrativa na obra *A criação literária poesia e prosa*, a criação literária nos diz que o tempo é “obsessão predominante na esfera da literatura do século XX”, ao lembrar de Proust, Faulkner, Borges como autores que trataram do tempo.

Nesse sentido, coloca-se ainda uma questão sobre o tempo como uma temática central não só do humano, como de quase todas as Ciências e, especificamente, nos Estudos Literários. Segundo Massaud Moisés, “o caráter demiúrgico do romancista se exerce e se revela na criação do tempo” (2012, p.406). Para o autor, a narração nasce do ato de contar, e a figura do autor como regedor de seu texto é a figura do demiurgo que cria seus personagens, o espaço e o tempo em que vão atuar. No entanto, o domínio do tempo não significa uma facilidade para o romancista.

Segundo Moisés (2012), embora o romance remonte há vários séculos, não há um, em específico, que o faça surgir como o entendemos hoje, porque “o romancista arquiteta o tempo à sua maneira” (MOISÉS, 2012, p. 406). No fundo, o romance foi implantado por uma renovação de estruturas sociais, consolidando-se como uma forma burguesa, e vem se desenvolvendo ao longo dos séculos. Nas palavras de Moisés, “[...]nos meados do século XVIII,

juntamente com o Romantismo, revolução cultural originária da Escócia e da Prússia. O romance coadunava-se perfeitamente com o novo espírito [...]” (MOISÉS, 2012, p. 382).

Nessa compreensão, observo que o texto romanesco adapta-se ao tempo em que ele é escrito. Sua estrutura, personagem, tempo, espaço, enredo, narrador, clímax, desfecho etc., permite sua integridade e maleabilidade para se adaptar a aspectos mais fragmentários ou mais concisos em termos de construções temporais, logo, a literatura escapa da natureza física entrópica do tempo¹².

Para os estudos da Física, alguns eventos no mundo formam uma sequência unidirecional que também pode estar designada como causalidade. O que se entende por sequência unidirecional nesta ciência seria a experiência de um copo derrubado no chão que se parte em pedaços, quer dizer, para a Física, “é impossível fisicamente assistirmos ao processo inverso em que o copo quebrado se transforma no copo intacto”; essa é uma lei da termodinâmica que, segundo Davies (2005), é conhecida como entropia. O fenômeno da entropia me ajuda a perceber a condução linear do tempo como uma relação histórica e unidirecional. No entanto, reconheço que esta é uma forma de conduzir o tempo, e a narrativa de *Terra nostra* mostra, para além desta, outras dinâmicas.

1.2 A presença do leitor-pesquisador

O movimento do leitor é importante ser considerado aqui para mostrar como as conexões que construo nessa tese se justificam a partir da concepção teórica que adoto. Ser leitor e pesquisador ao mesmo tempo não é simples, por isso faz-se necessário desenvolver essas ideias junto à ER para identificar: o quê, e como chego a um conhecimento do eixo epistemológico da obra *corpus* dessa pesquisa.

Como entendo que o leitor é o primeiro implicado na relação com o objeto estético, faço algumas considerações iniciais para aprofundar no gesto do leitor. Entre as diferentes concepções de leitor referidas pela estética da recepção, posiciono-me no lugar no qual a ER encontrou para o intérprete pesquisador da obra romanesca: o lugar do leitor-pesquisador, o qual se fundamenta no caráter reflexivo, que se concretiza a partir da construção dos saberes advindos do estudo de um romance.

¹² Utilizo o conceito da Física que diz que entropia mede o grau de irreversibilidade de um sistema. DAVIES, P. Esse fluxo misterioso. *Scientific American Brasil*, São Paulo, Edição especial, p. 10-13, 2005.

Muito sobre o lugar do leitor na teoria literária foi desenvolvido pelas pesquisas de Roman Ingarden (1893 – 1970), Wolfgang Iser (1926 – 2007) e Robert Jauss (1921 – 1997), autores que serviram para essa aproximação inicial e que me auxiliam a pensar sobre o lugar do leitor diante do texto literário. A contribuição da pesquisa dos três autores referidos é de extrema importância para os estudos literários de modo geral. Neste sentido, destaco alguns pontos específicos da teoria de W. Iser, para que o meu objetivo de mostrar a relevância do leitor não se estenda além do necessário, uma vez que focalizo a pesquisa em um leitor específico que é o leitor-pesquisador da ER cuja maneira de lidar com a obra baseia-se no *serio ludere*: “Método investigativo adotado pela ER com a finalidade de apreender conhecimentos válidos a partir da leitura sistemática de uma obra romanesca” (PAULINO, 2019, p. 169).

Wolfgang Iser, em *O Ato da leitura* (1996), traça concepções de leitores para o texto literário, os quais carregam em si considerações dos estudos elaborados por diferentes teóricos literários que Iser considera na análise que apresenta. No entanto, o que importa para essa discussão não é descrever todos os tipos de leitor, mas pensar sobre as figuras do leitor ideal e de leitor implícito. Para esse autor, o leitor ideal, previsto pela obra literária, não é um receptor passivo da mensagem textual, porque, de alguma forma, participa da construção de sentidos à medida que ocupa os espaços vazios do texto, dando-lhes sentido.

Esse modelo de leitor, que parece se mover com liberdade no texto romanesco, é pensado por Iser como um leitor de uma obra de caráter mais aberta e plena de experiências fruitivas. Ou seja, não se pode imaginar que isso ocorra pela sugestão da teoria de ocupar o espaço do texto, mas pela própria característica dos textos que se oferecem com mais espaços para as experiências do sujeito-leitor.

A ideia desenvolvida por W. Iser permeia a da liberdade dos efeitos. Em outras palavras, no processo de leitura, o leitor e o texto se encontram e se entendem, porque os efeitos de um atingem o outro. Entre o leitor e a obra, então, abre-se um espaço para as experiências subjetivas daquele que recebe o texto e o completa. Assim, “o leitor ideal se reveste de capacidades diversas” (ISER, 1996, p. 66) que são próprias da interação com o texto, e essa forma de pensar o leitor me ajuda a imaginar a interação leitor/texto.

Na concepção de Iser, existe também o leitor implícito cuja ideia é preexistente: “A concepção do leitor implícito designa uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73). Para o teórico, a interpretação feita pelo leitor passa primeiro pelo olhar de leitor previamente dado pela própria obra, porque esse leitor desdobra o entendimento da recepção como se fosse uma estrutura presente no texto em uma ação controlada de leitura.

Esse leitor implícito existe dentro do texto, porque sua presença já estava prevista na tríade autor-leitor-obra, mas ele não possui existência real, “o que materializa o conjunto das orientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p. 73). Logo, trata-se de um modelo de leitor previsto pelo autor.

As discussões traçadas por Iser, acerca dos modelos de leitor, me permitem entender que sua preocupação em classificá-lo advém da compreensão de que todo texto literário oferece papéis e funções determinadas a seus intérpretes, para que se comprometam com a estrutura do texto e a perspectiva do autor. Para Iser:

O romance é paradigmático na verificação disso. Ele tem uma estrutura que compõe-se de algumas perspectivas principais que podem ser claramente diferenciadas e são constituídas pelo narrador, pelos personagens, pelo enredo (plot) e pela ficção do leitor. Qualquer que seja a posição dessas perspectivas do texto na hierarquia, nenhuma delas se identifica exclusivamente com o sentido do texto (ISER, 1996, p. 74).

Desse modo, verifico que Iser tem uma consideração do texto romanesco cuja consequente efetividade de sentido está no receptor e na multiplicidade de perspectivas que o leitor pode encontrar no texto. Para mim, ao considerar os estudos sobre a recepção, o mais importante na realização desse papel-leitor é o equilíbrio na leitura, visto que não existe uma sobreposição de papéis nesta concepção de leitor e de texto.

A partir desses apontamentos de Iser, penso no lugar do leitor-pesquisador preconizado pela ER para esclarecer que a questão caminha para a relação sujeito-leitor e objeto estético literário.

Com a leitura do romance *Terra nostra*, penso este objeto literário em sua autonomia estética e em sua dimensão experimental. Além de apreciar a obra e de me sentir incomodada com ela, trabalho com a necessidade de não analisá-la antes de conhecê-la e, mesmo conhecendo-a, procuro não adjetivá-la segundo o meu próprio juízo de gosto.

De acordo com os estudos teóricos da ER, o envolvimento do leitor-pesquisador com a obra considera a ordem do sensível como a sua primeira relação consciente no que diz respeito ao romance. Em vista disso, os estudos da Epistemologia do Romance trazem ao leitor ideias que tratam sobre estudos da *Estética*, em especial, com olhar concentrado na relação sujeito e objeto. Nesse aspecto, segundo Caixeta (2019):

É comum observar na contemporaneidade que a estética, enquanto teoria, acaba atrelada superficialmente aos aspectos da formatividade na arte, às vezes negligenciada na filosofia e esquecida no cotidiano comum como a essência dos efeitos que as coisas causam (CAIXETA, 2019, p. 82).

Essa formatividade mencionada por Caixeta me remete diretamente à teoria de Luigi Pareyson (1997), e me chama atenção, em primeiro lugar, quanto ao lugar predominante da forma e, por consequência, do gosto estético. Entendo que o gosto é algo que sempre está presente na apreciação da arte, porém a ER me alerta que o juízo de gosto sozinho, sem reflexão ou sensibilização, pode distanciar o pesquisador contemporâneo da profundidade do fazer estético, relegando-o às primeiras impressões com a forma de um objeto de arte.

Ainda de acordo com Caixeta (2019), a ER busca uma compreensão para si cujo objetivo é afastar o seu pesquisador do juízo adjetivo de gosto ou de mero subordinado ao campo moral da apreciação:

(...) A nós cabe o recorte desse domínio quanto aos aspectos do conhecimento, em que, diante dos efeitos causados pelos processos da experiência sensível com a arte ou qualquer outro objeto que evoque faculdades sensíveis de entendimento (como o gosto pensado por Kant, por exemplo), identifica-se a facilidade de se sucumbir aos encantos das primeiras impressões. E isso, de fato, parece distanciar quaisquer possibilidades de conhecimento no objeto de arte (CAIXETA, 2019, p. 83).

Portanto, o sujeito leitor-pesquisador precisa ter consciência dessa sedução do objeto, para deixar-se levar pelo sensível e retornar ao racional do texto, convivendo com uma tentativa de equilíbrio com o seu objeto de pesquisa. Por muito que requeira a distância investigativa, não pode deixar de pensar nas possibilidades de envolvimento que o romance suscita. Entendo, então, que envolve-me com a obra não quer dizer negligenciá-la, e sim compreendê-la em suas partes, comparando-as com o seu todo. Nesse sentido, eu como leitor-pesquisador poderei construir o meu olhar sobre a obra.

Caixeta (2019) ainda esclarece que para a ER, o leitor-pesquisador ultrapassa dificuldades estéticas da ordem do julgamento ordinário quando se vale do sujeito que quer conhecer e construir uma reflexão sobre o romance. De acordo com a ER, esse é um sujeito que se interessa pela arte como um modo de saber, razão pela qual precisará lidar com questões morais e judicativas de modo diligente e crítico.

Neste ponto, o sujeito leitor-pesquisador da ER gerencia conceitos *a priori* e reflexões subjetivas construídas *a posteriori* do efeito que a leitura inicial lhe causa. A provocação a esse leitor-pesquisador está em conciliar os diferentes processos que afastam provisoriamente efeitos estéticos sem destituir a arte de um lugar estético ou de compreender a pesquisa em arte como conhecimento objetivo e unívoco.

A tarefa do leitor-pesquisador exige uma análise textual a qual configure “tanto os elementos internos da linguagem da obra literária como os elementos externos, como o contexto

histórico, por exemplo” (BARROSO e OLIVEIRA, 2019, p.120). Isso serve para mostrar que o leitor-pesquisador se posiciona diante do texto literário ciente do jogo no qual ele está inserido que é a experiência com a arte romanesca.

O gesto especulativo do leitor-pesquisador me auxilia a situar a obra dentro de seu tempo e seu contexto, uma vez que é ele quem traz fundamentos possíveis para o levantamento de hipóteses de conhecimento sobre o romance que estou estudando. O leitor-pesquisador é, portanto, quem possui fundamentos amparados no gesto hermenêutico como uma forma reflexiva e de produção de saberes que partem da obra.

Quiçá a maior dúvida a respeito dessa “leitora-pesquisadora” seja a sua aparente neutralidade de pesquisa, que claro, não existe plenamente, porém não se trata de uma questão negativa para a construção desta tese porque diante de tantos paradoxos enfrentados, a teoria de pesquisa me leva a defender um eixo epistemológico que, como leitora e pesquisadora, acredito poder justificar a minha crença na leitura deste romance.

1.3 Um movimento chamado *serio ludere*

Nesta parte da tese, quero unir a ideia de leitor-pesquisador com a de perscrutador, para propor um pensamento que significa trabalhar com o *serio ludere*, já que essa forma metodológica é a busca que faço pelo eixo epistemológico que norteia o romance. Neste sentido, o método *serio ludere*

é um instrumento assentado entre criações literárias e conhecimentos, tendo como objetivo auxiliar na apreensão do franco jogo entre escritor, narrador e leitor, no desvelamento da realidade ficcional e real. O *serio ludere* é um instrumento de apoio na leitura e nos estudos de romances que, não poucas vezes, traem a percepção do leitor, brincam com seus pensamentos e sentimentos, e refratam constantemente a realidade porque brincam seriamente com verdades e não verdades sem preocupação com comprovações lógico-científicas... uma leitura epistemológica do gênero literário romanesco por meio da decomposição serio-lúdica possibilita conhecimentos sobre a existência humana (PAULINO, 2019, p. 171).

Em minhas leituras sobre o *serio ludere*, entendi que, para a ER, existem duas instâncias que possuem intencionalidade ao se pensar no texto literário: a primeira envolve o leitor-pesquisador, sujeito inquieto cuja intenção é ultrapassar o estado inicial da leitura primeira da obra, e a segunda envolve a relação autor-obra, sujeito tecedor de intencionalidades que convoca o leitor para o jogo narrativo.

O *serio ludere* permite que o leitor e a narrativa encontrem-se em uma sintonia singular e subjetiva. Como leitora-pesquisadora me deixo conduzir pelo sensível para ampliar minhas percepções e consciência nos cruzamentos textuais que experimento com a externalidade e a internalidade da obra. Assim, sou conduzida a suspeitar do texto para compreender como ele foi tecido e amarrado pela narrativa e pelas figuras dos personagens, dos cronistas personagens e dos narradores. Tudo isso faço para tentar descobrir se minha hipótese acerca da não linearidade temporal frutifica.

Isto posto, creio que o *serio ludere* me guia no objetivo epistemológico de me aproximar das possibilidades infinitas que estão presentes na internalidade de um romance, no seu enredo, em seus personagens e em seus discursos, elementos que constroem a relação com a representação e com o mundo dentro e fora do romance e permitem a percepção múltipla da experiência do leitor com a obra. Além disso, o ato implica ânimo e motivo para experimentar a arte e seu diálogo com o mundo. Dessa forma, segundo Paulino (2019)

[...] o leitor pode explorar as diversas possibilidades de episteme que lhe permitem assimilar a partilha generosa de conhecimento e discussão do escritor [...] que não se furtará a engenhosidade metódica do *serio ludere*, principalmente quando do uso criativo de uma brincadeira que permuta com a seriedade para provocar a evolução do enredo e propor uma história de acontecimentos, que também é uma história de experiências existenciais do próprio autor, narrador, dos personagens e do leitor (PAULINO, 2019, p. 172-173).

Partindo desta visão, questiono-me: como o autor, sujeito intencional, envolve, no espaço ficcional da obra, o leitor-pesquisador? De que forma esse mesmo leitor, como um sujeito inquieto, pretende tirar da obra conhecimento se ele está inserido no jogo entre quem escreve e quem lê? Nesse sentido, os estudos da ER esclarecem que o gesto estético constitutivo da obra de arte possibilita a noção de jogo, e o gesto do leitor em sua noção da percepção sensível deste jogo por um envolvimento leitor-jogador, me auxilia a pensar nos estudos sobre o homem lúdico.

No livro *Homo Ludens*, Johan Huizinga (1872-1944)¹³ coloca no centro da natureza humana a atividade de jogar e a aproxima da explicação ontológica da experiência da arte para além da contemplação, porque entende essa possibilidade de saber pela experiência como superação da fronteira do real no envolvimento de juízos racionais de diálogo com o mundo e, nesta pesquisa, com a minha compreensão e análise do romance.

¹³ Antropólogo holandês autor do livro *Homo Ludens*, publicado em 1938, indica o jogo como elemento essencial de cultura.

Para Huizinga (2000), três são as características fundamentais do ato de jogar: a sua liberdade, seu desinteresse e a ocupação de um espaço de duração. Nesse sentido, o jogo cria uma ordem e uma forma que se adequa a seu pertencimento no espaço estético. Porém, essa forma, nas palavras do autor possui “um ambiente instável”, um dilema que só se resolve na experiência que dura o processo da descoberta. Nesse estudo, Huizinga nos mostra o conceito de jogo como um eixo importante para a reflexão no campo das artes e que estendemos para a literatura.

Assim, a concepção de jogo apresentada em Huizinga (2000) é retomada nos estudos da ER a partir do hermenêuta Hans-Georg Gadamer (1999), na obra *Verdade e método* que trata sobre as metodologias de estudo da ciência do espírito, momento em que se verifica a necessidade de uma metodologia autônoma para a produção de conhecimento a partir da reflexão sobre a arte e sua concepção.

A leitura de Huizinga que me conduz a Gadamer indica e mostra que não convém negligenciar as variáveis históricas do objeto ou, até mesmo, do leitor, entendendo que a interpretação ocorrerá na tensão entre um passado em um presente do processo contextual finito permeado pela consciência do tempo do leitor-pesquisador, atividade essa que resulta no exercício de busca pelo eixo condutor do texto narrativo nas vozes dos personagens e dos narradores.

Para explicar a atividade do *serio ludere*, Paulino (2019) expõe suas considerações a respeito do jogo nos estudos da ER:

O jogo se encontra na gênese do pensamento, na busca pela autodescoberta, na possibilidade de experimentar, no ato da criação e na condição que ele dá para ocorrer transformações no mundo. Por isso, o jogo existencial tem sua dinâmica relacionada ao jogo da experiência da arte. Neste caso, a primeira ideia de jogo no contexto experimental da arte é uma negação, ou seja, o *ludere* não diz respeito a comportamento ou estado de ânimo daquele que cria e desfruta. (PAULINO, 2019, p. 173)

Para considerar a validade dessa percepção apontada nas considerações da ER a respeito da dinâmica de jogar, busco compreender o significado de jogar e me permito verificar que essa atividade se vincula à atividade de mover-se, de sair de um lugar e buscar outro espaço. Inclusive, Huizinga (2000) adverte que o jogar está dentro da percepção do sagrado e da diversão que leva ao fascínio da descoberta. Consequentemente, uma brincadeira séria aponta para a necessidade de se acompanhar o movimento do texto e de sua tecitura.

Pensar o romance como um jogo me permite explicar como aceito jogar a partir de uma busca pela coerência interna desse romance, algo que parece simples no primeiro momento, mas me exige não apenas um conhecimento das “regras” do texto de Carlos Fuentes, exige-me

também o estudo de outra obra do autor, a qual me revela que a entrada de leitura do romance parece estar obstruída ou demasiado aberta por um cenário do “romance fantástico”.

Terra nostra tem a marca de um narrador que dialoga com seu leitor a despeito de seus personagens. Questiono-me, portanto, se o modo de ser de *Terra nostra* repete o modo de ser de *Aura*. Minha dúvida transita pela ficcionalidade que inicia na marca narrativa dialógica do autor ao usar a segunda pessoa do singular (tú) ao deixar o leitor em alerta com os discursos marcados pela internalização de um diálogo que faz esse mesmo leitor entrar na obra, tornar-se personagem e ser demandado pela voz narrativa marcada por uma dubiedade, por uma forma ambígua ou espécie de desenho narrativo já conhecida em minha pesquisa de mestrado.

Para exemplificar essa percepção no romance *Terra nostra*, trago a seguir os dois primeiros parágrafos do capítulo de abertura para explicar a visão sobre como sou conduzida pelo objeto nesta tese. Os trechos citados ilustram como refleti sobre o eixo epistemológico escolhido, como ele me atinge e me faz pensar a partir de seus elementos estéticos:

Increíble el primer animal que soñó con otro animal. Monstruoso el primer vertebrado que logró incorporarse sobre dos pies y así esparció el terror entre las bestias normales que aún se arrastraban, con alegre y natural cercanía, por el fango creador. Asombrosos el primer telefonazo, el primer hervor, la primera canción y el primer taparrabos.

Hacia las cuatro de la mañana de un catorce de julio, Polo Febo, dormido en su alta bohardilla de puerta y ventanas abiertas, soñó lo anterior y se disponía a contestarse a sí mismo, Entonces fue visitado dentro del sueño por una figura monacal, sombría, sin rostro, que reflexionó en su nombre, continuando con palabras un sueño de puras imágenes (FUENTES, 1975, p.13)¹⁴.

No registro temporal da primeira página de *Terra nostra*, eu, leitora-pesquisadora, sou localizada em Paris, 14 de julho de 1999, junto com o personagem Polo Febo. Nessa apresentação inicial, ao situar esta leitora temporal e espacialmente, a obra se abre e se lança para as 783 páginas adiante. O personagem continuará sonhando, e dentro de seu sonho, conhecerei as narrativas dentro da narrativa maior. Minha primeira constatação sobre o romance que retomarei nas considerações finais é que o sonho de Polo Febo, anunciado no primeiro

¹⁴ Incrível o primeiro animal que sonhou com outro animal. Monstruoso o primeiro vertebrado que conseguiu se pôr sobre dois pés e assim espalhou o terror entre as bestas normais que ainda se arrastavam, com alegre e natural proximidade, pelo musgo criador. Assombrosos o primeiro telefonema, o primeiro fervor, a primeira canção e a primeira tanga. Até mais ou menos às quatro da manhã de um quatorze de julho, Polo Febo, adormecido em seu apartamento de porta e janelas abertas, sonhou com o que se antecedeu e dispunha-se a responder a si mesmo. Então foi visitado dentro do sonho por uma figura monástica, sombria, sem rosto, que refletiu em seu nome, continuando com palavras um sonho de puras imagens (FUENTES, 1975, p.13, tradução nossa).

capítulo, só será retomado no desfecho do livro. Em busca do eixo temporal, marco o lugar e a data apresentada pela narrativa como a minha primeira conexão com o tempo.

Porém, ciente dos obstáculos, passo também a observar a voz do narrador que inicialmente parece descrever uma cena, entretanto, nas três páginas seguintes, trava uma relação direta com o leitor: “Acaso sea posible adelantar, sin autorización del protagonista, que los términos de su ecuación matutina se invirtieron: el mundo, irremediavelmente, rejuvenecía y era preciso tomar decisiones” (FUENTES, 1975, p.16).¹⁵

Ao observar que o narrador diz que não vai solicitar a autorização do protagonista para relatar a antecipação da ação sobre o tempo e nem sobre o estado de madame Zaharia, o primeiro estranhamento é o contato do narrador com o sujeito que lê. Durante a descrição, o narrador inclui uma explicação ao leitor sobre a reversibilidade temporal que ocorria com o personagem naquele momento na narrativa.

Considero que, pela sequência da descrição narrativa, a oração subordinada explicativa seria desnecessária, mas entendo que o uso dessa técnica me faz aderir mais facilmente ao jogo leitor-narrador, que é próprio da narrativa de Carlos Fuentes.

Quando, em correlação com a experiência da arte, falamos de jogo, jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte (GADAMER, 1999, p. 174).

Terra nostra me faz pensar nessa voz narrativa marcada por uma dubiedade. Por isso, minha pergunta neste momento inicial do romance passa a ser: onde eu, como leitora-pesquisadora, me encontro nessa dubiedade criada pela narrativa? Usando as possíveis respostas para o próprio indagar e tentando entender as condições e posições narrativas a que me sujeito nessa reflexão entendo que devo entrar no texto e tentar experienciar os elementos que me dão consciência do estado desse modo de ser do romance. Nesse sentido, retomo o texto para verificar a possibilidade de entender como o tempo realmente se apresenta a partir dessa forma estética.

Como já apresentei inicialmente, em minha dissertação de Mestrado a segunda pessoa traz a ideia de um texto dialogal em que o leitor se transforma também em partícipe personagem implicado na trama. Isso me aconteceu como leitora de *Aura* (1962): ao mesmo tempo que lidava com a história de Felipe, participava como personagem.

¹⁵ Talvez seja possível adiantar, sem autorização do protagonista, que os termos de sua equação matutina se invertem: o mundo, irremediavelmente, rejuvenesce, e era preciso tomar decisões (FUENTES, 1975, p.16, tradução nossa).

Nessa perspectiva, me encontro diante de um convite que vai além da apreciação e da contemplação do romance, porque, na minha compreensão, a natureza do jogo narrativo de Carlos Fuentes busca um diálogo com o leitor para marcar um traço de sua estética. Traço esse que a ER chama de racionalidade do gesto do criador na construção do texto literário.

Essa forma de conversar com o leitor traz mais aderência desta leitora ao texto, porque passa a ser um diálogo familiar de descoberta da forma. Observei que: “Otnauc im sagio que oesed. Otnauc im se etse” (FUENTES, 1975, p. 35). O decifrar do enigma da frase se estabelece pela leitura ao contrário: “este es mi cuento, deseo que oigas mi cuento”, ou seja, esse diálogo do personagem com o leitor me diz que preciso estar atenta para realizar uma série de transposições, digressões e combinações coesivas para entender a forma como a história está sendo contada.

Inclusive, o próprio título da obra pode ser lido ao contrário e resultar em “Art son arret”, isto é, “Arte”, “seu”, “parada”, o que pode não significar nada, mas é uma descoberta de leitura¹⁶, uma possibilidade que me leva a pensar no tempo: no aprisionamento dele dentro do quadro que Felipe, El Señor, contempla durante vários capítulos do romance; e também na figura que frei Julián faz do Señor ao retratá-lo no capítulo “Miradas”, enfim, no aprisionamento do tempo em um elemento de representação artística.

É a “Arte” que aprisiona o tempo em um “quadro” e que o dinamiza na narrativa. Um pintor, um escritor, uma cena, todos saem da tela e se juntam a outros personagens para viverem a experiência de participar do enredo de *Terra nostra*? Em minha visão, a provocação interativa do romance com o leitor não é gratuita. Ela nasce da provocação do narrador, da provocação do texto, da voz do romance e da transformação do meu olhar contemplativo de espectadora em olhar perscrutador, não da verdade, mas do movimento da ficção e de suas razões de acontecer, porque são essas razões que me levam a buscar elementos que provocam a minha consciência sobre a racionalidade acerca do tempo no romance.

Nesse processo de descoberta, preocupa-me a concepção do tempo e os elementos estéticos empreendidos na criação do tempo dentro do romance. Minha atenção, assim, se firma em observar o tempo durante a narrativa, porque, por vezes, ele aparece difuso ou personificado nos desdobramentos temporais que *Terra nostra* acumula.

No capítulo um, o narrador conta que pela primeira vez em vinte e dois anos Polo fechou a janela “y se detuvo sin saber qué hacer [...] Apenas pudo identificar su desacostumbrada

¹⁶ A leitura foi uma dúvida colocada por Priscila Cavalcante no momento que realizou a revisão de texto do primeiro capítulo desta investigação. Ela queria saber se fazia sentido ler o título da obra ao contrário.

indecisión con un sentimiento de que él, y el mundo en torno a él envejecían sin remedio” (FUENTES, 1975, p.15)¹⁷. O tempo irreversível dava ao personagem a certeza de que a ordem temporal tem um caminho único, imutável, como uma seta que aponta para uma direção, um caminho em linha reta, contado cronologicamente pelos anos de vida que ele completa.

Em estudo sobre a teoria do tempo, Peter Coveney e Roger Highfield (1993), na obra *A flecha do tempo*, iniciam seu livro explicando que o tempo é “uma das maiores fontes de mistério para a humanidade” (COVENEY e HIGHFIELD, 1993, p.19), pois sua natureza sempre foi assunto para poetas, filósofos e pesquisadores de todas as gerações. “Todos nós”, segundo eles, temos “consciência da passagem irreversível do tempo de nossa existência” (COVENEY e HIGHFIELD, 1993, p.19), por isso, entendemos que o passado é fixo, o futuro é aberto e que o tempo não consegue andar para trás.

Ao ser provocada por essas informações, tive a oportunidade de pensar a construção do tempo no interior da obra, considerando que o romance abre caminho para aquilo que chamo de transgressão do tempo. Nesse sentido, posso pôr em dúvida a natureza do tempo e sua direção linear e histórica contraposta com a forma estética transgressora que entendo estar proposta pela obra de Carlos Fuentes.

Desta feita, o tempo se revela como motivador de discussões e conflitos dos personagens e entre os personagens. Um exemplo inicial está no trecho em que Polo Febo lê a carta de Ludovico e Celestina:

[...] Los azares del tiempo decidieron que aquí nacieras, crecieras y vivieras. Tu vida y este tiempo pudieron haber coincidido en otro espacio. No importa. Muchos nacerán, pero sólo uno tendrá seis dedos en cada pie y una cruz de carne en la espalda. A ése, debes bautizarlo con este nombre: Iohannes Agrippa. Ha sido esperado largos siglos y suya es la continuidad de los reinos originarios. Además, aunque en otro tiempo, es hijo tuyo. No faltes a este deber. Te esperamos; te encontraremos; no hagas nada por buscarnos (FUENTES, 1975, p.18)¹⁸.

Importa observar que o tempo do nascimento desta criança não foi por acaso. De um modo particular, ele já havia sido determinado por outra história que sobreviveu no tempo e está contada no capítulo “Manuscrito de um estoico”. Ali o cronista e Conselheiro de César

¹⁷ Quase não pode identificar sua desacostumada indecisão com um sentimento de que ele e o mundo dele envelheciam sem remédio. (p. 15, TN).

¹⁸ [...] Os acasos do tempo decidiram que você nascesse, crescesse e vivesse aqui. Sua vida poderia ter acontecido em outro espaço tempo, não importa, muitos nascerão, mas só um terá seis dedos em cada pé e uma cruz de carne cravada nas costas, a esse você o batizará com o nome de Iohannes Agrippa. Ele tem sido esperado por longos séculos e sua é a continuidade dos reinos originários. Além disso, ainda que em outro tempo ele é seu filho. Cumpra o seu dever. Te esperamos; te encontraremos; não faça nada para nos procurar. (FUENTES, 1975, p.18, tradução nossa)

Tibério relata que o herdeiro e legítimo neto de Augusto César foi assassinado pela história romana:

_Resucite un día Agrippa Póstumo, multiplicado por tres, de vientres de lobas, para contemplar la dispersión del imperio de Roma; y de los tres hijos de Agrippa, nazcan más tarde otros nueve [...] que bajo el árido sol de la Hispania rebelde y descontenta, patria del insurrecto Viriato y de los suicidas numantinos, que a las orillas de Luctecia en la insumisa Galia rendida por Julio César, ciudad de mentes inquisitivas y sospechosas, que en los desiertos de Israel conocieron las prédicas de El Nazir y la vulgar ambición de Pilatos. Y puesto que la cruz de la infamia presidirá estas vidas futuras, como presidió la muerte del profeta judío. El Nazir, llámense los hijos de Agrippa, que portarán la cruz en la espalda, con el nombre hebreo de Yehohannan, que quiere decir “La gracia es Yavé”.
Esto último, me apresuro a añadir para quienes lean estos papeles, fue sólo una pequeña fantasía erudita de mi parte. (FUENTES, 1975, p. 702)¹⁹

A frase final do trecho “apresso-me a acrescentar para aqueles que lerem estes papéis, foi tão-somente uma fantasia erudita de minha parte” traz novamente o contato entre quem escreve e quem lê, uma forma de contato leitor-narrador-personagem que marca a escolha estética do autor e que me faz pensar sobre esse jogo narrativo e as provocações dessa voz narrativa que faz menção ao tempo.

Além dessas ideias iniciais do tempo linear irreversível e do tempo narrativo digressivo e reversível, encontro o problema do tempo que se repete no nascimento de uma criança marcada com uma cruz de carne nas costas e seis dedos em cada pé. Essa é a imagem – utilizo a palavra imagem para lembrar que os personagens têm as mesmas características físicas do personagem que se transfigura em três jovens idênticos²⁰.

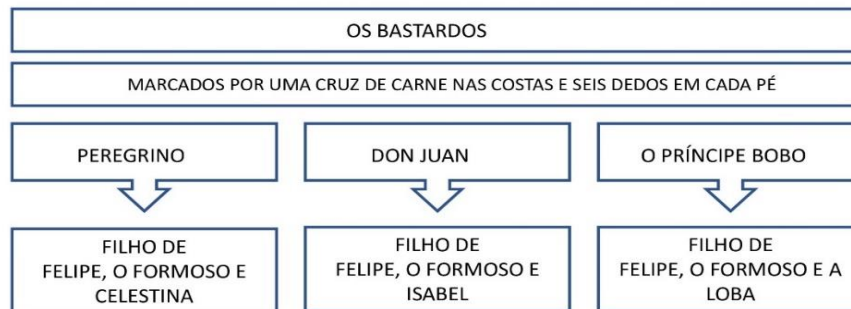
Além disso, o tempo provoca o meu pensar sobre o pertencimento do nascimento dessa criança, no primeiro capítulo, a um ato transgressor da linearidade, que configura um fenômeno estético que diz respeito ao nascimento dos filhos bastardos de Felipe, El Hermoso, aqueles que nascem marcados pela profecia, os irmãos de Felipe, El Señor. O Peregrino, Don Juan e O príncipe Bobo são os bastardos filhos do rei, ambigualmente confundidos por suas características físicas com Felipe, El Señor²¹.

¹⁹ _Ressuscitei um dia Agrippa Póstumo [...]E já que a cruz da infâmia presidirá estas vidas futuras, como presidiu a morte do profeta judeu O Nazir, sejam chamados os filhos de Agrippa, que levarão a cruz nas costas, com o nome hebreu de Yehohannan, que significa "A graça é de Jeová". Esta última parte, apresso-me a acrescentar para aqueles que lerem estes papéis, foi tão-somente uma fantasia erudita de minha parte (FUENTES, 1975, p. 702, tradução nossa).

²⁰ Isso faz com que um único personagem se torne difuso e seja desdobrado em vários e repetidos Felipes cuja repetição se assemelha a forma flexível do tempo que ao ser uno se divide em três e se transforma em sucessivo, linear, circular, simultâneo etc.

²¹ Felipe, El Señor, é irmão consanguíneo dos três bastardos.

Figura 1 - Os Filhos Bastardos



FONTE: Elaboração própria a partir da obra. *Terra nostra* (FUENTES, 1975)

A passagem que segue mostra que, no capítulo cento e trinta e nove, o leitor fica ciente da ligação histórica entre os três irmãos. Isso porque, do capítulo um até o cento e trinta e nove, na obra, ocorrem indícios da ligação entre os três personagens. Contudo, mesmo com todos os indícios, a narrativa os revela de forma fragmentária até chegar a esse capítulo, explicando a causa de os personagens serem três e trocarem de lugar entre si:

Boguen, sí, las botellas con mi manuscrito a todos los confines del Mediterráneo, a la costa hispánica y a la costa palestina, y guárdeme yo el más secreto de mis secretos: la sabiduría de que esta maldición de Tiberio empezó a cumplirse desde antes de que él la pronunciara;[...] ¿Pensó que de esta manera equilibraba las relaciones entre el poder de Roma y los poderes judíos, dándoles a éstos algo mas no todo lo que pedían, dándose a sí mismo el privilegio de matar a un solo Dios, de negarles a los judíos más de un solo Dios, de burlarse astutamente de la fe judía en un Dios único? Tres no: el panteón, la reunión de todos los dioses, es privilegio de Roma; ustedes, judíos, tengan un solo Dios y dos ladrones. Roma: un César y muchos dioses. Israel: un Dios y muchos césares. Pilatos y El Nazir: un César y un Dios. Pobre iluso: su singularidad fue su mortalidad; sospecho, en cambio, que esos tres magos idénticos que yo distinguí de lejos, entre los vahos de la canícula levantina, serán eternos por intercambiables... (FUENTES, 1975, p. 703-704)²²

²² Boiem, sim, as garrafas com meu manuscrito em todos os cantos do Mediterráneo, na costa hispânica e na costa palestina, e guarde eu comigo o mais secreto de meus segredos: a sabedoria de que esta maldição de Tibério começou a se cumprir antes dele pronunciá-la; pois em realidade meus olhos viram, naquela tão longínqua tarde do mês de Nisan, em Jerusalém, quando viajava rumo a Laodicéia, a Pôncio Pilatos julgando três homens idênticos no pretório, três magos ou profetas igualmente em farrapos, de barba, talvez três irmãos, os três coroados de espinhos, os três feridos pelos açoites e pelos açoites marcados nas costas, com o sinal de sangue de uma cruz. Qual dos três foi condenado por Pilatos como o falso Messias, entregue ao Sanedrim e à morte na cruz? O que aconteceu com os outros dois? Dizem as crônicas que no Gólgota havia três condenados: O Nazir e dois ladrões. Eram, na realidade, estes ladrões os dois irmãos do Nazareno; Pilatos optou, salomonicamente, pela morte de um só Messias, despojando dessa dignidade os outros dois profetas, condenando-os como vis ladrões? Pensou que deste modo equilibrava as relações entre o poder de Roma e os poderes judeus, dando a estes alguma coisa, mas não tudo que pediam, dando-se a si mesmo privilégio de matar um só Deus, de negar aos judeus mais de um só Deus, de zombar astutamente da fé judaica em um único Deus? Três não: o panteão, a reunião de todos os deuses, é privilégio de Roma; vocês, judeus, tenham um só Deus e dois ladrões.

A profecia romana foi registrada por Teodoro, cronista e Conselheiro de Tibério, o qual foi o responsável por relatar a origem dos personagens que se repetem na narrativa de *Terra nostra*. Esse personagem é quem lança seus escritos em garrafas que são encontradas em tempos diferentes ao longo da narrativa.

Retomando a respeito do que apresentei anteriormente sobre a entrada no romance estar obstruída ou demasiado aberta, considero que o exemplo trazido sobre o movimento de acompanhar a voz narrativa, por meio do *serio ludere*, me permite entender que a minha hipótese foi construída a partir do meu envolvimento com o jogo narrativo em meio ao que chamo de um processo de estabilização sobre o eixo de construção do romance.

Para mim, o tempo inicialmente mostra a sua natureza de irreversibilidade. No entanto, as intervenções narrativas me conduzem a pensar na possibilidade da reversibilidade, do deslocamento e do descompasso humano com a linearidade do tempo presente que se torna passado. Compreendo que isso se dá, porque a estrutura temporal não obedece ao aspecto cronológico. Ademais, isso acontece, porque a narração desestabiliza essa cronologia por meio da repetição e da digressão dos relatos dessas vozes que contam a história.

Esse apontamento que faço me conduz a outro momento que é o de sentir esse tempo consubstanciado na condição humana da finitude e nos dilemas humanos com as marcas do tempo, tais como: lembrar e envelhecer, sentidos filosóficos que não posso apenas fixá-los na obra, mas principalmente senti-los e pensar sobre eles neste momento de reflexão. E pensando na possibilidade de o autor conduzir sua escrita a partir da transgressão da linearidade temporal, desejo conduzir essa tese a uma reflexão sobre a questão estética trazida pelo romance.

1.4 Reflexões a respeito da estética

Na busca por uma explicação que possa esclarecer como penso o objeto, transito por considerações, muitas vezes, categóricas e, outras vezes, mais flexíveis de pensadores que trataram sobre o sensível e sobre a experiência com o sensível. Essa busca me conduziu ao contato com “A palavra ‘estética’ [que] só apareceu no século XVIII, sob a pena de Baumgarten

Roma: um César e muitos deuses. Israel: um Deus e muitos césaes. Pilatos e o Nazareno: um César e um Deus. Pobre ilusão: sua singularidade foi sua mortalidade; suspeito, no entanto, que esses três magos idênticos que eu percebi à distância, entre os vapores da canícula levantina, serão eternos porque intercambiáveis... (FUENTES, 1975, p. 703-704, tradução nossa)

(1714-1762) e, ainda assim, naquela altura, significava apenas teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega: *aisthesis*” (BAYER, 1993, p.13).

Ao ser denominada por Baumgarten como “a ciência do conhecimento sensitivo”, como “gnoseologia inferior”, como “arte de pensar o belo” e como “arte análogon da razão” (BAUMGARTEN, 1993, p.95), essa ciência, ainda que seja caracterizada hierarquicamente como gnoseologia inferior, foi consolidada como disciplina filosófica pela perspectiva de apresentar uma compreensão sobre a faculdade de conhecer as sensações que se reproduzem dentro do âmbito epistemológico, justamente por desvendar, pelo caminho do racional, a constituição do sensível.

Resulta-me, nesse sentido, pensar que o belo não é só o objeto da arte, mas sim o seu patrimônio, sua possibilidade de reflexão, como apregoam os estudos da Epistemologia do Romance. Nos verbetes da ER, Paulino (2019) explica que Baumgarten, como adepto das ideias de Gottfried Leibniz (1646–1716), apresenta-se como o primeiro filósofo da Modernidade a empregar esforços na compreensão de uma epistemologia que alcança incluir processos estéticos derivados do sensível do sujeito como concepção subjetiva. Diferente do que ocorria com a ontologia clássica, “o belo passou a ser visto como algo que resulta da obra do sujeito, deixando de ser apenas uma propriedade objetiva das coisas” (PAULINO, 2019, p. 54).

Paulino (2019) acrescenta a informação de que a concepção platônica de belo como essência da perfeição foi revisitada e repensada, visto que, em Platão, “o belo era perfeito em si mesmo, deixando para o mundo sensível apenas a função de imitá-lo” (PAULINO, 2019, p. 54). Explica ainda que Baumgarten descreve a estética que se consolidou ao longo do tempo como categoria essencial da reflexão humana, principalmente por proporcionar visões divergentes e diversas acerca de um mesmo objeto.

As considerações conceituais de Paulino (2019) referentes à Estética de Baumgarten no âmbito da Epistemologia do Romance possibilitam dar continuidade às questões que aqui se desenvolvem. Pela perspectiva da Epistemologia do Romance²³, a estética possibilita o entendimento da relação entre forma e conteúdo, presente numa obra literária.

²³ Sublinho que é importante compreender que esses estudos trazem uma aproximação com a estética em Milan Kundera, em Herman Broch e outros autores conduzidos pela filosofia dos autores que se encontram nesta continuidade histórica europeia de uma estética idealista cujos expoentes: Kant e Hegel acabam por serem questionados em *Terra nostra* pela proposta de descontinuidade desse modelo de leitura temporal e, de posse desta informação, decidi por buscar esse debate em autores que também estão dentro da visão da ER como Maffesoli e Pareyson para que o percurso desta pesquisa não se torne tão contraditório e conflitivo em relação a pensar um texto que questiona a linearidade utilizando esse núcleo que a afirma.

Antes de prosseguir, esclareço que, mesmo que aqui eu não tenha tratado das ideias sobre o caminho histórico da estética, porque sou consciente do salto temporal entre Baumgarten e toda a história da estética necessária para tratar do debate estético situado na Modernidade e na Contemporaneidade, tentei me aproximar da ideia de que o fazer estético está conduzido pelo objeto de pesquisa e sua consequente reflexão filosófica sobre o tempo ao se pensar o romance *Terra nostra*.

Todavia, ainda pensando nas postulações da estética como área de conhecimento, eu a entendo dentro da filosofia como uma disciplina científica das artes, uma reflexão a respeito do que move o ser humano no campo da subjetividade e de suas contradições.

Em termos de proximidade temporal mais contemporânea dos estudos sobre a estética, Luigi Pareyson (1918-1991), assim como Baumgarten, me auxilia a compreender a estética como uma atividade do saber sensível. O que observei sobre os estudos de Pareyson é que esses buscam explicar de modo didático sua interpretação das perspectivas estéticas estudadas pelo idealismo alemão e pela cultura italiana de Benedetto Croce. Seu pensamento é bastante apaziguador no sentido de falar dos problemas com os quais a estética lida sem querer aplicar juízos ou valores ao objeto estético.

Pareyson inicialmente explica que: “na filosofia antiga e medieval faltava propriamente uma estética, não existindo nela um nexos direto entre a teoria da arte e a metafísica do belo” (PAREYSON, 1997, p.2), porque, na filosofia antiga, não havia sido feito nenhum estudo sobre a distinção entre a poética e a retórica da teoria da arte, de forma que o termo era estendido para a questão dos ofícios. Assim, ao tratar da diferenciação apresentada sobre poética e estética, o autor me fez compreender que as construções ontológicas não são “execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto” (PAREYSON, 1997, p. 32) de concepção prévia.

Para o filósofo italiano, o fazer artístico inventa-se enquanto se faz e da maneira como se faz, logo a “forma” se torna um organismo vivo e original que se inventa independente de valores de referência, “ora, esta concepção de independência da arte conduz a uma nova negação do valor artístico” (PAREYSON, 1997, p. 43). Por isso, não há que se subordinar a arte a valores ou exigências avaliativas de certo, errado, verdadeiro ou falso.

Assim, associei a ideia de ampliação desse conceito de estética pela preocupação com o desenvolvimento de uma reflexão sobre os diferentes aspectos que envolvem o fazer artístico, a importância da discussão sobre o belo e a sucessiva sistematização dos estudos estéticos. Tais elementos levam em conta a experiência estética com a obra de arte durante os períodos posteriores que envolvem os estudos da estética e a questão filosófica com a qual estou trabalhando.

Esse caráter reflexivo filosófico sobre a estética que o autor italiano Pareyson (1997) apresenta, ao tratar sobre a natureza e tarefa da estética, diz que a filosofia como ciência especulativa é intermediária entre a filosofia e a história da arte, ou seja, o autor auxilia pensar acerca da necessidade da experiência estética não normativa sobre a qual a reflexão filosófica pode experimentar a validade de sua meditação autônoma, acrescida da necessária consciência crítica que dela frutifica, porque “é o olhar filosófico que organiza este lugar da experiência estética com o objeto” (PAREYSON, 1997, p. 60).

Um importante ensinamento que tive em sua obra é que a forma e o conteúdo são inseparáveis ao se pensar no caráter estético do objeto, pois, “se a forma é uma matéria formada, o conteúdo não é outra coisa senão o modo de formar aquela matéria” (PAREYSON, 1997, p. 63). Essa maneira de exprimir seu pensamento mostra que o artista se apresenta no objeto ao depositar ali o seu gesto criador, e esse gesto é a produção de expressão de seu próprio espírito. Por isso, começo a pensar que a estética se move pelo envolvimento do objeto na expressão do espírito do artista com a sua capacidade humanizadora.

O seu pensamento sobre a arte propõe uma estética da formatividade como aquela que “concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria, dotados de legalidade interna e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística” (PAREYSON, 1997, p. 33), visto que a arte não pode estar isolada da operação humana que ela prolonga, aprimora e exalta. Para isso, Pareyson associa a estética ao estudo da estrutura da experiência artística, sem ditar normas para o artista nem critérios para os apreciadores da arte. Ele assinala que as normas e os critérios que podem surgir em relação à estética devem ser a preocupação reflexiva do esteta como intérprete da arte, pois esse precisa colocar-se como defensor do caráter filosófico da estética e propor vê-la como filosofia, ou seja, como uma reflexão especulativa sobre a experiência do interlocutor da arte.

A arte de filosofar própria da formatividade é intrínseca à própria filosofia, e exercitá-la de modo consciente significa trabalhar com a coerência do sistema e com o seu rigor especulativo. Sua presença implícita e profunda é “aquela pela qual tudo na obra, mesmo a mínima inflexão estilística, significativa, revela a espiritualidade do autor e, por isso, também o seu modo de pensar, a sua *Weltanschauung*, a sua filosofia” (PAREYSON, 1997, p.49). Já a sua presença explícita contribui para o valor artístico da obra literária.

Como não existe uma norma que regule o modo, ou apresente um modelo, de execução ou interpretação da arte, entendi a infinidade de processos interpretativos pela perspectiva particular daquele que olha em perspectiva e de sua sintonia com a arte, o que pode significar a realidade da forma com o espírito do apreciador:

Isto significa que a fidelidade é devida mais à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada. É certo que é bem a obra, na sua completeza, que é preciso executar e fazer viver na plenitude da sua realidade; mas a plenitude desta vida é aquela querida pelo dinamismo interno da obra, da própria obra enquanto é, ao mesmo tempo, lei e resultado do processo da sua formação. O executor será assim autorizado a melhorar a obra naqueles particulares em que o autor não soube obedecer plenamente às exigências da própria obra - o que poderá, talvez, conter algum perigo, mas no fundo é uma operação da mesma natureza daquela do crítico, que desaprova algum aspecto particular de uma obra bem-sucedida no seu conjunto, já que ele consegue fazer isto somente enquanto compara a obra tal como ela é com a obra tal como ela própria queria ser. É nesta comparação que reside quer o critério e a possibilidade do juízo sobre a obra de arte, quer a lei e a possibilidade da execução da obra. E trata-se de um critério e de uma lei extremamente sólidos e evidentes, como é firme e evidente a realidade artística da obra de arte para quem soube olhá-la e interrogá-la. (PAREYSON, 1997, p.223).

Nesse sentido, há em nessa tese um diálogo entre obra literária e filosofia, conduzido essencialmente pelo gesto filosófico desta leitora-pesquisadora como uma intermediária destas áreas do conhecimento na reflexão sobre o “tempo” que considero estar construído dentro do romance. Muito embora o tempo tenha uma característica puramente filosófica, a minha percepção logo no início de *Terra nostra* é a de que Carlos Fuentes coloca o leitor em contato imediato com as mudanças do cotidiano de Polo Febo: “Pero la razón, ni tarda ni perezosa, nos indica que, apenas se repite, lo extraordinario se vuelve ordinario y, apenas deja de repetirse, lo que antes pasaba por hecho común y corriente ocupa el lugar del portento [...]” (FUENTES, 1975, p.13)²⁴.

Além disso, mostra que o tempo cotidiano e corriqueiro do personagem se torna prodigioso, como uma transformação do habitual em mágico e especial. Essa transformação repentina traz uma leveza para essa parte do romance. Por outro lado, a leveza se dissolve na sequência do capítulo quando o eixo epistemológico desta tese – o tempo – é mencionado várias vezes. Ainda no primeiro capítulo, quando o narrador conta que o Arco do Triunfo se transformara em areia, e a Torre Eiffel o lugar preferido dos suicidas profissionais: “- No es sólo la altura; tan importante o más es el prestigio del lugar desde donde se salta a la muerte” (FUENTES, 1975, p. 14)²⁵. Esse tempo se torna um denso retrato do tempo de 1999.

Diante deste episódio suicida, pensei a respeito desse tempo inicial da obra que me chamou a atenção para o “espetáculo” de se saltar da Torre Eiffel. Embora o ato esteja presente de modo explícito nesse trecho, há algo que, a meu ver, está implícito e que me desperta para

²⁴ - Mas a razão, nem tardia nem preguiçosa, indica que mal se repete, o extraordinário vira ordinário e não deixa de repetir, o que antes era comum agora torna-se prodigioso [...]

²⁵ - Não é só a altura que importa, o mais importante é o prestígio do lugar de onde se salta para a morte

um ponto estético da obra que denuncia um comportamento social movido pela necessidade de um “espetáculo”. Seria essa necessidade uma fragilidade humana? Ou seria um modismo?

A ironia de dizer que o importante não é apenas saltar, mas sim o “prestígio” do lugar de onde se salta, mostra o retrato desse tempo e exhibe a importância da observação de comportamentos sociais repetidos durante um período de tempo para pensarmos sobre as mudanças e os movimentos temporais aos quais estamos submetidos.

Concluindo essa breve digressão na qual penso ter oferecido no trecho analisado, um exemplo de como entendi a obra em seu fazer sensível conforme os estudos sobre estética, retomo o fio da exposição dos conceitos pertencentes à obra de Pareyson para ampliar o meu olhar sobre o tempo na obra.

Acrescento ser importante pensar que “ser filha de seu tempo, e, portanto, como expressão da alma de um determinado povo ou de uma determinada época, a estética pode ser considerada como *documento* [...]” (PAREYSON, 1997, p. 126). Inclusive o autor italiano soma a essa declaração a ideia de que o caráter de historicidade que liga a arte a seu tempo não se reduz.

Logo, essa irreduzibilidade que a arte exprime me fez entender que, “para ser compreendida exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito de sua época” (PAREYSON, 1997, p. 126). A questão é: como fazê-lo? Entendo que, por mais problemáticas que sejam as ideias de filiação histórica de um romance, a compreensão do espírito temporal da obra possibilita analisar narrações ficcionais do período usando analogias, metáforas e comparações como alguns estudiosos da obra *Terra nostra* assim propõem²⁶.

Os estudos de Pareyson (1997) parecem esclarecedores quanto às posições de historiadores e estudiosos da arte, auxiliando-me a observar a estética em suas reflexões sobre a temporalidade da obra em relação aos fatos que podem ocorrer em interpretações de textos literários como modelos historicistas. Em outras palavras, o autor me faz compreender que a obra é atemporal em relação a seu efeito, porque ela se move no tempo²⁷.

Por outro lado, entendo também que a originalidade e a autonomia da arte são acompanhadas por seu ímpeto poético, e não exatamente por sua continuidade ou filiação histórica. Logo, não acredito que se pode esperar que o fazer estético tenha pretensões de afirmar fatos, mas de recriá-los e reprogramá-los, problematizando crenças e ideias oriundas de

²⁶ Ao tratar da fortuna crítica do autor, apresentarei estudos desta natureza.

²⁷ Daí observo em minha análise sobre a fortuna crítica do autor Carlos Fuentes que, ao longo do tempo, a mesma obra pode alcançar de seus leitores visões estético-críticas diferentes.

certezas ou de dúvidas lançadas na construção do romance sem firmar uma posição histórica, mas emprestar um caráter estético relacionado a períodos nominados na história.

Nesta tese, penso que, na obra *Terra nostra*, entre História e Ficção, existe uma aproximação compartilhada pelas peculiaridades narrativas do romance. Em minha visão, o autor rompe com a linearidade para mostrar uma história mais profunda que a apresentada na “história oficial mexicana, espanhola e romana”. Assim, ao fragmentar o tempo nos capítulos da obra, Carlos Fuentes amplia e acresce reflexões sobre o quão humanos são seus personagens e o quão inexatas são suas histórias.

Importa dizer que não pretendo um caminho histórico que mostre o romance como um objeto que refaz o passado europeu, romano ou mexicano, mesmo entendendo que ele pode refazê-lo. Não desejo pensar o romance desse modo, minha visão também perpassa pelo lastre realista, mas tento, sobretudo, me fixar no imaginário (re)visitado pelos personagens da obra. São essas “prosopopeias romanescas” que retornam a outro tempo para viver o mesmo enredo e refazer suas histórias, e são essas novas narrativas que me fazem pensar no caráter humano da obra. Portanto, quando em busca do eixo epistemológico, eu olho para as informações históricas, ouço-as e vejo-as como aberturas para compreender o gesto estético do autor e a consequente leitura do tempo que a obra me possibilita experienciar e conhecer.

Assim, no romance *Terra nostra*, o tempo já não é mais um fenômeno do presente que se torna passado. Ele é uma criação contínua, um deslocamento nas vozes de diferentes personagens que falam do tempo como personificação, duração, fluxo de consciência, linearidade e simultaneidade. Suas narrativas, se confundem com suas histórias, e dessa forma, suas relações com o tempo me levam a pensar na origem e no fim da condição humana em especial na criação da História desse mundo. É nesse sentido que penso a estética da obra.

1.5 Uma visão panorâmica da obra para olhar para o tempo

Antes de terminar este capítulo trago a imagem da obra como um todo, mais precisamente, a sua organicidade e estrutura em termos de capítulos e paginação segundo a edição que uso (1975). Tal organização me possibilitou ler a obra e pensar sobre o tempo relacionando-o a pontos de contato do objeto em investigação.

O romance *Terra nostra* é constituído por três partes, que estão divididas em: O velho mundo, O novo mundo e O outro mundo. A subdivisão dessas partes está distribuída em 144

capítulos interligados entre si, não necessariamente de modo sucessivo, mas de uma forma complementar.

Para facilitar o desembaraço na leitura, escolhi referenciar o trabalho pelos nomes dos capítulos e enumerá-los²⁸, a numeração proporciona uma melhor localização da referência nominal do capítulo. Além dessa numeração, a numeração das páginas como localização de cada capítulo permite-me consultá-las posteriormente, caso seja necessário. Dessa forma, a Figura 2 norteia a percepção da obra como um todo e serve para que se possa visualizar melhor como é feita a distribuição dos capítulos nas páginas desse vasto romance.

A ilustração apresentada na Figura 2 serve para que se tenha uma visão geral da obra. Ela é a mesma organizada no Anexo três desta tese, espaço em que foi desdobrada em partes com explicações e sobre os (entre)cruzamentos de capítulos que demonstram como eu identifico as repetições temporais e continuações discursivas e narratológicas do romance²⁹.

²⁸ Originalmente a obra não apresenta tal ordenação numérica.

²⁹ Para informações sobre a análise de *Terra nostra* à luz da teoria do autor Gérard Genette deve-se buscar a obra de RODRIGUEZ, Carranza Luz Maria. *Un teatro de la memoria: Análisis de Terra nostra de Carlos Fuentes*. Leuven University Press, 1990.

Figura 2 - Imagem panorâmica da obra *Terra nostra*

1 Carne, esferas e olhos grises junto al Sena (22)p13-35	2 A los pies del Señor (17)p35-52	3 Victoria (11)p52-64	4 ¿Quién eres? (06)p63-69	5 Monólogo de la viajera (11)p69-80	6 Junta de rumores (05)p80-85	7 Los obreros (04)p85-89	8 Todos mis pecados (16)p89-105	9 Hay un reloj que no suena (02)p105-107	10 El beso del paje (01)p107-108	11 El Señor empieza a recordar (03)p108-111	12* El señor visita sus tierras (01)p111-112
13* El heredero (02)p112-114	14* El halcón y la paloma (0)p114	15* Las castellanas (01)p114-115	16* Jus prima noctis (01)p115-116	17* El pequeño inquisidor (01)p116-117	18* La peste (01)p117-118	19* Celestina (0)p118	20* La fuga (01)p118-119	21* El rostro de Simón (0)p119	22* En el bosque (01)p119-120	23* La nave (01)p120-121	24* La ciudad del sol (01)p121-122
25* O sonho de Pedro (02)p122-124	26* O sonho de Celestina (02)p124-126	27* O sonho de Simón (02)p126-128	28* O sonho de Ludovico (02)p128-130	29* Nowhere (01)p130-131	30* Aquí y ahora (03)p131-134	31* El premio (01)p134-135	32* La hora del silencio (0)p135	33* Discurso exhortatorio (03)p135-138	34 Las cenizas de la zarza (05) p.138 a 143	35 Duerme el Señor (02) p.143 a 145	36 Habla Guzmán (04) p.145 a 149
37 Vienen los perros (01)p149-150	38 Juan Agrippa (04) p.150 a 154	39 Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil (09) p.154- 163	40 Prisionero del amor (11) p163-174.	41 Desastres y portentos (12)p174-186	42 La Dama Loca (05) p186-191	43 El primer testamento (18) p191-219	44 El Bobo em palácio (06)p219-225	45 Azores y Azoros (09)p225-234	46 Retrato del Príncipe (05)p234-239	47 El cronista (16)p239-255	48 La última pareja (03)p255-258
49 Etapas de la noche (01)p258-259	50 Crepusculum (07)p259-260	51 Fax (10) p266-276	52 Concubium (04) p276-280	53 Nox intempesta (05) p280-285	54 Gallicinium (08) p285-293	55 Conticinium (09) p293-302	56 Aurora (14) p302-316	57 El segundo testamento (12) p316-328	58 No pasa nada (12) p 328-340	59 Miradas (16)p340-356	PARTE II 60 Estrella de la mañana (06) p357-363
61 Reloj de agua (04) p363-367	62 Vorágine nocturna (05) p367-372	63 Más allá (03)p372-375	64 Regreso a la vida (03)p375-378	65 Un pedazo de tierra (05) p378-383	66 El trueque (01)p386	67 El Pueblo de la selva (05) p386-391	68 Palabras en el tiempo (02)p391-393	69 La leyenda del anciano (11) p393-404	70 Los tributos (05)p404-409	71 El templo en llamas (06)p409-415	72 La madre y el pozo (04)p415-419
73 Día del agua noche del fantasma (07)p419-426	74 Día del espejo humeante (18) p426-444	75 Noche del volcán (13) p444-457	76 Día de la laguna (16)p457-473	77 Noche de los reflejos (07) p473-480	78 Día de la fuga (07) p480-487	79 Noche del retorno (09) p487-496	PARTE III 80 Amor por agua (02)p497-499	81 El decreto (0)p499	82 Los rumores (13) p499-522	83 Celestina y Ludovico (0)p522	84 El primer niño (0)p522-5241
85 La carreta de la muerte (01)p524-525	86 La judería de Toledo (02) p525-527	87 La cábala (0)p 527	88 El segundo niño (01)p 527-528	89 El Zohar (01)p528-529	90 La sonámbula (01)p529-530	91 Los sefirot (01)p530-531	92 Celestina y el diablo (02)p531-533	93 El número tres (0)p533	94 El duelo (02)p533-535	95 Dos hablan de tres (02)p535-537	96 El caballero de la triste figura (01)p537-538
97 Un sueño enfermo (03)p538-541	98 Los labios llagados (02)p541-543	99 El tercer niño (01)p543-544	100 Espectro del tiempo (01)p544-545	101 La memoria en los labios (01)p545-546	102 Simón em Toledo (01)p546-547	103 El mirador de Alejandria (03)p547-550	104 Los ciudadanos del cielo (02)p550-552	105 El palacio de Diocleciano (02)p552-554	106 La profecía del tercer tiempo (02)p554-556	107 La gitana (02)p556-558	108 El teatro de la memoria (13)p558-571
109 Los soñadores y el ciego (05)p571-576	110 El beguinaje de brujas (0)p576	111 Adentro del molino (01)p576-577	112 Pedro en la playa (0)p577	113 La hermana Catarina (02)p577-579	114 Gigantes y princesas (01)p579-580	115 Ultima tule (0)p580	116 Hertogenbosch (01)p580-581	117 Dulcinea (01)p581-582	118 Primer hombre (01)p582-583	119 El espíritu libre (01)p583-584	120 Los galeotes (01)p584-585
121 La señora de las mariposas (01)p585-586	122 La derrota (01)p586-587	123 Cantar por ansias (01)p587-588	124 El sueño circular (02)p588-590	125 El cabo de los desastres (01)p590-591	126 La madre Celestina (04)p591-595	127 La semana de Señor (0)p595	128 Primera jornada (04)p595-599	129 Segunda jornada (04)p599-603	130 Tercera jornada (05)p603-608	131 Cuarta jornada (05)p608-613	132 Quinta jornada (05)p613-618
133 Sexta jornada (05)p618-623	134 Séptima jornada (10)p623-633	135 La rebelión (24)p633-657	136 Confesiones de un confesor (15)p657-672	137 Alma de cera (02)p672-674	138 Corpus (07) p674-681	139 Manuscrito de un estoico (23)p681-704	140 Cenizas (13) p.704-717	141 La restauración (22)p717-739	142 Réquiem (18)p739-757	143 Los treinta y tres escalones (07)p757-764	144 La última ciudad (19)p764-783

FONTE: Elaboração própria a partir da obra *Terra nostra* (FUENTES, 1975)

Legenda:

* o asterisco que acompanha o número do capítulo indica os textos publicados em *Cuerpos y ofrendas* (1972).

Todo o corpo do texto que estiver com esta coloração é porque no título do capítulo há uma referência ao tempo.

capítulos que possuem entre zero e duas páginas.

capítulos que possuem entre três e seis páginas.

capítulos que possuem entre sete e dez páginas.

capítulos que possuem entre onze e quatorze páginas.

capítulos que possuem entre quinze e dezoito páginas.

capítulos que possuem entre dezenove e vinte e quatro páginas.

Todo número do capítulo com essa coloração significa presença do TEMPO no discurso narrativo.

No que diz respeito à estrutura do romance, ele se inicia em “O velho mundo”. O primeiro capítulo começa apresentando o personagem Polo Febo, no dia 14 de julho de 1999, porém, no final do primeiro capítulo, “Carne, esferas, ojos grises junto al Sena”, ocorre uma queda vertiginosa do personagem Polo Febo nas águas ferventes do rio Sena, e, no segundo capítulo “Aos pés do Senhor”, quase de modo concomitante, ocorre o aparecimento de um jovem naufrago, com as mesmas características físicas de Polo, em uma praia, provavelmente no século XV ou XVI, no mês de julho.

Ainda na primeira parte de “O velho mundo”, desde o capítulo dois até o capítulo cinquenta e nove, ao voltar vários séculos, a narrativa fica entrecortada. Isso ocorre, porque os narradores, a todo momento, assumem a continuação de seus relatos a partir de suas perspectivas momentâneas, e sempre falta uma parte da história que se vem contando para concluir o todo. Dessa forma, compreende-se que os capítulos não estão em sequência linear, mas em sequência simultânea, já que todos parecem contar a mesma história ao mesmo tempo. Compreender esse possível período histórico de regressão temporal da narrativa é observar que este se apresenta dentro de um pano de fundo histórico que é a corte espanhola Filipina: de Felipe, o Formoso, e de seu filho Felipe, El Señor³⁰.

Além de que todos os personagens narram, de maneira que não é possível identificar um narrador oficial. Existe uma narradora que assume a palavra, que se chama Celestina, mas, quando ela deixa de narrar, outra voz toma a palavra e já não se identifica. Assim, o personagem Frei Julián é um narrador, o Peregrino é outro, a Señora também conta o que lhe aconteceu, uma voz onisciente também conta a sua versão, e cada narrador focaliza o texto em sua singular perspectiva de contar, porque os seus olhares se entrecruzam. O importante é que, em outros capítulos, outros personagens repetem o enredo de modo a ampliá-lo e desvendá-lo nos limites da duração de suas visões e versões narrativas, são momentos de circulação da palavra.

Neste sentido, talvez eu possa interligar minha compreensão de leitora-pesquisadora com a provocação do autor Carlos Fuentes a respeito da visão do cronista que tem a tarefa de contar a sua versão da História, constatei que o personagem cronista foi enviado às galés, e o registro dessa história passou a ser responsabilidade de Guzmán e de Frei Julián, o frei que era

³⁰ Mantive as referências Señor e Señora, porque a preservação dessas formas de tratamento na obra os diferencia no tempo de juventude e de vida adulta. Quando jovens, são tratados por seus nomes próprios, Felipe e Isabel, porém, quando adultos, são referidos pelos pronomes de tratamento, indicando a personificação de suas identidades. Os personagens, então, terão seus nomes mantidos com a grafia do texto original em espanhol para deixar a essência dessa identidade preservada em minhas considerações.

confessor de todos os personagens e, conseqüentemente, era o sabedor³¹ de todas as histórias que não haviam sido oficialmente contadas.

Ao dar voz a todos os personagens para contarem a mesma narrativa, o tempo diacrônico se esvai e dá lugar a um tempo que é concomitante. Essa simultaneidade, contudo, se dissipa nos capítulos como uma continuação – com vazios que entrecortam as ideias unificadoras –, o que, conseqüentemente, impede um fechamento da ideia narrativa, mesmo com a finalização do romance, muitas narrativas continuam abertas, entrecortadas e aparentemente perdidas dentro da digressão *vs.* progressão do narrar.

A ideia proposta aqui, portanto, não é a de prescrutar a ação narratológica como se dela dependesse a constituição temporal do romance, mas investigar o tempo em que a narração ocorre, observando sua simultaneidade, concomitância, circularidade e descaminhos, porque experimentei ficar perdida ao quase me desviar do *serio ludere*.

Além disso, os narradores são praticamente todos os personagens, desde Celestina, que inicia contando oficialmente a narrativa no capítulo dois, até Julián, quem confessou todos os personagens e sabe de todas as histórias e as revela em seu diálogo com o narrador e o leitor. Todos os personagens, cujas vozes se dispersam nesta primeira parte do romance, vão se reencontrar na terceira parte da obra. Nesse percurso, o que mais me interessa é filtrar o tempo em suas vozes, de forma que minha atenção se volta para a figura do regedor do tempo.

O que sei sobre o regedor do tempo de *Terra nostra* é que essa figura representa mais que um personagem, ele tem a capacidade estética de articular a narrativa e como escritor exige a atenção do leitor-pesquisador ao contar repetidamente a mesma história. Um regedor do tempo como personagem, possui a responsabilidade de controlar o relógio de areia, objeto que simboliza uma parte do tempo no romance. Ao escritor, entretanto, como vimos em Moisés (2012), cabe o caráter demiúrgico desta criação romanesca.

Ao mencionar o relógio de areia, no capítulo cinco, “Monólogo de la viajera”, descobri que a responsabilidade de um equívoco na medição do tempo, recai sobre a figura do personagem Toribio, o astrônomo e astrólogo do palácio “Ahora el tiempo ha perdido su compás; es la primera vez que viajo de día [...]”³² (FUENTES, 1975, p.70). O condutor do tempo - ambigüamente identificado, por mim, como Carlos Fuentes e Toribio - havia girado o relógio de areia de forma equivocada, causando uma anormalidade na sequência temporal do universo romanesco.

³¹ Utilizo tal registro para demonstrar que o personagem faz parte de um “universo popular do narrar”, compreensão que trago do texto de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1987, p. 199).

³² Agora o tempo perdeu o seu compasso; é a primeira vez que viajo de dia... (p. 70).

Ao atribuir ao Frei Toribio a responsabilidade pela anormalidade da sequência temporal da narrativa, o caminho estético se apresenta, e os desencontros da narrativa podem ser justificados pela falta de controle do tempo por parte de quem deveria ser diligente e zelar pelos acontecimentos sequenciais, ordenados e sucessivos do tempo.

O personagem Toribio é um frei³³ e possui um laboratório no alto da torre do castelo da realeza espanhola, lugar propício para conhecer as estrelas e o céu, e entender como funcionam os poderes mágicos e sagrados da **terra**, a partir dos quais pode construir a sua ciência. Toribio é o encarregado de estudar a história da divisão da noite de Roma para conhecer os mistérios da noite, foi o encontro do personagem com a ciência do tempo me fez perceber a importância desse elemento dentro da narrativa.

Constatei, nessa primeira parte, vários capítulos que fazem referência ao tempo e principalmente à experiência temporal dos personagens. Inclusive, nomes de capítulos relacionados com o tempo, por exemplo: capítulo sessenta e oito, “Palabras en el tiempo”, ou capítulo trinta, “Aquí y ahora”³⁴.

Em relação à construção do Escorial, o palácio El Escorial é também um elemento importante da narrativa, porque a passagem temporal gira em torno de sua construção. Em algumas partes da história, percebo o palácio personificado³⁵, de maneira que, no capítulo sete, “Los obreros”, a narrativa demonstra que os trabalhadores calculam o tempo que falta para terminar o palácio monastério pela posição do sol durante as estações do ano: verão, inverno, primavera e outono.

No capítulo trinta, “Aquí y ahora”, Felipe conduz Pedro, Celestina, Ludovico e Simón de volta ao Castelo de seu pai e grita: “- Se avecina el tiempo de la Parusia. Cristo regresa por segunda vez a la Tierra. Quemen. Allanen. Que no quede una sola piedra del antiguo tiempo” (FUENTES, 1975, p.32)³⁶. O personagem Felipe evoca a aproximação de um tempo profético, um tempo esperado e anunciado pelo catolicismo espanhol, ligando a relação do rei Felipe com a concepção da fé cristã que ele advogava.

Além desses episódios, no trinta e três, “Discurso exhortatorio”, a primeira linha apresenta um questionamento ao Peregrino, “¿ Qué esperas del porvenir, pobrecito de ti, niño

³³ Também pode ser usada a palavra frade para essa categoria na ordem religiosa.

³⁴ Referências que podem ser consultadas na Figura 13 no capítulo três.

³⁵ A personificação do Escorial não será desdobrada nessa tese, mas, dentro da fortuna crítica do autor, temos o trabalho de Raymond Williams Lesley (1998) que trata da leitura de *Terra nostra* sob esse prisma.

³⁶ Avizinha-se o tempo da Paresia. Cristo regressa pela segunda vez a Terra. Queimem. Derrubem. Que não sobre uma só pedra do antigo tempo. (FUENTES, 1975, p.32)

infeliz?” (FUENTES, 1975, p. 135), pergunta a qual o jovem não compreende, porque não sabe a sua localização temporal. Ele tampouco entende a referência sobre a pergunta que, na sequência do episódio, traz uma nova pergunta: “¿Qué confusión es ésta? Dicen ustedes que el reino milenarío sólo se levantará sobre una tierra vacía, destruida, allanada, similar a la del primer día de la creación” (FUENTES, 1975, p.137).

Nessa ligação com a origem, está o tempo. A escatologia apresentada no primeiro capítulo se vê questionada novamente, e a criação do tempo se confunde com o próprio tempo, porque o eixo comum entre esse e a criação é a dúvida ontológica da origem. Tempo e criação, então, se confundem na concepção cristã, anunciada por Santo Agostinho de Hipona (354-430), que segue a corrente neoplatônica anterior ao cristianismo (386) e busca, na natureza religiosa cristã, sua visão de que o tempo passou a existir no momento da criação. Confirmando essa visão no livro XI, cap. XI, do livro *Confissões*³⁷.

Poderia, nesse sentido, utilizar diferentes teorias sobre o tempo e a narrativa que demonstrassem o caráter teórico do tempo no romance como o fez Paul Ricoeur (1913-2005)³⁸, na obra *Tempo e Narrativa* (1983-1985), leitura que muito me auxiliou a pensar nos tempos histórico e filosófico dentro do romance. Essa integração dialética entre tempo e narrativa seguramente me serviu para pensar a estética de *Terra nostra* e as figuras que nela habitam, por isso, a leitura que realizei de Ricoeur (1997) me ajudou a pensar como as narrativas estão construídas no tempo, e como as crônicas se estabelecem ou se fixam na História.

Ricoeur (1997) me levou a fazer a consequente leitura da obra *Confissões*, capítulo XI, o qual apresenta a conceituação do tempo retirada de uma questão ontológica em que as reflexões do filósofo permitem-lhe perguntar sobre ‘o que é o tempo?’³⁹ e sobre essa compreensão esclarece que a análise do tempo está inserida em uma meditação acerca das relações entre a eternidade e o tempo apresentadas no primeiro versículo do livro do Gênesis.

Em seu exercício reflexivo Agostinho de Hipona argumenta que a linguagem faz com que a fenomenologia do tempo nasça em meio a questão ontológica que é a questão de *ser* do tempo. Paradoxalmente para ele, o tempo não tem *ser*, e uma coisa só pode ser medida se ela é.

³⁷ A experiência da eternidade em Agostinho encontra semelhanças com a eternidade em Platão quando inscreve a aproximação da eternidade na definição do tempo cíclico do eterno retorno pois na concepção platônica o tempo é a imagem móvel da eternidade que está de algum modo atualizada na obra de Carlos Fuentes. Agostinho apoia-se na compreensão de infundáveis instantes no presente contínuo em que todo o passado é repellido pelo futuro e que todo o futuro segue o passado.

³⁸ Justifico que neste trabalho de pesquisa busquei nas obras do autor Paul Ricoeur sobre o tempo e a narrativa (Tomos I, II e III) uma estrutura de apoio complementar necessárias para situar o tempo cristão da escatologia, porém não objetivei o desdobramento desta visão que estuda o tempo em Aristóteles e Platão, apesar de considerá-la pertinente ao pensar nos tempos presentes no romance.

³⁹ O mesmo questionamento apresentado por Celestina e Ludovico na epígrafe inicial desta tese.

Logo, a utilização da linguagem me faz chegar a conclusão que a medida do tempo se dá pela percepção do presente.

Esclareço ainda que busquei não trazer a análise temporal e discursiva do romance a partir de uma teoria estruturalista porque já existem em análises de outros estudiosos - citados no próximo capítulo-, e também porque a busca pelo eixo epistemológico me solicita uma aproximação um pouco mais fenomenológica a esta obra, inclusive, entendo que essa forma de aproximação me trará uma leitura do tempo a partir de um processo hermenêutico pensado e estabelecido a partir da minha leitura do romance.

Os períodos temporais retratados nesta primeira parte mostram relações de conflito entre o passado, o presente e o futuro, apontando diversas referências para que se observe a prevalência do futuro no presente, a afirmação do “aqui e agora”, para que o presente “agora” seja exaltado e não sacrificado em função do futuro.

Na segunda parte do romance, nomeada como “O novo mundo”, o tempo não fica referenciado na narrativa, mas pode ter acontecido por volta de 1492, quando o jovem Peregrino relata que esteve em outro tempo e espaço, lugar no qual o tempo era medido pelo sol, pela lua e pela estrela da manhã. No fundo, o que ele se lembra é da sucessão dia e noite de um tempo que ganhou para recobrar a memória sobre aquele lugar cujo tempo era medido pelo relógio de água. A segunda parte da obra apresenta um caminho diferente no que diz respeito ao conhecimento sobre o tempo porque o personagem desconhece a medida do tempo.

Ainda na primeira parte, no capítulo cinquenta e nove, o rei reúne seus súditos para ouvir o jovem, e só na terceira parte da obra, descobre-se uma espécie de cena teatral da corte reunida, ouvindo o relato que o jovem Peregrino narrava para o rei Felipe e para seus súditos, ou seja, há uma união entre as três partes da obra na narrativa que começa no final da primeira parte, segue por toda a segunda parte e termina no capítulo inicial da terceira parte da obra.

Aglomerados no palácio, atentos para ouvir e descobrir os relatos sobre os acontecimentos de uma aventura que fora narrada durante toda a segunda parte da obra, os curiosos queriam as descrições e emoções vividas nesse espaço geográfico diferente. Um detalhe importante é que a Señora não estava presente para ouvir esse relato.

A narrativa do jovem está cheia de convicção e mostra que Pedro e ele navegaram pelo oceano em busca de outro mundo, porque sabiam que seus sonhos os guiariam em busca de outros espaços diferentes daqueles os quais conheciam até então. No trajeto dos dois viajantes, a clepsidra é a medida do tempo, e a bússola é a medida de localização no espaço, além de terem como condutora dessa aventura Vênus, a estrela da manhã.

Ao serem lançados pela voragem das águas nas terras desconhecidas, Pedro diz já ter vivido aquela experiência anteriormente. O romance descreve que os dias, nesse novo mundo, são contados a partir de outra concepção temporal de cinco dias que marcam a memória do peregrino naquele lugar. De acordo com o calendário solar utilizado naquele continente, o ano era composto por 365 dias, divididos em dezoito meses de vinte dias, restando um período de cinco dias sem fortuna, que o Peregrino viveria para recobrar sua memória.

Nessa parte da história, o jovem Peregrino explora e conhece o mundo novo e seus mistérios e, nesse contexto, conta que o tempo naquele lugar parecia longo e sem datas. Era como se vivesse às cegas, o que o fazia se fixar a um só fato inteligível que eram as tesouras que tinham salvado sua vida.

O rapaz narra que chovia sem interrupção, relâmpagos e trovões, toda tarde e toda noite, mas, pela manhã, o sol brilhava naquela selva dourada, quando um ancião fora trazido em um cesto para a gruta -dentro do templo onde o ouro brilhava-, e o velho falara: “Mi Hermano, sé muy bien venido. Te esperaba” (FUENTES, 1975, p. 393)⁴⁰. Essa frase anuncia que o visitante estava previsto na profética história temporal daquele povo.

De acordo com minha leitura e pesquisa, a previsão temporal continha em si uma crença mitológica que se transformara no encontro de duas concepções temporais diferentes no que diz respeito ao tempo, concepções essas que foram se sobrepondo ao longo do tempo: o tempo dos “días enmascarados”⁴¹, esperados pela mitologia asteca, e o tempo que era trazido da Europa, pelo conhecimento de Nicolau Copérnico (1473- 1543), solidificador da concepção de tempo linear. Essa estrutura linear foi transgredida, de forma que dediquei considerações e discussões no capítulo dois desta tese.

Na terceira parte da obra, “O outro mundo”, o tempo se amplia e retoma episódios da primeira parte da obra com novos relatos sobre um tempo anterior aos anos que já haviam sido relatados na narrativa. Dessa maneira, no capítulo cento e trinta e nove, “Manuscrito de un estoico”, o texto volta ao ano 42 a.C., e, nos capítulos sequenciais, capítulo cento e quarenta “Cenizas”, a narrativa vai para o século XVI. No capítulo cento e quarenta e um, “La Restauración”, chega-se ao século XX, quando, nos dois capítulos seguintes, há um retorno ao século XVI. Por fim, no capítulo final, “La última ciudad”, tudo acontece no último dia do ano de 1999, retornando ao primeiro capítulo da primeira parte da obra, “O velho mundo”. Essa sequência mostra a circularidade da obra.

⁴⁰ Meu irmão, seja bem-vindo. Eu te esperava! (FUENTES, 1975, p. 393, tradução nossa).

⁴¹ Título da primeira obra de Carlos Fuentes, publicada no ano de 1954.

Nesse terceiro momento do romance, o tempo ganha uma forma dinâmica na ação de recontar a narrativa da primeira e da segunda parte da obra. O autor recorre à digressão narrativa até o momento da ordem que funda o tempo de Roma. Esse retorno temporal até a época de Tibério César amplia as considerações da obra no sentido de apresentar o passado da história da corte espanhola e suas origens latinas, inclusive, destaca o presente narrativo em que se está vivenciando todas as ações do romance por intermédio de um cronista. Isso mostra a potência cinematográfica⁴² do romance e a simultaneidade do tempo na obra.

A figura do cronista que conhece toda a história estabelece uma união temporal entre a descoberta do novo mundo, as navegações empreendidas ao novo continente, e a importância dos relatos escritos servem para confirmar os acontecimentos narrados. Além desses momentos, restam os acontecimentos futuros que apontam para a descoberta de um novo tempo.

Esse novo tempo, que permite olhar para o horizonte futuro dentro da narrativa, mostra a descoberta da sistematização temporal cronometrada pela descoberta do pêndulo por parte do personagem Frei Toribio e pelo aprimoramento e precisão dos relógios mecânicos, o que permite estabelecer a conexão de uma nova organização social e cultural que une o continente europeu ao americano. Esse futuro chega ao século XX nos capítulos “Carne esferas e olhos cinzentos junto ao Sena” (capítulo um), “A restauração” (capítulo cento e quarenta e um), “Os trinta e três degraus” (capítulo cento e quarenta e três) e “A última cidade” (capítulo final da obra). Por fim, exatamente na última página do texto é anunciada a chegada do novo milênio.

Enfim, esta pesquisa busca os fundamentos estéticos necessários e justificadores do tempo linear porque é a partir deles que frutifica o meu olhar perscrutador desta obra de Carlos Fuentes. Consequentemente, penso na construção estética do tempo na obra para explorar a dimensão temporal, que o romance transgride, ao mostrar seu eixo epistemológico.

Consciente de que trago inicialmente um relato panorâmico do tempo na obra e que, diante do meu objeto, não pretendo resumir o romance, trouxe, neste capítulo, a Figura 2 que recupera visualmente a sequência dos capítulos da obra que poderá ser mais bem visualizada no Anexo 3. Neste ponto, faço um “intervalo” e proponho uma leitura para pensar o tempo a partir de outras pesquisas sobre o romance e suas contribuições, para além desse pensar, tentar também ouvir, olhar e compreender o tempo da construção escrita de *Terra nostra*.

⁴² A linguagem cinematográfica fez parte da vida deste escritor latino-americano que também foi roteirista.

2 INTERVALO

Sí: allí estaba una carta dirigida a él. Pensó que sería una de tantas notificaciones que de tarde en tarde le llegaban, siempre con sumo retraso, pues el desplome casi total de los servicios postales era ya un hecho normal de esta época en la cual todo lo que había significado progreso cien años antes, ahora dejaba de funcionar con eficacia y prontitud. Ni la cloroquina purificaba las aguas, ni el correo llegaba a tiempo. Y los microbios habían impuesto su reino triunfal sobre las vacunas: indefensos humanos, gusanos inmunes. (FUENTES, 1975, p. 17)⁴³.

Aqui a epígrafe me remete às marcas de uma crítica ao tempo, e a antítese está justamente na decadência como sinônimo da palavra progresso. A carta vinha de outra época, e os seres humanos continuavam fragilizados frente ao reino triunfal dos micróbios.

O trecho escolhido marca o momento em que Polo Febo procura sua correspondência cotidiana. A lentidão humana para acompanhar o processo de aceleração do tempo faz com que os vermes superem as vacinas. Somando-se a isso, a menção ao atraso dos serviços postais me remete a uma aceleração temporal, sensação essa que diverge da abreviação temporal escatológica anunciada ao longo da narrativa pelo monge Simón, personagem que alertava sobre o fim dos tempos, previsto pelas escrituras sagradas.

Assim, a abreviação do tempo é um augúrio do fim do mundo, enquanto a sua aceleração é um prenúncio do progresso. Nesse sentido, o horizonte da linearidade temporal que coloca no futuro a sua realização mais nobre me remete ao horizonte da tragédia da criação humana do tempo, ou seja, o conteúdo do tempo criado pelo humano se realiza de modo tão acelerado que os próprios inventos humanos são incapazes de acompanhá-lo, como é o caso aqui da cloroquina e dos correios.

Artículo, neste capítulo, duas partes desta pesquisa que me fazem pensar na estrutura interna da obra. O primeiro momento busca visões de diversos pesquisadores de *Terra nostra* e observa como eles mostram seus temas e preocupações a respeito do romance, o segundo momento possui uma imersão no tempo de escrita da obra, associando o trabalho árduo do escritor ao entrelaçamento desse enredo temporal que foi a sua existência e sua dedicação à literatura. Artigo os afetos da amizade que mostram que cada movimento estético desse escritor cobram-lhe um preço político.

⁴³ Sim: ali estava uma carta dirigida a ele. Pensou que seria uma das muitas notificações que de tempos em tempos lhe chegavam, sempre com grande atraso, pois a ruína quase total dos serviços postais era já um fato normal desta época na qual tudo o que havia significado progresso cem anos antes, agora deixava de funcionar com eficácia e prontidão (FUENTES, 1975, p. 17, tradução nossa).

2.1 Os olhares ao longo do tempo

Na literatura, constroem-se pesquisas que visam mostrar a importância de uma obra para a humanidade, estas pesquisas diversas sobre um autor ou sobre suas obras chama-se fortuna, mas para encontrar o lugar da fortuna crítica preciso falar de olhar. O olhar dentro da teoria da ER possui uma ótica, um ponto de vista, algo que é particular ao leitor-pesquisador que está na busca pelo conhecimento do eixo epistemológico da obra que ele investiga. Entretanto, um olhar não é único, existem outros olhares que também compõem esse olhar de pesquisa, estes olhares estão no encontro dialético entre leitor(es) e obra(s).

Ao ler a fortuna crítica do autor, compreendo outros olhares e perspectivas estéticas sobre a construção da obra *Terra nostra*. Carlos Fuentes é um autor que possui uma fortuna crítica muito ampla e trarei neste diálogo apenas alguns autores que aportaram para a minha compreensão do tempo na obra alguma contribuição. Na bibliografia, deixarei referências de pesquisas sobre a obra que, por certo, não estarão contempladas neste breve momento de estudo, sendo ainda compreensível a ausência de alguns pesquisadores importantes que não me foi possível citar.

Mais que uma máquina, nos estudos promovidos a partir da teoria da ER, compreende-se que o leitor é um ser dotado de experiências, vivências e leituras próprias que o influenciarão no embate interpretativo travado com o romance por meio do seu olhar de pesquisa e, obviamente, entendo que a construção de conhecimento deste investigador pode caracterizar-se pelo seu recorte, por seu patrimônio interno.

Assim sendo, o recorte do olhar desta leitora-pesquisadora estimula a verificação de outras relações sensíveis que permitem explicar o mundo e as dificuldades de observar a totalidade, seja pelo movimento constante, seja pelas negligências contidas no meu ato de olhar. Logo, o embate interpretativo com o romance necessita de outros pontos de vista para complementar-se e se tornar plural, não para abarcar mais considerações, mas para ser mais preciso em suas escolhas.

Na minha visão enquanto estudiosa da ER, o olhar complementar que busca a convergência é a visão do mundo romanesco que se aproxima e se comunica na condição possível de se pesquisar sobre a mesma obra, transmitindo saberes diversos por meio da mudança de perspectiva a partir da visão de cada leitor-pesquisador acerca de seu objeto de pesquisa.

A Epistemologia do Romance entende que o direcionamento do olhar, nesse caso específico, depende do processo hermenêutico da relação com a obra e com o que ela oferece, um ponto importante para permitir ao leitor-pesquisador justificar sua escolha e posição tomada diante de milhões de caminhos que a leitura venha a ter. Acrescenta-se ao interesse dessa reflexão para a ER a proposta de aqui se realizar um exercício do olhar epistemológico sobre o romance como uma possibilidade de se chegar a conhecer o romance em sua potência.

Antes de prosseguir em meu texto sobre a fortuna crítica da obra, gostaria de pontuar que a respeito do termo “olhar epistemológico” esclareço que ele foi trazido do ensaio *Os Sonâmbulos de Broch e a metamorfose do romance*, escrito por Barroso Filho (2014), na seguinte passagem:

Continuando com o olhar epistemológico percebe-se que este pode contribuir para mostrar que dependendo da escolha do tipo de narrativa ficcional a estética pode ser transformada em ética, graças à astúcia da interação de tempos cronologicamente distintos, no caso dos *Sonâmbulos*: o tempo do romantismo, o tempo do anarquismo e o tempo do realismo. Uma percepção estética da ética transforma e amplia a percepção daqueles que a leem. Engendra um conhecimento que desperta, faz o leitor tomar consciência, adquirir conhecimento. (BARROSO FILHO, 2014, p. 295)

Barroso Filho cita uma obra que antecipa o seu tempo, porque alcança ver o mundo em movimento, transcende o olhar incômodo do sistema de valores em que o autor está inserido e a explicação apresentada permite ainda falar da transgressão do olhar epistemológico que desperta no leitor a consciência ética a partir da estética da degradação de valores estudada por pesquisadores da ER.

Na pesquisa sobre a obra *Os sonâmbulos*, de Hermann Broch (1886 - 1951), realizada por Itamar R. Paulino, o pesquisador mostra como a união entre a filosofia e a literatura alcançam compreender elementos de ordem estética e ética dentro do tempo do romance. Nas palavras de Paulino (2014):

Broch foi de fato um leitor do espírito de sua época com a ousadia de transportar para o romance toda a sua intuição e inquietação sobre os valores nela vividos. Ao juntar a criatividade literária e o conhecimento para traçar um panorama narrativo e ensaístico sobre a crise de valores da Europa ocidental, ele trouxe para o universo literário e filosófico um debate bastante rico sobre os conflitos gerados na modernidade, por conta da fragmentação do sistema universal de valores – organizado ainda no período medieval – em sistemas particulares de valores (PAULINO, 2014, p.9-10).

Esse olhar de pesquisa revela a compreensão de Paulino (2014) para o tempo em que a obra foi escrita e chama a atenção para o nascimento dos conflitos modernos e as fragmentações estéticas e rupturas éticas que se estabelecem no sistema universal de valores e nos sistemas particulares de valores que, a meu ver, também se apresentam em *Terra nostra*.

Também Silva (2019), que pesquisou sobre a mesma obra do autor H. Broch, me ajudou a pensar no sentido epistemológico desse olhar ao demonstrar em sua dissertação que para H. Broch é necessário ter um olhar por trás do sistema de valores, e não apenas ter uma obra de arte que esteja dentro desse sistema representando a arte.

Além disso, a pesquisa de Silva (2019) mostra que H. Broch quer alcançar uma obra de arte que esteja para além do sistema que os artistas estão inseridos, que não seja pura representação, mas reflexão sobre um imperativo ético revelado pela estrutura interna do romance.

Enfim, essas pesquisas buscam os fundamentos estéticos necessários e justificadores do romance de H. Broch e me auxiliam a me colocar diante de *Terra nostra*, pensando sobre os aportes que a fortuna crítica de Carlos Fuentes me concede para analisar o tempo como esse elemento estético que sofre uma transformação ao ser conduzido pelo olhar epistemológico trazido pela ER.

A minha proposta de olhar para a fortuna crítica da obra se ampara na ideia de complementariedade, pois mesmo que tenham condições de perspectivas diferentes, o olhar complementar encontra o que é comum na forma estética da obra e responde a questões temporais que se ampliam e se comunicam no olhar sensível sobre a obra romanesca que se acumula em diferentes modos de pesquisa.

Consciente de que o romancista Carlos Fuentes se estabelece como escritor no final dos anos cinquenta com a publicação do romance *La región más transparente* (1958), entendo que nessa obra o autor lança a sua perspectiva estética sobre o ato de criar romances, mas entendo também que não é somente o desafio de escrever que importa, isso porque Carlos Fuentes ainda era um autor mexicano que buscava a sua identidade e seu lugar no mundo hispano-falante. Esse momento inicial da escrita do mexicano Carlos Fuentes é também um lançamento de seu nome no mundo das letras, antes dessa obra o autor havia publicado o livro de contos *Los días enmascarados*.

Um livro que para mim define a forma escrita de Fuentes ainda nos anos setenta é o do argentino Luján Carranza (1974) que considera o autor de *Terra nostra* como um “autêntico criador” e um escritor cujos romances são considerados difíceis de interpretar,

Creo necesario aclarar una expresión anterior, es el hecho de considerar a Carlos Fuentes como una ‘calamidad pandórica. Al terminar de leer sus obras (leerlas y releerlas, gustarlas, decantarlas y asumirlas) tuve que confesarme que ‘el hereje literario’, según Luis Harss, me había conquistado por la pujanza de su narrativa, pero por sobre todas las circunstancias de su literatura, por un friso de soledad y desarraigo que campea en toda su obra. Por una suerte de desamparo que va mostrando su rostro

a través de la agresividad. Y nada hay que esté más cerca de la agresión, que la timidez. Con permiso de los psicólogos (CARRANZA, 1974, p.9-10).

Concluindo que Carlos Fuentes trouxe inovações estéticas aos seus textos, Carranza (1974) ainda acrescenta que o escritor foi fruto de uma educação esmerada, um jovem que dominava as línguas estrangeiras modernas, era um diplomata desafiador e conhecedor do mundo para além do literário. Em seu texto, ele aprecia as qualidades linguísticas do escritor e diz que os dados que ele apresenta podem parecer gratuitos, mas fazem total coerência com a personalidade do autor e sua visão de escritor mexicano do século XX.

Nas palavras de Carranza (1974), Carlos Fuentes foi polêmico na política e nas letras, inclusive, cita em seu texto que Fuentes sempre buscou a possibilidade de isolar-se para escrever, além de possuir uma técnica narrativa de formas literárias incomuns para escritores hispano-americanos: “Con motivo de la aparición de sus obras, se dio en decir que su narrativa tiene ritmo cinematográfico” (CARRANZA, 1974, p.21), uma vez que sua obra foi sempre salpicada de técnicas variadas de escrita a obra de Carlos Fuentes⁴⁴ vem acrescida de seu apreço pelo cinema.

Além das observações do trabalho de Carranza sobre a obra do autor, outro trabalho que foi importante conhecer foi o da pesquisadora brasileira Ana Lúcia Trevisan (2008) cujo título é o *Espelho fragmentado de Carlos Fuentes: Literatura e história em Terra nostra*. Esse trabalho, específico sobre *Terra nostra*, tem por objetivo mostrar que o romance constrói a história por uma via crítica conduzida por duas diretrizes: uma de interpretação dos textos compilados por Fuentes, e outra que redimensiona criticamente a autoridade do discurso histórico. Em seu livro, a autora traça sua pesquisa por um caminho baseado em premissas de Mignolo e discute as relações de sentidos entre a história e a literatura.

Ana Lúcia Trevisan (2008) traça um diálogo com as obras do próprio autor, como: *O espelho enterrado* (2003), *Cervantes ou a crítica da leitura* (1976) e *Tiempo mexicano* (1971), e observa que o romance reafirma uma tese de Carlos Fuentes sobre a reinvenção do passado. Ademais, ela acrescenta em suas observações sobre o romance que “a multiplicidade temporal *a priori* como o grande desarticulador da estrutura narrativa é o grande articulador da macro reflexão de Carlos Fuentes” (TREVISAN, 2008, p.17).

O argumento que a autora trabalha se refere à desordem e ruptura dos processos de construção das narrativas da obra. Esse argumento contribui para minha pesquisa porque ela afirma compreensões sobre o romance que concordamos, tais como a existência do tempo

⁴⁴ O autor foi roteirista de cinema e teve algumas de suas obras, como *Gringo Viejo* (2005) e *Aura* (1962), exibidas na “telona”.

múltiplo e do pensamento reflexivo e filosófico do autor em uma exigente participação do leitor: “cada vez que Carlos Fuentes desarticula as narrativas ele exige mais atenção do leitor aos modos de contar” (TREVISAN, 2008, p.32).

Para Trevisan (2008), todo o romance remete a uma gênese que é a construção e a elaboração de um discurso capaz de “construir uma história polifônica e também autorreflexiva sobre as possibilidades de ordenação dos fatos” (TREVISAN, 2008, p.109), um discurso capaz de se referir a uma verdade histórica reconstruída por meio da problematização e da reflexão apontadas por Carlos Fuentes.

O argumento final de Trevisan (2008) me fez observar a importância da autonomia literária de Carlos Fuentes na obra e, inclusive, concordar que o recorte escolhido por Trevisan para seu livro muito me auxiliou para pensar os caminhos de minha proposta nesta tese. Ao finalizar as ideias a respeito da construção crítica da história, ela escreve que a formação descontínua dos discursos na obra remete a uma proposta do autor, que é uma reflexão estética sobre a hispano-américa, uma ideia que apresentarei no próximo capítulo.

Ainda apresentando outros trabalhos dentro da fortuna crítica do autor, a pesquisadora Luz M. Carranza possui uma publicação de sua pesquisa de doutorado sobre a obra *Terra nostra: Un teatro de la memoria* (1990). Nessa publicação, ela faz uma análise minuciosa da obra por um viés de estudo do teórico Gérard Genette (1930-2018). A leitura desse trabalho me fez entender como o romance está estruturado em função dos seus narradores, personagens, tempo, espaço e enredo, esse estudo mais estrutural da obra de Carlos Fuentes muito me auxiliou.

Ao centrar minha pesquisa no tempo, optei por não analisar o tempo enquanto estrutura da narrativa como uma concepção cronológica ou psicológica como sugerem os estudos estruturalistas, pela categorização de estudiosos como Gérard Genette que divide o tempo em: o tempo da narração e o tempo da narrativa, algo que está muito bem concebido na pesquisa de Carranza (1990) e que não irei repeti-lo aqui, mas considero esclarecedora e importante a contribuição da pesquisadora principalmente porque os quadros explicativos que ela faz da obra auxiliaram-me em minha localização espaço-temporal do enredo do romance.

Outro texto importante foi o do peruano José Miguel Oviedo (1934-2019) que em 1976 publica o ensaio *Terra nostra: Sinfonía del nuevo mundo*. O que mais me chama atenção nesse texto é a observação que ele faz sobre a voracidade enciclopédica de Carlos Fuentes e “o transbordar por novos interesses estéticos e a densidade profunda que une o aparelho conceitual da palavra de Carlos Fuentes ao mito” (OVIEDO, 1976, p. 72) que segundo ele é um impulso de síntese interpretativa que o homem de todos os tempos tentou explicar.

Ao fazer sua apreciação da obra *Terra nostra*, Miguel Oviedo sublinha as técnicas narrativas que Carlos Fuentes utiliza, como: a intertextualidade, a *mise-en-abyme* e o movimento telescópico da narração dentro da narração, a sucessão circular do texto que leva ao infinito, as cosmogonias astecas como configurações simbólicas, a doutrina escatológica cristã com seus incontáveis modos de imaginar o milênio, e por fim, a ideia de um tempo trino em que o sonho e a realidade formam uma nova cosmogonia.

A respeito dos personagens, Miguel Oviedo (1976) declara que não os vê regidos pela verossimilhança e sim por características cervantinas de semelhanças, pois atuam como figuras intercambiáveis e segundo sua apreciação crítica à lei que os rege é a metamorfose. Além disso, aponta para a personificação do quadro trazido de Orvieto e do próprio palácio do Escorial como referências de personagens da obra.

Segundo considerou Miguel Oviedo (1976), a pretensão de Carlos Fuentes ocorre “no grau máximo da saturação narrativa” (OVIEDO, 1976, p. 87), para o comentador, conhecer a obra é gratificante, apesar de entender que “o ponto de acesso do romance está tão congestionado que se vê ameaçado por oclusão” (Idem, p. 87). O fechamento do ensaio de Miguel Oviedo aprecia a obra e a compara com *Guerra e Paz* e *Ulisses*. Neste sentido, ele afirma que os livros extensos têm um destino curioso porque primeiro são motivo de chacota e depois se tornam respeitáveis e clássicos. Acrescenta ainda que entende que Carlos Fuentes radicaliza na forma da narrativa com o grau máximo da saturação por uma opção estética.

Além desses estudiosos, outro importante artigo do ano de 2002 sobre a obra *Terra nostra* de autoria de Juan Navarro Santiago, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, utiliza como caminho de interpretação do romance os estudos sobre a metaficção e observa a preocupação com a história definindo “o romance como um mural histórico” (SANTIAGO, 2002, p. 50) amplo dentro de um projeto revisionista que comunica uma visão global da história hispano-americana.

Santiago (2002) sugere que no período em que a obra *Terra nostra* foi escrita (1968-1975), a Espanha e a Hispano-américa padeciam a repressão de regimes totalitários. Ademais, acrescenta que as vozes narrativas do texto resultam vir da imaginação do autor que sempre foi livre para criar um narrador a partir de um desenho de conexões dispersas e autoconscientes que mostram o passado suscetível de manipulação estética.

Logo, a exegese exigida pelo romance, segundo Santiago (2002), necessita de um leitor organizado e ciente de sua tarefa. Para ele, o leitor é quem precisa encontrar os caminhos e fazer sua interpretação única porque “La novela de Fuentes reivindica lo fragmentario y múltiple,

frente a lo lineal y unívoco, defiende lo colectivo y polifónico, en oposición a lo individual y monocorde” (SANTIAGO, 2002, p. 51).

Ao finalizar sua análise do romance, Santiago assinala que: “La novela es presentada como modelo de la gran empresa utópica que, de acuerdo con su autor, deben emprender los Latinoamericanos: la creación de una síntesis final de una realidad profundamente heterogénea” (SANTIAGO, 2002, p. 103). Algo que me auxilia a pensar na pluralidade de pontos de vista sobre *Terra nostra* como uma forma de ler a obra romanesca de Carlos Fuentes.

O que consegui sintetizar até aqui foi que o tempo está mencionado como um elemento estruturante do romance, como um tema importante, especialmente o tempo histórico que situa a narrativa cronologicamente e permite uma análise do ponto de vista da crítica literária de estudiosos do romance, como G. Genette, ou da metaficção historiográfica, de L. Hutcheon. As visões destes diferentes leitores de *Terra nostra* enriquecem o meu trabalho porque apresentam estudos a partir de diferentes perspectivas metodológicas e diferentes olhares interpretativos.

Outra estudiosa da obra de Carlos Fuentes, Alejandra Saucedo Plata (2012), faz uma análise da obra ensaística do autor e tece um comentário sobre *Terra nostra* que me faz pensar sobre o meu objeto de pesquisa. Plata (2012) declara:

Dentro del ambiente tenso de la Guerra Fría, durante los años setentas (sic.) Fuentes cuestionó el sentido del siglo XX. Para ello se remitió constantemente a la historia universal y a la América Latina. Habló de la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración, y un general del mundo sagrado. En Terra Nostra, considerada por muchos su obra más acabada y personal, intentó construir el devenir de la cultura hispanoamericana y así explicar esta modernidad en particular. Desde mi perspectiva, los cuestionamientos que se hiciera lo condujeron a comprender el sentido de mundo como una serie de tragedias. Rescató de la literatura griega conceptos como tragedia, drama y melodrama, y los aplicó para analizar el destino, el progreso, la modernidad y la historia. Así, modernidad y literatura aparecieron como temas vinculados que se nutrían el uno al otro de manera novedosa (PLATA, 2012, p. 271)⁴⁵

A apreciação da autora remete considerações às reivindicações constantes do autor de *Terra Nostra*, ou seja, uma atenção a reivindicações mundiais das culturas nos anos setenta, uma obra que foi considerada como a obra mais acabada e pessoal do autor. Ela aponta que na obra Fuentes remete o sentido da modernidade conduzido por uma série de tragédias. Ela

⁴⁵ Dentro do ambiente tenso da Guerra Fria durante os anos setenta Fuentes questionou o sentido do século XX. Para isso referiu-se constantemente a história universal e a América latina. Falou da Idade Média, o Renascimento, a Ilustração e em geral do mundo sagrado. Com Terra Nostra, considerada por muitos como sua obra mais acabada e pessoal, tentou construir um devir da cultura hispano-americana e assim aplicar esta modernidade de modo particular. A meu ver, os questionamentos que se fizeram o conduziram a compreender o sentido do mundo como uma serie de tragedias. Resgatou da literatura grega conceitos como tragédia, drama e melodrama, e os aplicou para analisar o destino, o progresso, a modernidade e a história. Assim, modernidade e literatura apareceram como temas vinculados que se nutriam um ao outro de como uma novidade (PLATA, 2012, p.27, tradução nossa).

sublinha que os conceitos resgatados da literatura grega foram aplicados para analisar o destino, o progresso, a modernidade e a história.

O interesse de Carlos Fuentes pelo tempo já existia desde os três anos finais da década de quarenta, quando na cidade do México, o jovem Carlos vai estudar no Colégio Frances Morelos e frequenta os cursos de filosofia e estética, momento em que ele lê literatura mexicana e romances estrangeiros e passa a ser um rosto habitual nas páginas dos jornais mexicanos graças a sua assídua frequência às festas da classe burguesa da capital “donde destaca sus dotes de animador” (ORDIZ, 1987, p. 24).

Segundo Ordiz (1987), o que se sabe é que Carlos Fuentes mantinha contato com a alta sociedade mexicana e participava de um grupo “formado en su mayoría por estos niños bien de la noche capitalina, funda en julio de 1949 la famosa sociedad secreta conocida por el nombre de basfumismo” (ORDIZ, 1987, p. 25). Ordiz acrescenta que se tratava de um grupo fechado com orientações semelhantes às da vanguarda europeia dos anos vinte e trinta, e na Cidade do México, alguns rumores foram criados em relação a esse grupo.

Esse grupo de jovens costumava se reunir em cemitérios e panteões abandonados e dizia render culto a um deus particular, algo que parecia perigoso e demoníaco nesta época. Em função de incertezas sobre estas práticas, a opinião pública mexicana impôs a este grupo uma retratação que foi redigida por Carlos Fuentes em 1949 e publicada na revista *Hoy* de 29 de setembro de 1949. Ordiz relata que:

[...] la opinión pública mexicana impulsó a Carlos Fuentes a escribir un artículo aclaratorio que, bajo el título ¿Pero usted no sabe lo que es Basfumismo?, apareció en la Revista Hoy el 29 de septiembre de 1949. Fuentes señala en él las bases teórico-filosóficas de la sociedad, con especial hincapié en el rechazo del optimismo, del tiempo lineal y con una propuesta de retorno a la exploración de la interioridad humana como matriz real del universo: “... para SER el hombre debe asesinar al Tiempo [...] el hombre actual vive, no para él, sino para su proyección en el futuro. No existe el hombre. Existe su participación en el tiempo. (...) Y así nunca trascenderá el Hombre al Hombre, sino al vacío. El tiempo debe detenerse, el hombre debe salir del océano asfixiante de relojes suizos en el cual diluye su promesa. Al perder al Tiempo el Hombre encontrará al Hombre” (ORDIZ, 1987, p. 25).

Mas, o que se sabe é que esse grupo precisou romper com seus ideais juvenis, porém a luta contra os relógios asfixiantes apontados para o futuro o fez manter uma visão crítica a respeito da sobreposição temporal e cultural entre territórios, como Roma, Espanha, México e Estados Unidos, para citar os espaços territoriais mencionados em *Terra nostra*.

Nesse sentido, entendo quando no ensaio *Cervantes ou a crítica da leitura* (1989) Carlos Fuentes aponta Robson Crusoe como o primeiro herói capitalista, como um *self-made-man*, que aceita a realidade objetiva e depois a adapta a suas realidades por intermédio da ética e do

trabalho, do senso comum, da persistência, da tecnologia e se for preciso “do racismo e do imperialismo”, afirma o autor.

A união dessas ideias me conduz ao embate do autor com o imperialismo americano durante os anos oitenta: “Robson e Quixote são a antítese dos mundos anglo-saxão e hispânico” (FUENTES, 1989, p. 82) que, segundo Carlos Fuentes, precisam ser enfrentados. Não trato aqui deste enfrentamento porque exigiria utilizar outras obras posteriores à *Terra nostra* que estão dentro do conjunto de obra do autor, como: *El naranjo* (1993), *La silla del aguia* (2003), *Contra Bush* (2004) e algumas mais que abordam essa visão crítica de Carlos Fuentes acerca do imperialismo americano sobre o México, mas aponto que, em *Terra nostra* existe um pequeno registro sobre este assunto no capítulo *La restauración*, lembrando ainda que após este romance o autor se posiciona em outras obras combativamente contra o mundo Norte-americano.

Trato de tocar neste tema porque ele aponta para a passagem do tempo marcada em minhas considerações sobre o tempo na obra e em como os personagens que escolho me fazem pensar essa questão da sobreposição temporal de culturas fronteiriças e seus enfrentamentos, em especial, aspectos que se rompem e fragmentam a partir dessa mistura de concepções de tempo. Desse modo, retomarei essa linha de pensamento ao chegar no terceiro capítulo, neste momento é importante considerar que existe uma abordagem temporal que compara duas maneiras culturais de pensar sobre o tempo.

Antes de concluir, preciso dizer que as pesquisas de Carranza (1990) e Trevisan (2008) expõem em suas reflexões o papel do tempo histórico e a construção estética desse tempo na narrativa, principalmente a presença da Corte de Felipe II e as questões históricas que a envolvem. No entanto, o meu olhar de pesquisa me conduz a um eixo temporal que não é apenas histórico, ele acrescenta ao histórico o aspecto estético sem esgotar o diálogo com a fortuna crítica que consegui ter acesso⁴⁶.

De forma simultânea, ao apresentar um pouco dos olhares de pesquisa da fortuna crítica da obra, me permite pensar o que estou negligenciando para construir a minha visão da obra, e principalmente, compreender a impossibilidade de apreensão total do texto na proposição de minha pesquisa, daí a necessidade do recorte para direcionar o meu olhar para um eixo epistemológico que já foi tema de minha pesquisa em *Aura* (1962) e que merece ser retomado.

⁴⁶ Porque estou ciente que diferentes pesquisadores pelo mundo se dedicam a essa obra, inclusive, no momento dessa pesquisa.

2.2 O tempo em que o romance foi escrito

Inicialmente devo dizer que estou cientes de minha aproximação da crítica genética, mas ainda não me coloco nesse lugar de estudo, o que penso estudar neste capítulo permanece na compreensão metodológica da ER, utilizo as cartas para pensar o envolvimento do autor no tempo em que a obra foi escrita, algo que está na obra porque percebo contida nas palavras de alguns personagens, mas não cabe na obra, uma vez que pertencem a outro espaço textual.

Assim, crítica genética, entendida como um estudo em pesquisa literária para investigar sobre o processo de criação do escritor, utiliza materiais variados deixados pelo autor para entender a construção de sua obra e contribui para pensar o espaço romanesco. Esta visão da obra por seu conjunto literário e extraliterário se encontra desenvolvida no Brasil nos estudos de Philippe Willemart (1940-) autor que esclarece que a crítica genética permitiu rever a história, a literatura e a crítica literária.

De acordo com Willemart (2001), a pesquisa de manuscritos descobre mundos insuspeitos sobre o momento de criação de um escrito, ele compara a organização de Flaubert que tinha a construção de seus textos toda programada e definida com a de Proust que para escrever usou setenta e cinco cadernos de rascunho aparentemente fora de ordem. Segundo Willemart (2001), essa visão concede inteligibilidade sobre o ato da criação, inclusive a ideia de que o pensamento de um escritor segue regras comuns à de cientistas e, conseqüentemente, reduz o distanciamento entre ciências humanas e exatas.

Na perspectiva de ampliar a minha contribuição a outras pesquisas sobre *Terra nostra*, trago considerações investigativas acerca das cartas trocadas entre Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez. Na abertura a este ensinamento, penso na importância do tempo da criação do romance, isto é, no intervalo durante o qual o autor vive temporalmente a sua experiência criadora.

A ideia de buscar informações e pensamentos deixados nos escritos, por exemplo: cartas, diários, cadernos, leituras realizadas ao longo da vida literária do autor ou livros de sua biblioteca pessoal, como o caso da publicação organizada por José Luis Jobim acerca da obra de Machado de Assis⁴⁷ e o texto *O laboratório do escritor*, de Ricardo Piglia (1996) me ajudaram a pensar este capítulo da tese.

Ao ler o texto de Piglia (1996) observei que ele aponta para uma prática de escritos privados na qual, geralmente, o escritor anota suas observações literárias em algum lugar, uma

⁴⁷ Referimo-me à obra JOBIM, José L. **A biblioteca de Machado de Assis**. Editora Topbooks, RJ, 2014.

espécie de laboratório “onde essa relação múltipla dele com os outros textos e com o seu próprio trabalho funciona como um espaço em que combinam a reflexão, o projeto, as tentativas e falhas” (PIGLIA, 1996, p.48) supondo-os em rascunhos, borrões e cadernos; sugere, igualmente, que poderíamos encontrar esse momento de reflexão crítica do escritor nas cartas a seus amigos.

A partir dessa ideia e dessa reflexão, correlaciono minha pesquisa com a pesquisa realizada por Wilton Barroso Filho (1954 - 2019)⁴⁸ quando esteve na Normandia, e buscou nos arquivos da Biblioteca Municipal de Rœun as cartas trocadas entre Louise Colet e Flaubert para descobrir pormenores das cartas escritas de Flaubert coincidentes com a escrita do romance *Mme. Bovary*.

Por meio desse movimento investigativo, Wilton Barroso (2018) chegou à ideia de que *Mme. Bovary* é um romance que nasceu das pesquisas de Flaubert a respeito das cartas de Mme. Ludovica cujos manuscritos foram descobertos em 1947. Barroso construiu assim a ideia de que “o texto literário como o autor o concebe, não é um panfleto para incitar as mulheres da época a imitar Emma; Flaubert apenas despe Ema Bovary na intimidade do texto com o leitor” (BARROSO FILHO, 2018, p.27).

Observando a forma de pesquisa indicada por Barroso (2018) dentro dos estudos da ER, quando aponta para as questões epistemológicas de um romance, e diante dos trabalhos da fortuna crítica acerca da obra *Terra nostra*, percebi que seria importante apresentar nessa pesquisa informações sobre o romance que ainda não foram buscadas por outros pesquisadores e que fazem sentido para o caminho metodológico de minha investigação.

No sentido memorialístico deste capítulo, no que concerne ao material aqui utilizado, recordo que no ano de 2015 quando pesquisava sobre a obra do autor Carlos Fuentes cliquei em hiperlinks de diferentes notícias sobre a morte do escritor, ocorrida em maio de 2012. Ali li que o autor havia deixado seus manuscritos e documentos pessoais como doação à biblioteca de Princeton, contudo, ignorava a localização desta biblioteca e pareceu-me difícil conseguir me comunicar com o responsável pelo centro de recursos de uma universidade tão distante para solicitar uma visita ou algum material que pudesse ser lido para satisfazer uma curiosidade pessoal sobre como o autor escrevia para seus pares.

⁴⁸ O professor Wilton Barroso (*in memoriam*) foi quem me deu o incentivo de realizar os meus estudos a respeito da obra de Carlos Fuentes e, por diversas vezes, conversamos sobre a importância de uma leitura de descoberta dos romances de Fuentes, escrevemos juntos, trocamos “as nossas figurinhas repetidas” e muito aprendi com a sua orientação amiga e com suas palavras e observações precisas sobre o cunho estético-filosófico das obras de Carlos Fuentes. A você Wilton, minha gratidão!

Mergulhei no ambiente virtual em busca da Universidade de Princeton e encontrei a página da *Princeton University Library's Rare Books and Special Collections* (RBSC) e fiz o cadastro como visitante virtual para ali vasculhar sobre algo que ninguém ainda tivesse tocado ou pesquisado a respeito do autor.

Beneficiada pelo ambiente virtual dos tempos atuais, solicitei as cartas trocadas entre o autor e seu amigo Gabriel García Márquez na esperança de poder um dia falar sobre essa amizade, ou pelo menos, ler algo que fosse uma parte autêntica dos fantasmas e das ilusões que jurei ter encontrado nos romances lidos, no entanto, até aquele momento, eu não sabia se eram meras alucinações de uma leitora “mais ingênua” e menos pesquisadora do ano de 2015.

Antes de saber como escolher o material que me interessava, escolhi os anos de escrita da obra entre 1965 e 1975, que coincidentemente são os anos de escrita de *Terra nostra*⁴⁹ e naquele outubro de 2015 foi necessário corrigir meu endereço de correspondência e realizar o desembaraço burocrático da requisição feita quando pensei que perderia o prazo para finalizar a solicitação.

Ao conseguir as cópias que foram enviadas pelo correio, recebi também as recomendações sobre as normas de como o material deveria ser referenciado se, por acaso, fosse publicado no todo ou em parte em algum projeto de pesquisa. Desse modo, quando o material chegou em minhas mãos o transformei em documento digital para posteriores consultas.

Relembro ainda a euforia de quase uma noite inteira lendo e tentando decifrar nomes, lugares e referências, semelhante a alguns dias e noites inteiros decifrando a leitura de *Terra nostra*, porém, o romance me levou mais noites sem dormir e consumiu-me mais dias de minha jornada: “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; así del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”. (CERVANTES, 2004, p. 29-30).

Dessa minha falta de “juízo”, alguns fragmentos do processo de criação do romance iluminaram-me acerca do sentido da obra, isso, em função de transparecerem o espírito do tempo em que o texto foi escrito. Tratei sobre esse tema no primeiro capítulo quando apresentei os estudos de Pareyson (1997), quando o autor me indicava a reflexão da arte interpretada à luz da estética de sua época. Logo, pensei que as cartas trocadas entre Carlos Fuentes e García

⁴⁹ Quero reiterar meu agradecimento especial à Sandra Bossert que muito me auxiliou naquele primeiro de outubro de 2015 quando foi necessário corrigir meu endereço de correspondência e realizar o desembaraço burocrático da requisição feita, porque precisava ser paga no prazo de 24 horas.

Márquez trariam a esta leitora-pesquisadora uma proximidade com o tempo de escrita do romance.

Popularmente, entre os anos de 1965 e 1975, a carta foi um meio de comunicação muito utilizado e útil para contar fatos da vida cotidiana, informar urgências e permanecer presente na vida das pessoas, ainda que o registro consignado no papel seja insuficiente para abarcar toda a expressão humana, as palavras registradas no papel transmitem os sentimentos, as confidências e vão formando o registro humano da própria história.

Em função de pensar sobre a efervescência e o valor da correspondência no século XX, compreendi que as cartas possuem inestimável valor na produção de afetos e na união das pessoas por meio do registro escrito. Como meio popular e efetivo para a aproximação de parentes e amigos e troca de sentimento, informação ou relato de acontecimentos que seriam, talvez, por outro meio de comunicação, economicamente inviáveis.

Nesse sentido, trata-se de um elemento original que me conduz ao meu objeto de pesquisa que é o tempo, mas como foi o tempo durante o qual o autor escreveu o romance? Seria este tempo importante para a minha investigação? Estaria este tempo relacionado com o tempo dentro da obra? De posse das cartas⁵⁰ do autor desde 2015, realizei novas leituras para descobrir elementos que me auxiliassem a escrever sobre como Carlos Fuentes viveu o tempo de escrita de *Terra nostra*.

As cartas trocadas entre os amigos me permitiram analisar de modo mais pontual alguns aspectos do romance que eu não tinha conhecimento nem pela leitura da fortuna crítica, nem pelas leituras do romance, das entrevistas ou ensaios do autor. Ressaltando que no caráter investigativo da pesquisa da Epistemologia do Romance, um trecho de uma carta ou uma entrevista do autor servem como um instrumento complementar legitimador do gesto sensível de pesquisa da leitora que “bisbilhota” elementos aparentemente alheios ao romance que pesquisa.

Trazer aqui fragmentos das cartas de Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez me dá a possibilidade de apresentar, algo talvez inédito, e reconstruir, mesmo que em parte, uma memória das conversações entre os dois amigos.

⁵⁰ As cartas citadas nesta tese estão localizadas em PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp. E deste ponto em diante serão citadas pelas datas de envio, uma vez que não possuem número de página. Desconheço se estas cartas já se tornaram públicas ou se são inéditas, desconheço a quantidade de cartas trocadas pelos amigos, mas no universo das que possuo encontrei vestígios de construção de TN. O que posso afirmar é que o arquivo do autor é aberto a pesquisadores e está disponível em: www.library.princeton.edu/

A partir de fragmentos, que se sustentam nas cartas trocadas entre os autores, esta tese se aproxima do período de construção do romance e da consolidação de uma amizade, uno nesta proposta a história e a memória de um período tão efervescente quanto os anos de 1965 a 1975 para este autor mexicano e para a literatura da América hispânica.

Diante desse esclarecimento, trago como ponto de partida alguns apanhados de trechos citados em sete das cartas trocadas entre o escritor Carlos Fuentes e o amigo Gabriel García Márquez que revelam episódios que estão no foco desta pesquisa que é o tempo de elaboração do romance: o modo como foram construídas as partes da obra, a pesquisa empreendida pelo autor, os auxílios recebidos e a elaboração do romance ao longo dos anos e as dificuldades de sua carreira de escritor.

Uma observação que apresento nesta parte da pesquisa é a importante visão de tempo que o autor Carlos Fuentes teve, isto porque o ato de doar parte de sua biblioteca e seus manuscritos e torná-los acessíveis, inclusive suas cartas que são material de foro pessoal, me auxiliou e permitiu compreender uma das relações que ele travou com o tempo “futuro” que foi o da generosidade.

Faço aqui um pequeno intervalo, porque reconheço minha liberdade de leitora que se atenta ao momento de olhar para trás e entender que o jogo: “autor, leitor e obra” cede seu lugar ao gesto sensível de exploração da memória e dos afetos que a vida de pesquisadora me permite encontrar nos códigos que dão suporte à palavra e registram a intimidade entre “o remetente e o destinatário” que me contam suas histórias cotidianas por trás do romance.

2.2.1 *Missivas para Gabo*

Roma, 19 de novembro de 1965, com certeza esta não é a primeira correspondência entre os amigos, mas esta é a carta inicial pertencente aos guardados dessa investigação acerca dos anos de escrita do romance *Terra nostra*, e afirmativamente, como no romance tudo começa em Roma⁵¹, escolhi esta como meu primeiro fragmento.

A abertura das cartas trocadas entre os amigos retrata a intimidade e o respeito profundo admirativo entre estas duas entranhas humanas: “Querido Máster”⁵² ou “Masterazo” assim se

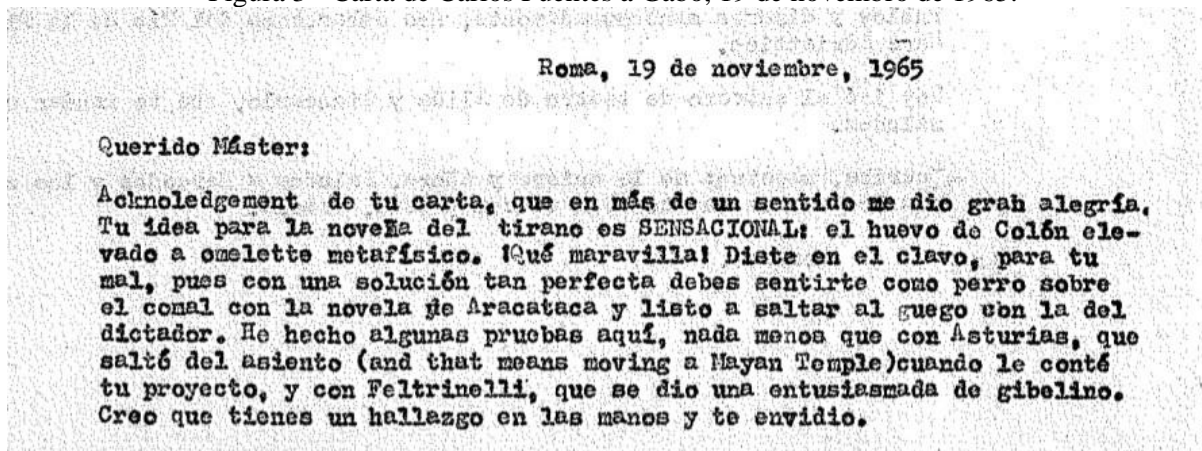
⁵¹ No romance tudo começa em Paris.

⁵² Quero justificar a não tradução das cartas por questões de equivalência semântica. Escolhi não traduzir porque, por exemplo, a tradução de “Querido Máster” me levaria a “querido mestre” ou “amado mestre”, e essa correspondência vocabular estaria distante de suportar a carga emotiva da relação de amizade e cumplicidade colocadas nos registros aqui apresentados. Nos trechos que vou desvendando do *corpus* procuro esclarecê-los em português para que desse modo as cartas sigam com sua originalidade.

identifica o código que usam entre si. O que posso inferir sobre a palavra é que o termo possui uma carga semântica que apresenta título de relevância a uma pessoa, isto é, mérito preceptor de condução de um pupilo, nesse sentido, existe uma troca e uma cumplicidade vocativa que permite entender o verdadeiro valor de uma amizade.

Aqui compreendo que esta amizade possui sentimentos e trocas específicas sobre projetos literários importantes para os escritores latino-americanos e o “Acknowledgement de tu carta” ou “descobrimento de sua carta” deixou Carlos Fuentes bastante eufórico e feliz.

Figura 3 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, 19 de novembro de 1965.



FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp.

Mesmo que esta primeira carta esteja descontextualizada em relação ao romance que estudo e em relação à resposta das cartas anteriores escritas por Gabo, consigo entender que estes amigos compartilhavam um projeto que era o de escrever vários romances sobre os grandes ditadores da América Latina, uma ideia que nasceu no período dos anos sessenta e que rendeu algumas obras, mas não todas as que haviam sido planejadas.

Provavelmente o “ovo de Colombo elevado a omelete metafísico”, “você acertou na mosca” e “Miguel Angel Asturias pulou da cadeira quando lhe contei seu projeto” expressam inicialmente o grau da emoção manifestado diante da criação e elaboração textual preparados pelo autor de *Cem anos de solidão*, mas não posso afirmar sobre o que se trata, apenas apreciar as expressões de apreço acaloradas de Fuentes.

A euforia e a alegria do início desta correspondência são seguidas por um parágrafo de conselhos ao amigo que precisava escolher a editora com melhor remuneração e projeção para suas obras no mercado livreiro. A recomendação de Carlos Fuentes mostra o seu conhecimento sobre as relações práticas deste negócio, inclusive, mostra a visão de mundo que possuía em relação aos serviços editoriais necessários a um autor de projeção internacional, um elo da

cadeia literária importantíssimo para alcançar êxito profissional, e o principal, chegar a diferentes públicos leitores.

Figura 4 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, 19 de novembro de 1965.

En cuanto a optar entre Sudamericana y Barral, mi impresión, muy personal, es que Sudamericana te localiza excesivamente, te pone a circular sólo en el mundo latinoamericano, te resta la riqueza de proyección y contactos que Carlos Barral ofrece. Creo que en Sudamericana te quedas en Sudamericana, mientras que con Barral tienes ya ganado el camino alas traducciones y a la presencia en Europa y los Estados Unidos. Pero en cualquier trato con Barral, lee la letra menuda del contrato, pues (muy entre nous) a Mario Vargas acaban de hacerle la chingadera de meterle una cláusula quitándole el 60% de los derechos extranjeros que reciba a través de Barral --y Barral le maneja todos los derechos extranjeros. Salva ese obstáculo y sigue con Barral.

FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp.

A habilidade intermediadora de Fuentes alerta o amigo sobre a negociação dos direitos autorais: “leia a letra miúda do contrato” recomendava, inclusive, explicava a diferença entre estar localizado e conhecido no continente e no mundo. Explicitava que a possibilidade de um bom contrato também era a possibilidade de rendimentos melhores, de reconhecimento mundial e presença em outras culturas, acesso a outros perfis leitores, demonstrando também uma consequência econômica e cultural positiva se penso que ele está localizado no ano de 1965.

Um segundo fator a ser considerado a respeito deste fragmento de carta são as importantes negociações de tradução para os romances, estes autores têm a felicidade de distribuir e lançar seus livros em diferentes idiomas e em mais de um país simultaneamente. Isso sim é um ovo de Colombo elevado a omelete! Compreendo que esses dois fatores considerados me apresentam Carlos Fuentes como um escritor consciente da diversidade de leitores e da diversidade de mundos destes leitores para a literatura, inclusive positivando uma tentativa de independência da crítica literária “anacrônica” de seus países de origem.

A figura de Carlos Fuentes e de outros autores e intelectuais dos anos sessenta demonstra que há uma mudança de perspectiva no que diz respeito ao valor da obra literária latino-americana, tanto dentro do continente quanto internacionalmente e essa valorização ocorre, segundo o que considero aqui, proporcionar um olhar profissional para a propriedade intelectual pela luta destes escritores por uma independência financeira por meio da literatura.

Nessa mesma carta, Carlos Fuentes menciona o projeto em conjunto dos autores do *Boom* sobre os romances dos ditadores, que foi um projeto que não teve êxito como conjunto de obras porque não se levou adiante esse compromisso entre diferentes autores. As razões e os motivos refletem também o momento e as dificuldades do período vivido, porém, aqui não

serão tratados, mas podem ser consultados no texto de Bragança (2008)⁵³ ou também no texto *Historia personal del Boom* de José Donoso (1998) que trata sobre a história do *Boom* hispano-americano.

Além destas considerações, a participação de Carlos Fuentes em associações como PEN Club Internacional⁵⁴, que defende a liberdade de expressão e o valor dos direitos autorais da obra literária, marca a descoberta do valor do trabalho literário do escritor latino-americano, e por isso, uma das “bandeiras levantadas” e promovidas pelos escritores desta época foi o de reivindicar o respeito pela profissão de escritor no continente americano, como observa Ángel Rama (2001):

Mas ainda hoje, e aceitas essas margens mais amplas de remuneração e interesse por sua obra, o escritor continua dedicado mais a tarefas alheias às de criação, que têm a ver com sua situação social e seu correspondente nível educacional. Daí tratar-se de profissionais universitários, mestres, professores, burocratas, jornalistas. Todas essas atividades já alcançaram a especialidade; o escritor se aproveita delas para viver e também para escrever, ou seja, cumpre de forma dupla sua contribuição à comunidade a que pertence (RAMA, 2001, p. 51).

Lamentavelmente o que verifiquei ao comparar a carta com as palavras de Rama (2001) é que a luta pelo papel de escritor no continente latino-americano sempre esteve às voltas com dificuldades da dedicação exclusiva no ato de escrever, de conseguir reconhecimento e valorização por um trabalho que demanda um esforço gigantesco no que diz respeito a criação e promoção literária, o trecho mostra que os autores necessitavam estar vinculados a outra atividade profissional que permitisse interagir com esta primeira que os possibilitasse escrever.

O que compreendo é que o provincianismo deste continente é deixado para traz quando os escritores deste período estabelecem entre si uma comunicação e uma aliança mais ativas. A difusão das publicações romanescas do período também têm a ver, como nos explica Luis Martínez (1972), com o aparecimento paralelo de uma notável geração de críticos:

Os uruguaiois Mario Benedetti (1920), Emir Rodríguez Monegal (1921), e Ángel Rama (1926); os mexicanos Emanuel Carballo (1929) e Carlos Monsiváis (1938); os chilenos Fernando Alegría (1918) e Luis Hars (1936), o cubano Severo Sarduy (1937) e o peruano Julio Ortega (1924) (MARTÍNEZ, 1972, p. 80).

⁵³ BRAGANÇA, M. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008.

⁵⁴ PEN - clube internacional de escritores, poetas e ensaístas, fundado em 1921, tem por objetivo promover a literatura e defender a liberdade de expressão.

Os críticos citados por Martínez (1972) se especializaram na obra literária e se dedicaram a estudar história, cultura e literatura do continente no intuito de melhorar a visão sobre o trabalho artístico e cultural dos nossos países. Estes novos críticos trouxeram a proposta de: ao se pensar em arte, literatura, cultura e história das Américas que a compreensão da arte não se fizesse de modo aleatório, parcial ou gratuito, mas com critérios de responsabilidade pelas informações e apreciações difundidas no campo da arte.

O trabalho destes estudiosos e críticos da literatura modificou a forma como a crítica da época se expressava sobre o romance latino-americano. A preocupação literária passou a ser um tema especializado e mais atento com relação ao trabalho dos autores latino-americanos, esta geração da crítica teve papel fundamental para com a arte, vencendo, de certo modo, pré-conceitos estabelecidos principalmente em relação à forma literária, a eles coube entender e combinar a literatura existente com a que surgia no mundo das letras. As publicações destes críticos mostraram a história literária do continente de modo mais efetivo.

Ainda sobre as dificuldades enfrentadas pelo autor Carlos Fuentes em relação à crítica em seu país, entendo que esta não era exatamente uma crítica literária, mas era principalmente uma crítica que se estendia contra a sua pessoa e contra as suas posições políticas e ideológicas. Como defensor do triunfo da revolução castrista em 1959 a figura dos autores hispano-americanos ganhou reconhecimento mundial e o período prometia uma nova era para a cultura e para os artistas, no entanto, a euforia do período foi se reduzindo paulatinamente e os enfrentamentos ideológicos aumentando proporcionalmente.

No seguinte trecho na carta de 21 de janeiro de 1966, ano em que a obra *Aura* começa a ser filmada, Fuentes relata estar trabalhando muito e suponho que as cento e vinte e cinco folhas de “mi Circe” podem estar relacionadas com a obra *Cambio de piel*, no entanto, não posso afirmar. O que se declara a partir deste trecho é que naquele momento de “ataques” anônimos e declarados ele expressa saudades do amigo dizendo que precisavam se encontrar, revelando a importância de se estar junto dos amigos nos momentos mais difíceis da vida.

Em meio ao trabalho intenso de Carlos Fuentes verifiquei nesta carta que o autor estava em Roma e dividia o tempo entre escritos cinematográficos e literários, os artigos em inglês rendiam-lhe um orçamento mais livre para continuar distante do México.

Figura 5 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, Roma, 21 de janeiro de 1966.

He trabajado como un enanón encadenado. Nueva revisión de la nueva novela. 125 cuartillas de mi Circe. El guión con Juan y una multitud de esos artículos en inglés que me permiten deambular libremente, fuera de la región más transparente y su horror concentrado. Leo los ataques en la prensa, recibo anónimos injuriosos and maybe I asked for it! Hay que llevar ciertas cosas a su extremo para dejarlas atrás y re-crearse. La maravilla de Roma es el sentido de respeto a la persona y de estímulo tácito al trabajo ajeno que existe; como en todas las ciudades civilizadas, manejas mejor tu tiempo, tu soledad, tu eventual comunicación con los demás. Y la ciudad es tan hermosa, con esa alquimia de la luz y la tierra en la arquitectura... Debemos vernos acá, querido Gabriel. Tú me haces falta, y a México no pienso regresar mientras la escarcela y el ingenio aguanten.

FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp.

As dificuldades que enfrentava com a crítica em seu país ficam transparentes nas palavras do autor ao expressar que a “maravilha de Roma é o respeito à pessoa”. Observo que muitos dos trechos apresentados por Carlos Fuentes em suas cartas estão relacionados com as cobranças que se faziam às figuras dos intelectuais e escritores desta época, existiu no período uma pressão impositiva acerca do papel do escritor engajado⁵⁵.

O enfrentamento que existiu entre a crítica e Carlos Fuentes partiu de posições ideológicas que se reivindicava na época, e a revolução cubana foi um fator decisivo para os ataques aos escritores de modo geral. E o autor foi um defensor ativo da revolução de Castro até o episódio de 1971 conhecido como caso Padilla⁵⁶.

Carlos Fuentes foi um autor que acumulou em sua figura pública a imagem de jornalista, roteirista de cinema, diplomata e escritor, fez com que muitos críticos, jornalistas, intelectuais e políticos se enfrentassem com suas ideias e consequentemente com sua literatura. Sou consciente de que não existe uma unanimidade em relação ao autor, alguns têm apreço e admiração por sua figura e outros ainda o olham como traidor e incoerente especialmente em relação às ações ou posições políticas que ele tomou, mas o preço político deveria, a meu ver, ser pago com o momento histórico e não com o ataque estético prevalente ainda na atualidade.

⁵⁵ Em entrevista à Pedro Cavalcanti o autor trata do assunto. Ver: CAVALVANTI, P. Não creio nos engajados. *Revista Veja*, São Paulo, p. 2-5. Edição de 25 de jun. 1975.

⁵⁶ O período de euforia por tal acontecimento pode ser considerado como concluído quando em 20 de março de 1971 o governo de Cuba endureceu sua política de partido e o poeta Heberto Padilla foi detido durante o recital de poesia dado na *Unión de Escritores*, onde leu "Provocaciones". Padilla foi preso junto com a poetisa Belkis Cuza Malé, sua esposa. Ambos foram acusados pelo Departamento de Segurança de Estado de “atividades subversivas” contra o governo cubano. Seu encarceramento provocou uma reação em todo o mundo, com protestos de conhecidíssimos intelectuais entre os que figuraram vários escritores do hoje denominado *boom* latino-americano. O furor sobre o caso de Padilla pôs fim a afinidade entre os intelectuais latino-americanos. Retirado de SANTANA, D. *Aura: a ontologia do tempo na atemporalidade da obra de Carlos Fuentes*. 2017. 108 f. Dissertação - Mestrado em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília, 2017, p. 31).

Na sequência cronológica destas memórias sobre a escrita de *Terra nostra*, a carta do dia 24 de janeiro de 1967 mostra que Carlos Fuentes está em Paris e conta ao amigo sobre seu projeto de alugar um *piccolo Palazzo* sobre o canal da Giudecá em Veneza durante os meses de junho, julho e agosto para levar adiante o que ele nomeia como “la nueva empresa”.

Figura 6 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, Paris, 24 de janeiro de 1967.

Me has hablado de tu proyecto de pasar el verano en Europa. Yo he tenido la idea de alquilar un piccolo palazzo sobre el Canal de la Giudecá en Venecia durante junio, julio y agosto. Para entonces, estaré embarcado totalmente en la nueva empresa, y necesito un lugar que me dé soledad cuando la quiera y ambientazo cuando lo ídem. Venecia tiene las dos cosas y te propongo unirse a una mezcla de monasterio y carnaval que nos permitiría trabajar tutto il giorno mientras damas y bimbi se asolean en el Lido, y luego encontrar cines, conciertos, exposiciones

FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp.

Na carta, ele afirma que necessita de um lugar tranquilo “que me dé soledad cuando la quiera” para trabalhar o novo projeto, e convida o amigo para se juntar a ele nessa empreitada. Escreve sobre os desastres de seus projetos cinematográficos no México e no mesmo parágrafo em que fala sobre cinema, escreve: “quiero zambullirme en los años por venir. Tengo las paredes de mi studio tapizadas de notas y diagramas y no veo la hora de dedicarme sin distracción a un proyecto, que abarca mucho y me llevaré un buen rato”⁵⁷.

A palavra *zambullirme* significa esconder-se em algum lugar ou se cobrir com algo, sugerindo a vontade do autor estar na solidão de escritor de se concentrar na situação que deseja criar para seu texto e se dedicar exclusivamente a um projeto que cobria as paredes de seu escritório com anotações e diagramas e que ele mesmo admitiu necessitar de tempo para a conclusão da tarefa.

Na carta, Carlos Fuentes explica que levará muito tempo para escrever sua obra, ele previa que “los años por venir” seriam de muito trabalho e dedicação para a tarefa de criação que suponho ser do romance *Terra nostra* porque são os anos que ele declara em entrevista à Revista *Veja* (1975) ter escrito a obra.

Nessa mesma carta, ele comenta a situação que os autores latino-americanos enfrentam com a crítica na América Latina: “Una literatura creativa en plena expansión y una crítica ignorante, improvisada y ruin”. (PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp). Palavras que reafirmam o que citei sobre a crítica ignorante de determinados “críticos/jornalistas” mexicanos que o desdenhavam nos meios de comunicação.

⁵⁷ Quiero me esconder nos próximos anos. Tenho as paredes do meu estúdio repleto de anotações e diagramas e não vejo a hora de me dedicar sem distração a este projeto que abarca muito, e que me levará um bom tempo.

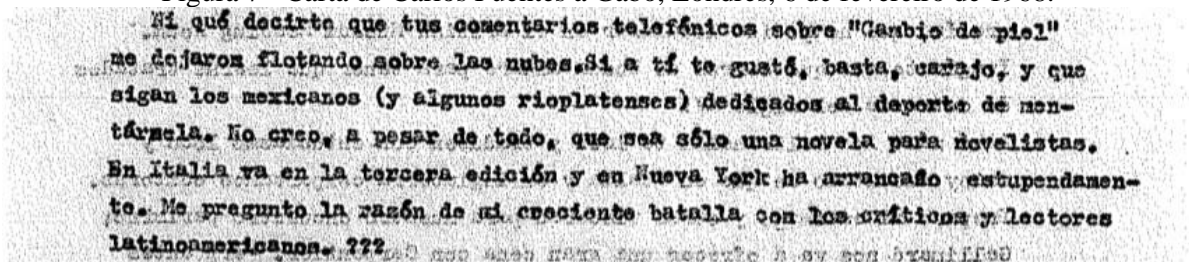
Quando está em Veneza, na data de 5 de julho de 1967, ele fala sobre ter deixado pronto o seu trabalho de suas *nouvelles* com a editora Gallimard (*Aura*, os cantos de *Cantar de ciegos* e *Zona sagrada*) e diz que enlouquece os franceses que veem a primeira atualização latino-americana do estruturalismo literário e uma imponente encarnação do “rosto como terror” em seus escritos. Explica que o público lê o livro, e para ele este é o fato que faz toda a diferença se comparado com as considerações da crítica que ele recebeu pelas mesmas obras no México.

Carlos Fuentes ainda conta que leu vinte páginas de escritos de Cortázar alusivos a Eva Peron “um cadáver na catedral dissemina uma peste incontrollável” escreve, além disso, faz uma consulta ao amigo sobre o epílogo do livro de Juan Goytisolo *Orígenes y destinos*, ali ele diz que o autor quer fazer uma “imagen paralela de El Escorial y el Valle de los Caídos” (PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp). Essa imagem de um personagem que morre em uma catedral e a invasão da peste são elementos que estão presentes no romance de *Terra nostra*, além destes, o paralelo entre o Valle dos Caídos e o Escorial aparecem como uma observação da renovação temporal dos monumentos criados pela história da Espanha.

Quando está em Londres, 6 de fevereiro de 1968, Fuentes escreve ao amigo Gabo que estava desenhando “los planes de transatlântico”. Ele conta que acabou a obra de teatro e está desenhando os planos do transatlântico, palavra que remete a um empreendimento grande que só se executou graças a hermética solidão de Londres, mostrando a realização do seu desejo de solidão para escrever algo grandioso.

Ainda acrescenta que suas páginas estão à beira do Sena – nem a severidade inglesa nem a frivolidade itálica, o puro homem médio sensual: _Definitivamente “mis pages están a orilla del Sena” o espírito do “Pure homme Moyen sensuel” e segue sua conversação agradecendo os comentários do amigo sobre o romance *Cambio de piel*, sobretudo, porque havia recebido duras críticas por esta obra no continente latino-americano, especificamente, no México.

Figura 7 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, Londres, 6 de fevereiro de 1968.



Si què decirte que tus comentarios telefónicos sobre "Cambio de piel" me dejaron flotando sobre las nubes. Si a tí te gustó, basta, carajo, y que sigan los mexicanos (y algunos rioplatenses) dedicados al deporte de mentárcela. No creo, a pesar de todo, que sea sólo una novela para novelistas. En Italia va en la tercera edición y en Nueva York ha arrancaño estupendamente. Me pregunto la razón de mi creciente batalla con los críticos y lectores latinoamericanos. ???

FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp.

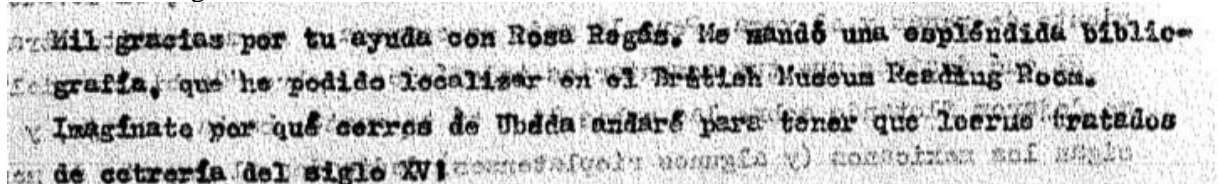
As circunstâncias que o deixaram flutuando foram os comentários telefônicos do amigo sobre a obra *Cambio de piel*, no entanto, a crítica mexicana chamou seu livro de romance para romancista. Trata também de lembrar ao amigo que o livro sobre os ditadores está em marcha

e conta com uma lista de novos colaboradores definitivos. Conta ainda que passou o Ano Novo com Octavio Paz, José Luis, Chaneca, Mario Vargas Llosa, Cabrera Infante e ele brindando pelos ausentes. A meu ver, ilustrar a passagem com uma citação da obra *Terra nostra*, que se encontra no último capítulo chamado “La última ciudad”, é repetir o aroma temporal de uma verdade inverossímil.

Olivera, Buendía, Cuba Venegas, Humberto el mudito, los primos Esteban y Sofía y el limeño Santiago Zavalita, que se la vivía preguntándose em qué momento se jodió Perú y llegó también a París, refugiado como todos los demás y preguntándose como todos los demás, con excepción de la rumbera cubana ¿A qué hora se jodió la América Española? No los has vuelto a ver. Si existen aún, hoy andarán declarando, contigo, el Perú jodido, Chile jodido, la Argentina jodida, México jodido, el mundo jodido. Hoy: el último día de un siglo agónico. Hoy la primera noche de los próximos cien años. Aunque saber si 2000 es el último año de la centuria pasada o el primero de la venidera [...]” (FUENTES, 1975, p. 765)⁵⁸

Em 06/02/1968, ano em que o México sedia os Jogos Olímpicos de verão, Carlos Fuentes está vivendo em Londres e com os recursos outorgados pelo British Museum inicia a redação de *Terra nostra*. O que se constata nesta carta é que sua dedicação e pesquisa foram intensas em relação ao século XVI.

Figura 8 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, Londres, 6 de fevereiro de 1968.



Mil gracias por tu ayuda con Rosa Regás. Me mandó una espléndida bibliografía, que he podido localizar en el British Museum Reading Room. Imaginate por qué cerros de Ubeda andará para tener que leer los tratados de cetrería del siglo XVI

FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp.

O que esta carta informa é que ao receber o prêmio Biblioteca breve da Espanha pela obra *Cambio de Piel*, ironicamente, a censura do General Francisco Franco proíbe a publicação do referido romance censurando-o em seu território, mas, ainda assim, ele vai à Espanha para receber seu prêmio. Na Espanha, após a cerimônia de premiação, ele ganha de Carmen Balcells, sua agente literária naquele país, a ideia de falar sobre o palácio monastério do El Escorial construído no período de 1563 a 1584 e fundado por Felipe II.

⁵⁸ Olivera, Buendía, Cuba Venegas, Humberto o mudito, los primos Esteban y Sofía e o limenho Santiago Zavalita, que vivía se perguntando em que momento se fodeu o Perú e também chegou em Paris, refugiado como todos os outros, com exceção da rumbera cubana, a que horas se fodeu a América Espanhola? Não os viu mais. Se ainda vivem, hoje estarão declarando, contigo, o Peru fodido, Chile fodido, a Argentina fodida, México fodido, o mundo todo fodido. Hoje: o último dia de um século agonizante. Hoje: a primeira noite dos próximos cem anos. Saber se 2000 é o último ano do século passado ou o primeiro do vindouro [...] (FUENTES, 1975, p. 765, tradução nossa).

No final da carta ele agradece a García Márquez de colocá-lo em contato com Rosa Regás “Mil gracias por tu ayuda una Rosa Regás. Me mandó um espléndida bibliografía que he podido localizar um el *British Museum Reading Room*” e acrescenta: “imagínate porque cerros de Úbeda andaré para tener que leerme tratados de cetrería del siglo XVI”

A expressão “cerros de Úbeda”, segundo o dicionário da real academia de la lengua - RAE - é uma locução adverbial que pode ser entendida como algo remoto, fora do caminho, para dar a entender que o que se diz é incongruente ou fora de propósito, ou que alguém divaga ou se extravia no raciocínio ou discurso. No que diz respeito aos tratados de cetrería, encontramos na obra, em diferentes passagens, aprimorados conhecimentos sobre a criação de aves.

Para ilustrar esse ato de pesquisa do autor, utilizo um trecho de *Terra nostra* que mostra a elaboração minuciosa dos cuidados com os falcões. Nesse sentido, quando o autor se refere à cetrería, ele está falando da arte de criar, domesticar, ensinar e curar os falcões e outras aves que servem para a caça, de modo geral, também de outras aves menores porque o romance vem ressaltar a prática comum dos nobres, hábitos relacionados às práticas de caça.

Pasó varios días en compañía de los canes y de las aves, revisándolos, cuidándolos, afilando conocimientos, preparándose, preparándolos para un acontecimiento que no podía adivinar, pero que le hacía cosquillas en la barriga y le despertaba, ahora que dormía sobre un camastro de paja en la muda de los halcones, a la mitad de la noche. [...]. El permaneció en el lugar donde se ponen los azores para criarlos se dijo que allí, ocupado en los elementales cuidados que requiere un falconcillo que viene pequeño y un pelo malo para hacerse gallardo y crecido, y echar buen pelo, podría esperar en una laboriosa tranquilidad lo que hubiese de suceder y pensar, pensar de la única manera que él sabía hacerlo: ocupado en un trabajo exacto. [...]. A aquellos presto les afeitaba el pico y las uñas, y los bañaba en agua antes de colgarles por primera vez los cascabeles para que empezaran por acostumbrarse a ellos, y también para poder oírlos si los jóvenes halcones, tan tempranamente despiertos a su instinto rapaz, se salían de la muda, se perdían o regresaban en mal estado de sus correrías primerizas. [...] (FUENTES, 1975, p.254)⁵⁹

O livro dedica partes de capítulos à arte de criar açores e o personagem Guzmán figura como essencial e principal nesta parte da obra, isso porque é esse o momento que se desvenda

⁵⁹ Passou varios dias em companhia dos cães e das aves, passando-lhes em revista, cuidando-os, apurando conhecimentos, preparando-se, preparando-os para um acontecimento que não podia adivinhar, mas que lhe fazia o estômago cócegas e o despertava, agora que dormia sobre uma cesta de palha da muda dos falcões, na metade da noite. [...] Ele permaneceu onde são colocados os açores para serem criados ; disse a si mesmo que ali, ocupado com os elementares cuidados que um falcõesinho que vem pequeno e com a plumagem ruim requer para tornar-se galhardo e crecido, e criar boas penas, poderia esperar com uma laboriosa tranquilidade o que viesse a suceder e pensar, pensar do único modo que sabia fazer : ocupado num trabalho determinado [...] Àqueles aparava as unhas o bico e os banhava em água antes de lhes pendurar pela primeira vez os guizos para que começassem a se acostumar com eles, e também para poder ouvi-los se os jovens falcões, tão prematuramente despertados em seu instinto rapace, saíssem sem a muda, se perdessem ou regressassem em mau estado de suas primeiras andanças [...] (FUENTES, 1975, p. 254, tradução nossa).

a origem árabe do homem de confiança do Señor, assim, alguns elementos da obra se conectam a partir dessa arte de criar “açores”. As cartas acabam por mostrar que o autor se dedicou a compreender o modo detalhado de se cuidar do animal no século XVI, atmosfera retratada em parte do romance.

Uma segunda carta do ano de 1968 mostra a marcha revolucionária pelas ruas de Paris e o espírito de um tempo reivindicador de mudanças “Hice locura y media en París y me siento como uno de tus personajes” com a “alma lavada” demonstrando a expressão de satisfação e alegria do autor diante do momento histórico que viveu em Paris, além de lançar sua admiração ao amigo Júlio Cortázar que, ao que parece, não disponho do contexto completo da referência, mas segundo depreendo, Cortázar agiu com astúcia, e recebe do amigo esse elogio entusiasmado “¡Magnífico!”.

Figura 9 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, Londres, 30 de junho de 1968.

Ya hablaremos mucho entonces con Buñuel, Goytisolo, Semprún y los Cortázar si se dejan ver un weekend , sobre todo lo que ha sucedido. Yo tengo la cabeza rebulléndome de datos y conversaciones e impresiones recogidas en París durante las últimas dos semanas y ahora trato de ordenarlo todo y escribir un larguísimo ensayo para Siempre y para Marcha; hay que defender y explicar una revolución que deja sin calzoncillos a todos los regímenes "liberales" de América Latina y a su inspiradora ALPRO. Hice locura y media en París y me siento como uno de tus personajes, con la verga del alma tatuada. Carajo! Cortázar es magnífico! Su actuación ha sido de una inteligencia y de un coraje asombrosos!

FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp

O ano da revolução estudantil de maio em Paris é coincidentemente o ano da matança no México, no dia 2 de outubro, na Praça das Três Culturas, ordenada por Díaz Ordaz, três dias antes da celebração das Olimpíadas. A ação repressora contra os estudantes causa comoção e dissemina o terror por todo o território mexicano. Esse episódio é marcado pelo medo e pela insegurança em relação aos direitos de liberdade de expressão.

Esse também é o ano em que, em protesto pela invasão soviética à Checoslováquia e em solidariedade aos escritores e artistas independentes deste país, Carlos Fuentes estabelece amizade com Milan Kundera e viaja a Praga com os amigos Júlio Cortázar e Gabriel García Márquez, episódio que está relatado em seus livros de ensaio: *Geografía do romance* (2007) e *Em 1968: París, Praga e México* (2008).

Outro esclarecimento necessário a respeito das contradições e enfrentamentos de Carlos Fuentes e suas relações de amizade encontram-se no livro “Estrella de dos puntas”, de Malva Flores (2020). Ali a autora revela que o rompimento entre os amigos Carlos Fuentes e Octavio Paz teve início com a discordância sobre a figura de Luis Echeverría (1922 - 2022), presidente

mexicano entre 1970-1976, alertando-nos que este não foi o único nem o principal fator do rompimento e das divergências entre os autores mexicanos⁶⁰.

No dia 11 de setembro de 1969, volta para a Europa para a estreia de sua obra de teatro em Paris. Mas antes de embarcar, Carlos Fuentes envia uma carta ao amigo García Márquez e relata ter passado o verão trabalhando:

He pasado todo el verano en Cuernavaca, en una linda casa con el decorado de rigor: piscina, buganvilea, azalea. Entregué una novella, Cumpleaños, a Mortiz y una colección de ensayos, Casa con dos puertas, amén de avanzar la *novelota* hasta casi su mitad. Ahora regreso al D.F. donde trabajaré hasta febrero. (PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp).

Encontra-se aqui uma referência do quanto ele já havia escrito após dois anos do início de projeto romanesco de *Terra nostra* quando estava diante do esquema inicial colado nas paredes de seu estúdio. Nesse momento, segundo o autor, ele está na metade de sua obra, e usa o aumentativo na referência ao romance como “*novelota*”, o que serve para mostrar o tamanho do texto que preparava.

Em 1969, o autor publica o livro de ensaios *La nueva novela hispoamericana* e o romance *Cumpleaños*, além destes livros também escreve *El mundo de José Luis Cuevas*, um ensaio que lhe rendeu elogios e críticas dentro do cenário mexicano. Esse ensaio está publicado no livro *Tiempo mexicano* (1971), ademais deste trabalho constato que ao publicar no livro *Cuerpos y ofrendas* (1972) alguns capítulos que compõem a obra *Terra nostra* o autor apresenta um recorte da dimensão de seu trabalho que será publicado em 1975.

Os capítulos iniciam em *El Señor visita sus tierras* e termina em *Discurso Exhortatorio* como pode ser comprovado pelos índices das obras. À esquerda temos o índice da obra *Cuerpos y ofrendas* de (1972) e à direita o índice de *Terra nostra* (1975). A comparação aqui presente propõe verificar que pelo menos vinte capítulos da obra já estavam escritos em 1972.

⁶⁰ A autora busca também as cartas trocadas entre Carlos Fuentes e Octavio Paz para esclarecer o rompimento da amizade entre estes autores e ali esclarece que Luis Echeverría era Ministro do interior no momento da matança de 1968 e foi conivente com o atentado aos estudantes. Mostra-nos também que em 1975, investido no cargo de Presidente do México, ele nomeia Carlos Fuentes para ser embaixador do México em Paris. Sim, esse se torna um ato contraditório para a figura pública do autor que sempre reivindicou reformas de toda ordem para o país. Ao aceitar o cargo, a crítica mexicana intensificou uma repercussão negativa de seu aceite e empreendeu ataques de toda ordem não apenas ao diplomata como também à sua literatura e extensivamente a sua pessoa.

Figura 10 - Comparação dos índices das obras de 1972 e 1975

Índice de 1972- <i>Cuerpos y ofrendas</i>	Índice de 1975- <i>Terra nostra</i>
<i>Nowhere</i> 231	12 <i>El Señor visita sus tierras</i> p. 111-112
El Señor visita sus tierras 233	13 <i>El heredero</i> p. 112-114
El heredero 234	14 <i>El halcón y la paloma</i> p. 114
El halcón y la paloma 236	15 <i>Las castellanas</i> p. 114-115
Las castellanas 237	16 <i>Jus prima noctis</i> p. 115-116
<i>Jus prima noctis</i> 238	17 <i>El pequeño inquisidor</i> p.116-117
El pequeño inquisidor 240	18 <i>La peste</i> p. 117-118
La peste 241	19 <i>Celestina</i> p. 118
Celestina 242	20 <i>La fuga</i> p. 118-119
La fuga 243	21 <i>El rostro de Simón</i> p. 119
El rostro de Simón 244	22 <i>En el bosque</i> p. 119-120
270	23 <i>La nave</i> p. 120-121
Cuerpos y ofrendas	24 <i>La ciudad del sol</i> p.121-122
En el bosque 245	25 <i>El sueño de Pedro</i> p. 122-124
La nave 246	26 <i>El sueño de Celestina</i> p. 124-126
La ciudad del sol 247	27 <i>El sueño de Simón</i> p. 126-128
El sueño de Pedro 249	28 <i>El sueño de Ludovico</i> p. 128-130
El sueño de Celestina 252	29 <i>Nowhere (no hay tal lugar)</i> p.130-131
El sueño de Simón 254	30 <i>Aquí y ahora</i> p. 131-134
El sueño de Alonso 257	31 <i>El premio</i> p. 134-135
No hay tal lugar 260	32 <i>La hora del silencio</i> p. 135
Aquí y ahora 261	33 <i>Discurso exhortatorio</i> p. 135-138
El premio 264	
La hora del silencio 265	
Discurso exhortatorio 266	

FONTE: Elaboração própria a partir dos índices das obras *Cuerpos Y Ofrendas*, (FUENTES, 1972) e *Terra Nostra* (FUENTES, 1975).

Um ano antes da publicação do romance, na carta de 29 de março de 1974, ele está em Washington D.C. e relata que em fevereiro foi para lá com uma bolsa de estudos da Smithsonian e da Biblioteca do Congresso para utilizar o grande fundo hispânico da melhor biblioteca do mundo, lugar que fornece ao autor mais dados de referência para criar com mais autenticidade o romance *Terra nostra*.

Figura 11 - Carta de Carlos Fuentes a Gabo, Washington, d.c., 29 de março de 1974.

En febrero nos venimos a Washington con un fellowship de la Smithsonian y la Biblioteca del Congreso para utilizar el gran fondo hispanico de esta-- el mejor del mundo. La novela, pulpo y medusa, se me ha desbordado a las 700 paginas y todavía me faltan unas 300. El vuelo imaginativo necesitaba un poco de lastre realista para no resultar gratuita, de manera que leo mucho sobre montaría, cría de azores, fueros de Aragón, comyneros de Castilla, guantes, anillos, calzas, table manners e y construcción de Escoriales. Cortázar me regañará por hacer museografía a la Carpentier, pero yo sigo la preceptiva del maestro Buñuel: no hay imaginación sin historia.

FONTE: PAPERS FUENTES, C0790. Location: Bx 305/F. 9, 29 pp.

O romance “Pulpo y Medusa”, como está nomeado na carta de 1974, havia avançado para mais de 700 páginas e ainda deviam estar faltando umas 300. Para ele, o voo imaginativo necessitava um pouco de “lastre realista” para não parecer gratuito, de maneira que ele relata ler muito sobre montaria, criação de águias, foros de Aragão, comeneiros de Castilha, luvas, anéis, calças, roupas de costumes, maneira de se comportar à mesa e construção de Escoriais. Ainda acrescenta que seguia a recomendação do maestro Buñuel afirmando que não existe imaginação sem história, porque é nas fontes dos registros do passado que o autor torna mais verossímil a sua narrativa.

Essas correspondências ampliaram o meu interesse literário para além da leitura estruturada do romance e avançaram para o campo da compreensão crítica do mundo que cerca

a produção do texto, a consolidação de uma vida literária, o seu aspecto histórico e contextual me dá a oportunidade de me sintonizar com o espírito de uma época e, a meu ver, a obra expressa esse espírito nos seus cento e quarenta e quatro capítulos.

Essas cartas me contam muito sobre os caminhos percorridos pelo autor, e me fazem imaginar o autor dentro de uma biblioteca coletando dados, descobrindo pormenores das vidas da realeza, roupas, sapatos, modos e comportamentos das pessoas, vasculhando livros, e papéis guardados, anotando tudo para recriá-los ficcionalmente.

Além destas suas dificuldades como escritor, seus embates e enfrentamentos, suas conquistas, mas o que realmente importa é que as cartas me contam e me aproximam muito mais da sua dimensão humana, as trocas com os amigos, a solidariedade, os medos, o empenho profissional, o trabalho incansável e a luta contra as vozes do tempo em que o romance foi escrito, a luta contra os fantasmas que o rodeavam.

As cartas me permitiram compreender o modo de organização de sua escrita da obra, o tempo gasto nesse empreendimento, a sua necessidade da solidão para redigir, a intensa pesquisa que ele empreendeu e as dificuldades que enfrentou durante o período, e acima de tudo, a importância de uma amizade⁶¹ o respeito pela troca, a confiança inabalável do amigo.

Após apresentar o conteúdo das cartas e entender um pouco sobre o tempo vivido pelo autor durante os quase dez anos de realização e criação da obra, acabo por contextualizar o romance em seu século e na transição de uma das maiores mudanças pelas quais o mundo passou, concluo por pensar que uma das razões para se transgredir o tempo linear se sustenta no ato de me enfrentar cotidianamente com o me próprio tempo como fez Carlos Fuentes.

⁶¹ E muito posso falar sobre cartas e amizade já que a Priscila Cristina Cavalcante da Luz me ensinou o quanto o correio tarda, mas o quanto conforta na alegria de materializar um encontro.

3 SEGUNDO TEMPO

Pero ése no es mi problema. Mi espíritu estoico dicta a mi mano hedonista las últimas palabras de estos folios y digo que en toda buena acción, lo meritorio es el esfuerzo; el éxito es sólo cuestión del azar, y recíprocamente, cuando se trata de actos culpables, la intención, aun sin efecto, merece el castigo de la ley; el alma está manchada de sangre, aunque la mano permanezca pura.

¿Ayudé realmente al esclavo; o luché sin éxito contra sus esfuerzos por sofocar a mi amo? No poseo más refugio moral que el de haber escrito lo que he escrito; si alguna de estas botellas es pescada por alguno de mis contemporáneos, seré castigado; si mis papeles son leídos en un lejano futuro, acaso sea alabado. Escribo hoy: corro ambos riesgos. ¿A quién hemos matado aquí: al fantasma de la carne, o a la carne del fantasma? ¿Fue todo una ilusión, un engaño, una comedia de larvas errantes y de lémures chocarreros? La historia verdadera quizás no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que cree en su propia sustancia. Yo, como Pilatos, me lavaré las manos y esperaré a que el tiempo decida; que decidan las reencarnaciones aquí consignadas, aquí deseadas, aquí maldichas por la última voluntad de Tiberio César.

Escrito lo cual, sello, como he dicho, las tres botellas y las arrojo, una tras otra, del alto mirador de Capri a las hondas e interminables aguas del Mar Nuestro, tan negro, esta noche, como la mortaja de terciopelo que envolvió los restos de mi amo el César, de quien, siendo yo niño, me dijo mi padre, el maestro de retórica Teselio de Gándara:

"Es lodo mezclado con sangre."

(FUENTES, 1975, p. 703-704)⁶².

Como indica a epígrafe: para toda boa ação, o mérito provém do esforço, e o êxito é só uma questão de sorte. A exemplo das palavras do personagem, citadas na epígrafe deste capítulo, e das considerações trazidas no seu interior, verifico que, juntamente com Carlos Fuentes, o personagem retrata como ambos se arriscaram ao escrever para seus

⁶² Mas esse não é problema meu. Meu espírito estoico dita para a minha mão hedonista as últimas palavras destes papéis e digo que em toda boa ação o que tem mérito é o esforço; o êxito é só questão de sorte e reciprocamente, quando se trata de atos culpáveis, a intenção, também sem efeito, merece o castigo da lei; a alma está manchada de sangue, ainda que a mão permaneça pura. Ajudei realmente o escravo? ou lutei sem êxito contra seus esforços para sufocar o meu amo? Não possuo outro refúgio moral que o de ter escrito aquilo que escrevi; se alguma destas garrafas é pescada por algum de meus contemporâneos, serei castigado; se meus papéis são lidos em um futuro distante talvez seja louvado. Escrevo hoje: corro ambos os riscos. Quem matamos aqui: o fantasma da carne, ou a carne do fantasma? Foi tudo uma ilusão, um engano, uma comédia de larvas errantes e de almas debochadas? A história verdadeira talvez não seja a história dos fatos ou indagação de princípios, mas farsa de fantasmas, ilusão que procria ilusões, miragem que acredita em sua própria substância. Eu, como Pilatos, lavarei as mãos e esperarei que o tempo decida; que as reencarnações aqui consignadas, aqui desejadas, aqui malditas pela última vontade de Tibério César, decidam.

Escrito isso, selo, como disse, as três garrafas e as atiro, uma após outra, do alto mirante de Capri às profundas e infinitas águas do Mare Nostrum, tão negro, esta noite, como a mortalha de veludo que envolveu os restos de meu amo o César, de quem, quando eu era menino, me disse meu pai, o mestre de retórica Tesélio de Gandara: "É lodo mesclado com sangue." (FUENTES, 1975, p. 703-704, tradução nossa).

contemporâneos, restando-lhes correr os riscos da (in)compreensão de seus registros no presente ou no futuro.

No romance *Terra nostra*, o personagem se exime da culpa de ter auxiliado César na execução de um inocente, porém a crueldade do ato propõe que ele carregue dois sentimentos: um de culpa e outro de desengano. Na correspondência histórica dessa sequência da narrativa, ao se comparar com Pilatos, o personagem dá ao tempo o poder de decidir e julgar seus atos. No entanto, o que justificaria a sua ação de incriminar um inocente?

Não me cabe mensurar essa falta de humanidade, mas penso que, no refúgio moral do registro, como indica o trecho em epígrafe, o cronista formula a convicção de que a história verdadeira talvez não seja a história dos fatos, mas a farsa de fantasmas e as ilusões que procriam ilusões e reencarnam em infinitas histórias, herdadas de outras histórias que vão sendo contadas por diversos narradores. Essas, por sua vez, vão criando uma convicção a respeito da “verdade”.

Nesse aspecto, ao reafirmar o tempo como sentenciador da verdade, o personagem me auxilia a pensar epistemologicamente a respeito das marcas deixadas pelo tempo nessa travessia humana. Assim, a consciência do personagem Teodoro, cronista e conselheiro de Tibério César, me desafia a lançar as minhas cartas em garrafas, a fim de arriscar igualmente o meu registro ao contemporâneo e, conseqüentemente, ao futuro.

Este terceiro capítulo, em vista do exposto, dedica-se a pensar o tempo na obra, especialmente para compreender a sobreposição dos tempos europeu e mesoamericano e a construção de suas medidas. Ainda me cabe, porém, expor o recorte que utilizo para analisar e refletir sobre a estratégia de contar como o tempo linear – ilustrado pelos relógios – acompanha os personagens. Por fim, ao terminar este capítulo, trago considerações acerca do tempo transgredido esteticamente e sua conseqüente possibilidade de conhecimento.

3.1 Uma sobreposição do tempo

Retomando o fio da discussão, após o intervalo empreendido pelo capítulo dois, a análise a respeito da obra me leva a resgatar um exercício atualizador do percurso temporal em relação à mitologia⁶³, essa forma de inventar e atualizar o imaginário que me conta como a

⁶³ A obra de Francisco Javier Ordiz (1987), citada anteriormente, é um estudo aprofundado a respeito da mitologia na obra romanesca de Carlos Fuentes e dela retiro algumas considerações acerca da mitologia e do mito em *Terra nostra*.

angústia permanente do homem - sua mortalidade - produz essa fonte simbólica de diálogo com o mundo, essa realidade sobre a narração do mundo esclarece muitas crenças de ordem cultural, social e ideológicas da existência humana ao longo de sua trajetória temporal.

Considero relevante trazer algumas informações sobre a questão temporal mitológica no continente americano recolhidas a partir da obra *O espelho enterrado* (1993), de Carlos Fuentes⁶⁴, acrescida de informações trazidas por Alicia S. M. Faisal, no livro *El texto como fuente de goce y apertura* (1995) para depois falar sobre o mito. As obras de Fuentes e Faisal me parece importante nesta abertura de capítulo porque a compreensão da lenda esclarece a minha visão leitora de sobreposição dos tempos no território americano.

Em *O espelho enterrado* (1993), Carlos Fuentes conta que “à medida que evoluiu da aldeia para o centro cerimonial, cidade e império, o mundo aborígine da região da mesoamérica, territórios que se estendem do centro do México à Nicarágua” (1993, p.93) emanavam a crença de que o mundo havia sido criado diversas vezes e não apenas uma. Tal crença iniciada pelos astecas na *lenda dos Cinco Sóis* é contada no calendário solar mexicano – um calendário redondo que servia para a agricultura. Esse objeto foi uma das peças-chave para revelar essa cultura “realizado en jeroglíficos, desarrolla un complejo sistemas numérico y cronológico que regía todas las civilizaciones del pueblo” (FAISAL, 1995, p.59)⁶⁵.

De acordo com Fuentes (1993), segundo a mitologia asteca, o casal criador Tonacacihuatl e Tonacateuctli, o qual era o deus Omteotl (isto é, homem e mulher ao mesmo tempo), deu à luz a quatro filhos: os Tezcatlipocas do Norte, Sul, Leste e Oeste. Depois de 600 anos, esses filhos começaram a criar o universo, incluindo a criação do tempo cósmico, chamado de sóis, os quais foram, ao longo do tempo, destruídos e substituídos sucessivamente até chegarmos ao quinto sol – o sol atual, tratado nas obras *O espelho enterrado* (1993) e *Terra nostra* (1975):

Esta crença, desenvolvida pelos astecas na lenda dos Cinco Sóis, é contada em célebre calendário solar, onde se vê no centro do disco a imagem do sol, com a língua de fora [...] dominada pelas quatro direções que indicam as quatro criações anteriores ao mundo e as catástrofes que sofreram [...] O primeiro sol foi destruído por um jaguar; o segundo, por ventos ferozes; o terceiro, por uma chuva incessante; o quarto, pelas águas do grande dilúvio. Atualmente, vivemos sob o quinto sol, nascido do sacrifício

⁶⁴ Aqui trago alguns trechos citados na obra *El espejo enterrado* (1993). Temos consciência da impossibilidade de narrar toda a história da civilização mexicana para explicar as questões civilizatórias do tempo que o romance alude. Todavia, caso seja de interesse de nosso leitor, recomendo a minissérie de 1994, apresentada e organizada por Carlos Fuentes e produzida por Sogetel, S.A., *El espejo enterrado*, disponível no Youtube, em cinco capítulos.

⁶⁵ Realizado em hieróglifos desenvolve um complexo sistema numérico e cronológico que regia todas as atividades daquele lugar.

dos deuses e que só continuará brilhando mediante o sacrifício das criaturas dos deuses, os homens e mulheres. (FUENTES, 1993, p. 93-94).

O calendário simbolizava não só um ciclo de 365 dias, chamado *xiuhpohualli*, que indicava a contagem de anos, como também um ciclo ritual formado de 260 dias, chamado *tonalpohualli*, usado para a contagem de dias. Ambos formaram um século de 52 anos (é importante recordar que o sistema numérico usado na mesoamérica era o vigesimal, logo a contagem era feita por essa medida).

Ainda segundo Fuentes (1993), depois da criação do mundo, os deuses deram à luz os humanos. No entanto, para que isso ocorresse, um dos deuses teria que se sacrificar, jogando-se ao fogo. Desse modo, cada sol subsequente seria criado a partir do sacrifício pessoal de, pelo menos, um dos deuses. Assim, verifico no sacrifício necessário para iniciar a renovação de seu povo o elemento elucidativo do pensamento e da história social da cultura asteca,.

A esse respeito de se empreender um conhecimento da natureza como uma possibilidade de conhecimento humano sensível, Maffesoli (2001) assegura que a necessidade de estar conectado ao mundo e vê-lo como uma unidade em constante transformação permite entender a razão das concepções sociais do tempo. A partir de então, é possível estender o conhecimento a novas considerações que ampliam a conjunção estática e dinâmica do tempo para uma compreensão do “pensamento orgânico” (MAFFESOLI, 2001, p. 75) – pensamento esse que, entendo poder ter estado presente na cultura indígena desse território.

A contribuição das considerações desse sociólogo unem uma sensibilidade orgânica que pode mostrar eficácia nas relações de ordem sociais, como um retorno do afeto, a uma ambiência erótica a qual implica um amplo processo de compromisso social e uma visão orgânica do mundo. Tais ideias são ideias reiteradas pelo autor mexicano (que, de certa forma, podem ser identificadas ao longo de diferentes capítulos) cuja obra mostra a ordem cíclica da narrativa presentes em suas três partes, as quais se interligam até atingir o capítulo final de *Terra nostra*.

A necessidade de responder à natureza conduziu a uma intensa preocupação com o tempo, que acompanhava o medo da morte do quinto sol entre o povo asteca. Tal temor foi rapidamente deslocado pelo poder dos homens capazes de assegurar que o tempo duraria e que o caos natural não voltaria a se impor, mas “se sabía que tarde o temprano el fin de los tiempos llegaría desde allende los mares” (FAISAL, 1995, p.58)⁶⁶. O tempo e a morte, portanto,

⁶⁶ Sabiam que, cedo ou tarde, o fim dos tempos chegaria do além-mar.

transformaram-se em caminhos do mundo indígena, cujos deuses seriam a principal causa da bondade e da maldade que recairia sobre a terra.

Sobre a concepção filosófica da vida e do tempo nesse continente, percebi que o tempo previsto retornou ao que originariamente se temia. O regresso de Quetzalcalt mudou o curso do tempo e estabeleceu um novo paradigma temporal mexicano, com a chegada do colonizador europeu, cumprindo, dessa maneira, uma profecia.

No entanto, a sociedade europeia, proveniente de outra concepção temporal, influenciada pela filosofia e pelo pensamento de Santo Agostinho de Hipona (354- 430)⁶⁷ seguia a corrente neoplatônica anterior ao cristianismo (386) e buscava na natureza religiosa cristã sua visão de que o tempo passou a existir no momento da criação. Santo Agostinho aponta para as lembranças passadas como vestígios deixados no espírito, para que a memória evoque as visões do presente, entendendo que o espírito é capaz de medir os tempos a partir de uma habilidade de realização da distensão em direção ao futuro, como uma capacidade antecipatória, e ao passado, como uma capacidade memorialista. Agostinho também combate a doutrina do tempo cíclico, presente durante toda a Antiguidade e parte da Idade Média. Assim, o tempo linear se mostra uma característica marcante da herança judaico-cristã, influenciando a visão ocidental do tempo.

Na passagem da Idade Média para a Moderna, o tempo nasce na ciência, e é de Galileu Galilei (1564-1642) que surgem os primeiros conhecimentos teóricos sobre o tempo, a partir da teoria heliocêntrica de Copérnico. Ao buscar uma nova teoria do movimento, Galileu inaugura a descrição dos movimentos terrestres, a partir da relatividade dos movimentos porque havia entendido a lei da queda dos corpos e suas velocidades na superfície da terra. Para o astrônomo, o tempo é uma medida mensurável nos estudos do movimento.

Surge, a partir de então, uma percepção da importância da medição mais precisa do tempo. Seus estudos com o pêndulo, por exemplo, mostraram a necessidade da substituição de medidas, como as dos relógios de areia, a medição a partir da sombra e o uso da clepsidra. Ele fez várias representações do tempo, usando seguimentos de retas, por acreditar que o tempo era contínuo, isto é, composto por infinitos instantes.

De acordo com Coveney e Highfield (1993), a elaboração da teoria complexa para explicar o surgimento e a evolução do mundo, desenvolvida por René Descartes (1596-1650), foi responsável pela formulação do princípio da inércia. Porém, com Isaac Newton (1642-

⁶⁷ No livro XI, cap. XI de seu livro *Confissões*, ele tenta responder o que é o tempo e chega à conclusão de que o presente não tem duração.

1727), a cultura ocidental firmou sua crença sobre o tempo. Isso ocorreu, porque Newton elevou o tempo a uma categoria de absoluto, ao pensar o seu princípio em termos absolutos de matéria, movimento e força, e ao atribuir uma realidade ôntica ao tempo absoluto, chamando-a de duração.

A ciência atingiu grandes triunfos no século XVII, e o modelo astronômico a partir do qual o conceito de tempo surgiu evidencia não só a evolução de ideias científicas, como também a importância de conhecer o tempo para prevê-lo, especialmente, em relação aos fenômenos das estações do ano. Nesse aspecto, Coveney e Highfield explicam que “A vida está organizada em torno da energia vital que provém do Sol e passa continuamente para a Terra” (1993, p. 34). O nosso calendário, no entanto, deriva do romano o qual usava o mês lunar, algo que se aproximava muito da concepção temporal da sociedade asteca.

Porém, à medida que as sociedades modernas foram se desenvolvendo, o tempo passou a ter subdivisões cada vez menores, e o minuto passou a ter maior importância que qualquer outra relação temporal, com o advento da Revolução Industrial a qual “trouxe consigo os horários dos trens e outros horários de trabalho bem detalhados” (COVENEY E HIGHFIELD, 1993, p. 37) a diferença entre minutos e segundos se acirrou ainda mais.

A partir desse período, a sociedade foi se organizando em torno de um tempo cada vez mais fragmentado e calculado pelos ponteiros dos relógios. Numa sociedade ainda mais limitada pelo tempo, as experiências e os desafios em relação à natureza do tempo ficaram cada vez mais crescentes.

Com a sua teoria da relatividade, por exemplo, Albert Einstein (1879- 1955) “revolucionou a maneira de se pensar sobre o tempo por constatar que a simultaneidade é algo relativo” (DAVIES, 2005, p.11). Einstein compreende que o passado, o presente e o futuro não passam de ilusão, porque dois eventos que ocorrem no mesmo momento quando observados a partir de uma determinada perspectiva, podem ocorrer em momentos diferentes na realidade.

Em vista disso, com a descoberta da relatividade temporal, houve a abolição da noção de tempo absoluto, e a velocidade da luz passou a ser o mais novo desafio para o ser humano. Esses aprimoramentos temporais não apenas revolucionaram a sociedade, como a tornaram mais complexa, de forma que se associaram aos interesses políticos e ideológicos os quais dominaram esse cenário.

Aliás, a respeito dessa visão sobre a construção linear do tempo, Walter Benjamin (1892-1940) aponta para uma leitura do tempo como uma proposição colonizadora. Muito embora a leitura historiográfica seja importante para a memória da construção de um povo, Walter Benjamin (2021), em *O anjo da história*, alerta para a proposição colonizadora que a

história universal acaba por alcançar. Com isso, as discussões assinaladas por Benjamin denunciam o historicismo materialista.

Para Benjamin, é sob a proteção da ideologia do progresso que tantas atrocidades e degradações acontecem no mundo. Ao investigar a história do conceito de progresso,

[...] insurge-se contra a ideia da história como processo contínuo, do progresso como empresa poderosa de umas quantas cabeças descansadas, do trabalho como fonte da moralidade, do operariado como proteges da técnica, etc. troça da frase tantas vezes ouvida, que diz que é de admirar que uma coisa como o fascismo ainda possa acontecer nesse século (como se não fosse fruto de todos os séculos) [...] No princípio de 1940, depois de ter saído do campo de refugiados onde esteve internado, como quase todos os que fugiram da Alemanha de Hitler quando arrebentou a guerra, Benjamin escreveu aquelas “Teses sobre a História”. (BENJAMIN, 2021, p.174).

No discurso de Benjamin, entende-se que o historicismo caminha para a linearidade como uma proposição colonizadora, por isso é interessante olhar o apelo da obra *Terra nostra* para observar as considerações críticas que a narrativa faz da história, “essa farsa de espectros”, como afirma o cronista na epígrafe deste capítulo, serve-me como um modelo do texto que ataca esse “contínuo” e propõe o tempo da descontinuidade, da circularidade e da impossibilidade.

Se, ao defender a dinâmica linear e progressista do argumento histórico, “apagam-se as narrativas que escapam a essa linearidade”, Benjamin (2001) permite-me pensar o quão filosófico é a estética do tempo no romance de Carlos Fuentes que, ao transgredir a linearidade, permite desmistificar a compreensão da verdade única, a fim de anunciar outras narrativas por traz da narrativa. Seguindo tal lógica, os relógios, objetos utilizados nesta tese como alegorias, me servem como ilustração do tempo no qual o personagem se localiza e se constrói sucessiva e linearmente. Além disso, permitem-me tecer considerações mais claras sobre as características do tempo dos personagens.

3.2 Os personagens e seus relógios

Com toda a arquitetura estética montada pelo autor na elaboração do romance, decidi recortar as ideias temporais que fui descobrindo ao longo de minhas leituras, para torná-las mais coesas segundo o meu eixo de pesquisa. Neste sentido, nesta parte da tese, trago do romance um recorte do tempo o qual, para mim, entendo estar transgredido, a partir dos relógios que identifiquei em cada personagem.

Na narrativa, além de marcar e refletir o tempo de coexistência entre os personagens do passado e do futuro, o relógio mostra como o tempo se move dentro do romance: um movimento repetitivo e cíclico que parece ampliar-se no decorrer das três partes, embora nunca seja o mesmo, porque sempre vem acrescido ou subtraído de fatos que aumentam, resumem, avançam e retomam narrativas e narradores, os quais Carlos Fuentes insere no enredo.

O autor reitera discussões sobre o tempo, desde a mudança climática até a finitude do tempo, Fuentes também discorre sobre a responsabilidade pela mudança de concepção temporal do homem, sobre o perecimento e o transportar-se para outro tempo, por meio do sonho e da memória. Todavia, a reversibilidade do tempo no romance se dá na presença da sua marcação pelo relógio de areia utilizado pelos personagens.

Como o tempo é o meu objeto de focalização do romance, executei um recorte da obra que considero expressar minha forma particular de olhar para a obra *Terra nostra*. O recorte aqui apresentado leva em consideração uma visão específica que coloquei sobre o tempo dos personagens construídos por Carlos Fuentes. Logo, embora o relógio não seja o protagonista da narrativa, foi ele quem conduziu o meu olhar.

A respeito da concepção do relógio como medidor do tempo, Koselleck (2014) explica que “toda a história da medição do tempo pode ser descrita, sob a perspectiva de sua função social, como uma história das abstrações crescentes” (p.143), porque, com o aprimoramento do relógio, iniciou-se uma reconfiguração social que incentivou uma organização padronizada e abrangente para várias culturas.

O relógio mecânico foi introduzido na vida social dos paços municipais e do comércio no início do século XIV e a partir do século XVII o relógio passou a ser o centro medidor da vida com um horário “padrão” para o trabalho e a produção humana nas indústrias e cidades, porém nesse período ainda não simbolizava a aceleração. Koselleck (2014) explica que a aceleração começa a ser percebida quando o tempo e o espaço começam a ser medidos e os percursos entre eles começa a ser reduzido, destacando-se principalmente na área de comunicação, a abreviação das distâncias deu ao tempo um poder de aceleração nas interações humanas e é neste espaço que a medida do tempo passa a ser fundamental para os interesses progressistas e materialistas.

Além do relógio, escolhi alguns personagens para focalizar o tempo e recortar a narrativa. Na Figura 12, apresento um quadro completo dos personagens que habitam o romance.

Figura 12- Os personagens da obra *Terra nostra*

PERSONAGENS PRINCIPAIS	OS OPERÁRIOS
OS REIS	Jerônimo, ferreiro e esposo de Celestina
Felipe, O Formoso, casado com	Martim, filho de servos de Navarra
Joanna Regina, A Dama Louca	Nuño, filho de soldado da fronteira mourisca
Felipe, O Señor, filho e herdeiro dos anteriores, casado com	Catilinón, pícaro de Valladolid
Isabel, A Senhora (Elizabeth Tudor), sua prima inglesa	OS MEDITERRANEOS
A CORTE	Tibério César, segundo Imperador romano da linha dos Augustos
O Bufão da corte de Felipe, O Formoso	Teodoro Gandare, secretário e cronista
Guzmán, secretário e substituto do Monteiro-mor de Felipe, O Señor	Fabiano
Frei Julián, pintor e miniaturista	Gaio
Frei Toribio, astrólogo e astrónomo	Pérsio
O Cronista, poeta e narrador	Cíntia
Antonio Saura	Lésbia
Frei Santiago de Baena	Pôncio Pilatos, procurador da Judéia
Pedro del Agua	O Nazir, profeta menor hebreu
José Luis Cuevas	Clemente, escravo
O Bispo	O Fantasma de Agrippa Póstumo
O Inquisidor de Teruel	O doutor judeu da Sinagoga de Toledo
Gonzalo de Ulloa, Comendador de Calatrava	O escriba de Alexandria
Inês, sua filha, noviça	O mago de Spalato
Milagros, Madre Superiora	A cigana de Spalato
Angústias	Donno Valério Camillo, humanista veneziano
Clemência	OS FLAMENGOS
Dolores	A Haya do mosteiro das beguinhas de Bruges
Consuelo	A irmã Catarina, beata possessa
Remédios	Hieronimus Bosch, pintor e adepto da seita adamita
Azucena	O Duque de Brabante
Lolilla	O Velho das Memórias
A anã Barbarica, companheira da Dama Louca	A Senhora das Borboletas
OS BASTARDOS	O Cacique Gordo
(Os "filhos" de Ludovico)	Os Brancos Senhores do Inferno
O Peregrino, filho de Felipe, O Formoso, e Celestina	O Senhor da Grande Voz
Dom Juan, filho de Felipe, O Formoso, e Isabel, A Senhora	Espelho fumegante
O Príncipe Bobo, filho de Felipe, O Formoso, e da loba	Serpente de plumas
OS SONHADORES	OS PARISIENSES
Ludovico, estudante de teologia, natural de Calanda	Polo Febo, homem-cartaz
Pedro, camponês e marinheiro Simón, monge	Celestina, pintora de rua
Celestina, camponesa, bruxa e corretora de amores	Ludovico, flagelador
Mijail-Ben-Sama, andarilho	Simón, monge, chefe dos penitentes
Dom Quixote de la Mancha, cavaleiro errante	Madame Zaharia, zeladora
Sancho Pança, seu escudeiro	Rafael de Valentín, nobre empobrecido
	Violetta Gautier, cortesã física
	Javert, inspetor de polícia
	Jean Valjean, antigo presidiário
	Oliveira, exilado argentino
	Buendía, coronel colombiano
	Santiago Zavala, jornalista peruano
	Estêvão e Sofia, primos cubanos
	Humberto, surdo-mudo chileno
	Cuba Venegas, cantora de boleros cubana
	A Valkíria, benfeitora lituana

Fonte: Elaboração própria a partir do índice de personagens do livro *Terra nostra* - obras completas, edição de 2016.

Além da figura 12, identifique a repetição de alguns deles na divisão feita pelo autor que os separa na seguinte ordem:

a) Os reis, divididos em quatro personagens;

- b) A corte, composta por vinte e dois personagens;
- c) Os bastardos, apresentados por três personagens idênticos;
- d) Os sonhadores, agrupados em sete personagens;
- e) Os operários, representados por quatro operários;
- f) Os mediterrâneos, compostos por dezesseis personagens;
- g) Os flamengos, formados por quatro personagens;
- h) Os índios, representados por sete personagens;
- i) Os parisienses, figurados por dezesseis personagens.

Considero que alguns desses personagens aparecem (re)duplicados – como no caso de Celestina, a qual pode ser vista como: a menina em Spalato; a jovem que casa com Jeronimo; a camponesa que é vestida de homem e se transforma em pajem da dama Loca; uma velha; a senhora das borboletas; a jovem que está em Paris na ponte das artes; por fim, como a narradora que conhece toda a história –, penso que há uma multiplicidade de uma só figura e que isso se deve a sua figura mítica.

Esse também é o caso de Felipe, que pode ser confundido com seus irmãos bastardos, com o cronista, com Polo Febo, com o jovem guerrilheiro mexicano restaurador de quadros, inclusive com a criança batizada de Iohannes Agrippa. Essa duplicidade se multiplica e passa a figurar como pluralidade, já que o tempo permite que renasçam em outro tempo, porque, como repete o autor na obra: “una vida no basta para configurar una existencia” (FUENTES, 1975, p. 620) só o retorno do personagem permite que ele complete a sua jornada, mas esse tempo aparentemente, nunca se cumpre. A figura deste personagem também se associa ao mito de Don Juan e a figura mitológica sim, pode voltar no tempo.

Além desta observação sobre os personagens, necessito pensar que, ao ler a obra, me ocupei em separar as menções feitas ao tempo. Nessa tentativa de observá-lo, constatei que trinta e quatro capítulos têm seus títulos relacionados com o tempo, algo que considero significativo para pensar a respeito do eixo de pesquisa com o qual escolhi trabalhar.

Ademais, desta observação, ainda consegui identificar alguns capítulos que trazem o tempo como tema essencial de seus discursos, nesse sentido a apresentação da Figura 13 e sua devida legenda serve como um facilitador visual dessa distribuição em termos espaciais dentro da obra, pois, assim, posso tentar identificar onde estes capítulos se concentram.

Figura 13 - Os nomes dos capítulos referentes ao tempo e sua disposição

1 Carne, esferas e olhos grises junto al Sena (22)p13-35	2 A los pies del Señor (17)p35-52	3 Victoria (11)p52-64	4	5 Monólogo de la viajera (11)p69-80	6	7 Los obreros (04)p85-89	8 Todos mis pecados (16)p89-105	9 Hay un reloj que no suena (02)p105-107	10	11 El Señor empieza a recordar (03)p108-111	12
13	14	15	16* Jus prima noctis (01)p115-116	17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29* Nowhere (01)p130-131	30* Aquí y ahora (03)p131-134	31	32* La hora del silencio (0)p135	33* Discurso exhortatorio (03)p135-138	34	35 Duerme el Señor (02)p.143 a 145	36
37	38	39 Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil (09)p.154-163	40 Prisionero del amor (11)p163-174.	41	42	43 El primer testamento (18)p191-219	44	45	46	47 El cronista (16)p239-255	48
49 Etapas de la noche (01)p258-259	50 Crepusculum (07)p259-260	51 Fax (10)p266-276	52 Concubium (04)p276-280	53 Nox intempesta (05)p280-285	54 Gallicinium (08)p285-293	55 Conticinium (09)p293-302	56 Aurora (14)p302-316	57	58	59	PARTE II 60 Estrella de la mañana (06)p357-363
61 Reloj de agua (04)p363-367	62 Vorágine nocturna (05)p367-372	63	64 Regreso a la vida (03)p375-378	65	66	67	68 Palabras en el tiempo (02)p391-393	69 La leyenda del anciano (11)p393-404	70 Los tributos (05)p404-409	71 El templo en llamas (06)p409-415	72
73 Día del agua noche del fantasma (07)p419-426	74 Día del espejo humeante (18)p426-444	75 Noche del volcán (13)p444-457	76 Día de la laguna (16)p457-473	77 Noche de los reflejos (07)p473-480	78 Día de la fuga (07)p480-487	79 Noche del retorno (09)p487-496	PARTE III 80	81	82	83	84
85	86	87	88	89	90	91	92	93 El número tres (0)p533	94	95	96
97 Un sueño enfermo (03)p538-541	98 Los labios llagados (02)p541-543	99 El tercer niño (01)p543-544	100 Espectro del tiempo (01)p544-545	101 La memoria en los labios (01)p545-546	102 Simón em Toledo (01)p546-547	103 El mirador de Alejandría (03)p547-550	104	105	106 La profecía del tercer tiempo (02)p554-556	107	108 El teatro de la memoria (13)p558-571
109	110	111	112	113	114	115	116	117 Dulcinea (01)p581-582	118	119 El espíritu libre (01)p583-584	120
121	122	123	124 El sueño circular (02)p588-590	125	126	127 La semana de Señor (0)p595	128 Primera jornada (04)p595-599	129 Segunda jornada (04)p599-603	130 Tercera jornada (05)p603-608	131 Cuarta jornada (05)p608-613	132 Quinta jornada (05)p613-618
133 Sexta jornada (05)p618-623	134 Séptima jornada (10)p623-633	135	136 Confesiones de un confesor (15)p657-672	137	138	139 Manuscrito de un estoico (23)p681-704	140 Cenizas (13)p.704-717	141 La restauración (22)p717-739	142 Réquiem (18)p739-757	143 Los treinta y tres escalones (07)p757-764	144 La última ciudad (19)p764-783

FONTE: Elaboração própria a partir da obra *Terra nostra* (FUENTES, 1975)

Legenda:

- * o asterisco que acompanha n° do capítulo indica os textos publicados em *Cuerpos y ofrendas* (1972).
- Todo o corpo do texto que estiver com esta coloração é porque no título do capítulo há uma referência ao tempo.
- capítulos que possuem entre zero e duas páginas.
- capítulos que possuem entre três e seis páginas.

- capítulos que possuem entre sete e dez páginas.
- capítulos que possuem entre onze e quatorze páginas.
- capítulos que possuem entre quinze e dezoito páginas.
- capítulos que possuem entre dezenove e vinte e quatro páginas.
- Número do capítulo com essa coloração significa presença do TEMPO no discurso narrativo.

Ao analisar esses capítulos, observo que, na primeira parte da obra, a divisão temporal está dedicada fundamentalmente a desdobrar as etapas da noite de Roma. Já na segunda parte, a sucessão do dia e da noite impõe o ritmo narrativo do personagem Peregrino que representa a mitologia mesoamericana sobre a chegada do quinto sol. Por fim, na terceira parte, ocorre a jornada do rei Felipe o qual concretiza as decisões tomadas a respeito da construção do palácio El Escorial.

Além desta análise, tentei verificar as ligações entre os capítulos da obra, buscando verificar as repetições do tempo nas narrativas. Isto posto, apresento tais correlações e cruzamentos de informações no Anexo 3, quando cruzo as referências discursivas que compõem as vozes do romance e as trago para uma análise reflexiva a respeito do tempo no romance.

O primeiro personagem escolhido por mim foi Toribio, aquele que manipulou o relógio de areia e, por um pequeno acidente, fez o tempo regredir. Toribio remete-me a figuras famosas da física, como Nicolau Copérnico, Galileu Galilei, Isaac Newton ou Albert Einstein, para citar alguns. Como conhecedor e estudioso do tempo na obra, esse personagem se apresenta como uma figura ambígua: ora seus conhecimentos representam uma heresia, de forma que a magia passa a ser assegurada pelos personagens, ora são o alicerce científico do caminho a ser tomado pelos participantes da narrativa.

Esse personagem mostra que o texto é construído a partir da manipulação temporal de um regedor do tempo, um responsável pelo controle do tempo no próprio romance. Em nossa percepção leitora, portanto, existe uma ligação temporal na obra que é feita por Toribio. Essa ligação tem início no estudo sobre o tempo de Roma e se desenvolve na construção da ciência que estuda os astros para descobrir como se controla o tempo, uma vez que o controle deste pela clepsidra e pelo relógio de areia se tornou ultrapassado e vulnerável à manipulação humana se consolidou a busca de uma ciência mais precisa.

O segundo personagem escolhido foi Tibério César, porque a figura do Imperador romano liga seu conhecimento temporal ao relógio noturno. Esse personagem se encontra dentro do tempo histórico que marca o nascimento da história cristã, fato que, além do “ar romântico” trazido pela memória do passado, permite uma explicação sobre a distância histórica que está sendo narrada e permite também explicar parte do percurso que fez com que a civilização mexicana se tornasse cristã.

O terceiro escolhido foi o personagem do naufrago e Peregrino do novo Mundo. No desenrolar do romance, ele possui uma identidade dividida, porque está preso e destinado a voltar indefinidamente na mesma situação para se lembrar de quem ele é. A sua grande dúvida

é a sua identidade, o seu grande dilema é o tempo, por isso seu relógio vem representado por uma estrela matutina. Quando o jovem Peregrino relata sua experiência no novo Mundo, ele conta ter perdido a noção do tempo e mostra desconhecer a medida do tempo naquele lugar.

Por estar preso ao tempo, o Peregrino (filho de Celestina) reaparece incessantemente para cumprir uma profecia e reparar uma história. Quando ele viaja para um espaço novo e desconhecido, encontra-se perdido no tempo e não compreende a sua contagem no novo Mundo. Mesmo assim, o seu relato sobre sua experiência temporal demonstra a ligação do tempo a uma profecia mitológica mesoamericana. Por fim, ao regressar ao seu lugar de origem, ele relata sua experiência ao rei e sua corte.

O personagem Guzmán foi o quarto escolhido, devido a sua forma de lidar com o tempo e de encará-lo. Sem dúvidas, sobre suas ações, Guzmán age no tempo presente, entende que precisa executar a sua função e não espera para tomar decisões. Ele é um servo cujas atitudes calculadas permitem que pense sempre no presente, de forma a tornar o futuro uma oportunidade. Logo, visão temporal desse conselheiro do rei é a de um homem que faz o que tem que ser feito sem medo do decurso, inclusive porque, no seu íntimo, ele conhece o tempo. Suas ações retratam certezas, e seu modo de pensar faz com que sinta as oportunidades se aproximarem.

Os três últimos personagens escolhidos – Ludovico, Polo Febo e Celestina – são viajantes do tempo e passam toda a narrativa em constante deslocamento. Cabe a eles, então, a dinâmica do tempo, já que viajam temporalmente para o passado e para o futuro, e terminam a história no tempo em que a narrativa havia começado, 1999.

3.2.1 *Toribio e o relógio de areia*

Toribio é apresentado pela primeira vez em *Terra nostra* no quinto capítulo “Monólogo de la viajera” e a ele cabe conhecer a ciência do tempo relacionada à astronomia e à astrologia. Ele vive no alto da torre do castelo real e é evocado sempre que a corte espanhola necessita mostrar a marcação temporal dos acontecimentos da narrativa. Sua participação no enredo pode ser notada no trecho em que a Señora explica o que passou com o tempo e aponta a ordem anormal do universo como responsável pela sensação temporal daquele dia.

O que se sabe é que o regedor comete um erro ao girar o relógio. Ele se confundiu com a areia que parecia subir a ampulheta e, num lance de reflexo, girou o objeto de cabeça para baixo e fez o tempo voltar:

Ahora el tiempo ha perdido su compás; es la primera vez que viajo de día y eso significa dos cosas. Que nos hemos encontrado por casualidad. Y que ahora debemos seguir rodando hasta recobrar todos los minutos perdidos por el accidente: hasta que vuelva a terminar la noche. El regidor debe mostrarse confundido. Su deber es marcar los horarios en el reloj de arena que perpetuamente apoya contra su rodilla (¿no lo vio usted?; viaja en un palanquín modesto [...] (FUENTES, 1975, p. 70).⁶⁸

A primeira informação do trecho é a de que o tempo perdeu o seu compasso por um equívoco cometido pelo Frei Toribio. Esse regedor, que vem sentado em um banquinho à frente da comitiva real e seu dever de marcar os horários com um relógio de areia entre os joelhos, é acusado de ter se confundido na manipulação do relógio e perdido o compasso temporal, algo que vai influenciar na narrativa do tempo dentro do romance.

A narradora menciona que o tempo e o compasso temporal perdido devem seguir rodando até encontrar os minutos perdidos pelo aparente acidente causado por Toribio. Ressalvo que a palavra “confundido” revela a natureza humana do regedor do tempo e essa revelação mostra que esse tempo é da ordem estética do romance, logo, é passível de controle por parte do criador da obra.

Ainda sobre as questões do capítulo cinco, observo que o texto indica que a Señora diz estar à mercê de seus servidores e que eles não são pessoas confiáveis. Ademais, acrescenta que o filho é um homem generoso que arranca as raízes das crenças malditas dos judeus e árabes dessa terra, referência que marca os séculos XV e XVI na Espanha dos Áustrias. Além disso, explica que a anã Barbarica é a única que pode identificá-la e que o cortejo fúnebre é do corpo de seu marido, Felipe *el Hermoso*, o rei que exercia sobre as camponesas seu direito de senhorio. E, por último, avisa que estão preparando uma missa de réquiem para o finado.

A referência ao relógio de areia marca a ação temporal do romance e incube o Frei Toribio a tarefa de conhecer e dominar a ciência do tempo dentro do texto. Como astrônomo e astrólogo real, esse personagem busca incessantemente explicar sobre o conhecimento da criação do tempo, até então divina, porque se refere à sucessão entre o dia e a noite, tal como a experiência mais primitiva do homem com o tempo.

O desenrolar do enredo mostra que Toribio é um personagem cuja responsabilidade pelo tempo se torna cada vez mais abrangente. Compete a esse frei desenvolver o conhecimento científico sobre as questões históricas do tempo. Além disso, concerne a esse personagem desdobrar o conhecimento sobre as etapas da noite de Roma, uma referência temporal

⁶⁸ Agora o tempo perdeu o seu compasso; é a primeira vez que viajo de dia e isso significa duas coisas. Que nos encontramos por acaso. E que agora devemos seguir rodando até recobrar todos os minutos perdidos pelo acidente: até que volte a terminar a noite. O regedor deve ter se confundido. Seu dever é marcar os horários do relógio de areia que perpetuamente apoia contra seu joelho (você não o viu? viaja sentado em um banquinho modesto[...]) (FUENTES, 1975, p. 70, tradução nossa).

importante para a compreensão da construção interna do romance, pois nomeia vários de seus capítulos referindo-se a essa herança cultural como fato estruturante da narrativa.

Do primeiro ao quadragésimo nono capítulo, a narrativa apresenta diferentes episódios que fazem referência à noite dividida em etapas. No entanto, é somente na sequência dos capítulos cujos títulos se referem à noite de Roma, entre os capítulos quarenta e nove e cinquenta e sete que o leitor encontra a sequência, por completo, do lapso temporal de apenas uma noite, acontecimentos que se encontravam fragmentados e dispersos nos capítulos anteriores aparecem de forma sequencial nesta parte da obra.

Dessa forma, é no capítulo quarenta e nove “Etapas de la noche” que Toribio diz ao Frei Julián que a noite de Roma tinha sete etapas conhecidas como “processos do tempo”: “A cada etapa de esa larga noche de nuestros ancestros, así dividida para prolongar, o quizás para acortar (no era posible saberlo a ciencia cierta) el proceso del tiempo” (FUENTES, 1975, p. 258)⁶⁹. Toribio, o astrólogo e astrônomo do palácio, descreve o processo do tempo nas etapas da noite de Roma esquadrihando o céu. Julián fazia um jogo de pensamento que atribuía cada aposento do palácio vivendo as diferentes fases desta noite. Assim, os nomes desses tempos foram desdobrados em sete capítulos (posteriores) que narram todo o romance novamente de um modo mais detalhado, fato que demonstra que toda a narrativa retomada tem apenas uma noite de duração.

Os desdobramentos em capítulos correspondem a uma noite de sonhos e revelações sobre os segredos dos personagens que pertencem à corte espanhola. No capítulo cinquenta, a ideia é do “Crepusculum” que inicia descrevendo o momento quando: “El Señor se levantó de la cama y trató de escuchar, de ver, de sentir algún paso normal del tiempo” (FUENTES, 1975, p. 260)⁷⁰. Ao verificar o curso normal do tempo, cobriu-se com um manto verde, mas seus olhos penetrantes e ávidos só viram a prova da anormalidade, pois o tempo parecia voltar, as velas continuavam inteiras.

No trecho seguinte, encontra-se que: “las velas de la alcoba en vez de consumirse habían aumentado de tamaño” (FUENTES, 1975, p. 261)⁷¹. O fenômeno que viola o princípio físico da entropia, amedrontava o personagem que pensava que tudo que acontecia era magia: “el reloj

⁶⁹ A cada etapa dessa longa noite de nossos ancestrais, assim dividida para prolongar ou encurtar (não se sabe a ciência certa) o processo do tempo. (FUENTES, 1975, p. 284, tradução nossa).

⁷⁰ O Señor se levantou da cama e tratou de escutar, de ver, de sentir algum passo normal do tempo (FUENTES, 1975, p. 260, tradução nossa).

⁷¹ As velas da alcova ao invés de consumirem-se tinham aumentado de tamanho (FUENTES, 1975, p. 261, tradução nossa).

de arena, en vez de llenar durante todo ese tiempo el huso inferior del horario, mostraba el huso superior lleno de diminutos granos amarillos” (FUENTES, 1975, p. 261).⁷²

O personagem “Felipe, el Señor” sentiu medo da experiência desconhecida e da sensação de que algo estranho e fora de seu controle o estivesse perseguindo, porque no fundo ele percebeu uma anormalidade na forma como o tempo estava passado, uma vez que ele queria entender o retrocesso temporal que experienciava.

O fenômeno da reversão temporal experienciado pelo personagem era uma conspiração organizada por Guzmán “Conselheiro real” e a rainha “Señora, Isabel”, contra o Señor. A mulher teve o desejo de se vingar do marido e foi auxiliada pelo conselheiro que executou os planos. A vingança da mulher recaiu em sua incompreensão sobre o amor platônico que o rei lhe dedicava.

Na sequência narrativa, no capítulo cinquenta e um nomeado de “Fax”, tem um seguimento dessa mesma noite momento em que as tochas eram iluminadas e a escuridão seguia a calma de seu mistério. “Prende la antorcha, montero, y guíame a la recámara de nuestra Señora, dijo Guzmán; no sé por qué, esta noche, entre todas, me parece la más oscura que recuerdo; anda, enciende, es la hora de las antorchas [...]” (FUENTES, 1975, p. 266)⁷³. Assim, revela-se o segredo da morte de Mijail-Ben-Sama.

No momento em que o Conselheiro real encontra a rainha com seu amante, Mijail-Ben-Sama, conhecido como “Miguel de la Vida”, o rapaz jura não ter tocado na rainha. Ele era um cavaleiro, assim como Don Quixote, sua honra de cavalaria não permitia que ele tocasse uma dama, sua ordem e honra diziam que ele era um protetor das mulheres e crianças. No entanto, Guzmán ordenou que o queimassem vivo, ordem dada sem a ciência do rei, ordem que foi atribuída ao rei⁷⁴.

O que se percebe nessa altura da história é que Miguel de la Vida interferia nos interesses de Guzmán e provocava-lhe ciúmes e despeito, já que a rainha o desprezara e o trocara pelo jovem rapaz.

No capítulo seguinte, “Concubium” ou “hora do sono”, a personagem Celestina aparece como uma jovem que viaja no tempo da história e sabe o que vai acontecer. Sua sabedoria não existe porque possa prever o futuro, mas porque veio do futuro e acabou caindo nessa parte do

⁷² O relógio de areia em vez de encher durante todo esse tempo o fuso inferior do horário mostrava o fuso superior cheio de diminutos grãos amarelos (FUENTES, 1975, p. 261, tradução nossa).

⁷³ Acende a tocha monteiro e guia-me até a habitação de nossa Senhora, disse Guzmán; não sei por que esta noite, entre todas, parece a mais escura que eu lembro; anda, acende, é a hora das tochas [...]

(FUENTES, 1975, p. 266, tradução nossa).

⁷⁴ Esse ato repete a ação do Conselheiro de Tiberio no capítulo 139 da obra.

relato. A jovem se encontra com Jerónimo e revela ter lido o manuscrito da garrafa verde que estava ao lado do Peregrino encontrada pela Señora na praia dos desastres e dessa maneira acaba por antecipar a tragédia da invasão do palácio que está por vir.

O capítulo cinquenta e três “Nox intempesta” é um tempo de presságios. A Señora convoca o frei Julián para celebrar o casamento do príncipe Bobo com a anã “¿Qué misa le pedia celebrar en la fase de la nox intempesta?” (FUENTES, 1975, p. 281)⁷⁵. A celebração da comunhão de dois corpos para renovar o sangue espanhol e salvar a herança de um reino em ruínas. A celebração do casamento de Barbarica acontece de modo a retratar um ambiente dramático, uma farsa:

Ya estamos devorados por el tiempo, nos hemos adelantado a sus miserias y sabemos que el tiempo no sabría arruinar a las ruinas mismas. Aquí vivimos: en el abismo, que es el centro mismo, el punto ciego, el corazón inmóvil del campo heráldico. [...] al concluir la ceremonia nupcial, el Príncipe bobo permaneció largo rato de pie, con mirada fija en la nada y el cuerpo inmóvil [...] aléjense de esta tierra; sálvense... (FUENTES, 1975, p. 283-284)

A cena teatral mostra que a farsa reina sobre toda a ação narrativa concebida pelo romance *Terra nostra*. Na encenação desse “afresco”, a vergonha trágica se celebra nas núpcias de um Príncipe idiota com uma anã, a habilidade do autor faz nascer em nossa memória a pintura de Velásquez em “As meninas” (1656) uma pintura que ilustra a corte espanhola de Felipe IV.

Na narrativa este é o retrato de um tempo que equivale a um momento de decadência do poder dos nobres espanhóis, a cena sugere que a contemplação do “quadro” necessita de uma leitura mais densa desta obra de arte que significa mais do que o aprisionamento do presente, pois permite ler as expressões da grotesca união matrimonial e anunciar o abismo temporal no qual se encontram.

No capítulo “Gallicinium” citado como “o canto do galo”, o terceiro jovem conhecido como Juan Agrippa entra na alcova da rainha ele testemunhara a passagem entre Guzmán e a rainha ele relembra o momento em que havia sido recolhido na praia por Guzmán e a rainha e ele deseja conhecer a si mesmo, ele deseja compreender a sua própria história e abraçar a própria identidade.

Juan Agrippa vai ter a oportunidade de conhecer a própria identidade e a origem de sua vida, com a ajuda dos espelhos do quarto da alcova da Señora. Ele se descobre na mulher, descobre de onde vinha e quem realmente era. Sua identidade estava revelada em Isabel, na

⁷⁵ Que missa lhe pedia para celebrar na Nox intempesta? (FUENTES, 1975, p. 281, tradução nossa).

união dos corpos masculino e feminino que também ocorre no capítulo final da obra nas figuras dos personagens Celestina e Polo Febo projetados como mitos do presente.

O capítulo cinquenta e cinco, “Conticinium”, é a hora do silêncio. A personagem Isabel vai lembrar e agradecer o que havia acontecido com ela naquela noite e naquele palácio, quando, ao se deitar com seu amante Juan, coloca Guzmán a serviço de seus interesses. Nessa parte, ela revela que mandou o Conselheiro real girar o relógio de areia e encher o copo de água para que o marido pensasse que o tempo regredia. Identifico, pois, uma ambiguidade provocada pela narrativa ao colocar a responsabilidade da regressão temporal nos personagens feminino, Isabel, e masculino, Toribio.

No capítulo cinquenta e seis, “Aurora”, a Senhora, Juana a Loca e Toribio tiveram medo de que a noite terminasse. Ela, porque não poderia terminar de fazer aquele “ser” feito com as partes dos corpos dos cadáveres que estavam nos caixões que ela havia trazido em sua caravana até o palácio. E Toribio, porque as estrelas fugiriam de seu olhar assim que o sol aparecesse: “y ni siquiera los poderosos catalejos que con tan grave paciencia había construido le devolverían a sus amadas, siendo la visión de los astros, entre todas, la más añorada y fidedigna de su existencia” (FUENTES, 1975, p. 302)⁷⁶. O fim da noite traria os personagens de volta de seus sonhos e os recolocaria na estrutura temporal perdida desde o início da narrativa.

Frei Toribio dispunha de tempo para saudar a aurora e a satisfação de sua alma cristã pelo novo milagre “el parentesco circular, eterno y por ello celestial, de las esferas; y esta alegría confortaba la nostalgia de sus ojos nocturnos” (FUENTES, 1975, p. 302)⁷⁷. Ele acabava de descobrir os enigmas da noite e passava a compreender questões que iam um passo adiante das mãos divinas das crenças daquele século.

Toribio, o sábio caldeu da torre, descobre que todo movimento é regular e invariável. Ele conversa com Julián sobre a sua descoberta e diz que a terra não pode ser o centro do universo porque existem milhões de estrelas que não aparecem durante o dia.

Julián miró a Toribio con afecto; había aprendido a no reírse del astrónomo ligeramente cómico, con su tonsura aureolada por los crespos y desordenados rizos color granate y la mirada un tanto estrábica: alto el porte, pero sin gracia ni simetría, con un hombro, nerviosa y voluntariamente, más cerca de la oreja que el otro (FUENTES, 1975, p. 304)⁷⁸.

⁷⁶ E nem sequer os poderosos telescópios que com tão sisuda paciência tinha construído lhe devolveriam suas amadas, sendo a visão dos astros, entre todas as outras, a mais desejada e fidedigna da sua existência (FUENTES, 1975, p. 302, tradução nossa).

⁷⁷ O parentesco circular, eterno e por isso celestial, das esferas; e esta alegria confortava a nostalgia de seus olhos noturnos (FUENTES, 1975, p. 302, tradução nossa).

⁷⁸ Julián olhou Toribio com afeto; havia aprendido a não rir do astrônomo ligeiramente cômico, com sua tonsura aureolada pelos crespos e desordenados cabelos cor de romã e o olhar um tanto estrábico: alto,

A descrição física de Toribio ameniza e equilibra as palavras do frei pintor que responde que Deus não poderia ter desenhado o universo em honra dos seres miseráveis, cruéis e estúpidos que habitam a terra.

O pintor Julián entregou-lhe o primeiro testamento do Señor, aquele que estava registrado no papel que Guzmán fez o favor de colocar em seu poder ao se cruzarem nas escadas do palácio, após a celebração do matrimônio da anã com o Príncipe bobo, quando ele voltava para a torre.

Toribio tomó con respeto los pliegos manuscritos; había reconocido el sello lacrado del Señor al calce de cada página. - ¿Quién te dio esto? _Guzmán, hace un momento, en la escalera que conduce a tu observatorio. Me pidió que leyese y juzgase. El estrellero de palacio, guiñando los ojos, se acercó a la lámpara de bujías enfrascadas por un cristal renegrido que pendía del techo de vigas; se acomodó a la luz para leer; empezó a leer, con avidez desmentida por sus actos en apariencia distraídos, el testamento dictado a Guzmán por el Señor [...] (FUENTES, 1975, p. 305)⁷⁹.

Ao ler os papéis, Frei Toribio afirma que não vai dizer aquilo que sabe sobre o testamento do Señor porque poderia sofrer algum castigo. Ao mesmo tempo, Julián suplica a Toribio que diga a ele o que sabe, pede que diga algo que possa purificá-lo daquela noite maldita:

Toribio agitó la cabeza almandina: -La geometría no sabe nada del bien o del mal, ni supremos ni relativos, y ella nos asegura que ni subimos ni bajamos; giramos, giramos, estoy convencido de que todo es esfera y toda gira en círculos; todo es movimiento, incesante, circular... (FUENTES, 1975, p. 305)⁸⁰.

O movimento circular e a ciência religiosa, até então presentes em todas as crenças, começam a dar lugar às descobertas humanas que põem à prova o mundo e seus mistérios. As experiências que o astrônomo descreve ao pintor são questionadas pela curiosidade em tentar entender a loucura que é o movimento cíclico que volta ao mesmo ponto de partida. Julián

porém sem graça e sem simetria, com um ombro, de maneira nervosa mais próximo da orelha que o outro (FUENTES, 1975, p. 304, tradução nossa).

⁷⁹ Toribio tomou com respeito as folhas manuscritas; tinha reconhecido o selo lacre do Senhor ao pé de cada página. - Quem lhe deu isto? - Guzmán, há um momento, na escada que leva a seu observatório. Pediu que lesse e julgasse. O astrônomo do palácio, virando os olhos, aproximou-se da lâmpada do castiçal de velas enfrascadas por um cristal escurecido que pendia do teto de vigas; acomodou-se para ler; começou a ler com avidez desmedida em atos aparentemente distraídos o testamento ditado a Guzmán pelo Señor[...] (FUENTES, 1975, p. 305, tradução nossa).

⁸⁰ Toribio agitou a cabeça almandina: - A geometria não sabe nada do bem ou do mal, nem supremos nem relativos, e ela nos assegura que nem subimos nem descemos; giramos, giramos, estou convencido de que tudo é esfera e tudo gira em círculos; tudo é movimento, incessante, circular... (FUENTES, 1975, p. 305, tradução nossa).

deseja entender as descobertas de Toribio: “[...] Dímelos, ya que no sólo eres astrónomo, sino horoscopista” (FUENTES, 1975, p. 308)⁸¹.

Toribio explica que, diante de sua consideração sobre o tempo, os círculos orbitais se impulsionam entre si. Desta feita, nada pode ser mudado de lugar sob pena de desordenar mortalmente cada parte e o próprio universo: “Toribio caminó lentamente de regreso a la sala repleta de lentes, condensadores, catalejos, espejos, ustorios, cartas de los cielos, compases y astrolabios” (FUENTES, 1975, p. 308)⁸². Desse modo, dirigiu-se a frei Julián para explicar sobre a ciência dos astros, inclusive, respondeu às dúvidas do pintor que queria saber se com a sua pintura poderia vencer a norma mortal que o Señor impunha, ou seja, a imobilidade do mundo.

-Lo que es eterno es circular, y lo que es circular es eterno. ¡Dios mío, hermano! ¿No te das cuenta de que este movimiento, este cambio, esta generación perpetua significa que Dios crea, crea sin cesar, animándolo todo, haciéndolo girar todo para su mayor gloria, como si él mismo quisiera ver su creación bajo todos los ángulos, desde todas las perspectivas, en redondo, sin perderse una sola visión de las fluyentes maravillas que concibe? (FUENTES, 1975, p. 311)⁸³.

Em vista disso, Frei Toribio admite estar observando a arquitetura universal que Deus conheceu sem raciocinar temporalmente, e chegou à conclusão de que a repetição sem fim muda o nome do desespero que alimenta a destruição do homem. Ele diz estar assim identificando pouco a pouco o pensamento do homem em relação ao divino.

- ¿El propósito de la creación fue atar de pies y manos al hombre y en seguida condenarle [...] para mí que morir es parte de la libertad del hombre, de la paternidad amorosa de Dios y de la ley del movimiento y del cambio: éstas son mis tres piedras de fundación, tiene que ser así, Dios hizo una esfera de la tierra, y a la tierra relacionó mediante una revolución uniforme con los demás cuerpos celestes, ¿que alteran a la tierra y en consecuencia son alterables? Si ésta es la ley eterna del universo, ¿cómo no ha de ser la del pequeño hombre que habita un pequeño planeta?, ¿cómo, ¿cómo? Hermano, si el universo cambia y decae y muere y se renueva, ¿por qué habíamos de ser nosotros la excepción? No, el hombre fue concebido mortal, nació para morir, y no hay en él corrupción inherente, sino perfectibilidad corporal y espiritual [...] (FUENTES, 1975, p. 313)⁸⁴.

⁸¹ Diga-me já que não só es astrônomo, como também astrólogo (FUENTES, 1975, p. 308, tradução nossa).

⁸² Toribio caminhou lentamente de volta à sala repleta de lentes, condensadores, telescópios, espelhos ustórios, mapas do céu, compassos e astrolábios (FUENTES, 1975, p. 308, tradução nossa).

⁸³ _O que é eterno é circular, e o que é circular é eterno. Meu Deus, irmão! Não percebes que este movimento, esta mudança, esta geração perpétua significam que Deus cria, cria sem parar, animando tudo, fazendo tudo girar para sua maior glória, como se ele mesmo quisesse ver sua criação sob todos os ângulos, de todas as perspectivas, de maneira redonda, sem perder uma só visão das fluyentes maravilhas que concibe? (FUENTES, 1975, p. 311, tradução nossa).

⁸⁴ O propósito da criação foi atar as mãos e os pés do homem e em seguida condená-lo [...] para mim morrer é parte da liberdade do homem, da paternidade amorosa de Deus e da lei do movimento e da mudança: essas são minhas três pedras fundamentais, tem que ser assim, Deus fez uma esfera da terra,

O descobrimento e a convicção da ciência de Toribio o condenariam como herege, porque ele colocou em dúvida a criação divina do mundo. Seus papéis e livros seriam queimados, isso era certo, ele leu no testamento. Toribio decide não dizer o que descobriu sobre os valores da astronomia, mas, ao mesmo tempo, conhecedor da vida cortesã decide que como de costume, vai traçar o feliz horóscopo do Señor e ali demonstrará que o signo destruidor de escorpião decidiu pela perda do testamento.

Infiro que a figura de Toribio permite encontrar o eixo epistemológico da obra, porque a descoberta científica que o personagem realiza alcança uma mudança temporal decisiva para que o tempo deixe de ser medido pelo relógio de areia e passe a ser medido por outros instrumentos mais precisos como o pêndulo. Os experimentos e estudos científicos do personagem apresentam o valor comercial de suas invenções ampliando um mundo que estava limitado a obedecer a religião e a corte para um mundo dominado pelo interesse econômico.

Toribio é sinônimo de “Ciência” de pesquisa e investigação do mundo e por culpa de uma distração sua o **descompasso temporal** acontece. Esse personagem ao descobrir os segredos da noite e acompanhar o movimento da terra descobre que ela não é plana e que o homem poderia mover-se pelo oceano sem cair no precipício das águas. “_Dices que el mundo es redondo, Toribio; te creo; ¿Prueba ello que, redonda como lo es, la tierra contiene las tierras descritas por ese náufrago?” (FUENTES, 1975, p. 517)⁸⁵

Toribio havia descoberto que a terra não era plana, contrariando as ideias proclamadas no capítulo trinta e três, em que o monge católico fazia seu discurso exortatório para mostrar que respeitava as ideias de seu Señor que determinavam: “[...] quien se embarque a buscar nuevos horizontes será un miserable galeote en la nave de la estulticia: la tierra es plana y es el centro del universo, la tierra que ustedes buscan no existe” (FUENTES, 1975, p. 137)⁸⁶. Era também o que exclamava o monge Simón pelas ruas das cidades de seu tempo, que estavam sufocadas pela peste e sepultadas pelo lixo.

e a terra relacionou-se mediante uma revolução uniforme com os outros corpos celestes, que alteram a terra e em consequência são alteráveis. Se esta é a lei eterna do universo, como não há de ser a do pequeno homem que habita num pequeno planeta? como? como? Irmão, se o universo muda e decai e morre e se renova, por que haveríamos de ser nós a exceção? Não, o homem foi concebido mortal, nasceu para morrer, e não há nele corrupção inerente, mas perfeição corporal e espiritual [...] (FUENTES, 1975, p. 313, tradução nossa).

⁸⁵ _Você diz que o mundo é redondo, Toribio; eu creio em você; Isso comprova que redonda como é a terra contém estas terras descritas pelo náufrago? (FUENTES, 1975, p. 517, tradução nossa)

⁸⁶ quem embarcar à procura de novos horizontes será um miserável remador na embarcação da estultícia: porque a terra é plana e é o centro do universo, a terra que vocês buscam não existe (FUENTES, 1975, p. 137, tradução nossa).

O capítulo cento e trinta e sete, que alude aos trabalhos do astrônomo “Alma de cera”, diz que Toribio trabalhava febrilmente como se tivesse pouco tempo e de suas tarefas dependesse a saúde do mundo já que o descontrole temporal suscitava muitas dificuldades humanas com o tempo.

3.2.2 *Tibério e a clepsidra*

A clepsidra é o relógio de água que, por muitas gerações, serviu como medida do tempo, em situações quando não se podia medi-lo de outra forma. Citada na obra em dois momentos: no primeiro, dentro do tempo de Tiberio e, no segundo, na narrativa do Peregrino do novo Mundo esse objeto mostra sua importância para a medição do tempo.

Nessa parte do romance, o capítulo cento e trinta e nove, o qual está centrado na importância do registro escrito, as relações temporais são de ordem histórica e conformam um elo entre Espanha e Roma. Em “Manuscrito de um estoico”, existe uma expectativa de encontrar, no tempo histórico, aquilo que um homem austero escrevera em seu testamento acerca da supressão de seus desejos, algo que, em grande parte, justificaria a descendência do mundo cristão e a visão ocidental que ampararia a fundação da Igreja Católica romana.

O primeiro episódio inicia-se com o narrador dizendo que escreve no último reinado de Tibério, império herdado de Augusto que conservava a sua máxima extensão. O território vai desde o centro do sol, fundado pelos filhos da Loba, e as possessões se estendem em grandes arcos universais até o norte da Frígia e da Batávia, através de toda a Gália conquistada por César, ao sul e ao ocidente dos Pirineus até o Tejo, pelas terras onde Cipião se valera de três lusitanos para assassinar o rebelde Viriato, e onde houve uma sobreposição de fundações, porque, depois de tudo fundado sobre a revolta de sangue e traição, tudo foi fundado uma segunda vez. Numância era o lugar onde, antes de se renderem, os iberos colocaram fogo em suas casas, mataram mulheres e filhos e se lançaram das torres contra os romanos, confiando que, ao morrerem espatifados, levariam o invasor traspassado em suas lanças.

Após essa descrição, o narrador se dirige ao leitor com o vocativo: “Como los halcones, descende, lector, de este alto firmamento que nos permite admirar la unidad y la extensión del imperio, al lugar donde habita Tiberio, el amo de Roma” (FUENTES, 1975, p. 681)⁸⁷. Logo, chega à conclusão de que o mundo é um só e Roma está no centro. Em seguida, o narrador

⁸⁷ Desce desse firmamento, leitor, como os falcões que nos permitem admirar a unidade e a extensão do império, ao lugar onde habita Tibério, o senhor de Roma. (FUENTES, 1975, p. 681, tradução nossa).

desculpa-se por conduzir o leitor a Capri, uma ilha de Nápoles acessível apenas por uma praia cuja vila imperial é o lugar mais inacessível, onde vivia César Tibério.

O narrador conta que um pescador capturou um enorme robalo e subiu com o peixe entre seus braços para a cúpula da ilha. Enquanto isso, César guardava silêncio na escuridão e escutava o gotejar da clepsidra que marcava seu tempo. A clepsidra, apresentada pelo narrador como um marcador de períodos noturnos, não se usava o sol para precisar o tempo:

El César guarda silencio en la oscuridad y escucha el goteo de la clepsidra que marca su tiempo; un tiempo de agua; y luego, bruscamente, toma la muñeca del paciente consejero que en tierras orientales adquirió, sin jamás renunciar a ellos, los hábitos de su apariencia [...]. (FUENTES, 1975, p. 682)⁸⁸.

Durante o sono, Tibério sonha com o fantasma de Agrippa, e o medo toma o seu ser. Ele chama seu Conselheiro Teodoro e demonstra sua fraqueza ao pensar ter sido o culpado pela morte do rapaz. Esse movimento de sobreposição de acontecimentos, os quais são retratados com Felipe em situação similar, na primeira parte da obra, é uma forma narrativa de Carlos Fuentes, que também se apresenta na obra *Aura* (1962). Desse modo, o que observo é uma repetição, ou melhor, uma sobreposição das narrativas romana e espanhola.

O Conselheiro conhece todos os martírios psicológicos de seu rei e inicia o relato de como passou a existir a história surgida, no sonho de Tibério, sobre o Agrippa Póstumo, o legítimo neto de Augusto e seu herdeiro de sangue. César Tibério reconhece ser o rapaz seu enteado e tê-lo mandado ao exílio onde fora assassinado pelo tribuno dos soldados e pela história de Roma.

A narrativa continua a relatar questões sobre os antepassados dos reis de Roma até revelar que Tibério é o último romano, e Roma, a unidade de toda a história. Porém, é alertado que os tempos estão mudando e que César abandonou ao esquecimento a Espanha e a Síria, e o tempo de cada aldeia se iniciaria no dia em que César visitasse o lugar.

_Está pasando en tu tiempo, César; oye las quejas: no has nombrado los puestos vacantes de las decurias de caballeros ni has cambiado a los tribunos de los soldados, ni a los prefectos y gobernadores de las provincias: una inmensa inquietud responde a tu desidia... (FUENTES, 1975, p. 689)⁸⁹.

⁸⁸ O César guarda silêncio na escuridão e escuta o gotejar da clepsidra que marca seu tempo; um tempo de água; e rápido, bruscamente, segura no pulso do paciente conselheiro que adquiriu em terras orientais, sem nunca renunciar aos hábitos de se vestir [...]. (FUENTES, 1975, p. 682, tradução nossa).

⁸⁹ - Está ocorrendo em teu tempo, César; ouve as queixas: não nomeaste os postos vagos das decúrias de cavaleiros nem mudaste os tribunos dos soldados, nem os prefeitos e governadores das províncias: uma imensa inquietude responde à tua desídia. (FUENTES, 1975, p. 689, tradução nossa).

Tratava-se de um alerta para que o rei ouvisse os seus súditos e percebesse as necessidades de seu povo, as mudanças e os deslocamentos do tempo, sobretudo, o espírito do tempo, para agir no momento certo, no momento da ação eficaz e justa, porque a demora ou a pressa poderiam deslocar o tempo para atos que não se fariam necessários ou se tornariam inapropriados para o desfecho da história. Logo, há que se pensar na medida temporal perfeita para atos necessários no decurso do tempo.

Desse modo, o romance apresenta a figura de um homem cuja ruína nasce da sua indisposição e negligência ao governar. Se esse episódio puder ser tomado como exemplo para reis e homens que exerceram cargos de poder no tempo da narrativa, o tempo de outros reis que estão cronologicamente adiante, como é o caso de Felipe, El Señor, ou de Montezuma, o rei asteca, outra narrativa poderia se reconstruir a partir da memória desse acontecimento. Contudo, identifico o episódio desses reis se repetir na história, já que a desídia de seus poderes fê-los colher um fruto amargo que implicou no sacrifício humano de seu povo.

Neste ponto, o texto me faz observar os comportamentos políticos de nossos governantes atuais que tampouco governam com responsabilidade e sequer observam os movimentos dos fracassos históricos para modificar o curso do tempo e, conseqüentemente, a história de um povo. Carlos Fuentes conta que os nossos governantes ainda governam de forma negligente e por profecias, e o preço que se paga hoje, mais que antes, não é apenas o sacrifício humano, mas a destruição da natureza.

A repetição temporal é, dessa maneira, uma constante na narrativa, uma vez que as vozes que contam o enredo repetem as suas versões dessa história nascida no reinado de Tibério, outro tempo que se repete com a mesma força. Agrippa, então, não é o primeiro herdeiro assassinado, outros o sucederão, porque o tempo se repetirá. Em outro seguimento textual, o narrador Teodoro descreve os cultos a Vênus, a Baco e a Apolo, deuses da mitologia grega que congregam em si um resgate do drama e da tragédia helênica. Teodoro também se atenta ao fato de ter que encontrar uma rebelião individual surgida na multidão durante a história repassada de Roma. Ele diz ter revisado todas as províncias até chegar a da Judeia e ali se deparado com um fato desconhecido:

Uno de tus procuradores, Poncio Pilatos por nombre, subordinado al gobernador romano de Siria y protegido de tu favorito Seiano, fue depuesto y obligado a suicidarse el año pasado, a causa de una queja de servicia de los llamados samaritanos que hace siglos poblaron y dominaron la parte norte del reino de Israel. Me pregunté César, ¿qué cosa puede forzar la abdicación y muerte de un procurador de Tiberio, por

oscuro que fuese; qué fuerza puede poseer una secta o tribu de la desértica Judea para lograrlo, ¿por qué antecedentes existen? (FUENTES, 1975, p. 695)⁹⁰.

Nesse fragmento, observo as palavras de Teodoro e entendo que existe uma tese narrativa sobre o tempo que fundou a história da Espanha e que, de algum modo, sustenta a ideia apresentada na primeira parte da obra; argumento esse que justifica muito o que foi apresentado sobre o messianismo e o milenarismo⁹¹ narrado no romance. Teodoro diz que desterrará dos papéis menos consultados dos arquivos a respeito da história de um profeta vigarista hebreu de costumes duvidosos chamado Nazir (Nazareno), o qual fora levado à cruz, onde morrerá no dia quatorze do mês de Nisan. Esse homem dizia descender de Davi e ser o Messias, o rei dos Judeus. O narrador diz que essa história coincide com a revolta individual surgida na multidão.

La voz del Pueblo relata que el cadáver de Poncio Pilatos es llevado de río en río, arrojado a las aguas y devuelto con repugnancia por los fluyentes cursos en los que ningún hombre puede bañarse dos veces, pues ningún agua que corre dice el filósofo, es dos veces la misma. (FUENTES, 1975, p. 698)⁹².

A citação se refere ao que, nas palavras do filósofo Heráclito (470 a.C.-540 a. C.), marca a impossibilidade humana de banhar-se duas vezes no mesmo rio e nos fornece a concepção temporal de que tudo passa e se transforma num fluxo perpétuo e movimento constante. Por isso, conforme assegurava o filósofo, nem o rio é o mesmo e nem o homem que se banha naquelas águas será o mesmo.

Ao escutar a narração de seu Conselheiro, César – que ficara sem descendência – lhe diz que a história de Roma e de sua unidade não deveria se repetir. Assim, dirige-se a Teodoro afirmando que, se tivesse filhos, dividiria seu reino em três e os faria prometer a redivisão em três infinitamente. Inclusive, faria com que prometessem que copulariam com lobas, para delas

⁹⁰ Um de teus procuradores, de nome Pôncio Pilatos, subordinado ao governador romano da Síria e protegido de teu favorito Seiano, foi de posto e obrigado a se suicidar o ano passado, por causa de uma queixa de sevícia dos chamados samaritanos, que há séculos povoaram e dominaram a parte norte do reino de Israel. Eu me perguntei, César, que coisa pode forçar a abdicação e morte de um procurador de Tibério, por mais obscuro que ele fosse; que força pode possuir uma seita ou tribo da desértica Judeia para conseguir tal coisa; por quê; que antecedentes existem? (FUENTES, 1975, p. 695, tradução nossa).

⁹¹ A doutrina do milenarismo é apresentada pelo personagem “monge Simón” que prevê o fim do milênio e o nascimento de uma nova Humanidade, a visão de um tempo que caminha linearmente até o final que é o regresso de Cristo. (ORDIZ, 1987, p.175).

⁹² A voz do povo conta que o cadáver de Pilatos é levado de rio em rio, jogado às águas e devolvido com repugnância pelos fluentes cursos nos quais nenhum homem pode se banhar duas vezes, pois nenhuma água que corre, diz o filósofo, é duas vezes a mesma. (FUENTES, 1975, p. 698, tradução nossa).

nascem seus herdeiros e permitiria que cada um trouxesse, como **farsa** secreta, a cruz do Nazir encarnada nas costas.

Os jovens seriam seus herdeiros, mas em outro tempo, o da derrota e da dispersão – que me faz pensar no primeiro capítulo, quando o narrador diz que “Gallia divisa est in partes tres” (FUENTES, 1975, p. 25). Utilizando o tempo verbal no presente, o Conselheiro e cronista trata de registrar que ele, Teodoro, escreve tudo isso no dia seguinte aos acontecimentos, e escreve triplicado, de acordo com um vago testamento do seu amo, colocando os papéis oficiais em três garrafas verdes, lacrando-as com o selo de Tibério.

A notícia da morte de Tibério ecoou em Roma, e o cronista Teodoro novamente expõe relações de interpretação sobre o tempo narrativo da obra:

La historia verdadera quizás no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que cree en su propia sustancia. Yo, como Pilatos, me lavaré las manos y esperaré a que el tiempo decida; que decidan las reencarnaciones aquí consignadas, aquí deseadas, aquí maldichas por última voluntad de Tiberio César. (FUENTES, 1975, p. 703).⁹³

A ideia do registro escrito⁹⁴ é novamente uma tentativa de aprisionar o tempo presente, para que ele se torne passado, quando chegar ao futuro. A garrafa também configura uma prisão simbólica, mas o papel é uma prisão perpétua e perene, consagrada, aceita, institucionalizada e validada na historiografia. Vale o que ficar registrado, para que sua inscrição seja feita na história e para o futuro.

As palavras consignadas pelo personagem naqueles papéis são parte da epígrafe de abertura deste capítulo e mostram a sua clareza e consciência temporal. Ele entendia que o tempo contemporâneo o castigaria por suas palavras, mas se elas resistissem ao tempo e se, no futuro, seus papéis fossem lidos, ele seria exaltado. Ele sabia, portanto, dos riscos de escrever para os contemporâneos, mas se arriscou para que outro tempo pudesse melhor compreendê-lo.

3.2.3 *O Peregrino e o tempo do sol e da lua*

Esta segunda parte do romance, que compreende os capítulos de sessenta a setenta e nove⁹⁵, traz a narrativa da experiência do personagem Peregrino em um espaço geográfico

⁹³ A história verdadeira talvez não seja história de fatos ou indagação de princípios, mas farsa de fantasmas, ilusão que procria ilusões, miragem que acredita em sua própria substância. Eu, como Pilatos, lavarei as mãos e esperarei que o tempo decida; que as reencarnações aqui consignadas, aqui desejadas, aqui malditas pela última vontade de Tibério César, decidam. (FUENTES, 1975, p. 703, tradução nossa).

⁹⁴ Comparo o registro com o quadro citado anteriormente que aprisiona o tempo presente.

⁹⁵ Relembro que a organização numérica em capítulos, e não apenas pelo título do episódio, dá melhor

novo. Ali o narrador é o jovem loiro que conta sua aventura para o rei e sua corte reunida, sua narrativa descreve um tempo que possui seu próprio calendário e uma concepção temporal diferente à que o Peregrino estava acostumado. Aqui o autor recupera a questão do tempo como um movimento de aprisionamento dos personagens:

Señor: mi historia empieza al aparecer sobre el mar la estrella matutina, llamada Venus, última luz de la noche y perpetuación de la noche en la claridad del alba; guía de marineros. Llegué una mañana a un paraje solitario de la costa. Encontré allí a un viejo teñido por la fatiga pero tenaz en el esfuerzo. Construía, a orillas del mar, una barca. Preguntéle a dónde pensaba dirigirse; díjome que las preguntas sobran. Pedíle ocasión de viajar en su compañía; señaló con el puño cerrado hacia un martillo, unos clavos y unos tablones. Comprendí el trato que me ofrecía y trabajé con él catorce días y sus noches [...] (FUENTES, 1975, p. 357)⁹⁶.

Esse trecho retrata o momento em que o jovem peregrino encontra Pedro, o marinheiro, e resolve ajudá-lo a construir uma embarcação para aventurar-se a conhecer o mundo além de suas fronteiras: “navegábamos obstinadamente de oriente a occidente” [...] “viajábamos hacia el precipicio del mundo” (FUENTES, 1975, p. 358)⁹⁷. Tal fragmento reforça a ideia que se pensa(va) de que a terra era plana.

Ao iniciar um diálogo com o velho, dono da embarcação, o rapaz se pergunta se o terror e a coragem podiam fazer parte de seus próprios sentimentos. Isso ocorre, porque via no mar a morte, mas pensava que também significava a fronteira do mundo. Observando-o, o velho Pedro se dá conta dessa questão sentimental e passa a chamá-lo de Peregrino.

Pedro adverte o jovem Peregrino de que, no fim da viagem, eles regressariam ao ponto de partida, “Tú regresarás a lo que recuerdas con horror” (FUENTES, 1975, p. 361)⁹⁸. O jovem Peregrino é, então, marcado pela cruz de carne nas costas e os seis dedos em cada pé, e vai viver a experiência do tempo nesse ambiente, relatando os acontecimentos para a corte do Señor. O Peregrino realmente recupera sua memória e descobre sua verdadeira identidade na figura do bastardo nascido na história de Roma cuja história é repetida no reino da Espanha.

visualização à sequência da narrativa.

⁹⁶ [...] Senhor: minha história começa ao aparecer sobre o mar a estrela matutina, chamada Vênus, última luz da noite e perpetuação da noite na claridade da aurora guia dos marinheiros. Cheguei uma manhã a uma paragem solitária da costa. Ali encontrei um velho marcado pela fadiga, porém tenaz no esforço. Construía, à borda do mar, uma barca. Perguntei-lhe onde pensava ir; disse-me que as perguntas sobravam. Pedi-lhe a oportunidade de viajar em sua companhia; apontou para um martelo, uns cravos e umas tábuas. Compreendi o negócio que me oferecia e trabalhei com ele quatorze dias e quatorze noites. (FUENTES, 1975, p. 357, tradução nossa).

⁹⁷ “navegávamos obstinadamente do oriente ao occidente” [...] “viajávamos para o precipício do mundo”. (FUENTES, 1975, p. 358, tradução nossa).

⁹⁸ Tu regresarás ao que lebras com horror. (FUENTES, 1975, p. 361, tradução nossa).

O velho Pedro antecipa um *déjà-vu* narrativo. A partir desse ponto, a narrativa desenvolve um texto relacionado ao descobrimento de um Mundo novo, uma terra a ser explorada, um lugar desconhecido, no qual o Peregrino conta já ter a sensação de tê-lo experienciado; uma espécie de aprisionamento do passado no presente.

Na perspectiva de sua morte, Peregrino diz: “os cuento mis primeras impresiones al morir” (FUENTES, 1975, p. 373)⁹⁹. O personagem conta o que já viveu, ao mesmo tempo que tudo parece ser uma nova história lançada em um novo tempo. “Así se sucedieron los días de mi destino en el mundo nuevo. Sólo recuerdo cinco de ellos” (FUENTES, 1975, p. 414)¹⁰⁰. Sua exposição sobre o que se passara é realizada para o rei e sua corte, de forma o rapaz relata sua aventura durante os vinte capítulos da segunda parte do romance.

No capítulo sessenta e nove, “La leyenda del anciano”, Peregrino relata seus longos meses de sobrevivência com o povo da selva, quando conversa com um ancião – que parecia ter mais de cem anos – que lhe confessa que há vidas que são **como flechas**, e outras que são **como círculos**. Pontualmente, o velho lhe chama a atenção para o dia três crocodilo, isto é, o dia em que ele tinha sido devolvido àquelas terras. “Es el día en que todas las cosas se reúnen para volver a ser una sola, como en el principio” (FUENTES, 1975, p. 395)¹⁰¹. Assim, curioso para entender o lugar e seus mistérios, o rapaz continua buscando respostas.

O ancião continua sua explicação dizendo que a mulher, a mãe terra, esperava que voltássemos para os seus braços. Logo, o ancião narra a origem do tempo naquele lugar, conta que trezentos e sessenta e cinco era a medida de um ciclo de uma volta completa do sol e que assim ficava comprovado que há vidas que se reiniciariam ao terminar o ciclo de sua germinação. Além disso, ele explica ao Peregrino o calendário daquele lugar pela contemplação da lua e do sol.

No capítulo setenta e um, “El templo en llamas”, agora ciente sobre a forma temporal daquela terra, Peregrino encontra a senhora das borboletas seguindo o caminho do fio da aranha que se impôs em seu percurso pela selva. Ele se deslumbra com a beleza da mulher e copulam na escuridão até ele perceber que se fundiram, a tal ponto que sua voz está nos lábios dela. Assim, a mulher sentencia com a voz do Peregrino:

Viajarás veinticinco días y veinticinco noches para que volvamos a reunirnos. Veinte son los días de tu destino en esta tierra. Cinco son los días estériles que ahorrarás para

⁹⁹ Conto minhas primeiras impressões ao morrer. (FUENTES, 1975, p. 373, tradução nossa).

¹⁰⁰ Assim se sucederam os dias do meu destino no Mundo novo. Só me lembro de cinco deles. (FUENTES, 1975, p. 414, tradução nossa).

¹⁰¹ É o dia em que todas as coisas se reúnem para se tornar apenas uma, como no princípio. (FUENTES, 1975, p. 395, tradução nossa).

salvarlos de tu muerte, ya que a tu muerte serán semejantes. Cuenta bien. No tendrás otra oportunidad en nuestra tierra. Cuenta bien sólo durante los cinco días enmascarados podrás hacer una pregunta a la luz y una a la oscuridad. Durante los veinte días de tu destino, de nada te valdrá preguntar, ya que no recordarás nunca lo que suceda en ellos, pues tu destino es el olvido. Y durante el último día que pases en nuestra tierra, no tendrás necesidad de preguntar. Sabrás. (FUENTES, 1975, p. 414).¹⁰²

Apresentada a sucessão de dias em que perderia a memória e os dias nos quais que a recobriria, para poder fazer uma pergunta, essa possibilidade de descobrir sobre os mistérios daquele lugar dava a ele a esperança de se reencontrarem. A sucessão entre o dia e a noite e a proximidade com a natureza eram elementos que avivavam uma profecia sobre um tempo esperado.

Esse tempo esperado perpassa o romance pela **sobreposição** apresentada pelo tempo de Roma e pela origem mitológica da profecia asteca: “que o mar, a montanha e até o ar tremiam, com premonições. Quetzalcóatl estava prestes a regressar” (FUENTES, 1993, p.110). Montezuma saiu para receber os espanhóis na grande estrada que conduzia à cidade, apegado à sua crença de que Hernán Cortés era o deus Quetzalcóatl: "Bem-vindo. Estávamos esperando-vos. Aqui é a vossa casa" (FUENTES, 1993, p.114).

No capítulo setenta e dois, “La madre y el pozo”, o narrador relata que este era o primeiro dia do seu novo destino, nomeando-o como o dia do veado. A ligação da narrativa com a primeira parte do romance se faz entre este e o capítulo três, quando o personagem Señor sai para caçar e encontra na praia um jovem: esse é a própria caça.

No novo Mundo, o Peregrino encontra uma velha mulher que disse esperá-lo porque ele deveria fazer-lhe uma pergunta. O rapaz faz três questões de uma só vez e percebe que precisa escolher entre: a) saber se a mulher ia lhe dizer a verdade, b) saber a razão pela qual o estavam esperando naquela selva, e c) saber sobre a sua identidade. Porém, ao fim, a pergunta escolhida fora outra. Como só poderia fazer uma pergunta a cada dia e outra a cada noite, pergunta-lhe: “Dime entonces, Señora, para que sepa contar mis días. ¿Cuál es éste, y por qué pareceme día de paz insólita en esta incomprensible tierra tan llena de amenazas?” (FUENTES, 1975, p. 416-417)¹⁰³. Observei que a primeira pergunta é sobre o tempo, visto que ele quer ter certeza de

¹⁰² Viajarás vinte e cinco dias e vinte e cinco noites para que nós voltemos a nos encontrar. Vinte são os dias de teu destino nesta terra. Cinco são os dias estéreis que pouparás para salvá-los de tua morte, já que à tua morte serão semelhantes. Conta bem. Não terás outra oportunidade em nossa terra. Conta bem. Somente durante os cinco dias disfarçados poderás fazer uma pergunta à luz e outra pergunta à escuridão. Durante os vinte dias de teu destino de nada adiantará perguntar, já que não recordarás nunca o que sucedeu neles, pois teu destino é o esquecimento. E durante o último dia que passares em nossa terra não terás necessidade de perguntar. Saberás.” (FUENTES, 1975, p. 414, tradução nossa).

¹⁰³ Diga-me, então, senhora, para que saiba contar meus dias. Que dia é este, e por que me parece o dia da paz insólita nesta incomprensível terra tão cheia de ameaças? (FUENTES, 1975, p. 416-417,

poder saber como contá-lo. No entanto, pela resposta que recebe da mulher, o jovem percebe que havia perguntado o que ele já sabia, por isso se sente frustrado por ter feito uma pergunta cuja resposta lhe parecera inútil. Talvez, se tivesse feito outra pergunta poderia ter conseguido esclarecimentos sobre os mistérios do lugar.

Mi pie desprendió una piedrecilla del borde del pozo; la vi caer; en vano escuché durante muchos instantes, los que pasaron antes de que la piedra tocase el espejo hundido de las aguas, y entonces la caverna llenóse de ecos y las voces de mis captores se animaron en confuso debate, y decían muchas veces, una palabra extraña, 'cenote, cenote', y luego 'noche' y luego 'sol' y luego 'vida' y yo recordé que tenía derecho a um pregunta nocturna y grité a todo pulmón y en la lengua de esta tierra: (FUENTES, 1975, p. 418).¹⁰⁴

– “Por que vou morrer?”, queria saber o Peregrino, além disso, queria saber sobre o naufrago. A resposta é que ele havia matado o sol. O parágrafo anuncia um pacto do personagem com o tempo “Hundíme en el azogado seno de las aguas del pozo” (FUENTES, 1975, p. 419)¹⁰⁵. A narração diz que ele deveria sonhar, que iria morrer para que essa noite não fosse a última, a eterna e infinita noite do medo, da morte.

Em seguida, Peregrino fala que a presença dele e do velho Pedro acabara por romper a ordem consagrada das coisas e dos tempos naquele lugar, os círculos perfeitos de um tempo que defendia as pessoas daquela terra do mal natural. O novo Mundo era, por sua vez, o mundo do medo, da felicidade passageira e da inquietação constante.

[...] temblé pensando que nuestras **medidas de duración**, fortaleza, supervivencia, derrota y triunfo de nada valían aquí donde todo renacía cada día y todo perecía cada noche; temblé pensando en el encuentro de nuestras concepciones enérgicas de la duración con éstas, flor de un día, marchita prisa, incierta esperanza [...] (FUENTES, 1975, p. 424)¹⁰⁶

A ideia de uma medida de tempo, que se liga a um argumento de comparação entre medidas de tempos diferentes, apresenta-se na narração do rapaz. Também, a ideia de ser guiado por uma teia de aranha em direção a um bosque causava-lhe estranheza, porque o jovem sabia

tradução nossa).

¹⁰⁴ Meu pé desprende uma pedrinha da beirada do poço; vi-a cair; nada ouvi durante muitos instantes até que a pedra tocasse no espelho do fundo das águas, e então a caverna encheu-se de ecos e as vozes de meus captores animaram-se em confuso debate e diziam muitas vezes uma palavra estranha, "cenote, cenote", e depois "morte" e depois "noite" e depois "sol" e depois "vida" e eu me lembrei de meu sonho, quando dormi cavei um destes poços e caí nele e eu me lembrei que tinha direito a uma pergunta noturna e gritei a plenos pulmões e na língua desta terra. (FUENTES, 1975, p. 418, tradução nossa).

¹⁰⁵ Afundei nas agitadas águas do poço. (FUENTES, 1975, p. 419, tradução nossa).

¹⁰⁶ [...] tremi pensando que nossas medidas de duração, fortaleza, só previdência, derrota e triunfo de nada valiam aqui onde tudo renascia a cada dia e tudo perecia a cada noite; tremi pensando no encontro de nossas concepções enérgicas da duração com estas, flor de um dia, que murcha logo, incerta esperança [...]. (FUENTES, 1975, p. 424, tradução nossa).

que a aranha era um animal **sem tempo**, logo o novo Mundo se abriria para uma felicidade efêmera e aflitiva. O Peregrino sabia que não podia controlar as suas horas ali: “-Un día diez, otros cinco, ¿Cuántos han pasado desde esa noche en que el fantasma me ofreció su corazón y yo le ofrecí mi deseo?” (FUENTES, 1975, p. 426)¹⁰⁷. No episódio do templo, ele diz que, ao descer, parou de pensar se tinha passado muito ou pouco tempo entre a passagem dele pelas ardentes costas e a chegada a essa fria região.

No capítulo setenta e quatro, “Día del espejo humeante”, o jovem anuncia ser a terceira manhã do tempo que lhe foi concedido. Nesse momento, a importância da **coexistência dual** de um culto à vida e outro à morte formava para ele dois mundos no Mundo novo. Ele tinha sido alertado pelo ancião da memória e pela moça das borboletas acerca destes princípios: princípio educador da vida, do amor, do bem e da paz, e o princípio inverso a este, o princípio do deus negro irmão inimigo, princípio da morte, treva e sacrifício.

Ele pensava ter vencido o fantasma de seu irmão gêmeo, negando-o com o seu desejo, mas sabia que a mulher era seu desejo, e nela presidiam os faustos da morte.

[...] El paso del tiempo: ¿de cuál tiempo, Señor? Hacia tres noches apenas que yo había amado a una doncella más joven que yo, una hembra madura, siempre bella, siempre deseable, pero de cuyas facciones ha huido la primavera y se insinúa, en cambio, el otoño [...]. (FUENTES, 1975, p. 438)¹⁰⁸.

Para o personagem náufrago, aquela mulher não era mais a mesma que havia conhecido antes, e, para saber a verdade, teve que lançar mão da pergunta que podia fazer aquele dia. De fato, ela era a mulher das borboletas, e as marcas do tempo na fisionomia dela o deixaram com a vista turva, de maneira que precisou se certificar de que a conheceu em outro tempo, em sua memória juvenil.

La mujer, Señor, me miró um espantable intensidad, y por primera vez em este día, se incorporó, temblando, arañando con sus largas uñas la piel de tigre que cubría su trono, por primera vez dudando de sí misma y de sus poderes. Y um su rostro se acentuaron, en un mismo momento, las huellas del tiempo, como si los años se le hubiesen venido encima, desde el aire, como las auras pestilentes de esta tierra que, como mi señora, se alimentaban de las podredumbres del mundo (FUENTES, 1975, p. 442)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “- Um dia, dez dias, outros cinco, quantos passaram desde a noite em que o fantasma me ofereceu seu coração e eu lhe ofereci o meu desejo? (FUENTES, 1975, p. 426, tradução nossa).

¹⁰⁸ O passar do tempo: de qual tempo, Señor? Até três noites que eu tinha amado uma donzela mais jovem que eu, uma fêmea madura, sempre bela, sempre desejável, mas de cujas feições a primavera fugiu e se insinua, por outro lado, o outono (FUENTES, 1975, p. 438, tradução nossa).

¹⁰⁹ A mulher, Señor, me olhou com espantável intensidade, e pela primeira vez, neste dia, se incorporou, tremendo, arranhando com suas longas unhas a pele de tigre que cobria seu trono, pela primeira vez duvidando de si mesma e de seus poderes. E em seu rosto se acentuaram, nesse mesmo momento, as pegadas do tempo, como se os anos tivessem chegado, do nada, como as auras pestilentas desta terra

Embora as marcas no rosto sejam a morada dos domínios do tempo, o jovem não foi capaz de perceber que apenas dois dias e duas noites havia passado distante da mulher.

Paralelo à narrativa, existe o prenúncio da velhice, um declínio da vitalidade e um caminho para o fim. O medo quase inconsciente de enfrentar a verdade de que a vida não é eterna produz no personagem uma variação de conduta, uma certa perturbação psíquica, um comportamento diferenciado da normalidade, sentido pela proximidade da morte.

Como ele sabia que seu destino era a morte após um ano de felicidade, preferia morrer em dois dias “y saber la exacta fecha de mi muerte” (FUENTES, 1975, p. 443)¹¹⁰. Por isso, tão certo da sua dualidade, o jovem Peregrino se pergunta: ¿Quién iba a otorgarme la gracia de una hora más de vida, la ruptura del milagro, la repetición de la incertidumbre?” (FUENTES, 1975, p. 446)¹¹¹. Em seguida, reitera o assunto sobre a morte:

[..] así, era yo prisionero de una angustiosa contradicción, la más terrible de todas: debía mi vida a la muerte; debería mi muerte a la vida. El milagro es excepcional. Debe conservarse. Sólo lo conserva la perfección de un instante irrepitible. Esa perfección es la muerte (FUENTES, 1975, p. 446)¹¹²

O jovem Peregrino entende que o irrepitível está representado pela morte. Contudo, para ele, a vida pode se repetir inúmeras vezes, ao longo do tempo, pela sua característica cíclica e pelo seu regresso ao mesmo. Demonstrando assim uma concepção temporal que entende que o tempo se renova a cada nova possibilidade de viver um novo instante.

Em novo episódio da narrativa, o jovem se lembra da senhora das borboletas e se indaga, por estar perdido na contagem temporal, sobre quanto tempo haveria transcorrido até aquele momento. Não conseguia identificar a quantidade de horas, ou dias passados entre um acontecimento e outro, e aqui novamente a velhice marca o rosto da mulher:

[...] La señora de las mariposas me había abandonado y de ella sólo me quedaba el recuerdo de una noche, la tristeza de una promesa incumplida, la advertencia de número y orden de mis días en la tierra ignota, y un largo misterio: ¿cuánto tiempo había transcurrido entre cada uno de los días que yo recordaba?, ¿cuántos días había vivido en el olvido?, que me había sucedido fuera del recuerdo? Y ¿por qué, entre el recuerdo en el templo de la selva y el encuentro de la pirámide de la meseta, había

que, como minha senhora, se alimentavam da podridão do mundo. (FUENTES, 1975, p. 442, tradução nossa).

¹¹⁰ E saber a data exata de minha morte. (FUENTES, 1975, p. 443, tradução nossa).

¹¹¹ Quem lhe daria a graça de uma hora a mais de vida, a ruptura do milagre, a repetição da incerteza? (FUENTES, 1975, p. 446, tradução nossa).

¹¹² Assim era eu prisioneiro de uma angustiosa contradição, a mais terrível de todas: devia a minha vida à morte; deveria minha morte à vida. O inimigo é excepcional. Deve se conservar. Só o conserva a perfeição de um instante irrepitível. Essa perfeição é a morte. (FUENTES, 1975, p. 446, tradução nossa).

marcado ese tiempo el rostro de mi amante en las huellas, no de días sino de años?
(FUENTES, p. 1975, p. 449)¹¹³

Em seguida, no capítulo setenta e seis, o personagem fala do tempo no novo continente, referindo-se ao calendário do novo Mundo e de seu tempo restante. Ele acrescenta uma importante informação ao dizer que a serpente emplumada é o grande sacerdote da origem do tempo:

No me atreví Señor, a preguntarles la razón de este nuevo misterio: acortábanse las horas de mi calendario en el nuevo mundo, y prefería pensar por mí mismo los acertijos de mi peregrinación, y acaso resolverlos en mi espíritu, o esperar que los hechos me revelasen su sentido, antes de malgastar las escasas preguntas – desde ahora, sólo cuatro más- a las cuales tenía derecho (FUENTES, 1975, p. 457)¹¹⁴

Neste ponto do texto, o Peregrino conta toda a origem do tempo circular do calendário daquele mundo e, inclusive, a narrativa sobre a serpente emplumada. Ele utiliza o seu direito de pergunta novamente: **Como medir o tempo?** Insistiu, dessa forma, em tentar descobrir a medida de um tempo que não era o seu, mas que estava ligado a outra civilização, ou melhor, a uma civilização com um modo diferente de conceber o tempo. Seus sinais se encontravam na memória daquele velho que se olhava no espelho:

Señor: lo que aquel viejo memorioso debió sentir cuando yo le mostré su reflejo, ahora lo sentí al verme, pues mi propio espejo le devolvía un rostro, y era el del anciano muerto de espanto al saberse viejo: yo miré en mi espejo y me vi cargado de tiempo, en el umbral de la muerte, añoso y acabado, desdentado y reseco, pálido y trémulo, inmerso en el cesto lleno de perlas y algodones; me vi, Señor, y me dije que jamás me había movido del cesto y de la enramada donde una noche me colocaron los hombres del río, en el pueblo de la selva; que la verdad era la que entonces imaginé: esperé metido en un cesto a que la veré me devorase y llegase a ser tan anciano como el viejo al que maté un mi espejo; ahora el espejo me está matando a mí. Nunca me moví de ese lugar. Todo lo demás, hasta el momento que vivía, sólo lo soñé. Mi destino fue verme envejecer, inmóvil, en esta veloz imagen. Lunas, soles, días, estrellas, amparadme, reloj de agua, reloj de arena, libro de horas, calendario de piedra, mareas y tormentas, no me abandonéis, asidme al tiempo pierdo la cuenta de los días de Venus, [...] (FUENTES, 1975, p. 479)¹¹⁵.

¹¹³ A senhora das borboletas tinha me abandonado, e dela só me restava a lembrança de uma noite, a tristeza de uma promessa não cumprida, a advertência do número e ordem de meus dias na terra ignota e um grande mistério: quanto tempo havia transcorrido entre cada um dos dias de que eu me lembrava? quantos dias tinha vivido no esquecimento? o que tinha acontecido comigo fora da recordação? e por que, entre a lembrança no templo da selva e o encontro da pirâmide da meseta, tinha esse tempo marcado o rosto de minha amante com as marcas, não de dias mas de anos? (FUENTES, 1975, p. 449, tradução nossa).

¹¹⁴ Não me atrevi, Señor, a perguntar a razão deste novo mistério: encurtavam-se as horas de meu calendário no novo mundo e preferia eu mesmo imaginar os percalços de minha peregrinação e talvez resolvê-los em meu espírito ou aguardar que os fatos me revelassem seu sentido, antes de desperdiçar as poucas perguntas que restavam, a partir de agora somente quatro – a que tinha direito. (FUENTES, 1975, p. 457, tradução nossa).

¹¹⁵ Senhor: aquilo que o velho das memórias deve ter sentido quando eu lhe mostrei seu reflexo, eu senti

Ele imagina o tempo dos cinco dias estéreis roubados de sua má sorte, a fim de ganhá-los no momento de sua morte, dias esses que fatalmente ocorrerão no futuro, por isso sua dúvida consiste em como medi-los. Como saber se um dia do tempo dele era um século desse tempo? Encontramos, nesse trecho da obra, um choque de percepção temporal revelado pelo homem que vem de outro lugar, outro mundo e cultura, logo, de outra medida do tempo.

Desorientado, o naufrago foge do oratório e se perde, e suas três ínfimas posses ainda eram um espelho, umas tesouras e uma máscara de penas e formigas. Teve medo e a cidade parecia fugir com ele. Era o último amanhecer que ele teria no novo Mundo emancipado das injustiças, das opressões e dos crimes do velho mundo, e se sentia perdido. Ele se lembra de Pedro, o velho que morrera no tempo certo, salvando-se da decepção de ter encontrado nesse lugar o mesmo poder cruel que acreditara ter abandonado no velho mundo.

O centro desse episódio é a praça de Tlatelolco, lugar no qual o Peregrino fala do tempo em relação ao que vivera, e o futuro que estava guardado no espelho. Ele se refere ao irmão inimigo que lutara com ele e que renasceria, uma fatalidade sem fim, **circular e eterna**, mas ele só se mantinha pela negação. A praça de Tlatelolco se enchia de vida, atividade, ruídos de: “Vivi o viviré lo que ya sé Señor?” (FUENTES, 1975, p. 487)¹¹⁶. A questão não foi respondida, porque o tempo se unira ao olhar do ancião. Ademais, o velho já havia visto essa cena, porque ela não havia saído de sua memória.

Destaco que o personagem do velho memorioso revela um tempo mental no qual o ser humano organiza suas ideias e eventos em um constructo interno conhecido como memória. Para esse tempo, que se baseia na experiência e nas reações emocionais, os eventos despertam, inclusive, as inferências conscientes e inconscientes que os acompanham.

Neste sentido, a união entre as três partes da obra acontece pela coerência interna do texto que traz o sonho como um elemento estético que serve para localizar o personagem e fazê-lo despertar em outro espaço e tempo como uma continuação o que Carlos Fuentes me leva a

agora ao me ver, pois meu próprio espelho me devolvia um rosto, e era o de um ancião morto de espanto ao se saber velho: eu me olhei em meu espelho e me vi carregado de tempo, nos umbrais da morte, idoso e acabado, desdentado e seco, pálido e trêmulo, imerso no cesto cheio de pérolas e novelos de algodão; vi-me, Senhor, e disse para mim mesmo que jamais me tinha movido do cesto e da choça onde uma noite os homens do rio me puseram, na cidade da selva; que a verdade era a que então imaginei: esperei metido nesse cesto que a velhice me devorasse e chegasse a ser tão velho como o velho que matei com meu espelho; agora o espelho está me matando. Nunca me movi desse lugar. Tudo o mais, até o momento que estava vivendo, foi apenas sonhado. Meu destino foi ver-me envelhecer imóvel, nesta rápida imagem. Luas, sóis, dias, estrelas, amparai-me, relógio de água, relógio de areia, breviário, calendário de pedra, marés e tormentas, não me abandoneis, segurai-me ao tempo, perco a conta dos dias de Vênus [...]. (FUENTES, 1975, p. 479, tradução nossa).

¹¹⁶ Vivi ou vivereí o que já sei Señor? (FUENTES, 1975, p. 487, tradução nossa).

pensar sobre este aspecto é que a sua narrativa renova, por meio dessa rememoração mitológica mexicana um resgate e reatualização do presente na narrativa.

Si el tiempo es un cazador, en este instante me flechó, casi herido, y el juramento de mis días en esta tierra caía hecho pedazos conmigo; alcancé a balbucear:
 _Entonces todo lo he soñado...Entonces nada ha sido cierto... entonces debo despertar...
 _ No, no despiertas dijo un joven, debes terminar tu viaje, debes regresar a tu tierra...”
 (FUENTES, 1975, p. 488)¹¹⁷

Para terminar essa marcação temporal, o jovem diz que “Todos esos tiempos viven lado a lado, en el mismo cielo” (FUENTES, 1975, p. 491)¹¹⁸, e estes tempos estão pluralizados na narrativa. Ao subir na embarcação, o vento e a noite arrastaram-no para longe, fazendo-o sentir-se empobrecido e sozinho. Cansado, sentando-se na nave de serpentes, que avançava rapidamente pela lagoa do México, diz:

_ ¿La historia? Ésta, la mía, la de muchos, cuál historia... no pude preguntar; no pude responder... nuevamente, estos jóvenes nacidos de mi abrazo hablaron como si me adivinaran, como si fuesen yo mismo, multiplicado, cruzado, mezclado en cuanto aquí miré o toqué. Esta humanidad aquí erguida, desnuda, sobre la calzada y junto a la laguna, habló en sus plurales voces.
 [...]
 _ Ella te dio tus días.
 _ Los cinco días del sol te ofrecieron veinte días de tinieblas.
 _ Los veinte días del espejo de humo te ofrecieron a tu doble.
 _ Tu doble te ofreció su reino.
 _ Cambiaste el poder por la mujer.
 _ La mujer te dio la sabiduría.
 _ Tú nos diste nuestras vidas.
 _ Nosotros te damos nuestra libertad.
 _ ¿Puedes hacernos una ofrenda superior?
 _ No puedes.
 _ Ha culminado la historia. (FUENTES, 1975, p. 492)¹¹⁹

Nessa segunda parte da obra, o tempo foi explicado pela concepção cíclica e circular da ordem mitológica dos cinco sóis do México e de uma forma pontual atualiza e se contrapõe ao

¹¹⁷ Se o tempo é um caçador, nesse momento me flechou; quase ferido eu caí, e o juramento de meus dias nesta terra caía feito pedaços junto comigo; consegui balbuciar: -Então sonhei tudo... Então nada foi verdade... Então devo despertar... Não, não despertes, disse um jovem, debes terminar tua viagem, debes regresar à tua terra... (FUENTES, 1975, p. 488, tradução nossa).

¹¹⁸ Todos esses tempos vivem lado a lado, no mesmo céu. (FUENTES, 1975, p. 491, tradução nossa).

¹¹⁹ -A história? Esta, a minha, a de muitos, que história?... Não pude perguntar; não pude responder... Novamente estes jovens nascidos de meu abraço falaram como se me adivinhassem, como se fossem eu mesmo multiplicado, cruzado, mesclado com tudo quanto aqui vi e toquei. Esta humanidade aqui ereta, nua, sobre a calçada e junto da lagoa, falou com suas múltiplas vozes. [...] - Ela te deu teus dias. - Os cinco dias do sol te ofereceram vinte dias de trevas. - Os vinte dias do espelho de fumaça te ofereceram a teu sósia. - Teu sósia te ofereceu seu reino. Trocaste o poder pela mulher. - A mulher te deu a sabedoria. Tu nos deste nossas vidas. Nós te damos tua liberdade. Não podes. A história atingiu seu apogeu (FUENTES, 1975, p. 492, tradução nossa).

tempo linear que hoje rege esse território, ou seja, a mitologia temporal foi experienciada pelo Peregrino como um tempo desconhecido, mas com o passar do tempo ele sobrepôs seu tempo “europeu” a essa cultura e essa visão da história está contada pela figura de Guzmán.

3.2.4 Guzmán e o relógio circadiano

Deste ponto em diante, o personagem Guzmán toma as rédeas do curso do tempo e faz nascer uma sobreposição temporal, um tempo novo, cujo movimento está marcado pela cobiça e pelo afã de progresso e de riqueza. Um desenho histórico dos conquistadores que não corresponde mais à ordem vertical da Idade Média.

Nesse sentido, a existência de homens novos, recrutados entre bacharéis, fidalgos, eclesiásticos, artesãos, aventureiros que foram enviados pela nobreza, desrespeitou as hierarquias e agiu por determinação individual e não coletiva ou subordinativa, como o romance mostra.

O Conselheiro real é o personagem Guzmán. Cabe a ele a responsabilidade de servir e executar as ordens relativas às decisões do rei diante de seu povo. Para esse personagem, seu relógio circadiano é seu cúmplice e funciona pontualmente por uma positividade acerca do presente. Em diferentes capítulos, as suas ações e as considerações de seu pensamento sobre o tempo sempre apresentam um manejo dentro do imediatismo.

A sua primeira aparição no romance se dá no segundo capítulo, quando Celestina, a narradora, narra com verbos no presente do Indicativo que Guzmán organiza o dia da caça de seu Señor em uma manhã de julho. Guzmán prepara os animais, as armas e a tropa, e tudo parece acontecer normalmente até que uma mudança climática do tempo ocorrer de forma imprevisível e escurece o céu. A variação climática faz uma tormenta começar a cair, momento em que o Señor se abriga em uma tenda com seu cão Bocanegra para esperar a melhor hora de caçar o veado.

Durante a tempestade, Guzmán sai para colocar as armadilhas e encontra a Señora Isabel recolhendo um jovem naufrago em sua comitiva. O tempo, nessa parte, se mostra simultâneo e sucessivo, já que as histórias se misturam, e o rapaz encontrado na praia também é a presa de Guzmán. Além disso, o cão Bocanegra avança sobre Guzmán, que fere o animal na cabeça.

-Déjalos en paz, Guzmán. El viaje ha sido pesado. Y el jinete, sin dejar de correr en círculos, sin dejar de azotar a los negros, grita por encima del resoplido del caballo

-La Señora hace mal en salir sin más compañía que estos brutos. Los tiempos son demasiado peligrosos. (FUENTES, 1975, p. 45)¹²⁰

Guzmán adverte a Señora acerca dos perigos daquele tempo para a realeza. A informação sobre esse tempo aparece nas entrelinhas, nos rumores das vozes que se encontram no capítulo. Como Conselheiro real, Guzmán podia transitar entre os súditos e a realeza, conhecer as revoltas instaladas nos conversos e nos explorados pela coroa, trabalhadores e serviçais de toda ordem que auxiliavam na construção do palácio monastério, símbolo da fé cristã do reino da Espanha. Portanto, Guzmán sabia de tudo.

No capítulo onze, “El Señor empieza a recordar”, no primeiro prenúncio do tempo, Guzmán anuncia ser o dia do aniversário do Señor. O cachorro havia sido ferido quando o sol, uma hora antes, estava em seu futuro zênite. As marcações temporais não possuem hora determinada pelo relógio, mas trazem aproximações com as relações do dia e da noite, e as descrições em quase toda obra se fazem mais por aproximação que por exatidão da hora. Mesmo assim, notamos que Guzmán conhece as horas. Nesse período, um diálogo sobre como a construção do palácio monastério real estava atrasada se estabelece entre o Señor e Guzmán:

-¿Qué hora es?
 -Las cinco de la mañana, Sire.
 ¿Estás seguro?
 El buen montero siempre conoce la hora.
 Oye... ¿Quién construyó la escalera que conduce de la capilla al llano?
 -¿Quiénes, Señor? Seguramente, muchos; y todos sin nombre memorable.
 ¿Por qué no terminan de construirla? Pronto llegarán los séquitos fúnebres; ¿por dónde bajarán a la cripta?
 -Deberán dar vueltas, Señor, por llano y pasillo, patio y mazmorra, como hacemos todos para llegar a la cripta.
 -No me has contestado: ¿por qué no han terminado de construir esa escalera? -Nadie osaría interrumpir las meditaciones del Señor. El Señor pasa casi todo el día hincado o postrado frente al altar; el Señor ora; los trabajos se retrasan... (FUENTES, 1975, p. 109)¹²¹

Guzmán culpa as meditações do rei, que não se afastava de sua penitência, como um obstáculo para terminar a escada. Se, por um lado, existia a demora, por outro, existia a ausência

¹²⁰ Deixe-os em paz, Guzmán. A viagem foi pesada. E o ginete, sem deixar de correr em círculos, sem deixar de açoitar os negros, grita de cima do resfolegar do cavalo: -A Senhora faz mal em sair só com estes brutos. Os tempos são muito perigosos. (FUENTES, 1975, p. 45, tradução nossa).

¹²¹ - Que horas são? - Cinco da manhã, Señor. - Tem certeza? O bom monteiro sempre conhece a hora. Ouça... Quem construiu a escadaria que conduz da capela ao terraço? - Quem, Senhor? Certamente, muita gente; e todos sem nome me morável. Por que não acabam de construí-la? Em breve chegarão os séquitos fúnebres; por onde baixarão à cripta? - Deverão dar voltas, Senhor, pelo terraplano e pelo corredor, pelo pátio e masmorra, como fazemos para chegar à cripta. - Você não me respondeu: por que não terminaram de construir essa escada? - Ninguém ousaria interromper as meditações do Senhor. O Senhor passa quase todo o dia ajoelhado diante do altar; e o Senhor ora; os trabalhos se atrasam.... (FUENTES, 1975, p. 109, tradução nossa).

do rei para governar e acompanhar as necessidades dos trabalhadores, aldeões e demais súditos (semelhante história havia passado com Tibério em Roma). Para ele, portanto, o rei se mostrava frágil e sem vigor, uma vez que sua única preocupação se resumia em sua tentativa diária de reconciliação com Deus. Neste ponto o autor mostra a influencia do catolicismo sobre o rei.

Durante o diálogo entre os dois, o Conselheiro relembra ao Señor que devemos ser realmente donos de nosso passado e futuro, e sobretudo devemos viver o presente, momento esse em que o Señor se lembra do peso de seu passado e acredita que, se pudesse começar de novo uma nova vida, seria melhor. Se Deus permitisse a ele viajar até o passado e reviver o que estava morto, recuperar o que estava esquecido, ele poderia voltar atrás e perdoar o jovem que ele havia mandado ser queimado vivo na fogueira.

Guzmán responde-lhe, então, que não bastaria mudar o tempo:

[...] pero ni Dios puede modificar lo que ya sucedió.
 -¿Y si Dios me diese a mí esa facultad?
 -Los hombres la entenderían como don del Demonio.
 -¿...si Dios me permitiese, a mi antojo, caminar hacia el pasado, revivir lo muerto, recuperar lo olvidado...?
 -No le bastaría cambiar el tiempo, Señor, sino que debería cambiar también los espacios en los que el tiempo ocurre.
 -Rejuvenecería...
 -Y este palacio, tan laboriosamente construido, se vendría abajo como estructura de polvo. Recuerde que hace cinco años éste era un vergel de pastores y nada edificado había en él... Pídale a Dios, mejor, que acelere el tiempo; así podrá usted conocer los resultados de su obra, que son resultados de su voluntad.
 -Los vería viejo.
 -O muerto, Señor: inmortal.
 - ¿Y si viejo, inmortal, sólo miro en el futuro lo que miraría en el pasado: el llano raso, la construcción arruinada o desaparecida, vencida por las batallas, la envidia o la indiferencia; el abandono...?
 -El Señor, entonces, habría perdido las ilusiones, pero habría ganado el conocimiento.
 -Amaneciste filósofo, Guzmán. Prefiero mantener las ilusiones.
 -Hágase vuestra voluntad. Pero el tiempo es siempre un desencanto; adivinado, sólo nos promete con seguridad la muerte;
 (FUENTES, 1975, p. 110)¹²²

¹²² mas nem Deus pode modificar o que já aconteceu. - E se Deus me concedesse essa faculdade? Os homens a entenderiam como dom do Demônio. -...se Deus me permitisse, à minha vontade, caminhar para o passado, reviver o que está morto, recuperar o esquecido?... -Não lhe bastaria mudar o tempo, Senhor, deveria também mudar os espaços em que o tempo ocorre... - Rejuvenesceria... - E este palácio tão laboriosamente construído viria abaixo como pó. Lembre-se que há cinco anos isto era um vergel de pastores e não havia nada edificado nele... Peça a Deus, antes, que acelere o tempo; assim o Senhor poderá conhecer os resultados de sua obra, que são resultados de sua vontade. - Iria vê-los já velho. - Ou morto, Senhor: imortal. - E se velho ou imortal, só olho no futuro o que olharia no passado: a planície rasa, a construção arruinada ou desaparecida, vencida pelas batalhas, pela inveja ou pela indiferença; o abandono?... - O Senhor, então, teria perdido as ilusões, mas teria ganho o conhecimento. - Você amanheceu filósofo, Guzmán. Prefiro manter as ilusões. - Faça-se vossa vontade. Porém o tempo é sempre um desencanto; adivinhado, só nos promete com segurança a morte (FUENTES, 1975, p. 110, tradução nossa).

A mensagem expressa pelo personagem é a convicção de que a morte é a única certeza que se pode esperar do tempo, de forma que Guzmán se torna um contraponto em relação ao seu rei, que vacilava em suas decisões e temia perder seu poder. Embora já tivesse perdido tudo, restava-lhe ainda a coragem de desafiar a corte, na figura de Felipe, pois conhecia sua fraqueza.

A fatalidade do tempo para o rei é não poder voltar e refazer a sua história. Seu arrependimento e culpa ampliam suas dores e o tornam um homem fraco e doente. Em contraposição, Guzmán segue o tempo como um caminho para a morte, sem se arrepender de nada, alimentando-se dele para alcançar sua ambição: encontrar outro espaço em que o tempo pudesse ser diferente, para dar-lhe poder e glória.

Outro capítulo importante da obra, para compreender o tempo na narrativa, está no capítulo trinta e seis, “Habla Guzmán”. Nele, Guzmán deixa entrever que possui um poder **atemporal** e usa o registro escrito como testemunha da sua inscrição na história. Ele diz que, com paciência, vai marcar o tempo da mesma maneira com que os mordomos dos reis, que governaram a França, o fizeram.

Guzmán revela toda a sua história de origem nobre, sua linhagem árabe e suas mágoas em relação ao poder que o Señor não assumiu por sua fragilidade humana, algo não esperado para um nobre. No trecho transcrito, Guzmán fala íntimamente:

Te lo digo yo Guzmán que aprendí a hablarle en su lengua a la escoria humana que construye tus palacios y caza tus jabalíes, yo Guzmán que aprendí a manejar a la gleba, a amenazarla y a gratificarla por turnos; no era mi destino contar corazones de venado y adular un estas ceremonias al populacho; yo Guzmán convertido por necesidad un pícaro, delator y por ello consentido de señores incapaces de saber lo que sucede en sus dominios si un príncipe entre bandidos no lo hace por ellos y, al hacerlo, alcanza sus favores; te lo digo yo Guzmán educado como tú para el señorío intemporal y divino, pero obligado por las circunstancias a conocer las argucias muy temporales y profanas en que los nuevos hombres combaten el poder heredado; yo Guzmán capaz como tú de un crimen, pero no un nombre de la providencia dinástica, sino un nombre de la historia política. Pues a tu fe en la perennidad hereditaria que te convierte en un atribulado accidente del parto, estos nuevos hombres oponen la simple voluntad de sus individualidades, sin antecedentes ni descendencia, una voluntad que se consume en sí misma y cuya disgrega da potencia se llama la historia. Yo pertenezco a los dos bandos, señor mío; a la venganza contra ellos me impulsa el recuerdo de mi niñez señorial [...] (FUENTES, 1975, p. 145)¹²³.

¹²³ Eu, Guzmán, lhe digo que aprendi a falar na sua língua à escória humana que constrói seus palácios e caça seus javalis, eu, Guzmán, que aprendi a manejar a gleba, a ameaçá-la e a gratificá-la por turnos; não era meu destino cortar corações de veado e adular com estas cerimônias a ralé; eu, Guzmán, transformado pela necessidade em velhaco, delator, e por isso aceito por senhores incapazes de saber o que sucede em seus domínios se um príncipe entre bandidos não faz isso por eles e, ao fazê-lo, alcança seus favores; isso lhe digo eu, Guzmán, educado para o domínio intemporal e divino, porém obrigado pelas circunstâncias a conhecer as espertezas bem temporais e profanas com que os novos homens combatem o poder herdado; eu, Guzmán, capaz como você de um crime, mas não em nome da providência dinástica, mas em nome da história política. Pois à sua fé na perenidade hereditária que o converte em atribulado acidente do parto, estes novos homens opõem a simples vontade de suas

Movido pelo registro de seu nome na história, o Conselheiro real agia. Embora o seu motivo e movimento fossem de um nobre, uma vez que ele pertencesse à nobreza de um povo que havia sido dominado pelos reis católicos da Espanha, ele deslegitimava o soberano a quem servia, agindo e tomando decisões em seu lugar por vingança e por traição. No final desse capítulo, ele diz que marcaria o tempo, governando em nome de seu rei sobre homens novos.

No capítulo quarenta e três, “El primer testamento”, o Señor dita seu primeiro testamento a Guzmán, mandando-lhe molhar a pena do tinteiro, porque nunca é tarde para se preparar para morrer e acertar as contas com Deus. Ele havia calculado tudo, para que os carros fúnebres de seus antepassados chegassem todos no mesmo dia, o dia em que ele completaria 37 anos. Ele exige, então, **a perfeita simetria das horas** e do tempo da procissão,

_En mi humilde opinión, estos muertos bien muertos están, y de tiempo atrás. No es hora de llorar por ellos, sino de convertir esta ceremonia en celebración de la vida y del poder que es vuestra vida.

_Ordené; previ. Que todos lleguen juntos, el mismo día, el día de mi cumpleaños. [...]

_Los elementos son invencibles, Señor.

_Calla. No bastaron mis órdenes. Cuatro días de desesperada espera; cuatro días durante los cuales se sucedieron otros accidentes, otras muertes, otras furias que hubiesen sido evitadas si todos llegan el día de mi cumpleaños. Bocanegra no hubiese muerto. Tú no lo habrías asesinado.

_No me culpe usted. Tenía rabia. No podía seguir al lado suyo. ¿Vale la pena conservar a un perro y perder a un príncipe? La caridad tiene límites. [...]

_Bien, bien, Guzmán [...] los obreros volverán al trabajo y pronto quedará acabada esta, la obra de mi vida, panteón de mis antepasados y mausoleo de mi propio despojo. Celebremos la vida, Señor; no nos anticipemos al tiempo [...] (FUENTES, 1975, p. 192)¹²⁴.

individualidades, sem antecedentes nem descendência, uma vontade que se consuma em si mesma e cuja desagregada potência se chama história. Eu pertenço aos dois bandos, senhor meu, (FUENTES, 1975, p. 145, tradução nossa).

¹²⁴ -Na minha humilde opinião, estes mortos bem mortos estão e há muito tempo. Não é hora de chorar por eles, mas de transformar esta cerimônia em celebração da vida e do poder que é vossa vida. - Ordenei; previ. Que todos cheguem juntos, no mesmo dia, no dia de meu aniversário. Não foi assim, você viu. As caravanas se atrasaram quatro dias. - O Señor exigiu a perfeita simetria da procissão; que todos chegassem juntos a este lugar, não um na terça e cinco na sexta e mais três no domingo; de modo que muitos se viram obrigados a esperar ao pé da serra a chegada dos outros, dos que se atrasaram por causa de acidentes da estrada, falta de orientação, tormentas inesperadas, tal vez encontros imprevistos, não sei...- Minha vontade não foi suficiente. Os elementos são invencíveis, Señor. - Cale-se. Não bastaram as minhas ordens. Quatro dias de desesperada espera; quatro dias durante os quais sucederam outros acidentes, outras mortes, outras fúrias que teriam sido evitados se todos chegassem no dia de meu aniversário. Bocanegra não teria morrido. Você não o teria assassinado. -Não me culpe, Señor. Tinha raiva. Não podia continuar ao lado do senhor. Vale a pena conservar um cão e perder um príncipe? A caridade tem limites. [...]. Bem, Guzmán; tudo voltará a ficar em paz; [...]; os operários voltarão ao trabalho e logo ficará pronta esta obra, a obra de minha vida, panteão de meus antepassados e mausoléu de meu próprio despojo (FUENTES, 1975, p. 192, tradução nossa).

O Señor questiona por onde havia passado aqueles caixões se a escada que dava para a sua alcova não havia sido terminada. Ele tinha ordenado somente trinta degraus, um degrau simbólico para cada tumba, porém havia sido construído trinta e três. O rei exigiu o nome de quem construía a escada, ao que o Conselheiro respondeu que era gente sem importância. O Señor insistiu, dizendo que, se seus antepassados tivessem descido pela escada, teriam recomposto suas vidas, e ele estaria rodeado por seus antepassados vivos.

Demonstrando uma insistência pelo registro escrito de seu testamento, ele ordena Guzmán para escrever o que ditaria. O rei pensava que se todos pudessem escrever à sua maneira o mesmo texto, no entanto o texto não seria único e, conseqüentemente, deixaria de ser sagrado. Ele queria que a unidade do poder e a imutabilidade fossem reflexo da lei divina, por isso diz a Guzmán:

-Piensa mejor que el nombre de Dios será siempre secreto y sagrado, pues nadie sino Él lo sabe, y luego abre un abismo entre un misterio y la jugarreta que aquí representamos, pues yo aquí estoy donde estoy, y tú a mi servicio, Guzmán, porque yo creo, tú crees y mis súbditos creen en nosotros que un divino derecho nombróme príncipe: que Dios escribió mi nombre para gobernar en el suyo [...]. (FUENTES, 1975, p. 195)¹²⁵.

A consagração que os registros dão aos textos de modo geral é o da **credibilidade**, ou seja, vale aquilo que está escrito, ao mesmo tempo, o trecho transcrito apresenta o romance como o lugar do jogo que os personagens **representam**. O Señor quer que seus súditos creiam que ele governa em nome de Deus porque é Deus que abre o abismo desse mistério sagrado. Assim, tudo deve estar registrado para que possa perdurar no tempo e ser a prova da verdade.

Essa verdade histórica é questionada em *O anjo da história*, e em minha visão, a transgressão temporal no romance de Carlos Fuentes nos alerta para esse tempo histórico referido por W. Benjamin (2021): “o materialismo histórico que faz do tempo seu método aditivo oferece a massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo [...]” (BENJAMIN, 2021, p. 19). Essa amostra da utilidade da ordem linear preenchida por narrativas ditadas pelo personagem Felipe a Guzmán indica que as vozes tornadas “registro” perduram no tempo até serem questionadas ou investigadas, mas na maioria das vezes a história acaba por silenciar a diversidade de sua narrativa e as relega ao esquecimento.

¹²⁵ - Pense melhor que o nome de Deus será sempre secreto e sagrado, pois ninguém a não ser Ele o sabe, e depois existe um abismo entre esse mistério e essa brincadeira de mau gosto que aqui representamos, pois eu aqui estou onde estou, e você a meu serviço, Guzmán, porque eu creio, você crê e meus súditos creem conosco que um divino direito me nomeou príncipe: que Deus escreveu meu nome para gobernar em seu lugar (FUENTES, 1975, p. 195, tradução nossa).

Na sequência narrativa, o Señor revela conhecer a história cristã pelo registro escrito e pela pintura trazida de Orvieta. No “quadro”, ele vislumbra o que diz a escritura:

El cuadro: ¿No ves la luz que rodea nuestros cuerpos inmersos en el río?, ¿no oyes un aletear de ave invisible, Juan?, bautízame, Juan, maestro, quiero ser hombre contigo, Juan, muéstrame el camino de la vida, Juan, mi madre dice que soy hijo de Dios, Juan, pero junto a ti me siento sólo un pobre galileo, débil, humano, demasiado humano, ansioso de gustar los frutos de la vida, aburrido de tantas horas de lúgubre estudio bíblico, la disciplina impuesta por mi madre, lee, debes saberlo todo, desde niño, asombra a los doctores, [...] (FUENTES, 1975, p. 205)¹²⁶.

Ainda olhando para o quadro e analisando a história cristã, o Señor fala dos mistérios da humanidade e da pureza sem tempo nem ambições do céu eterno. Ele afirma a Guzmán que devem aceitar os males como fatos e as virtudes como mistérios, e revela que seu projeto é o hermetismo, a unicidade e o fechamento de sua obra.

Nessa sequência de revelações sobre Guzmán, os capítulos cinquenta e cinquenta e um mostram que as relações entre o Conselheiro e a Señora Isabel eram mais íntimas e obscuras do que pareciam:

[...] las velas de la alcoba, en vez de consumirse, habían aumentado de tamaño; el reloj de arena, en vez de llenar durante todo el tiempo el huso inferior del horario, mostraba el huso superior lleno de diminutos granos amarillos; miró la vasija de donde había bebido, durante la larga jornada de sus amores, el agua que ahogaba las telarañas de su garganta; estaba colmada [...]. (FUENTES, 1975, p. 261)¹²⁷

Como o tempo pareceu estar imobilizado, o Señor teve a sensação de rejuvenescer “[...]la juventud ha regresado” (FUENTES, 1975, p. 263)¹²⁸, “también soy dueño del tiempo” (FUENTES, 1975, p. 263)¹²⁹, ao sentir-se o dono do tempo. Ele também diz que poderia recuperá-lo quando quisesse, ao se deitar com Inés, a monja que Guzmán colocara no quarto do Señor, fazendo-o sentir-se mais jovem, e remoçado.

¹²⁶ O quadro: Não estás vendo uma luz que rodeia os nossos corpos imersos no rio? não ouves um revoar de aves invisível, João? batiza-me, João, mestre, eu quero ser homem contigo, João, mostra-me o caminho da vida, João, minha mãe diz que sou filho de Deus, João, porém junto de ti me sinto apenas um pobre galileu, frágil, humano, demasiado humano, ansioso por provar os frutos da vida, aborrecido com tantas horas de lúgubre estudo bíblico, a disciplina imposta por minha mãe, lê, debes saber tudo, desde menino, assombra os doutores,[...]. (FUENTES, 1975, p. 205, tradução nossa).

¹²⁷ as velas da alcova, em vez de consumir-se, tinham aumentado de tamanho; o relógio de areia em vez de encher durante todo esse tempo o fuso inferior do horário, mostrava o fuso superior cheio de diminutos grãos amarelos; olhou a vasilha onde havia bebido, durante o longo dia de seus amores, a água que afogava as teias de aranha de sua garganta; estava cheia até em cima. (FUENTES, 1975, p. 261, tradução nossa).

¹²⁸ [...] a juventude retornou. (FUENTES, 1975, p. 263, tradução nossa).

¹²⁹ também sou dono do tempo. (FUENTES, 1975, p. 263, tradução nossa).

A declaração de ser ele o dono do tempo mostra uma face estética da obra que é a de manejar, manipular e transgredir a ordem temporal no espaço do romance. Como dono do tempo, Felipe era poderoso e podia rejuvenescer, todavia o seu medo inconsciente de enfrentar a verdade de sua decadência física produz no personagem uma variação de conduta e certa perturbação psíquica que o fazem acreditar que poderia dominar o tempo.

Ser dono significa realizar seus desejos e caprichos sem ter que dar satisfação de seus atos, no entanto esse poder não é um poder humano. Dessa forma a relação que se estabelece entre personagem e tempo me faz constatar que este é mais um ato transgressor imposto pelo autor em sua narrativa.

Agora a narrativa revela que o tempo tem um regedor e um dono. Ao regedor, cabe conhecer o tempo para usufruí-lo com sabedoria e discernimento, compreender os limites impostos pelo tempo e, conseqüentemente, respeitá-los. Ao dono, por sua vez, cabe ordenar que o tempo lhe obedeça. Ao declarar-se seu dono, o Señor também declara a sua insensatez e seu fracasso, porque a desordem de seu mundo e o declínio do seu império estão também decretados.

O trecho a seguir revela que a culpa da desordem temporal não foi apenas de Toribio,

[...] dime, montero, ¿se han cumplido mis órdenes?, ¿aprovechaste el sueño del Señor y la novicia?, ¿volteaste el reloj de arena, llenaste de agua el cantarillo, sustituiste las velas gastadas por otras nuevas? Conciértense todos nuestros actos, que nada quede al azar, que nada tenemos que perder tú y yo, y todo lo hemos de ganar si al dócil fatalismo de las sangres agotadas oponemos el cálculo y la pujanza de la nueva sangre; todo es cambio, montero [...]. (FUENTES, 1975, p. 266)¹³⁰

O fragmento revela a possibilidade de manipular a história, e também que a rainha usara os serviços de Guzmán para enganar o próprio marido. As ordens de fazer voltar o relógio de areia para dar ao Señor a sensação de anormalidade do tempo, como anteriormente citado, partem de uma conspiração entre Isabel e Guzmán. Além disso, as ordens de confundir o tempo são da rainha. Para tanto, a mulher leva consigo os domínios da desordem temporal e das confusões mentais de Toribio e do Señor.

A responsabilidade dada à mulher pela desordem temporal configura uma transgressão da transgressão que desorganiza ainda mais a narrativa. Essa revelação permite ao autor controlar um novo espaço estético apontado pela obra desde o início, que é a figura feminina

¹³⁰ [...] diga me, monteiro, foram cumpridas as minhas ordens? você aproveitou o sono do Señor e da noviça? voltou para trás o relógio de areia, encheu o cântaro de água, substituiu as velas gastas por outras novas? Ajustem-se todos os nossos atos, que nada fique ao acaso, que nada temos a perder você e eu, e tudo temos a ganhar se ao dócil fatalismo dos sangues esgotados oponhamos o cálculo e a pujança do sangue novo; tudo é troca, monteiro. (FUENTES, 1975, p. 266, tradução nossa).

como detentora de um poder erótico, sensual e hiperbólico, o qual se celebra na eloquência “Celestinesca”¹³¹ dada às mulheres neste romance.

No capítulo cinquenta e sete, “El segundo testamento”, o Señor dita a Guzmán um segundo testamento, desta vez, seguindo a tradição da doutrina testamentária do apóstolo São Paulo, cuja norma ditava o breviário. Ele ordena, então, que fossem acolhidas as minúcias de suas considerações:

- ¿Con paciencia, Guzmán? ¿Tú has visto mis miembros prematuramente envejecidos, mi cuerpo minado por las taras heredadas de esas momias y esqueletos que anteayer hemos enterrado aquí para siempre, la llama de mi cuerpo que a pesar de todo insiste en alumbrarse y debe ser apagada en penitencias, palabras dolorosas, látigos y pesadillas sin nombre, pues no tengo derecho a contaminar a Isabel, verdad Guzmán? (FUENTES, 1975, p.316)¹³².

O Señor se preocupa com a descendência de sua união com Isabel, com como seriam seus filhos? O que herdariam do seu trono? Pelas palavras que Guzmán lia no breviário, o Señor interpretava e ordenava como queria que seu testamento estivesse escrito:

[...] Guzmán, aprovecha el nacimiento del nuevo día para escribir mi segundo testamento; esto les heredo: un futuro de resurrecciones, que sólo podrá entreverse en las olvidadas pausas, en los **orificios del tiempo**, en los oscuros minutos vacíos durante los cuales el pasado trató de imaginar al futuro. Esto heredo: un retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro posible de mi raza y de mi tierra. ¿Me entiendes, Guzmán? Añade, añade las fórmulas de rigor. Este es mi segundo testamento.

-Señor, **ya no hay tiempo**. Y este segundo testamento es innecesario puesto que ayer me dictasteis uno.

-Añade. Ayer no conocía a Inés. Añade. [...] (FUENTES, 1975, p.317, grifos nossos)¹³³

O Conselheiro explica-lhe que o tempo estava esgotado e que o segundo testamento não era necessário, porque as palavras dos testamentos do Señor não apagariam as dívidas

¹³¹ Aqui aponto uma nova tese que não me é possível desenvolver, porque já estou demasiadamente comprometida com o objeto “tempo”.

¹³² Com paciência, Guzmán? Você viu os meus membros prematuramente envelhecidos, meu corpo minado pelas taras herdadas dessas múmias e esqueletos que anteontem enterramos aqui para sempre, a chama de meu corpo que apesar de tudo insiste em acender e deve ser apagada com penitências, palavras dolorosas, açoites e pesadelos inumeráveis, pois não tenho o direito de contaminar Isabel, não é mesmo, Guzmán? (FUENTES, 1975, p. 316, tradução nossa).

¹³³ Guzmán, aproveita o nascimento do novo dia para escrever meu segundo testamento; deixo-lhes isto: um futuro de ressurreições, que somente poderão ser entrevistas nas esquecidas pausas, nos **orificios do tempo**, nos escuros minutos vazios durante os quais o próprio passado tratou de imaginar o futuro. Isto deixo como herança: um retorno cego, pertinaz e doloroso à imaginação do futuro no passado como único futuro possível de minha estirpe e de minha terra. Está me entendendo, Guzmán? Acrescente, acrescente as fórmulas de praxe. Este é o meu segundo testamento. - Senhor, **não há mais tempo**. E este segundo testamento é desnecessário visto que amanhã me ditareis outro. - Acrescente. Ontem eu não conhecia Inês. Acrescente. (FUENTES, 1975, p. 317, tradução nossa, grifos nossos).

contraídas pela coroa. Em seguida, o Conselheiro esclarece para o rei que os tempos mudaram, porque a lei do Señor formara as cidades e concedera aos súditos liberdade mercantil. Logo, criou-se uma nova ordem: o que antes recebia a corte no palácio, agora recebiam os mercadores, os quais compravam a produção do campo e enviavam para a cidade: “Estos ya no son los dorados tiempos de vuestro padre, Señor...” (FUENTES, 1975, p.319)¹³⁴. Assim, o comércio avançava sem pagar impostos ao rei.

O Señor recusou-se a falar de ovos e toucinhos, mas Guzmán chamou-lhe a atenção para os tempos fora do palácio, um mundo que o próprio povo havia inventado e que cada vez menos necessitava do rei:

-Entonces de nada sirvió matarlos. Triunfó la herejía. Soy un imbécil, ¿esto me estás diciendo? -Señor: mi devoción es sólo para vos, e incluye deciros la verdad. Nada sé de teologías. Sólo sé que en vez de fabricar por encargo y para el uso de vuestro dominio, ahora los hombres producen las cosas sin que nadie se las encargue, las venden....

- ¿A quién? -A quiénes, más bien. Pues a los compradores; al azar; reciben dinero; utilizan mediadores; se especializan; hay nuevos poderes levantados, no sobre la sangre, sino sobre el comercio de la sal, el cuero, el vino, el trigo, la carne... -Mi poder es de origen divino.

-Hay una divinidad mayor, con su perdón, Señor, y se llama el dinero. Y la ley de un dios es que las deudas, al cumplirse, se pagan. Señor; vuestras arcas están vacías. (FUENTES, 1975, p.319)¹³⁵.

Neste momento, o Conselheiro revela que as dívidas do rei superam a sua riqueza, e Guzmán apresenta-lhe um papel que não é o testamento, mas uma lista das dívidas da coroa. A proposta de Guzmán era aceitar um empréstimo do Judeu, pai de Inés, por um módico juro anual de vinte por cento que resolveria os problemas do rei no presente e no futuro. A filha do usureiro serviria aos prazeres do rei, e o velho o ajudaria a terminar o palácio, o Señor retruca: Comendador sevilhano, Guzmán?

Gimió el Señor: ¿Quién es el viejo, ¿quién es realmente, es el Diablo, este hombrecillo capaz de venir aquí, a humillarme, a ofrecerme dinero a cambio de mi vida, es el horrible pecado de la simonía, quiere mi alma a cambio de su dinero?

_Es el progreso, Señor, y el viejo sevillano no ejerce profesión diabólica, sino liberal.
_Liberal? ¿Progreso?

¹³⁴ Estes já não são os dourados tempos de vosso pai. Señor... (FUENTES, 1975, p. 319, tradução nossa).

¹³⁵ -Então não adiantou nada matá-los. A heresia triunfou. Sou um imbecil, é isto que está querendo me dizer? - Señor, minha devoção é somente para convosco e inclui dizer a verdade. Nada sei de teologias. Só sei que, em vez de fabricar por encomenda e para o uso de vosso domínio, os homens agora produzem as coisas sem que ninguém os determine, e as vendem... - A quem? - A quem, ora! Aos compradores; ao acaso; recebem dinheiro; utilizam atravessadores; especializam-se; há novos poderes levantados não sobre o sangue, mas sobre o comércio de sal, de couro, de vinho, de carne...- O meu poder é de origem divina. – Existe uma divindade maior, com seu perdão, Señor, e se chama dinheiro. E a lei desse deus é que as dívidas, ao serem terminadas, pagam-se. Señor, vossas arcas estão vazias (FUENTES, 1975, p. 319, tradução nossa).

_Progresar como el sol en su curso diario, o como progresaron los cadáveres de vuestros abuelos hasta aquí, pero ahora aplicado [...]. (FUENTES, 1975, p.323)¹³⁶

Sobre o progresso diário, o Señor discorda do Conselheiro, acrescentando que esse progresso morreria das mesmas causas que o geraram. Sobre o homem “liberal”, livre e oposto ao servilismo, o Señor diz que desconhecia essa palavra. Enquanto Guzmán acredita que existe paixão, ambição e desejo para ganhar a vida terrena, o Señor acredita que há repressão, humilhação e sacrifício para alcançar a vida eterna. Aqui se apresentam as ideias de **resistência** às mudanças temporais.

As ideias do rei caminham na direção da imutabilidade, em nome da fé, da tradição e do ideal do homem contemplativo. Ao contrário, Guzmán diz que o senhor usurário ao receber o título de Comendador real se sentirá na obrigação de obedecer-lhe. Vislumbra-se, assim, o início de um novo tempo em que o capitalismo vai imperar sobre as relações do clero e da realeza.

Guzmán visa achacar Celestina e acrescenta que, se o Señor quiser achar o demônio, precisa achar na horrenda conjugação da mulher e do mundo, para isso fala da jovem: “- un atambor que es hembra disfrazada...” (FUENTES, 1975, p.325)¹³⁷, que acompanha um jovem igual ao que a dama Loca recolhera na praia. Além dessa acusação, ainda alerta sobre as revoltas dos operários do palácio e denuncia a identidade dos jovens encontrados na praia.

- ¿Gemelos, Guzmán? ¿Conoces la profecía?

-No, Señor...

-Los gemelos anuncian siempre el fin de las dinastías. Son el exceso que promete una pronta extinción. Y un pronto renacimiento. Ah, Guzmán, ¿por qué has tardado en revelarme estas cosas? ¿serán estos gemelos el signo dual de la desaparición de mi casa y de la fundación de una nueva estirpe? Guzmán, no me atormentes más, basta, ¿han llegado a mí en palacio los usurpadores, los enemigos de mi singularidad y de la permanencia de mi orden? (FUENTES, 1975, p.326)¹³⁸.

¹³⁶ O Señor gemeu: - Quem é esse velho, quem realmente é, é ele o Diabo, este homenzinho capaz de vir até aqui, para me humilhar, me oferecer dinheiro em troca de minha vida, é o horrível pecado da simonia, quer minha alma em troca de seu dinheiro? - E o progresso, Señor, e o velho sevilhano não exerce profissão diabólica, porém liberal. - Liberal? Progresso? Progredir como o sol em seu curso diário, como progrediram os cadáveres de vossos avós até aqui, porém agora aplicado [...]. (FUENTES, 1975, p. 323, tradução nossa).

¹³⁷ Um tocador de tambor que é uma mulher disfarçada... (FUENTES, 1975, p. 325, tradução nossa).

¹³⁸ Gêmeos, Guzmán? Conhece a profecia? Não, Señor. Os gêmeos anunciam sempre o fim das dinastias. São o excesso que promete uma pronta extinção. E um pronto renascimento. Ah, Guzmán, por que tardou em me revelar estas coisas? serão estes gêmeos o sinal da desapareição de minha casa e da fundação de uma nova estirpe? Guzmán, não me atormente mais, basta, chegaram a meu próprio palácio os usurpadores, os inimigos de minha singularidade e da permanência de minha ordem? (FUENTES, 1975, p. 326, tradução nossa).

As palavras seguintes do Señor demonstram sabedoria sobre o seu trono. Ele diz que todos teriam que recomeçar e cometeriam os mesmos crimes em nome de outros deuses que seriam: o dinheiro, a justiça e o progresso. Tais deuses careceriam da mínima tolerância, pois os erros, a dor e a fragilidade humana forneceria a segurança a todos.

Um equilíbrio, apesar de precário, mas equilíbrio.

[...] protéjase la vida pero castiguese la culpa de mi Cronista enviándole a galeras como cura de inocencia; hágame yo ciego y sordo ante otras evidencias. ¿Quién pintó el cuadro de la capilla? Tú quisieras saberlo, Guzmán, si en esa pintura vieses, como yo he visto, una culpable rebeldía del alma, pero yo sé hacerme sordo y ciego y mudo cuando la solución de un problema sólo crea mil nuevos problemas. (FUENTES, 1975, p.327)¹³⁹.

Ao terminar o diálogo com seu servidor, o Señor diz que a Espanha cabe na Espanha, e a Espanha é o palácio que ele mandou construir, ao que Guzmán responde: “[...] míreme, entiéndeme, multiplíqueme y convéznase: España ya no cabe en España” (FUENTES, 1975, p.327)¹⁴⁰. Essa frase implica identificar o domínio espanhol de outros continentes e espaços. É a partir desse momento que Guzmán começa a agir.

Ele provoca a **regressão** do tempo, agita os revoltosos, manda capturar o pajem e o náufrago, ordena informar a dama Loca que ela pode realizar o casamento do Príncipe Bobo com a anã, avisa que a filha do comendador está agarrada em Juan, o rapaz náufrago que foi salvo pela rainha Isabel, e que ao Señor, ele mesmo contará que são trigêmeos, os herdeiros da negra profecia. “[...]confíen en Guzmán; de esta aventura, pase lo que pase, saldremos fortalecidos yo, en primer término, y luego, conmigo, ustedes, mis fieles compañeros; confíen en Guzmán” (FUENTES, 1975, p.328)¹⁴¹.

No capítulo cento e quarenta, “Cenizas”, Guzmán provoca uma nova ordem, e a história passa a ser um grande quebra-cabeças

Guzmán, los guzmanes. La imprenta le arrebatava la singularidad de lo escrito para sus únicos ojos únicamente. La ciencia le decía que la tierra era redonda. El arte le decía que la obra de la creación no fue completada en un solo acto, inmutable, de

¹³⁹ [...] proteja-se a vida, porém castigue-se a culpa de meu Cronista enviando-o às galés como tratamento de purificação; finjo-me de cego e surdo ante outras evidências. Quem pintou o quadro da capela? Você quereria saber, Guzmán, se nessa pintura você visse, como eu vi, uma condenável rebeldia da alma, mas eu sei me fazer de surdo e cego e mudo quando a solução de um problema só cria mil novos problemas. (FUENTES, 1975, p. 327, tradução nossa).

¹⁴⁰ [...] olhe-me, entenda-me, de uma vez por todas, e se convença: a Espanha não cabe mais na Espanha. (FUENTES, 1975, p. 327, tradução nossa).

¹⁴¹ [...] confíem em Guzmán; desta aventura, aconteça o que acontecer, sairemos fortalecidos eu, em primeiro lugar, e depois, comigo, vocês, meus fiéis companheiros; confíem em Guzmán. (FUENTES, 1975, p. 328, tradução nossa).

revelación, sino que se desarrollaba, sin tregua, um lugares y tiempos nuevos. (FUENTES, 1975, p.714)¹⁴².

Segundo Arenas (2004), o nome Guzmán aparece na enciclopédia Espasa-Calpe como um nome simbólico e comum na Espanha do século de Ouro porque se tinha o costume de nomear “guzmanes” os soldados covardes. Ao mesmo tempo, a autora aponta para a importância de ser este um nome Godo.

No romance, Guzmán é um nobre empobrecido que precisa se submeter às ordens dos reis Felipe e Isabel. O texto apresenta o grande intento da mudança social e dos caminhos do progresso para a ciência e para a vida do homem, a invenção da imprensa, a invenção de um mundo novo. Guzmán consegue mostrar-se como um homem ambicioso, e também ressentido, suas ações são capazes de mudar o curso da história, porque elas acontecem no presente; ele viveu o aqui e o agora.

O que identifiquei na narrativa foi que os personagens que se movimentaram superaram os limites do tempo, lançando-se para outros séculos na esperança de encontrar mais orifícios que os levasse para o terceiro milênio, uma continuidade temporal, cujo movimento de avanço e retorno é descontrolado.

3.2.5 *Ludovico, Celestina e Polo Febo e o relógio mecânico*

Quando Ludovico, Celestina e Polo Febo se reencontram no futuro, a criança marcada com a cruz de carne nas costas e seis dedos em cada pé, que havia sido prevista na carta redigida por eles no passado, brota das entranhas de madame Zahar, a concierge de quase cem anos de idade. Iohannes Agrippa é o nome de batismo daquele infante nascido em 14 de julho de 1999, na cidade de Paris.

O tempo do encontro foi descrito pelo narrador como *sensações* de Polo. Era uma atmosfera de envelhecimento que experimentava o jovem rapaz aos vinte e dois anos, ao fechar a janela que estava sempre aberta, sentiu o cheiro de carne queimada, mas não sabia se poderia ser epidemia ou sacrifício. “Apenas pudo identificar su desacostumbrada indecisión con un sentimiento de que él, y el mundo en torno de él, envejecían sin remedio” (FUENTES, 1975, p.

¹⁴² Guzmán, os guzmanes. A imprensa lhe arrebatava a singularidade do escrito unicamente para seus olhos. A ciência dizia que a terra era redonda. A arte lhe dizia que a obra da criação não foi completada em um só ato, imutável, de revelação, mas que se desenrolava, sem tréguas, em lugares e tempos novos. (FUENTES, 1975, p. 714, tradução nossa).

15)¹⁴³. O personagem sentiu-se confuso e, durante seu trajeto para o trabalho, teve percepções temporais não costumeiras e desconhecidas.

As equações matinais daquele dia inverteram o seu cotidiano, e o mundo teve um aparente rejuvenescimento, o que o fez perceber que era necessário tomar decisões. A partir de então, as marcas do tempo começaram a buscá-lo: “Sí: allí estaba una carta dirigida a él. Pensó que sería una de tantas notificaciones que de tarde en tarde le llegaban, siempre con sumo retraso [...]” (FUENTES, 1975, p. 17)¹⁴⁴. Além disso, continua, “[...] ni la clorina purificaba las aguas, ni el correo llegaba a tiempo. Y los microbios habían impuesto su reino triunfal sobre las vacunas: indefensos humanos, gusanos inmunes (FUENTES, 1975, p. 17)”¹⁴⁵.

A ideia temporal a respeito do reino triunfal dos vermes sobre as vacinas mostra a fragilidade da espécie humana e a importância da leitura temporal para a história¹⁴⁶. Talvez uma leitura do mundo e do tempo cíclico que este mundo carrega.

A carta, encontrada dentro da garrafa, era quase um pergaminho e não trazia um selo postal reconhecível. Vinha lacrada por um gesso antigo, e a letra do remetente era curiosa, velha e obsoleta. Sem deixar de apertar a criança ao peito, Polo rompe com os dentes o selo de gesso vermelho e extrai o papel amassado, lendo a seguinte mensagem escrita naquela folha quase de seda:

En el *Dialogus Miraculorum*, el cronista Caesarius von Heisterbach¹⁴⁷ advierte que en la ciudad de París, fuente de toda sabiduría y manantial de las escrituras divinas, el persuasivo demonio inculcó una perversa inteligencia en algunos hombres sabios. (FUENTES, 1975, p. 18)¹⁴⁸.

Na sequência da narrativa, o autor, através do uso da segunda pessoa do singular, se dirige ambigualmente ao personagem e ao leitor: “Debes estar alerta. Las dos fuerzas luchan entre sí en todo el mundo y no sólo en París, aunque aquí el combate te parezca más agudo”

¹⁴³ Quase não pode identificar sua desacostumada indecisão com um sentimento de que ele e o mundo ao seu redor envelheciam sem remédio. (FUENTES, 1975, p. 15, tradução nossa).

¹⁴⁴ Sim: ali estava uma carta dirigida a ele. Pensou que seria uma das muitas notificações que de tempos em tempos lhe chegavam, sempre com grande atraso [...]. (FUENTES, 1975, p. 17, tradução nossa).

¹⁴⁵ [...] nem o cloro purificava as águas, nem o correio chegava a tempo. E os micróbios tinham imposto seu reino triunfal sobre as vacinas: indefesos humanos, vermes imunes. (FUENTES, 1975, p. 17, tradução nossa).

¹⁴⁶ A atualidade das palavras publicadas ainda em 1975 reforça uma sensibilidade do autor e anuncia uma quase previsão dos tempos que se repetem no episódio epidêmico dos recentes anos de 2020/2021.

¹⁴⁷ Caesarius von Heisterbach foi o primeiro prelado da ordem monástica cisterciense alemã (1170-1240 a.C.), compilador do livro de milagres, a hagiografia, *Dialogus miraculorum* (1223 a.C.). Aqui se encontra, portanto, a primeira referência ao catolicismo na obra.

¹⁴⁸ No *Dialogus Miraculorum*, o cronista Caesarius von Heisterbach adverte que na cidade de Paris, fonte de toda sabedoria e manancial das escrituras divinas, o persuasivo demônio inculcou uma perversa inteligência em alguns homens sábios. (FUENTES, 1975, p. 18, tradução nossa).

(FUENTES, 1975, p. 18)¹⁴⁹. O trecho me permite, enquanto leitora, avivar em minha memória situações da atualidade e do ano de 1968 em Paris, Praga e México, título de uma obra de Carlos Fuentes e ano em que o autor começa a escrever *Terra nostra*, um ano marcado pelas reivindicações por mudança social que se espalharam pelo mundo, ao resgatar o presente e a história a narrativa resgata as figuras mito da literatura e mostra como elas viajam de um tempo a outro no movimento de escrita e de leitura.

Na narrativa, no jovem corpo do “homem anúncio”, que carregava a propaganda pelas ruas de Paris, escondia-se talvez um velho otimismo. Não só cumpria o trabalho pelo qual recebia um modesto estipêndio, como repetia a regra de segurança, segundo a qual, quando um trem subterrâneo se detinha durante mais de dez minutos e a luz se apagava, o melhor a fazer era continuar lendo o jornal como se nada estivesse acontecendo. Não tinha razão para interromper o ritmo normal de sua existência, “¿y quién metería la única mano en el fuego, dados los días que corren?” (FUENTES, 1975, p. 19),¹⁵⁰ refletia de modo prudente o personagem.

Ele continuava acreditando que o sol sairia todos os dias e que cada novo sol anunciaria um novo dia, um dia que ontem fora futuro. Continuava também acreditando que hoje prometeria um amanhã no instante de fechar uma página, imprevisível antes, irrepitível depois. Eram reflexões que o deixavam submerso na aura temporal do presente, passado e futuro, de forma que não percebeu a fumaça espessa que o envolvia.

Polo Febo, no meio da multidão, disse a si mesmo que a fumaça era originária das bocas dos oradores sagrados, mas sentia que o odor nauseabundo de merda se originava de um rumor universal e circulante. Estendeu, então, a única mão que possuía e roçou o corpo alheio. Corpos alheios e invisíveis estavam presentes, velozes e cobertos de gordura. Sua única mão não mentia. Segurou os testículos para assegurar-se da prevalência do seu ser físico, pois tudo parecia materialmente devorado pela bruma.

As coisas que estavam acontecendo naquele dia e local possuíam forças e energias que não apresentavam razão, mas o faziam reflexionar sobre as causas que surtem efeitos: os efeitos que propõem problemas, e os problemas que exigem soluções. Essas, por sua vez, se convertem na virtude de seu êxito ou de seu fracasso, na causa de novos efeitos, problemas e soluções. Nessa parte da narrativa, existe uma reflexão do personagem sobre o movimento racionalista

¹⁴⁹ Deves estar alerta. As duas forças lutam entre si em todo o mundo e não só em Paris, ainda que aqui o combate te pareça mais agudo. (FUENTES, 1975, p. 19, tradução nossa).

¹⁵⁰ e quem meteria a única mão que possui no fogo, dados os tempos que correm? (FUENTES, 1975, p. 19, tradução nossa).

causal e lógico frente à percepção do sensível. Essa era a explicação racional das coisas, mas Polo não entendeu que relação poderia ter semelhante lógica com as sensações que acabava de experimentar.

Ninguém negará que, apesar de suas escorregadelas, o “nosso” herói é um homem digno. Aqui uma intervenção dêitica do narrador adverte para a figura épica do personagem Polo Febo. Novamente o questionamento filosófico sobre o tempo retorna ao personagem: “¿venimos a reír o a llorar; estamos naciendo o muriendo? ¿Principio o fin, causa o efecto, problema o solución: qué estamos viviendo?” (FUENTES, 1975, p. 21)¹⁵¹. Essa reiteração sobre o homem racional propõe as interrogações acerca do humano e de sua existência temporal.

Espantado, paralisado pela abundância insignificante da morte, recordou um filme que vira quando criança, *Noche y niebla*, e com uma atitude nostálgica, temerosa e pensativa, a narrativa trouxe à tona uma referência ao documentário realizado por Alain Resnais, em 1955, rememorando na cabeça de Polo os campos de concentração nazistas e as gravações requisitadas pelo exército do terceiro Reich.

O narrador prossegue dizendo que o personagem fica entre: circo ou tragédia, cerimônia batismal e vigília fúnebre. O evento havia ressuscitado em Polo um sentimento ancestral. Ele estava diante de uma grande cerimônia religiosa em que as pessoas entoavam um cântico obsessivo: “El lugar es aquí, el tiempo es ahora, ahora y aquí, aquí y ahora” (FUENTES, 1975, p. 22)¹⁵². Outra vez, o tempo volta a se apresentar no texto, porém agora, além da evocação temporal, existe a das vozes narrativas que aparecem como um coro repetido e revestido de louvor, uma aclamação das massas peregrinas que reivindicavam o presente e mostravam que tinham atitude.

Cada contingente de peregrinos se unia a outro diante da igreja Saint-Suplice em meio a vivas, brindes e algazarra, uma confusão de vozes que cantavam canções populares da Revolução Francesa, como *Ça Ira*, exigiam que se enforcasse o poeta Villon e fuzilassem o usurpador Bonaparte, pediam marchas contra a Bastilha e contra o governo de Thiers. O narrador informa que o “Zeitgeist”¹⁵³, ou “espírito do tempo”, se infiltrava nas ruas de Paris, e a descrição narrativa segue se referindo ao tempo.

¹⁵¹ viemos para rir ou para chorar, estamos nascendo ou morrendo? Princípio ou fim, causa ou efeito, problema ou solução: o que estamos vivendo? (FUENTES, 1975, p. 21, tradução nossa).

¹⁵² O lugar é aqui, o tempo é agora, agora e aqui, aqui e agora. (FUENTES, 1975, p. 22, tradução nossa).

¹⁵³ O *Zeitgeist* é o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período, referido por Hermann Broch, na obra *Espírito e Espírito de época* (2013, p.23).

Cobiça, avareza, ira, soberba, inveja; enquanto o monge chicoteava os peregrinos, um manto de silêncio descendeu sobre a multidão. Quase todos retiveram seus gritos, e, a cada chicotada, o monge bramia:

- Levántate, por el honor del santísimo martirio. - Cualquiera que diga o piense que los cuerpos humanos resucitarán en forma de esfera y sin parecido con el cuerpo que tuvimos, anatemizado sea...
[...]
El Monje entonó um himno y Polo apenas pudo escuchar las primeras palabras:
- Nec in aerea vel quali bet alia carne ut quidam delirant surrecturos nos credimus, sed in ista, qua vivimus, consistimos et movemur. (FUENTES, 1975, p. 25)¹⁵⁴.

Aqui, uma referência ao fragmento do prefácio do XI Concílio de Toledo (675) em que se tratou de temas como a simonia, - compra ou venda ilícita de bens espirituais sagrados como bênçãos ou indulgências -, e dos abusos de poder por parte do clero e seu dever de abster-se em qualquer ato que implicasse derramamento de sangue.

Novas, antigas, velhas e jovens de trinta e três dias com doze horas, as palavras do monge eram esperadas, mas foram recebidas com assombro. Aparentemente, o público ficou em silêncio até o fim do cântico, e, em seguida, a multidão correu para esgotar os manuais de latim das livrarias do Bairro, a fim de decifrar aquele canto, já que o que melhor sabia latim só sabia que “Gallia divisa est in partes tres” (FUENTES, 1975, p. 25)¹⁵⁵. A língua, morta pelo desuso no tempo, havia perdido também seu entendimento. A jocosidade depositada pelo narrador ao efeito estético causado pelo canto sobre a multidão é mais um traço da estética do romance de Carlos Fuentes.

Como se todos intuissem que as oportunidades de excitação reduziriam, o Monge Simón cantou as primeiras palavras, e a multidão estalou em gritos e soluços. Esse uivo de si mesmo ecoou entre as vozes, numa vasta onomatopeia, sinos, orações, poemas, canto e soluço no deserto da selva. Os penitentes olhavam para o céu e cantavam, enquanto o Monge os exortava na oração de piedade e temor dos dias futuros, e os chicotes golpeavam as costas nuas dos penitentes.

A notícia da autoflagelação foi comunicada de boca em boca até explodir em uma patética ovação de misericórdia e prazer. Polo deu as costas ao espetáculo e caminhou até a Praça *Fürstenberg*, abrindo caminho graças aos cartazes que eram também sua couraça. Ao

¹⁵⁴ - Levante-se pela honra do santíssimo martírio. - E qualquer um que acredite que o corpo humano pode ressuscitar, excomungado seja... [...] O monge entoou um hino e Polo quase não pode escutar as primeiras palavras: - Nec in aerea vel quali bet alia carne ut quidam delirant surrecturos nos credimus, sed in ista, qua vivimus, consistimos et movemur (FUENTES, 1975, p. 25, tradução nossa).

¹⁵⁵ O reino da Galia está dividido em três partes (FUENTES, 1975, p. 25, tradução nossa).

distanciar-se da abadia, ouviu do homem que se flagelara algo que parecia ser um francês hispânico entre dentes. “-Soy Ludovico. Te escribí. ¿No recibiste mi carta? ¿Ya no te acuerdas de mí?” (FUENTES, 1975, p. 26)¹⁵⁶. Polo precisava crer, adverte o narrador. A intervenção narrativa faz com que o leitor fique atento para os fatos e recursos estéticos usados dentro da ficção, e, como leitora- pesquisadora, me pergunto: Em que Polo precisa crer?

Na linha seguinte, o narrador acrescenta: o importante era crer e fazer crer que o tempo não transcorria. Paris era uma imagem, a Santa patroa, dona do Café, se distanciava com gratidão. A vida tinha se transformado, a desesperada rotina se transformara. As coisas voltavam a ter sentido, **a existência encontrava de novo o imaginário**, uma correspondência com tudo o que havia de diferente na vida, identificava a vida. Os lábios do Monge se moviam e suas palavras eram afogadas pelo ruidoso público e pelos flagelados.

Polo não tinha provas de que o homem do olhar morto tivesse dito realmente o que agora ele estava sem entender: “En París esta mañana, una anciana había dado a luz y una Patrona de Café había estado encantada de la vida” (FUENTES, 1975, p. 26)¹⁵⁷ que força movia a patroa, tão avara mulher, a ser agora tão generosa? Polo olhou para sua única mão e lembrou da solução final do filme “Noche y niebla”.

Nesse momento da narração, o personagem fala a si mesmo sobre este paradoxo: “-Seamos prácticos. Es matemáticamente exacto que esta mañana nunca tantas personas han podido ver, de un solo golpe los anuncios del Café Le Bouquet” (FUENTES, 1975, p. 26)¹⁵⁸. O certo é que ninguém reparou naqueles anúncios, os quais não podiam competir com o espetáculo das ruas, de modo que o dia no qual mais pessoas podiam vê-los foi o dia em que menos pessoas se deixaram seduzir por uma propaganda. Essa constatação é, de fato, importante para mostrar como o efeito estético contemplativo causa desvios reflexivos e como Fuentes provoca a consciência do leitor para este aspecto.

Tal passagem faz duas críticas: uma ao consumo e à sedução da propaganda e outro a um magnetismo de uma notícia que é capaz de comover muitas pessoas ao mesmo tempo e as faz se comportarem como massa. Desse modo, o autor mostra que a comoção geral e a atenção voltada para um acontecimento tiram a capacidade de pensar na diversidade de outros temas.

¹⁵⁶ _Sou Ludovico. Te escrevi. Não recebeu minha carta? Não se lembra mais de mim? (FUENTES, 1975, p. 26, tradução nossa).

¹⁵⁷ Em Paris esta manhã, uma anciã tinha dado à luz e a Santa patroa do Café tinha estado encantada pela vida (FUENTES, 1975, p. 26, tradução nossa).

¹⁵⁸ _Sejamos prácticos. É matematicamente exato que esta manhã nunca tantas pessoas puderam ver, de uma vez só os anúncios do Café Le Bouquet. (FUENTES, 1975, p. 26, tradução nossa).

No pensamento do personagem, nem a abundância de público, nem seu desinteresse podem fazer essa culpa cair sobre ele. Portanto, tanto faz realizar publicidade em meio à multidão quanto nas ruas mais solitárias. *Quod est demonstratum*. (Polo Cartesiano). Uma marca estética realizada por Carlos Fuentes foi colocar um resumo da característica do personagem em diferentes passagens do texto. Repetimos aqui essa forma sintética de representação do mito Polo Febo no romance.

A reflexão não o alentou nem o desanimou. Polo continuou pela rua Jacob, conservando uma espécie de simetria impossível, detendo-se às vezes para admirar o espetáculo das vitrines: tesourinhas de ouro, lupas antigas, autógrafos famosos, dicionários em miniatura, pequenos punhos de prata e um tecido ou uma máscara de penas com aranhas mortas no centro. O fascínio do espetáculo comercial e a serenidade da rua esteve a ponto de devolver-lhe calma ao espírito.

Aqui o autor inclui objetos significativos para o enredo e uma dura crítica ao espetáculo da indústria e do progresso mercadológico das vitrines que o fazem ver em espelho, em um pequeno ato de autocrítica, “¿Puede un manco ser realmente ecuánime?” (FUENTES, 1975, p. 27)¹⁵⁹ (Polo Mutilado).

Na sequência temporal narrativa, ele para diante de uma *decadente* banca de revistas e lê alguns dos últimos títulos mais chamativos: urgente reunião dos geneticistas convocado pela OMS em Genebra; Madri misteriosamente despovoada; Invasão do México por parte das forças da marinha norte americana; então, percebe que as nuvens avançavam com velocidade superior ao previsto. Esta parte da narrativa é retomada pelo capítulo final da obra quando o tempo final de seis meses do romance se fecha.

E (Polo Trivia) murmurou: "- Julio... en Paris todo ocurre en julio" (FUENTES, 1975, p. 26). As folhinhas dos calendários dos julhos passados poderiam ser amontoadas, e não se perderiam um só gesto, uma só palavra e um só traço do verdadeiro rosto do Paname¹⁶⁰, julho é cólera da multidão e amor de casais, é uma calçada, uma bicicleta e um rio lento, julho é um realejo de rua e muitos reis decapitados, julho tem o calor de Seurat e a voz de Yves Montand. O narrador faz uma longa adoração ao mês de julho e, no fim, diz que essa era a primeira vez que um mês de julho qualquer anunciaria o fim de um século e o início de outro.

O sol revelou que a cidade era um espaço aberto e, ao mesmo tempo, uma cova, e se, em Saint-Germain, tudo era confusão, aqui tudo voltava a ser silêncio: “a la marcha de los pies

¹⁵⁹ Pode alguém maneta ser realmente autêntico? (FUENTES, 1975, p. 27, tradução nossa).

¹⁶⁰ Apelido familiar do Parisiense no início do século XX. Os parisienses tinham adotado esse tipo de chapéu por causa dos trabalhadores que construíram o canal com mesmo nome.

descalzos en la plaza correspondía el suavísimo llanto de los muelles” (FUENTES, 1975, p. 28)¹⁶¹. - Julho!

De longe, na contraluz, Polo desce os degraus que conduzem a Pont des Arts. Ao se aproximar, vê uma mulher morena cujos cabelos eram castanhos e estavam recolhidos em uma trança, um vestido roxo e colares verdes. A garota desenhava sobre o asfalto da ponte, seu rosto era fino e firme, nariz arrebitado e lábios tatuados, escrevia com giz, igual aos estudantes que, em outras épocas, frequentaram a ponte, jovens que ao entardecer cantavam baladas de amor e de protesto.

Nos lábios, uma tatuagem violeta, amarela e verde os cobria com serpentes caprichosas, livres para se adaptarem aos movimentos da boca, submetidos a ela e, por sua vez, independentes dela; a tatuagem era uma boca à parte. Sozinha, ela era a boca da garota aperfeiçoada, enriquecida pelos contrastes coloridos que ressaltavam e aprofundavam cada brilho da saliva e cada ruga inscrita na plenitude dos lábios.

Ao lado da jovem, estava uma garrafa verde selada com um velho gesso vermelho, lavrado e virgem. Uma gota de chuva caiu sobre o desenho, Polo olhou o céu escuro, e a garota olhou para ele, que sem olhar para ela pensou no desenho molhado e, em seguida, inexplicavelmente, pensou em uma frase que havia rondado seus sonhos. Os lábios tatuados se moveram e disseram o que ele estava pensando: “- Increíble el primer animal que soñó con otro animal” (FUENTES, 1975, p. 13- 32)¹⁶².

Ela avança na direção dele e diz: “Salve. Te he estado esperando toda la mañana. Llegué anoche, pero no quise molestarte, aunque Ludovico insistió en mandarte esa carta” (FUENTES, 1975, p. 32)¹⁶³. Ela quer saber se ele a recebeu, e por que a olha com estranheza. Ela diz ter avisado que viria visitá-lo no hoje – haviam feito um pacto – e insiste para saber se ele se lembrava de que ambos voltariam a se encontrar nesta ponte neste 14 de julho. Ela acrescenta que a ponte não existia no ano passado, sonhamos que existiria uma ponte neste lugar, e veja que o nosso desejo se cumpriu. Mas não entendo muito bem, no ano passado todas as pontes sobre o Sena eram de madeira, de que foram feitas agora? Celestina pede que não a responda, apenas escute-a até o fim.

Ela passa a contar a história com os verbos no presente do Indicativo: diz que a viagem que se inicia na Espanha é longa e difícil, que as vendas estão abarrotadas, e os caminhos são

¹⁶¹ a marcha dos pés descalços na praça correspondia o suave choro do cais. (FUENTES, 1975, p. 28, tradução nossa).

¹⁶² “Incrível o primeiro animal que sonhou com outro animal”. (FUENTES, 1975, p. 13- 32, tradução nossa).

¹⁶³ “- Salve. Eu te esperei toda a manhã, cheguei ontem à noite, mas não quis incomodar, ainda que Ludovico tivesse insistido em te mandar a carta”. (FUENTES, 1975, p. 32, tradução nossa).

cada dia mais perigosos. Além disso, acrescenta que as quadrilhas avançam com uma rapidez que só pode ser explicada de uma maneira: é a plateia diabólica. Uma referência ao teatro que se apresenta em alguns momentos da obra nas menções de personagens, como Açucena, Don Valério e a dama Loca.

O terror se multiplica de Toledo até Orléans. Queimam as terras, as colheitas, os estábulos. Assaltam e destroem os monastérios, as igrejas e os palácios. São terríveis: assassinam a todos os que não se unem a sua cruzada, semeiam a fome por onde passam. São magníficos: todos os miseráveis, vagabundos aventureiros e amantes se unem a eles. O uso da terceira pessoa do plural acrescenta um valor coletivo e impessoal ao que a garota narradora conta: prometem, dizem, proclamam, mas ela não participa, apenas descreve.

Celestina conta que eles prometem que os pecados não serão castigados e que a pobreza apagará toda a culpa; dizem que não existe mais crime que a corrupção da avareza, o engano do **progresso** e a vaidade individual; dizem que não existe mais salvação que se desprender do que se tem, inclusive do nome próprio; que proclamam que todos somos divinos e que, por isso, todas as coisas são comuns.

Anunciam a aproximação de um novo reino e dizem viver em perfeita alegria, esperam o milênio que vai iniciar este inverno, não como uma data, mas como oportunidade de refazer o mundo. Citam a um dos seus poetas eremitas com o qual cantam que um povo sem história não se redime do tempo, pois ela é um tecido de instantes intemporais. Uma nova inserção sobre o tempo é colocada pelo autor na voz da narradora. Nesse instante, o que sua fala revela é a preocupação com a história que pode, segundo ela, redimir um povo de seu tempo, mostrar que o tempo é imutável, que seu instante é eterno.

A narradora ainda diz que Ludovico, personagem que assina a carta junto com ela, é um professor. Ele teria ensinado que a verdadeira história seria viver e glorificar esses instantes temporais. Não como até agora, sacrificá-los a um futuro ilusório inalcançável e devorador, pois, cada vez que o futuro se torna instante, nós o repudiamos em nome do porvir que desejamos, mas jamais teremos.

A narradora diz que os vira: um exército turbulento de mendigos, de fornicadores, de vilões, de loucos, crianças, idiotas, dançarinos, cantores, poetas, de sacerdotes, de renegados e eremitas visionários, professores que abandonaram seus claustros, e estudantes que profetizaram a encarnação de ideias impossíveis, sobretudo esta: “La vida del nuevo milenio debe expulsar las nociones de sacrificio, trabajo y propiedad, para instaurar un solo principio,

el del placer. Y dicen que de esta confusión nacerá la última comunidad [...]” (FUENTES, 1975, p. 33)¹⁶⁴, uma comunidade que seria perfeita.

Ele observa duas bocas que se moviam: uma dizia as palavras desse tempo, outra as de um tempo esquecido. Enquanto Polo retrocede, a garota avança. O vento agitava seu roupão roxo, e a chuva banhava o rosto e o cabelo, mas os lábios eram indelévels e se moviam em silêncio.

Ainda existe durante a narrativa uma interrogação a respeito de quem escreve a história. O personagem questiona o autor-narrador a respeito da escolha de seu próprio nome, a respeito da marca da sua identidade. Não interessava o que acontecia, nascesse ou morresse, ele era Polo, fora batizado e seria enterrado assim, o jovem maneta, o empregado do Café Le Bouquet, o homem sanduíche, reconhecido como Polo em sua alfa e em seu ômega.

[...]

Seis meses mais tarde, no capítulo cento e quarenta e quatro, nomeado de “A última cidade”, o texto narrativo se inicia por: “Habrà nevado durante varias horas” (FUENTES, 1975, p. 761)¹⁶⁵. O narrador descreve a paisagem da cidade de Paris e o apartamento do *Hotel du Pont-Royal*, cujo teto ampara, segundo ele, animais sem tempo, as aranhas douradas que multiplicam o espaço do estreito apartamento. Ele também deixa entender que a gaiola do elevador tinha parado de funcionar há muito tempo.

Na sequência temporal, o pronome de tratamento de segunda pessoa é evocado: “No la has abierto. En tanto tiempo. Evitas los espejos. Los hay inmensos, de cuerpo entero y marco de oros opacos y azogues dañados” (FUENTES, 1975, p. 763)¹⁶⁶. Novamente o leitor se torna personagem, pois o jogo estético de Carlos Fuentes prevê o uso da segunda pessoa para interagir com o texto.

A reunião com os amigos latino-americanos, que jogavam o *pôquer da CIA* no último dia do ano, “Hoy: el último día de un siglo agónico. Hoy la primera noche de los próximos cien años. Aunque saber si 2000 es el último año de la centuria pasada o el primero de la venidera [...]” (FUENTES, 1975, p. 765)¹⁶⁷, abre infinitas discussões sobre o espectro do mundo

¹⁶⁴ A vida do novo milênio deve expulsar a noção de sacrifício, trabalho e propriedade, para instaurar um só princípio, o do prazer. E dizem que desta confusão nascerá a última comunidade [...]. (FUENTES, 1975, p. 33, tradução nossa).

¹⁶⁵ deve ter nevado durante várias horas. (FUENTES, 1975, p. 761, tradução nossa).

¹⁶⁶ Tu não a abriste há muito tempo. Tu evitas os espelhos. E eles existem, imensos, de corpo inteiro e moldura coroada de ouro opacos e estragados. (FUENTES, 1975, p. 763, tradução nossa).

¹⁶⁷ Hoje: o último dia de um século agonizante. Hoje: a primeira noite dos próximos cem anos. Saber se 2000 é o último ano do século passado ou o primeiro do vindouro [...]. (FUENTES, 1975, p. 765, tradução nossa).

rompido, quiçá, “Paris fuese el punto de equilibrio entre dos mundos que nos dilaceraram” (FUENTES, 1975, p. 767)¹⁶⁸, diz o narrador, o mundo germânico e o mediterrâneo, o norte e o sul, o anglo-saxão e o latino.

Novamente o narrar se torna ambíguo, e me deparo com o escrito: “Recorres lentamente la sucesión de piezas, comunicadas por puertas dobles. Lo tocas todo [...] con tu única mano extiendes los papeles guardados [...]” (FUENTES, 1975, p. 768)¹⁶⁹. São documentos escritos em latim, hebreu, árabe, espanhol e os códices com ideogramas astecas, revelando lugares e leituras feitas pelo personagem.

Este mesmo narrador acrescenta que não sabe se tú (personagem/leitor) te entristeces ou te alegras com estas vozes mudas de homens de outros tempos, sobreviventes às mortes de homens de teu tempo. Aqui o autor repete o diálogo com o leitor em segunda pessoa pronominal, transformando-o em personagem.

Narra dizendo que há dias que tu pões à prova a tua memória pois tem medo de perdê-la para tua velhice, e os objetos vistos na vitrine no primeiro capítulo como o mapa de penas, as tesouras, a máscara, o espelho, retornam ao texto narrativo agora expostos em escrivatinhas e cômodas. Ele acrescenta que o personagem supõe que o desprezível da notícia continua a ser o seu imediatismo deste dia e mostra quão distante está o amanhã:

Los hechos eran ciertos. Pero eran demasiado ciertos, demasiado inmediatos o demasiado remotos con relación a la verdad verdadera. [...] el mundo microbiano se armó de inmunidad con rapidez mayor a la de la ciencia para neutralizar cada nuevo brote de independencia bacterial; inútiles, la clorina, los antibióticos, todas las vacunas (FUENTES, 1975, p. 771)¹⁷⁰.

Esse **acerto temporal** identifica a ideia de um tempo cíclico derivado de leituras do personagem na escuridão de Roma, Alexandria, Costa Dalmática, Cantábrico, Palestina, Espanha, Veneza. A verdade referida pelo personagem se encontrava na história que ele lia nos jornais e se apresentavam através de uma noção temporal distante e remota.

¹⁶⁸ Paris fosse o ponto de equilíbrio entre dois mundos que nos dilaceraram. (FUENTES, 1975, p. 767, tradução nossa).

¹⁶⁹ Percorres lentamente a sucessão de peças, todas comunicadas entre si por duas portas [...] tocas todos os objetos com a tua única mão estendes os papéis guardados [...]. (FUENTES, 1975, p. 768, tradução nossa).

¹⁷⁰ Os fatos eram certos. Mas muito certos, muito imediatos ou muito remotos com relação à verdade verdadeira. [...]: o mundo microbiano se armou de imunidade com maior rapidez que a da ciência para neutralizar cada novo broto de independência bacterial: inúteis o cloro, os antibióticos, todas as vacinas (FUENTES, 1975, p. 771, tradução nossa).

No entanto, a maldição de Tibério, os três rapazes com a cruz nas costas e seis dedos em cada pé, a solidão do rei Felipe em sua necrópole fizeram coincidir o tempo vivido e o tempo não realizado, um tempo mencionado pelo narrador como um tempo de fantasmas:

Tu única comida es siempre la misma. El desleído menú la anuncia como *grillade mixte* y se compone de criadillas, salchichas negras y riñones. Al terminar, vuelves a abrir la puerta. Depositás la bandeja vacía sobre el tapete del vestíbulo, Las pisadas sigilosas se acercan varias horas después. Escuchas los rumores y las pisadas se alejan. El ascensor no funciona. No llegan cartas, ni telegramas. Nunca suena el teléfono. Por la pantalla de televisión pasa siempre el mismo programa, el mismo mensaje, el del último encabezado que leíste um el último diario que compraste, antes de encerrarte aquí. Vuelves a abrir la caja de las monedas. Miras los perfiles borrados por el tacto. Juana la Loca, Felipe el Hermoso, Felipe II llamado el Prudente, Isabel Tudor, Carlos II llamado el Hechizado, Mariana de Austria, Carlos IV, Maximiliano y Carlota de México, Francisco Franco: fantasmas de ayer. (FUENTES, 1975, p. 772)¹⁷¹.

Ele se reporta ao jornal que abra no primeiro capítulo, lembra que, desde o verão não abre as janelas. Leu o último jornal e o jogou-o na latrina, viu desaparecer as escandalosas manchetes e comentários num torvelinho de água inutilmente cheia de cloro.

Trancado em seu apartamento, na última noite de 1999, acaba por “unir os cabos soltos” e entender que a sua luta foi entre o passado e o presente, a sua leitura se mistura com a do leitor que lê você na obra.

Y repentinamente, al hacerte esta pregunta, unes los cabos sueltos de tu situación y de tus lecturas en la oscuridad, te das cuenta de lo evidente, unes las imágenes que viste por última vez desde tu ventana, antes de correr las cortinas, con la letra muerta de las páginas que sostienes entre tus manos, esas viejísimas historias de Roma y Alejandría, la costa dálmata y la costa del Cantábrico, Palestina y España, Venecia, el Teatro de la Memoria de Donno Valerio Camillo [...] (FUENTES, 1975, p.773)¹⁷²

A ficcionalidade que inicia na marca narrativa dialógica do autor, ao usar a segunda pessoa do singular (tú), portanto ao confundir o leitor com os discursos marcados pela internalização de um diálogo que faz esse mesmo leitor entrar na obra, se tornar personagem e

¹⁷¹ Tua única comida é sempre a mesma. O menu não lido diz ser *grillade mixte* e se compõe de testículos, salsichas negras e rins. Ao terminares, tornas a abrir a porta. Depositás a bandeja vazia sobre o tapete do vestíbulo. As passadas sigilosas se aproximam várias horas depois. Escutas os rumores e as passadas se distanciam. O elevador não funciona. Não chegam cartas, nem telegramas. Nunca toca o telefone. Pela tela da televisão passa sempre o mesmo programa, a mesma mensagem, a da última manchete que leste no jornal que compraste, antes de te trancares aqui. Abres novamente a caixa de moedas. Olhas os perfis apagados pelo tato. Joana a Louca, Felipe o Formoso, Felipe II chamado o Prudente, Isabel Tudor, Carlos II chamado o Enfeitiçado, Mariana de Áustria, Carlos IV, Maximiliano e Carlota do México, Francisco Franco: fantasmas de ontem. (FUENTES, 1975, p. 772, tradução nossa).

¹⁷² e repentinamente, ao se fazer esta pergunta, unes os cabos soltos da tua situação e de tuas leituras no escuro, te dás conta do evidente, unes as imagens que vistes pela última vez de tua janela, antes de fechar as cortinas, com a letra morta das páginas que sustentas entre tuas mãos, essas velhíssimas histórias de Roma e Alejandría, a costa dálmata e a costa do Cantábrico, Palestina e Espanha, Veneza, o Teatro de la Memoria de Donno Valerio Camillo [...]. (FUENTES, 1975, p. 773, tradução nossa)

ser demandado pela voz narrativa, é uma habilidade do texto de Carlos Fuentes, conhecido em minha pesquisa de mestrado¹⁷³. Além dessa participação, o leitor é inserido na narrativa pela interação no texto como plateia, no capítulo cento e oito “El teatro de la memoria”. Ali o cenário invertido criado pela ficção do teatro de Donno Valerio Camillo, citado no trecho acima, traduz a união entre o tempo e a memória.

Essa parte da narrativa mostra que as notícias não passam de uma luta entre o passado e o presente, diferente da luta entre a vida e a morte. Um passado histórico para um futuro que carecerá de história, palavras que ironizam e alertam sobre como se constrói a história no presente. Ele fala sobre a repetição do tempo e a ficção científica:

Sonríes. La ciencia ficción siempre urdió sus tramas en torno de una premisa: existen otros mundos habitados, superiores en fuerza o en sabiduría al nuestro. Nos vigilan. Nos amenazan en silencio. Algún día, seremos invadidos por los marcianos. Doble Welles: Herbert George y George Orson. Pero tú crees asistir a un fenómeno: los invasores no han llegado de un lugar, sino de un tiempo. La antimateria que ha llenado los vacíos de tu presente se gestó y aguardó su momento en el pasado. No nos han invadido marcianos y venusinos, sino herejes y monjes del siglo XV, conquistadores y pintores del siglo XVI, poetas y asentistas del siglo XVII, filósofos y revolucionarios del siglo XVIII, cortesanas y ambiciosos del siglo XIX: hemos sido ocupados por el pasado. (FUENTES, 1975, p. 775)¹⁷⁴.

O tempo histórico invade o tempo do personagem, os invasores preenchem os vazios do presente que estavam guardados no **passado** e precisavam ser despertados pela **memória**. Os beijos da jovem de lábios tatuados encham de memória o personagem Polo Febo, Celestina passou-lhe a memória que lhe foi passada pelo diabo disfarçado de Deus, Deus disfarçado de diabo, a memória não lida, não vista. Tudo que Polo viveu nos últimos cento e noventa e cinco dias do último ano, do último século, durante as cinco mil horas passadas é a **repetição do tempo**.

O narrador alerta que não haverá mais vida, já que a história teve sua segunda oportunidade. O passado da Espanha reviveu para escolher de novo, a história se repetiu, foi a

¹⁷³ Em minha dissertação identifico a segunda pessoa com a ideia de o texto dialogar com o leitor transformando-o também em partícipe personagem implicado na trama. Foi o que aconteceu com o leitor de *Aura* (1962) que ao mesmo tempo que lia a história de Felipe se confundia com a figura do personagem.

¹⁷⁴ Sorri. A ficção científica sempre urdiu suas tramas em torno de uma premissa: existem outros mundos habitados, superiores em força ou em sabedoria ao nosso. Estão nos vigiando. Nos ameaçam em silêncio. Algum dia, seremos invadidos pelos marcianos. Duplo Welles: Herbert George e George Orson. Porém acredito assistir a outro fenômeno: os invasores não chegaram de outro lugar, mas de outro tempo. A antimateria que encheu os vazios do teu presente foi gestada e aguardou seu momento no passado. Não fomos invadidos por marcianos e venusianos, mas por hereges e monges do século XV, conquistadores e pintores do século XVI, poetas e assentistas do século XVII, filósofos e revolucionários do século XVIII, cortesãs e ambiciosos do século XIX: fomos ocupados pelo passado. (FUENTES, 1975, p. 775, tradução nossa).

mesma: seu eixo, a necrópole; sua raiz, a loucura; seu resultado, o crime; sua salvação, como escreveu o frei Julián, algumas formosas construções e inatingíveis palavras.

O texto insiste na repetição do tempo: vives tua própria época ou és o espectro de outra? “Seguramente un flautista, un monje y esa muchacha que te miran desde la calle nevada se preguntan lo mismo: ¿hemos sido trasladados a un tiempo, o ha invadido otro tiempo el nuestro?” (FUENTES, 1975, p. 775)¹⁷⁵.

O narrador lembra que este é o primeiro dia em que ele não se alimentara e que estava fadado a morrer. “Estás en París, la noche del 31 de diciembre de 1999. Pasaste un día frente al monumento a Jacques Monod, cercano a la estatua de Balzac por Rodin [...] (FUENTES, 1975, p. 776)¹⁷⁶. Os homens **chegados do passado** haviam morrido, as mulheres do presente foram por eles engravidadas, e os meninos paridos no cais do Sena foram destinados ao futuro. Cumpriram-se, então, as regras do jogo.

Existe uma retrospectiva do tempo do romance feita pela voz de Celestina desde o momento em que Polo cai da Pont des Arts nas águas do Sena, “El tiempo es la relación entre lo existente y lo inexistente” (FUENTES, 1975, p. 777)¹⁷⁷. Ela tenta descrever o que se passou desde o momento em que lança a garrafa verde selada, para que ele possa se salvar, lembra a coleira de Bocanegra, o espelho ilusório de Toribio, o espelho triangular de Frei Julián e o espelho que Felipe levava ao subir os trinta e três degraus de sua capela, o quarto de espelhos da alcova da Señora e Don Juan, o espelhinho de mão que possuía o Peregrino ao embarcar com Pedro para as terras novas. O mesmo em que se olhara o ancião do cesto das pérolas e onde me viste coroada de borboletas, disse Celestina a Polo, que não quis acreditar no que ouvia, pois, para ele, não havia saído daquele quarto, e tudo o que ela dizia estava escrito nos papéis e manuscritos de seu gabinete.

- Por qué no piensas lo contrario? Te dice después de besar tu mejilla, ¿por qué no piensas que los dos hemos vivido lo mismo, y que esos papeles escritos por fray Julián y el Cronista dan fe de nuestras vidas? [...] Durante los seis meses y medio que pasaron entre tu caída al río y nuestro encuentro aquí, esta noche... **No hubo tiempo**... Todo eso pasó hace siglos... Son crónicas muy antiguas... es imposible... (FUENTES, 1975, p. 778)¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Seguramente esse flautista, esse monge e essa garota que te olham da rua cheia de neve se perguntam o mesmo: Fomos transportados para outro tempo, ou outro tempo invadiu o nosso? (FUENTES, 1975, p. 775, tradução nossa).

¹⁷⁶ Tu estás em Paris, na noite de 31 de dezembro de 1999. Passaste um dia em frente ao monumento a Jacques Monod, próximo da estátua de Balzac e Rodin [...]. (FUENTES, 1975, p. 776, tradução nossa).

¹⁷⁷ O tempo é a relação entre o existente e o inexistente. (FUENTES, 1975, p. 777, tradução nossa).

¹⁷⁸ - Por que não pensas o contrário? - disse-te depois de beijar tua face, por que não pensas que nós dois temos vivido a mesma coisa e que esses papéis escritos por frei Julián e pelo Cronista dão fé de nossas vidas? [...] Durante os seis meses e meio que se passaram entre tua queda no rio e nosso encontro aqui, esta noite... Não houve tempo... Tudo isso aconteceu há séculos... São crônicas muito antigas... É

Então ela beija a ti e o beijo é também outra medida do tempo, um minuto que é um século, um instante, uma época, e te lembrás de Ludovico que dizia que todos sonhamos uma segunda oportunidade para reviver nossas vidas. “Ludovico, todos hemos soñado con una segunda oportunidad para revivir nuestras vidas” (FUENTES, 1975, p. 778)¹⁷⁹.

A coincidência de dois tempos separados por um espaço esgotado, tempos que separados pelo espaço são **abismos**: “Hace falta varias vidas para integrar una personalidad y cumplir un destino, los inmortales tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que tu propia vida...” (FUENTES, 1975, p. 778-779)¹⁸⁰.

O narrador acrescenta que o personagem delira e se transporta ao teatro da memória que Celestina o fez recordar:

[...] recuerdas, no lo leíste, lo viviste, todo lo viviste, en los últimos ciento noventa y cinco días del último año del último siglo, durante las pasadas cinco mil horas: no habrá más vida, la historia tuvo su segunda oportunidad, el pasado de España revivió para escoger de nuevo, cambiaron algunos lugares, algunos nombres, se fundieron tres personas en dos, y dos en un, pero eso fue todo: diferencia de matiz, dispensables distinciones, la historia se repitió, la historia fue la misma, su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen, su salvación como escribió fraile Julián, unas cuantas hermosas construcciones e inasibles palabras. (FUENTES, 1975, p. 779)¹⁸¹.

Na verdade, a história foi igual: tragédia de então e farsa agora, a farsa veio primeiro e tragédia apareceu depois. Duas instâncias que dialogam com o imaginário presente no romance e criticam a visão do ponto de partida em que a história acabou por se repetir pela incapacidade de ter sido questionada ou atentamente revisitada, os mesmos problemas, as mesmas soluções.

O narrador afirma: _Desconheces tudo, já não importa, tudo terminou, tudo não passou de uma **mentira**. “se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores, las mismas locuras, las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas verídicas de esa cronología linear,

imposível... (FUENTES, 1975, p. 778, tradução nossa).

¹⁷⁹ Ludovico, todos sonhamos com uma segunda oportunidade para reviver nossas vidas. (FUENTES, 1975, p. 778, tradução nossa).

¹⁸⁰ Várias vidas são necessárias para integrar uma personalidade e cumprir um destino, os imortais tiveram mais vida que sua própria morte, mas menos tempo que tua própria vida... (FUENTES, 1975, p. 778- 779, tradução nossa).

¹⁸¹ Tu vais lembrando, não leste não, viveste tudo, tudo viveste nos últimos cento e noventa e cinco dias do último ano do último século, durante as cinco mil horas passadas: não haverá mais vida, a história teve sua segunda oportunidade, o passado da Espanha reviveu para escolher de novo, mudaram alguns lugares, alguns nomes, se fundiram três pessoas em duas e duas em uma, porém isso foi tudo diferenças de matiz, dispensáveis distinções, a história se repetiu, a história foi a mesma, seu eixo a necrópole, sua raiz a loucura, seu resultado o crime, sua salvação, como escreveu o frei Julián, algumas formosas construções e inacessíveis palavras. (FUENTES, 1975, p. 779, tradução nossa).

implacable, agotable: 1492, 1521, 1598...” (FUENTES, 1975, p. 779)¹⁸². No mergulho no tempo que Felipe se lançara, voltaram para mostrar que era só o início de um tempo que renasce, o devastado lar do astuto filho de **Sísifo**, “- Noche y niebla. La solución final” (*idem, ibidem*)¹⁸³.

Coloque a máscara, “o leitor ou o autor? Ou ambos?”. Novamente a ambiguidade prevalece na narrativa. As máscaras são idênticas. Nada é diferente, todos somos os mesmos e vivemos como nosso antes.

No hay tempo. Ya no hay tiempo. ¿Qué horas es? **Miras el reloj despertador** colocado sobre tu mesa de noche: **sus manecillas y números fosforescentes indican tres minutos antes de las doce de la noche**. [...] Celestina guarda silencio um instante. Luego dice: _Ludovico y Simón murieron a las doce menos cinco. Eran los últimos. El estudiante mató al monje. (FUENTES, 1975, p. 782, grifo nosso)¹⁸⁴.

A repetição insistente sobre “não ter tempo” remete o personagem a direcionar o seu olhar para o relógio, objeto que se coloca a partir da criação humana como o grande controlador do tempo. O relógio condena os sonhos de Polo a se ajustarem ao seu compasso. É assim que o relógio que causou o descompasso do enredo em Toribio se remodela e condena os sonhos de Polo Febo no futuro.

Ao chegar ao fim do milênio, a narrativa consegue dar continuidade ao tempo das fundações míticas e milenares para se tornar **atemporal**. A partir de agora, a narrativa pertence ao século XXI, por isso renasce para novas perspectivas leitoras.

3.3 O tempo transgredido

Quando aqui trago considerações a respeito do tempo transgredido pela obra, faço-o no intuito de pensar a respeito dos conhecimentos que apreendi do romance após a análise do recorte apresentado.

Por muito que, ao longo deste trabalho, eu tenha pontuado considerações sobre a minha visão da transgressão do tempo linear e da presença da fragmentação narrativa como uma

¹⁸² Repetiram-se os mesmos crimes, os mesmos erros, as mesmas loucuras, as mesmas omissões que aconteceram em qualquer outra das datas verídicas dessa cronologia linear, implacável, gasta: 1492, 1521, 1598... (FUENTES, 1975, p. 779, tradução nossa).

¹⁸³ - A Noite e a Névoa. A solução final. (FUENTES, 1975, p. 779, tradução nossa).

¹⁸⁴ Não há tempo. Já não há tempo. Quantas horas? Olhas o relógio, o relógio despertador colocado sobre a cabeceira de tua cama: seus ponteiros e números fosforescentes indicam três minutos para as doze da noite. [...] Celestina fica em silêncio um instante. Logo diz: _Ludovico e Simón morreram às cinco para a meia noite. Eram os últimos. O estudante matou o monge. (FUENTES, 1975, p. 782, tradução nossa, grifo nosso).

estética denunciadora de uma ruptura com o tempo, ainda me cabe esclarecer como esse tempo transgredido permitiu a minha compreensão do romance. Perguntando-me o porquê de o tempo ter sido transgredido, e apesar das diferentes respostas que apontei a que melhor tece considerações com a ER me conduz a responder que foi porque “a razão de ser deste romance” se mostra como uma atualizadora de temas eternos que tocam a condição humana.

Para pensar sobre o tema, parti da consideração da origem do vocábulo transgressão – proveniente do latim *transgredere* por, *transgredi*, atravessar do latim (*transgressio*) que pode significar ação ou efeito de causar dano (Dicionário Etimológico, 2019) –, o verbo transgredir explica uma violação, um desrespeito, um “ir além das normas e costumes”. Ou seja, o vocábulo denota a ruptura de uma ordem estabelecida, uma infração a uma regra ou limite convencional.

Essa explicação da transgressão me remete ao meu ponto de partida, quando, no primeiro capítulo desta tese, na parte em que trato sobre o *serio ludere*, cito o antropólogo Johan Huizinga para explicar o jogo e compreender que a minha leitura pode significar uma extrapolação. Transgredir, nesse sentido, é poder experimentar o meu tempo de leitora-pesquisadora em comparação com o tempo que a obra retrata e assumir que esse tempo retratado pode ser contemporâneo desta leitora, não por ser linear, mas por ser fragmentado e repetido.

O romance *Terra nostra* apresenta diferentes possibilidades de leitura sobre o tempo, todavia escolhi a que me pareceu mais evidente e assumi que este tempo linear controlador é o que mais me incomoda. Particularmente, sempre foi uma curiosidade saber quem inventou que o homem deveria obedecer ao relógio, aos prazos, às datas, aos compromissos inadiáveis e improrrogáveis, a toda uma cronometria que reduz minha liberdade e a relação que poderia ter com a natureza, no entanto, o compromisso com um mundo social cada vez mais distante das relações humanas me aprisionam ao cumprimento de tarefas e prazos.

Ao longo deste capítulo, tentei trazer questões temporais observadas no romance que marcam a transgressão que tanto me ocupa nesta tese: o ato de se equivocar com a marcação do relógio de areia; o de não se compreender a contagem temporal do novo continente e de se perder no tempo; o de anunciar uma ordem temporal que se modifica com o nascimento e a descoberta de uma nova medida do tempo; o de se deslocar e antecipar o futuro; ou o ato de um personagem se recriar, através do passado são todas formas que rompem esteticamente como tempo natural. Enfim, essas ações mostram uma ruptura com a sequência linear do tempo e, dessa forma, violam a expectativa sequencial ordenada.

De alguma maneira, a ruptura da estrutura linear do tempo desrespeita a entropia e a relação entre causa e efeito esperadas pela concepção de tempo da cultura que foi construída na América hispânica.

O que aguça a minha curiosidade sobre estes atos são as focalizações que eles conduzem ao relacionar os personagens com os eventos narrativos presentes no romance. Quando, da contagem temporal equivocada de Toribio, o tempo regride e produz uma revelação de que a história da morte de um inocente foi consequência de um ato de ciúmes e inveja por parte de um servo cruel, o autor aponta para um tempo de repetição, livre da sequência linear.

O arrependimento do rei não pode desfazer o seu ato, e como não pode voltar no tempo, só lhe resta martirizar-se e culpar-se pela morte de um inocente, a atitude típica aprovada pelo cristianismo secular promove esse arrependimento e pedido de desculpas que não desfaz o erro. No entanto, esse tempo se calca no retorno de atos e eventos de um período longínquo e desconhecido pela história humana, nos rituais, crenças e hábitos que também se modificam com o tempo e reincidem nele até desaparecerem e voltarem. O romance faz perceber que outros inocentes morreram da mesma forma, em meio a uma repetição de acontecimentos recorrentes de tempos em tempos.

Ao focalizar o problema teórico da impossibilidade de se retroceder no tempo, identifiquei na obra conteúdos e proposições que me permitiram entender como o homem inventou o próprio tempo, pois, inicialmente era regido pelas leis da natureza, depois por Deus e pela Igreja, para finalmente passar ao domínio da Ciência. Nesse processo de domínio sucessivo, o homem inventou instrumentos para fragmentar os períodos da vida em sociedade, aproximando-se cada vez mais da aceleração temporal conhecida como progresso.

O romance de Carlos Fuentes mostra a ação de encurtar os dias nas profecias messiânicas do milenarismo anunciadas pelas palavras do monge Simón. De igual maneira, evidencia que, no tempo mexicano, o fim de um tempo e a volta de um “mito salvador” provocou medo, insegurança e destruição do espaço territorial indígena. De outra parte, o romance também revelou a ciência como descobridora dos movimentos dos astros, sendo, logo, a responsável pela aceleração social e cultural empreendida pelo progresso.

Esse lema do progresso se une ao posicionamento liberal anunciado pelo personagem Guzmán, que conta ao rei que suas arcas estão vazias e que a viagem ao novo Mundo é a sua única salvação: “-Hay una divinidad mayor, con su perdón, Señor, y se llama el dinero. Y la ley de un dios en que las deudas, al cumplirse, se pagan. Señor; vuestras arcas están vacías (FUENTES, 1975, p. 319). Desse modo, Carlos Fuentes tece não apenas uma crítica ao historicismo, por meio da figura de Guzmán, mas revela a catástrofe que a sobreposição dos tempos causou no novo Mundo.

O progresso apregoado pelo homem europeu chegou ao território mexicano justamente no tempo da colonização, e este homem novo violou gradativamente a noção temporal circular

existente, de forma que um calendário e uma civilização foram substituídos por uma visão de sentido única, do presente que olha para o futuro e coloca no segundo a sua realização.

Assim, o historicismo faz seu discurso e sua incursão pela linearidade, padronizando e datando a sucessão dos acontecimentos. O que parece um jogo de representação literária se transforma em uma questão de ordem cultural bem mais complexa, porque uma cultura se estabeleceu sobre a outra. Dada a importância da crítica do autor, entendi que as palavras finais da epígrafe que aludem ao “lodo misturado com sangue” se aplicam extensivamente à sobreposição e à luta civilizatória de conquistas empreendidas no território americano durante esse tempo.

Este cenário aqui ilustrado pode explicar, por um lado, a tragédia civilizatória do homem europeu sobre o continente americano. Por outro lado, também existia no mundo asteca a voz dos descontentes que contribuíram para essa tragédia dos saques das riquezas minerais, as destruições, as imposições de toda a ordem de poder, os servilismos e a imposição religiosa, entre várias das violências que se sobrepuseram ao tempo que então existia.

Ao resgatar essa convenção temporal do historicismo, o autor acaba por colocá-la em “xeque” e faz perceber a crítica ao homem fruto de um tempo que deixa de se opor à eternidade escatológica cristã para se apropriar dela. O autor mostra que o tempo histórico “se qualifica como um tempo produzido pelo ser humano”, conforme W. Benjamin (2014). Nesse sentido, observo que o simulacro da história vai apagando e relegando ao esquecimento uma identidade, uma narrativa de uma civilização.

Ao tecer críticas ao historicismo europeu sobre o México e ampliá-la ao progresso, o romance de Fuentes permite questionar a sequência histórica linear e a descontinuidade do tempo circular. No entanto, quais seriam as razões pelas quais esse tempo linear se estabeleceria e se apresentaria no romance? A partir dessa investigação, sou capaz de pensar que, além de um projeto materialista, essa foi uma desconexão do homem com o seu tempo em função de diferentes fatores de insatisfação que o fizeram trocar o medo da abreviação temporal apocalíptica pela aceleração empreendida pela máquina e pelo uso das riquezas naturais que alimentaram o despropósito humano de depositar no futuro a sua felicidade e ambição.

Dada a fragmentação do tempo em uma espécie de presentes perpétuos, o autor consegue ironicamente usar o tempo histórico e, ao mesmo tempo, criticá-lo. Ou seja, Fuentes se opõe à forma como se substitui a escatologia pelo progresso e, conseqüentemente, ao modo como se sobrepõe o tempo linear em detrimento de outros.

Eis, então, um ponto importante dessa reflexão: pensar que o tempo linear é uma convenção social nascida de um aprimoramento dos agrupamentos sociais e da inclusão das

máquinas no cotidiano. Busquei, por isso, refletir sobre tal problemática, trazendo para o texto a união dos personagens ao objeto que serviu para controlar esse homem, o relógio.

Consciente de que o tempo sempre está relacionado com a natureza, com os astros e com os processos biológicos, independente da maneira como as sociedades o tomam, a introdução do relógio mecânico acabou por distanciar o homem da sua experiência com o tempo. O relógio mecânico mostra a revolução do tempo histórico materialista que o utiliza como o responsável pelo controle e pela disciplina das ações cotidianas do homem moderno. No caso do romance, a figura de Polo Febo, no último capítulo, retrata essa consideração. O relógio assumiu, então, esse papel do tempo circadiano do ritmo biológico humano e fez o tempo humano acelerar.

Por muito que se fale a respeito do tema, por mais que as teorias se apresentem, a ligação entre o homem e o tempo não podem ser pautadas apenas pelos ponteiros dos relógios, uma vez que o tempo humano se realiza a partir da necessidade de conhecimento interno. Por isso, narrar o tempo é imprescindível para destituir o pensamento progressista do controle de nosso tempo biológico. Narrar o tempo é transgredir a história linear, o narrar nasce no mito, na consolidação de uma dinâmica que se estabelece ao longo do tempo, são construções semânticas que se repetem na imaginação e privilegia a manifestação simbólica de entender o mundo.

O ato de narrar, como mostra o romance, alimenta os sonhos e a memória. Sendo assim, acredito que os mitos não desaparecem, porque sempre permeiam os nossos exemplos de vida e porque suas histórias se assemelham às nossas. Logo, as narrativas trágica, épica, dramática e mitológica permitem a formação necessária à nossa transgressão diária do tempo pois cabe a elas: na dor da tragédia se reerguerem e reatualizar o tempo; na peripécia do herói épico viver a aventura mágica e fantástica de acontecer no tempo; na farsa do dramático poder representar como se fossem parte desta construção temporal e no despertar do mito preencher as necessidades temporais de nossa condição humana.

Ainda pensando em como alimentar o nosso imaginário, creio que as figuras literárias de origem espanhola, Celestina, Don Juan e Don Quixote, compartilham a liberdade de viajar no tempo, porque se tornaram atemporais. Acredito que essas figuras cabem em diversos tempos, visto que nelas está contida a essência humana de suas personalidades. A condição humana que elas trazem sobrepassa o tempo em que elas foram criadas, permitindo que se repitam em forma e conteúdo, ou que se reinventem como personagens do tempo.

Carlos Fuentes me fez compreender que a linearidade não pode ser a única maneira de se olhar para o tempo. Deste ponto de vista, devo pensá-lo de maneira plural e aceitar os diferentes paradoxos temporais aos quais estamos submetidos. Visto desse modo, o autor

transgride na medida em que mostra as diversas construções que o homem faz do tempo, e como este escapa do controle humano sempre que sua tentativa de controle diz respeito à finitude humana.

Direcionando a minha preocupação investigativa para a transgressão linear do tempo, reflito também acerca do conseqüente descompasso temporal humano, porque as convenções temporais modificadas no curso do tempo foram transformando a conexão humana com a medição cada vez mais ajustada dos milionésimos de segundo necessários para controlar a humanidade. A percepção da consciência do tempo foi mudando e acrescentou a aceleração do tempo a esta maneira de sentir a vida.

Apontar essa forma de mostrar o tempo no romance revela as fragilidades e problemas humanos, talvez as marcas objetivas do relógio e seus ponteiros não deem conta da minha fabulação leitora, mas estes são os pontos de contato com o mundo em que vivemos e foram eles que me auxiliaram a entender a transgressão estética da obra como uma maneira de mostrar as verdadeiras pluralidades humanas. Por fim, após registrar algumas das experiências com a leitura do romance e suas mudanças temporais, concluo, a partir da narrativa que uma das razões para se transgredir a noção temporal linear se sustenta no ato de se conseguir compreender como o tempo pode ser cruel ou clemente com o registro de um(a) **cronista**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

_Eres demasiado compasivo, Miguel, le dijo el astrólogo al escritor. Con tal de que todo el mundo te lea, eres capaz de exponer absurdamente la cabeza. Conténtate con los dos libros que pudiste escribir, amparado por mí y por la abulia del Señor, en la soledad de mi torre: la crónica del caballero de la triste figura, que todos leerán, y la crónica de los últimos días de nuestro soberano, que a nadie le interesa.

_ ¿Y el manuscrito que contiene esta botella, fraile, quién lo leerá? Yo no lo escribí. Lo traje del mar uno de esos muchachos.

_Publicadlo, si así os parece. Que lo lean todos menos el Señor aquí yacente. Mirad su cuerpo embalsamado y amortajado con vendas, como una momia...

(FUENTES, 1975, p.757-758)¹⁸⁵.

Em epígrafe a fala dirigida por Toribio ao Cronista, “suposto” escritor da crônica do “cavalheiro da triste figura” e da narrativa dos “últimos dias do Señor”, suposição que indica especificamente o jogo identificado por essa leitora-pesquisadora no início desta tese. Inclusive, para mim, as figuras ambíguas dos personagens multiplicam as vozes expressas pelo texto e me dão a sensação de estar na narrativa e saber mais do que aquilo que a história conta, isto é, não houve como sair dessa leitura sem me sentir ambígua também.

As crônicas que Miguel escreveu mantêm vivas as ambiguidades as quais fui me submetendo durante todas as leituras que fiz do romance até a escrita desta tese. Momento em que as ideias de autores estudados pela ER como Huizinga (2000) e Gadamer (1999), por exemplo, me esclarecem e me fazem compreender que os desvios estabelecidos por esses diálogos narrativos apontaram para a sobrevida dos temas explorados nos diálogos dos personagens porque este é, para mim, o desenho estético escolhido pelo autor.

A advertência de Toribio a Miguel acerca de publicar os textos do cavalheiro e do Señor aponta para o valor do registro e da invenção da imprensa como esse importante marco de celebração do mundo em direção à Modernidade, o que dá vida e movimento às narrativas ao longo do tempo transformando-as em História, assim, o aviso sobre a exposição de sua “própria cabeça” e sobre a compassividade do personagem mostram a coragem que ele possui para

¹⁸⁵ _ Você é bom demais, Miguel- disse o astrólogo ao escritor – Com o propósito de ser lido por todos, você é capaz de expor absurdamente a sua cabeça. Fiquei contente com os dois livros que pode escrever, amparado por mim e pela abulia do Señor, na solidão da minha torre: a crônica do cavaleiro da triste figura, que todos lerão e a crônica dos últimos dias do nosso soberano, que não interessa a ninguém.

_E o manuscrito que está na garrafa, frei, quem vai ler? Eu não escrevi. Um desses rapazes trouxe-o do mar.

_ Publica-o se assim desejas. Que o leiam todos menos o Señor aqui morto. Olhe este corpo embalsamado e amortalhado como uma múmia... (FUENTES, 1975, p.757-758, tradução nossa).

publicar as crônicas e histórias que poderiam ficar perdidas no tempo. Por isso, observei que essa é uma maneira de garantir a perenidade e sobrevivência da narrativa no mundo letrado. O romance mostra essa transição do mundo e o valor do registro para esse novo mundo.

Ainda, na tentativa de retomar algumas considerações que creio necessárias tentarei reunir as reflexões que me moveram e a primeira dela foi a visão crítica a partir da ER acerca dos conhecimentos passíveis de serem apreendidos a partir do objeto literário, saberes que segundo Maffesoli (2000) atravessam as histórias individuais e coletivas que permitem o conhecimento epistemológico em diálogo com o contemporâneo. A outra foi a quebra da linearidade que o autor utiliza para abolir a estrutura temporal, o que me fez pensar em como a fragmentação do romance pode constituir um conjunto robusto e coerente para revelar que o tempo pode ser transgredido.

Na sequência o papel do leitor-pesquisador da ER e o *serio ludere* como metodologia de pesquisa buscou brindar-nos caminhos entre o estético e o epistêmico da obra. Neste sentido, o modo como o *serio ludere* se apresentou neste romance apontou caminhos e rastros deixados pelo autor na construção do eixo que busquei entender, assim, ao associar sujeito e obra como uma sintonia me permiti encaixar algumas peças deste grande quebra-cabeças.

A visão total da obra em um quadro ofereceu a compreensão do texto original em seu início, meio e fim de modo sintético e abrangente e como esse exercício de pesquisa baseou-se no trabalho comparatista.

Ao trazer para o segundo capítulo a fortuna crítica me mantive na posição de tentar compreender os referências de estudos dos mais diversos trabalhos que encontrei sobre a obra e me fixei nas publicações disponíveis, pesquisas que somaram ao meu olhar novas formas de ver a obra e descobrir a diversidade de pontos de vista críticos que este romance toca e sensibiliza.

Sem oposição a estas visões de pesquisa, até porque acredito que também fazem parte da minha visão, olhei para o romance e para os estudiosos deste romance com apreço pelo trabalho que me auxiliou a perceber detalhes que a minha leitura solitária e focada no tempo talvez não me traria, logo, a diversidade de trabalhos sobre a obra permitiu-me ver para além do tempo.

Sobre as cartas do autor devo declarar que elas me trouxeram uma aproximação sensível com a condição e o ato de escrever, as “missivas para Gabo” acabaram por me mostrar os atos que fizeram parte do tempo dedicado ao registro do romance. Estes são:

- a) O ato de planejar: primeiro o autor espalhou suas anotações e esquemas colando papéis na parede e vislumbrou ali seu romance em forma de projeto;

- b) O ato de pesquisar: realizou em diferentes Museus pesquisa sobre a história da Espanha e a colonização da América;
- c) O ato de vivenciar: algumas cidades em que ele viveu durante os anos de escrita do romance formam parte do enredo do romance;
- d) O ato de revisar e colaborar criticamente com seus pares: entre os autores hispano-americanos existiu uma espécie de troca ou ajuda para a correção e leitura dos textos que escreviam antes da apreciação da crítica e do público, uma espécie de revisão de texto em colaboração mútua;
- e) O ato de contestar e se multiplicar: Carlos Fuentes teve uma relação conturbada com a crítica em função de sua figura pública acumular diferentes funções: jornalista, diplomata, roteirista, escritor, além de acumular posições políticas e ideológicas que lhe rendiam retaliações e cobranças de toda ordem;
- f) O ato de integrar-se ao espírito de seu tempo: por estar inserido ao cenário internacional seu grande triunfo a respeito da escrita latino-americana foi a ideia de traduzir simultaneamente suas obras para diferentes línguas e ter boa relação com editores e promotores culturais.

Sobre a lacuna que para esta tese seria de deixar de lado o período da criação da obra este “conflito” se transformou na experiência mais gratificante desta pesquisa, não apenas uma busca pelo passado da obra, mas sobretudo, pela descoberta da amizade verdadeira e do sentimento de cumplicidade humana que não pode ser menos filosófico que um tratado de filosofia, logo, tentei trazer a humanização do romance nas crônicas desta escrita e não considero estar equivocada nesta ideia, caso esteja, poderei colocá-las em garrafas e lançá-las ao mar.

No meu último capítulo a apresentação de minha leitura a partir dos elementos que a obra me possibilitou descobrir se redividiram e mostraram que apesar da exagerada temporalidade que necessitei considerar para relacionar os tempos que a obra apresenta tentei focalizar os aspectos específicos que tratam sobre a medição do tempo no romance, e desta medida trazer à tona o que mais me incomoda na concepção do tempo que é o uso do relógio como definidor do comportamento social e cultural.

Talvez o meu recorte reduza as variáveis e aumente a questão da focalização da tese e da minha visão sobre o romance, pelo menos, sim, essa foi a pretensão, nesse sentido, o desdobramento das considerações sobre cada personagem e seu respectivo relógio foi o meu paradoxo linear para explicar a não linearidade do romance.

A união da minha voz ao meu olhar me fizeram defender o eixo epistemológico da escuta, permitindo-me **escutar a narrativa**, e as suas diferentes vozes, assim, me aproximei das que falam da nossa condição humana. Sob essa conduta auscultativa desejei pensar sobre a personagem Toribio sendo enganado e ameaçado de heresia por colocar em dúvida as leis divinas interpretadas por Agostinho de Hipona, e ao mesmo tempo, perceber que Toribio se salva por sua capacidade de horoscopista, e pela experiência adquirida com o tempo de convívio com os caprichos do superficialismo, dos temores e das aparências da vida cortesã.

Desejei inclusive, me mover na narrativa da visão histórica que Tibério registra mostrando-nos a origem cristã da Espanha e a voz silenciada do rebelde no meio da multidão; o rei omissos e desidioso marcou o rompimento e início do tempo cristão que o romance revela. Além deste personagem, escutei a voz do Peregrino a contar que descobre um tempo circular e o experimenta sem saber contá-lo, na verdade, ele fica preso a um tempo de uma sensibilidade humana diferente, em nuances que se alternam entre a memória e a velhice, são armadilhas cíclicas de um tempo que ele desconhece e que lhe parecem um infortúnio.

Outro personagem que se apropria do tempo presente e o maneja a seus interesses é Guzmán, - as suas mágoas e frustrações provocam seus atos de vingança contra uma estirpe negligente - o rei Felipe, el Señor, é o retrato da atitude política vilipendiosa que ao invés de construir pessoas e dar-lhes raízes e identidades se preocupa em construir palácios e conquistar outras terras para desferir contra seus súditos as suas conseqüentes fragilidades (des)humanas.

Celestina e Ludovico são livres para serem transportados no tempo e alcançam chegar ao fim de um milênio. O reencontro em Paris com Polo Febo cuja figura plural e ambígua permite fusionar os diferentes personagens a si, inclusive Celestina, é a unificação dos tempos mitológicos nascidos no novo e no velho continente, um novo tempo, uma nova humanidade, a fusão dos corpos, a esperança de se narrar um novo tempo. Na dinâmica destas narrativas plurais consegui identificar possibilidades de reconhecer: a farsa da história, a utopia do sonho e a tragédia do progresso.

Apesar de ter apontado durante os três capítulos as indicações de onde acreditei que a transgressão se manifestava ainda me faltava compreender um lado específico desta transgressão linear da história que ainda prevalecia sobre o aspecto temporal que praticamente foi a tendência apontada pelos estudiosos deste romance, eles apontaram para o esquecimento.

A amnésia que a linearidade do tempo causou- o sonho e a memória que a obra recobrou- direcionou-me a apenas um tempo, mas ele foi tocado por outros tempos, contudo, as considerações aqui apresentadas não valem para todas as estruturas temporais presentes no

romance, elas servem somente para as que consegui apontar, investigar e correlacionar, outras possíveis extensões temporais continuam sendo uma tarefa de pesquisa.

Preciso dizer que, para mim, a leitura do romance foi extremamente interessante do ponto de vista da pesquisa literária que tem um caráter filosófico, isso porque, a proposta de olhar para o tempo no romance passa a identificar-se em mim como um exercício de tocar a minha condição humana e colocá-la em questão. Ao apontar a linearidade temporal como caminho investigativo descobri que a minha escolha partiu do tempo que conheço e internalizei, um tempo que está em meu cotidiano, em nossa cultura e sociedade, sou ocidentalizada, e é nesse sentido que se faz necessário repensar o caminho que me trouxe a essa condição.

As proposições estéticas encontradas em Pareyson (1997) me situaram dentro do fazer estético de leitora e de pesquisadora e me convocaram a perceber a forma dinâmica desta obra de arte, seria a minha ideologia e a minha política do sensível da leitura da obra como soma filosófica de leitora e do mundo que me cerca? Acredito que sim, porque da percepção do diverso e do múltiplo, mesmo que ambíguo, após as minhas ambiguidades, meus paradoxos e minhas dúvidas apontei a minha escolha.

Ao estudar a estética de *Terra nostra* (1975) uso o relógio pensando que ele é uma invenção de fragmentação, isso porque, segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos e milênios, não passam de uma contagem. “Nós” a inventamos como um artifício, uma forma de ter sob controle o tempo real, o mundo real e as pessoas que partilham dessa experiência.

Nessa compreensão, o motivo pelo qual essa leitora-pesquisadora pensou a transgressão da linearidade se encontra na visão de que ao transgredir o tempo linear o autor de *Terra nostra* mostra que é importante viver a memória e os sonhos, mesmo que nossas memórias sejam trágicas, fantasiosas e apagáveis e nossos sonhos sejam só sonhos. Por isso, sinto que invariavelmente, só precisamos sonhar porque é o nosso sonho que alimenta o nosso tempo de vida.

Neste desenredo olho para trás e penso a figura do historiador Felipe da obra *Aura* (1962), minha porta de entrada investigativa, ele também se incomodou com o relógio que estava nos aposentos da casa da velha Consuelo. Para o personagem o relógio não passou de “objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana” (FUENTES, 1962, p. 157), um objeto que aprisionou o tempo aos caprichos da vaidade humana em relação ao poder sobre a natureza humana.

No romance *Terra nostra* de 1975, a ficção apresentou uma complexidade maior que a de *Aura* (1962) e os tempos se multiplicaram e foi necessário, nesse sentido, mostrar que a obra abrangia muito mais que um tempo linear, e muito mais que uma forma fragmentária, o tempo

se encontrava como tema de narrativas e de movimentos dos personagens, portanto, a minha necessidade de focalizar a linearidade foi uma tentativa de não me desviar da minha busca.

Ao olhar para o tempo linear a exclusão de outros tempos foi uma consequência necessária e ficaram de lado os tempos: fractais, simultâneos, cíclicos e outros que fizeram parte da tese, mas não foram aqui potencializados como pesquisa, desse modo, parodiando Carlos Fuentes¹⁸⁶: Uma tese não basta, necessitaria de mais de uma tese para escrever sobre os tempos do romance.

Algo que me incomoda também nessa determinação do tempo “mecânico” são os controles sociais ativos quando aparecem nos clichês: estamos “perdendo tempo”, ou, precisamos “ganhar tempo”, e o mais claro de todos “tempo é dinheiro”. Assim, enquanto seres situados no século XXI, percebo que nos lançamos contra o tempo como se não fôssemos parte dele e tentamos fazer com que o tempo realize os nossos desejos materiais imediatos. Mas onde está o tempo sem medida que nos habita? Como nos reconciliamos com a nossa temporalidade e a nossa efemeridade? E assim seguimos, sem entender a vida e a nossa finitude... nos tornamos “escravos” de um tempo inventado, e quando vamos nos dar conta disso? Precisamos transgredir a nossa linearidade e viajar no tempo, essa é a minha resposta.

Antes de finalizar, necessito reconhecer a importância da banca de qualificação para o meu trabalho, a contribuição de leitores essencialmente críticos e cordiais que me auxiliaram a trazer para esta pesquisa um caráter mais autêntico e ainda mais sensível, foram as saudáveis provocações sobre “a criação estética do tempo” que me fizeram repensar os meus caminhos e esclarecer as minhas escolhas, e mesmo que ainda não estejam tão claras, já foram renovadas. A sugestão de pesquisa sobre outros tempos como os tempos impossíveis e fractais não foram possíveis, mas estão pensados para uma ampliação investigativa.

Viajei no tempo do romance e de suas crônicas, o lúdico não obedeceu às regras, ele foi travesso, (igual a alguém que conheci e a quem dedico esta tese) o autor me proporcionou ver a criação de um mundo que não está na história, mas nas narrativas cotidianas, na criação dos mitos e nos curiosos paradoxos que o tempo vai me colocando, o rigor epistemológico não pode ser a censura, o rigor só pode ser a tentativa de acertar e continuar tentando.

Antes de concluir deixo uma carta que escrevi durante o ano da pandemia quando decidi mudar meu projeto sobre o abismo literário... esta missiva me permite trazer a leveza e o *ludere* que experimentei nesta tese.

¹⁸⁶ A frase de Carlos Fuentes: “No bastaría una vida para seguir esa red de caminos cruzados” (FUENTES, 1975, p. 544).

Brasília, 27 de maio de 2020.

Solicitud de divorcio:

Estimado Fuentes,

Gracias por haber estado em mi vida durante estos años, gracias por engañarme y hacerme andar en círculos y dar la vuelta atrás cuando ya estaba lejos, gracias por el tiempo recobrado y por perderme en el tiempo, y recobrarlo siempre que comprendía las paradojas de mi propio tiempo. Maestrazgo! Me hundí en el abismo de mi texto para encontrar la razón de la sinrazón de la vida, el tiempo¹⁸⁷.

Enfim, as ambiguidades, os paradoxos, as assimetrias, as hipérboles e as conexões interdisciplinares que tanto me envolveram durante a leitura figuraram em outros olhares e enriqueceram os meus que se encontram brilhando ao entender que lutei contra um gigante porque também sou “filha” de Sísifo e essa pedra vai continuar sendo rolada para o alto na certeza de que os meus sonhos me movem.

¹⁸⁷ Pedido de divórcio: Estimado Fuentes, Agradeço por você ter estado na minha vida durante estes anos, obrigado por me enganar e me fazer andar em círculos e retroceder quando eu já estava longe, obrigado pelo tempo recobrado e pela possibilidade de me perder no tempo, e recobrá-lo sempre que eu compreendia o paradoxo do meu próprio tempo. Magnífico Mestre! Afundei-me no abismo do meu texto para encontrar o sentido de um não sentido da vida, o tempo. (texto autoral, tradução minha).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Digitalizado por Lucia Maria Csernik (2007). Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/28534976/confissoes---santo-agostinho> pdf. Acesso em: jul. de 2021.
- ARENAS, C. V. V. **Los signos del laberinto**. Guadalajara: ed. Universidad de Guadalajara, 2004.
- ARTEAGA, J. M. C. **Literatura Hispanoamericana: del descubrimiento al siglo XIX**. Madri: Playor, 1982.
- BARROSO M. V.; OLIVEIRA S. L. **Leitor Pesquisador** in Verbetes da Epistemologia do Romance 1. Organizadores: Ana Paula Aparecida Caixeta; Maria Veralice Barroso; Wilton Barroso Filho. Brasília: Verbena editora, 2019.
- BARROSO FILHO, W. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In **Colóquio: Filosofia e literatura**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- BARROSO FILHO, W.; BARROSO, M. V. **Estudos Epistemológicos do Romance**. Brasília: Verbena Editora, 2018.
- BAYER, R. **História da estética**. Tradução: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Tradução: João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BRAGANÇA, M. **Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008.
- BROCH, H. **Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade**. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.
- CAVALVANTI, P. Não creio nos engajados. **Veja**, São Paulo, p. 2-5. Edição de 25 de jun. 1975.
- REAL ACADEMIA ESPANHOLA. **Cerros de Úbeda**. Dicionário Real Academia Española. Disponível em: www.rae.es.
- COSTA, A. V. Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. **ANAIS** do XXVI Simpósio Nacional de História- ANPUH. São Paulo, julho 2001.
- COVENEY, P.; HIGHFIELD, R. **A flecha do tempo**, São Paulo, Siciliano, 1993.
- CUNHA, A. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4 ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- DAMASIO, A. R. Lembrando de quando tudo aconteceu. **Scientific American Brasil**, São Paulo, Edição especial, p. 34-41, 2005.
- DAVIES, P. Esse fluxo misterioso. **Scientific American Brasil**, São Paulo, Edição especial, p. 10-13, 2005.

DELEUZE, G. **O ato da criação**. tradução José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

DONOSO, J. **Historia personal del “boom”**. Santiago: Alfaguara, 1998.

ECHEVARRÍA, R. G. **Terra Nostra: teoria y práctica**. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3668/3841> acesso em: janeiro de 2020.

EL OTRO. **Caso Padilla** <http://www.revistaelotro.com/2016/11/26/fidel-castro-el-caso-padilla-y-la-censura-en-el-arte/>, acesso em: julho de 2017.

EZZELL, C. Tempo e cultura. **Scientific American Brasil**, São Paulo, Edição Especial, p. 42-53, 2005.

FAISAL, A. S. M. **El texto como fuente de goce y apertura: literatura iberoamericana y argentina**. Serie arquetipo. Buenos Aires: Kapelusz, 1995.

FLORES, M. **Estrella de dos puntas**. México. Editorial Ariel, 2020.

FUENTES, C. **Federico en su balcón**. Madrid: Alfaguara, 2012.

FUENTES, C. **Em 68: Paris, Praga e México**. Tradução Ebreia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

FUENTES, C. **Geografia do romance**. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FUENTES, C. **Este é meu credo**. Tradução Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FUENTE, C. **O espelho enterrado: Reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo**. Madrid: Editora Rocco, 1993.

FUENTES, C. **Valiente Mundo Nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana**. México D.F.: Fondo de Cultura Econômica, 1992.

FUENTES, C. **Eu e os outros: ensaios escolhidos**. Tradução Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

FUENTES, C. **Terra Nostra**. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1975.

FUENTES, C. **Cuerpos y Ofrendas: Antología**. Madrid: Alianza editorial, 1972.

FUENTES, C. **Tiempo mexicano**. México. Cuadernos de Joaquim Mortiz, 1971.

GADAMER, H.-G. **Verdade e Método**. Tradução Paulo de Flávio Paulo Meurer. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HERNÁNDEZ, J. F. **Carlos Fuentes: Territórios del tiempo- Antologia de entrevistas**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1999.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

ISER, W. **O ato da leitura**. Vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Pulo: 34, 1996.

ISER, W. **O ato da leitura**. Vol. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Pulo: 34, 1999.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 1 e 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, W. **O fictício e o Imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária**. Tradução Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

J AUS, H. R. et al. **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Tradução Luiz Costa Lima. 2ª ed. São Paulo: Paz e terra, 1979.

JUAN-NAVARRO, S. **Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana**. Valencia: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2002.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Trad. Fernando Costa Mattos. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Tradução Albert Cristophe Migueis Stuckenbruck. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MOISÉS, M. **A criação literária**. Edição revisada e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

PAPERS **Fuentes**, C0790. Location: Bx 305/F. 9. In: RBSC. Disponível em: <http://blogs.princeton.edu/manuscripts/2015/10/01/hemingway-at-princeton/>. acesso em junho 2017.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1997.

PAULINO, I. R. **Entre a criação literária e o conhecimento: aproximações epistemológicas e estéticas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores humanos**. 2014. 180 f. Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PAULINO, I. R. **Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra Os Sonâmbulos, de Hermann Broch**. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

PAULINO, I. R. **Serio Ludere in** Verbetes da Epistemologia do Romance 1. Organizadores: Ana Paula Aparecida Caixeta; Maria Veralice Barroso; Wilton Barroso Filho. Brasília: Verbena editora, 2019.

PIGLIA, R. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. **Travessia: revista de literatura**, n.33. ago/ dez. 1996.

RODRIGUEZ, C. L. **Un teatro de la memoria: Análisis de Terra nostra de Carlos Fuentes**. Leuven University Press, 1990.

SANTANA, D. M. **Aura**: a ontologia do tempo na atemporalidade da obra de Carlos Fuentes. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SEBASTIANI, B. B. **O aniquilamento de Cartago e Numância**. Topoi, v. 14, n. 26, jan./jul. 2013, p. 132-142 | www.revistatopoi.org. Acesso em janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/Gdwz7GLbtzStN3Xzw69Z9cM/?format=pdf>.

SHAW, D. L. **Nueva narrativa hispanoamericana**: Boom. Posboom. Posmodernismo. Sexta edición ampliada. Ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

SILVA, E. S. A. da. **O romance enquanto criação de uma hipótese ontológica**: a decadência dos valores a partir de Os sonâmbulos, de Hermann Broch. 2019. 99 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

CUNHA, A. G. **Transgressão**. Dicionário etimológico da língua portuguesa. 4 ed. Revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

VERBETES da Epistemologia do Romance II. Organizadores: Ana Paula Aparecida Caixeta; Maria Veralice Barroso. Brasília: Pontes, 2021.

WILLIAMS, R. L. **Los escritos de Carlos Fuentes**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

WILLEMART, P. M. (2020). Crítica Genética, psicanálise e neurociência. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (41), 45-53. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i41p45-53>.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Coordenação Alfredo Bosi. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARANTES, P. C. “Crónos e Kairos” **Revista Pandora Brasil** - Nº 69 - Dezembro de 2015. Disponível em http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/kronos_kairos_69/paulo.pdf acesso em: jan. de 2020.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance**. Trad. Aurora Fornori Bernardini, José Pereira Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Annablume, 2002.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. <https://www.wdl.org/pt/item/6749/>.

BORNHEIM, G. A morte da arte. **Revista Reflexão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

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

BULFINCH, T. **O livro de Ouro da Mitologia**. Tradução David Jardim Júnior. 26ª Ed. Rio de Janeiro, 2002.

CÂNDIDO, A.; ROSEVELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. (org.) **Literatura Comparada**: textos fundadores. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DÄLLENBACH, L. **El relato especular**. Tradução: Ramón Buenaventura. Madrid, Visor distribuciones S. A., 1991.

GIACOMAN, H. F. **Homenaje a Carlos Fuentes**. Madrid: Anaya, 1971.

GIRONDE, M. **Carlos Fuentes: entre Hispanité et americanité**. Paris: L'Harmattan, 2011.

GONZÁLEZ, A. F. C. **La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos**. 2013, 366 f. (Tesis doctoral) Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2013.

GUILLÉN, C. **Entre lo Uno y lo Diverso**: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HEGEL, G.W. F. **Curso de Estética I**. Tradução Marco Aurélio Werle, São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 1999.

HESSEN, J. **Teoria do conhecimento**. Coimbra: Arménio Amado, 1987.

KOSELLECK, R. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. Tradução CORREIA, F. S. *et al.* 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAROUSSE. **Dicionário enciclopédico ilustrado Larousse**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

LIMA, J. E. P. **A estética entre saberes antigos e modernos na Nuova Scienza, de Giambattista Vico**. São Paulo: Educ FAPESP, 2012.

MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MOSÉ, V. **A espécie que sabe: do homo sapiens à crise da razão**. Petrópolis, R.J: Vozes, 2019.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Edusp, 2015.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, O.; GONZÁLEZ, A. **Carlos Fuentes: encuentros, desencuentros y afinidades** disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_6_046.pdf acesso em nov. 2019.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre, L&PM Editores, 2011.

REDONNET, María Luisa O. de S. et al. **Literatura España, Hispanoamérica y la Argentina en sus letras**. Ed. ANGEL ESTRADA y CÍA S. A. Buenos Aires, 1992.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, v. I, II e III, 1997.

SALAQUARDA, J. A concepção básica de Zaratustra. **Cadernos Nietzsche**, v. 2, p. 17-39, 1997.

SILVA, R. A. da. **Os signos da memória em Milan Kundera**. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

TV MEMORIALATINA. **O massacre de Tlatelolco**. Disponível em: <https://memorialatina.net/2012/10/02/1968-o-massacre-de-tlatelolco/> acesso em: julho 2017.

WILLEMART, P. **Critique génétique et astrophysique**. Le hors-temps proustien et la physique depuis Einstein. Marcel Proust aujourd'hui. Amsterdam, Rodopi, 2020.

ANEXO 1- CONJUNTO DE OBRA

A obra narrativa de Carlos Fuentes La edad del tiempo
<p>I. El mal del tiempo</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Aura 2) Cumpleaños 3) Una familia lejana <p>II. Tiempo de fundaciones</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Terra Nostra 2) El naranjo <p>III. El tiempo romántico</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) La campaña <p>IV. El tiempo revolucionario</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Gringo viejo <p>V. La región más transparente</p> <p>VI. La muerte de Artemio Cruz</p> <p>VII. Los años con Laura Díaz</p> <p>VIII. La voluntad y la fortuna</p> <p>IX. Dos educaciones</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Las buenas conciencias 2) Zona sagrada <p>X. Los días enmascarados</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Los días enmascarados 2) Constancia 3) Instinto de Inez 4) Carolina Grau <p>XI. Fronteras del tiempo</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Cantar de ciegos 2) La frontera de cristal 3) Todas las familias felices <p>XII. El tiempo político</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) La cabeza de la hidra 2) La Silla del Águila 3) Adán en Edén <p>XIII. Cambio de piel</p> <p>XIV. Cristóbal Nonato</p> <p>XV. Crónicas de nuestro tiempo</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Diana o la cazadora solitaria 2) Aquiles o el guerrillero y el asesino <p>Nesta classificação não estão as obras Vlad (2010) e Federico en su balcón (2012).</p>

Fonte: Elaboração própria a partir da obra *La gran novela latinoamericana* (FUENTES, 2011).

ANEXO 2- PUBLICAÇÃO DAS OBRAS EM ORDEM CRONOLÓGICA

Ordem cronológica de publicação dos romances

1. Los días enmascarados, 1954.
2. La región más transparente, 1958.
3. Las buenas conciencias, 1959
4. Aura, 1962
5. La muerte de Artemio Cruz, 1962
6. Cantar de ciegos, 1964.
7. Zona Sagrada, 1967.
8. Cambio de piel, 1967.
9. Cumpleaños, 1969.
10. Cuerpos y ofrendas, 1972.
11. Terra Nostra, 1975.
12. La cabeza de la hidra, 1978.
13. Una familia lejana, 1980.
14. Agua quemada, 1981.
15. Gringo Viejo, 1985.
16. Cristóbal Nonato, 1987.
17. Constancia y otras novelas para vírgenes, 1990.
18. La campaña, 1990.
19. Ceremonias del alba, 1990.
20. El naranjo o los círculos del tiempo, 1993.
21. La frontera de Cristal, 1995.
22. Diana o la Cazadora Solitaria, 1996.
23. Los años con Laura Díaz, 1999.
24. Instinto de Inez, 2001.
25. La silla del águila, 2003.
26. Contra Bush, 2004.
27. Todas las familias felices, 2006.
28. La voluntad y la fortuna, 2008.
29. Adán en Edén, 2009.
30. Vlad, 2010.
31. Federico en su balcón, 2012.
32. Aquiles, el guerrillero o el asesino, 2016 (publicado após a morte do autor)

Fonte: Elaboração própria a partir da biografia literária do autor reproduzida a partir da obra de WILLIAMS, R. L. Los escritos de Carlos Fuentes. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.








ANEXO 3- QUADRO EXPLICATIVO DA OBRA TERRA NOSTRA

Nestes quadros explicativos temos as considerações que fizemos ao longo da pesquisa sobre o tempo na obra.

A nossa primeira estratégia de leitura utilizou a legenda abaixo como norteadora da nossa busca pelo tempo e a divisão dos capítulos pela quantidade de páginas foi uma estratégia de leitura para identificar as partes numericamente mais densas da obra.

Os quadros são apresentados na sequência de capítulos da obra e são de elaboração própria a partir da busca pelo eixo epistemológico da obra *Terra nostra* (FUENTES, 1975) e abaixo dos quadros são apresentadas anotações realizadas para entendimento da obra.

Legenda:

-  Todo o corpo do texto que estiver com esta coloração é porque no título do capítulo identificamos uma referência ao tempo.
-  Capítulos que possuem entre zero e duas páginas.
-  Capítulos que possuem entre três e seis páginas.
-  Capítulos que possuem entre sete e dez páginas.
-  Capítulos que possuem entre onze e quatorze páginas.
-  Capítulos que possuem entre quinze e dezoito páginas.
-  Capítulos que possuem entre dezenove e vinte e quatro páginas.

Em todos os capítulos que o tempo está referido colocamos a palavra TEMPO em caixa alta para identificar melhor essa chamada.

1 Carne, esferas e olhos grises junto al Sena (p.13-35)	2 A los pies del Señor (p.35-52)	3 Victoria (p.52-63)	4 ¿Quién eres? (p.63-69)	5 Monólogo de la viajera (p.69-80)	6 Junta de rumores (p.80-85)
<p>O TEMPO está localizado no dia 14/07/1999 Polo Febo está em Paris e sente que o mundo está se modificando e parece estar voltando ao invés de seguir seu curso normal. Polo se (re)encontra com Celestina e Ludovico. Celestina diz que deseja que ele ouça o que ela vai contar e a narrativa se desloca para o século XVI.</p>	<p>Celestina narra que numa manhã de 1º de julho o Señor e Guzmán vão caçar... há uma mudança climática repentina e cai uma forte tempestade. A história narrada faz referência a um Peregrino encontrado na praia pela Señora, e, ao mesmo tempo narra a última caçada do Señor. São fatos que acontecem em um TEMPO concomitante.</p>	<p>Conta-se aqui a Vitória da última batalha do Señor, quando ele volta no TEMPO pela sua memória e se encontra com o Milenarismo Medieval, neste episódio Ludovico se aproxima para reencontrar Felipe. *menciona-se Pedro Valdo mercador de León</p>	<p>Neste episódio identifica-se o uso da narração em segunda pessoa (tú) dizendo que as ondas acariciam os teus pés (leitor/náufrago) na praia está o peregrino e sua voz interior e a caravana que o recolheu era da Dama Loca, fato que retoma o capítulo dois quando é encontrado pelo rei e pela rainha- o jovem não sabe a sua identidade.</p>	<p>Toribio perde o controle do tempo e a narração aponta para uma fala filosófica da mulher sobre o tempo que parece que sempre avança e que tudo é futuro e de “Amor fati”, ela deixa que ele a veja e pergunta quem ele é/ a origem do mundo luz e sombra; olhar de Medusa. O TEMPO passa a ser uma retrospectiva dos capítulos 4,3,2,1.</p>	<p>O capítulo inicia: “O silêncio jamais será absoluto... é a máscara do silêncio o seu porta voz... e a mulher beija o Peregrino A mulher continua tratando o Peregrino como “Senhor cavaleiro” ela fala da ciência de Averrois que morreu, mas lembra que a sua ciência continua viva. O capítulo é uma espécie de teatro.</p>

Observamos o cruzamento dos capítulos 5, 4, 3, 2, 1 na ordem regressiva da narrativa quando chegamos a leitura do capítulo 5;

7	8	9	10	11	12
Los obreros (p.85-89)	Todos mis pecados (p.89-105)	Hay un reloj que no suena (p.105-107)	El beso del paje (p.107-108)	El Señor empieza a recordar (p.108-111)	El señor visita sus tierras (p.111-112)
Inicia com a voz dos operários trabalhadores mostrando o lugar onde se constrói o palácio (o bosque antes e seu depois). Eles calculam o TEMPO pela relação que têm com a natureza: verão, pôr do sol, horário de inverno; no final a narração acontece como uma espécie de teatro “o velho da fragata”.	O Señor é visto em um genuflexório, onde passará a manhã contemplando o homem que contempla o quadro – inicia com uma ambiguidade e reveza a imagem do palácio com a do quadro, ele (Señor) contempla e se martiriza por ter mandado queimar um homem vivo – o TEMPO é marcado pelo sol de julho.	Guzmán narra o episódio descrevendo como o Señor agia no dia do seu aniversário. São perspectivas diferentes – ele manda construir o palácio com fúria para iniciar as práticas de oração/penitência, Bocanegra não o reconheceu quando subiu a escada porque de algum modo o TEMPO RETROCEDEU e ele rejuvenesceu. Identifica-se aqui uma luta contra o tempo	Este capítulo se liga ao primeiro quando Polo cai da ponte/ o pajem e tocador de tambor se postou junto ao naufrago e disse para o jovem: “ouça o meu conto...”, ou seja, as mesmas palavras de Celestina no início do romance.	Celestina narra no TEMPO futuro : “Não havia zanga na atitude de Guzmán só o silencioso desdém; o Señor pergunta a Guzmán se ele voltaria um dia de sua vida para agir diferente, e procura o cronista, ao que Guzmán responde:.. Vós o enviaste para as Galeras responde Guzmán e escreve no lugar do cronista.	AQUI INICIAM OS EPISÓDIOS DE NOWHERE- publicada em 1972 (são vinte e dois capítulos sobre Pedro) Pedro o colono estava em seus afazeres e o Señor chega para cobrar imposto e deveres de servo; os filhos de Pedro foram levados à força para o serviço das armas do Senhor nesta parte da narrativa.

As narrativas sobre o tempo estão presentes nos capítulos 7, 8, 9 e 11, nesse início as informações ainda não se repetiram;

13	14	15	16	17	18
El heredero (p.112-114)	El halcón y la paloma (p.114)	Las castellanas (p.114-115)	Jus prima noctis (p.115-116)	El pequeno inquisidor (p.116-117)	La peste (p.117-118)
A ave de rapina (falcão) assustava o Señor quando era criança e o pai o repreendeu. Os dois filhos de Pedro são alojados no quarto do jogral e pensam que Felipe é um serviçal; o jogral/bufão morre de uma síncope e Felipe (filho) vê o recém-nascido no quarto do jogral.	Fala sobre o alto monge agostiniano... esta história é sobre como Ludovico desafiou o professor e o colocou em situação vexatória diante da classe- ele fala sobre o pecado de Adão que só prejudicou Adão. Está ligado ao capítulo 17.	A narração deste episódio das castelãs inicia dizendo que as duas mulheres fizeram o parto da cadela e ocuparam-se do menino do jogral em segredo dando leite da cadela parida ao recém-nascido. Além de relatar o fato de Isabel, a jovem futura rainha estar menstruada e seu estado de impureza fazer a hóstia virar serpente. Este capítulo está ligado aos cap. 84/ cap. 13/ cap. 31 cap.34 e cap.99.	Celebrava-se uma grande boda... Felipe e seu pai vão ao casamento de Celestina com Jeronimo e o pai de Felipe exerce seu direito de pernada. Nesse momento ela diz que fornicou com o Demônio Este capítulo está ligado aos cap. 88, cap. 19 e cap. 22.	Aqui volta ao episódio de Ludovico Ante o Santo ofício. Ele deve aceitar pacificamente seu lugar no mundo sem protestar: “os rebeldes se agitam com a atenção e se extinguem com a indiferença” liga-se esta frase a frase final do capítulo 14.	Episódio que fala da peste e mostra como SIMÓN se uniu aos encarcerados para acabar com a peste e o lixo na cidade. “as orquestras tocam entristecidas nas praças com a esperança de dissipar a melancolia” daqueles dias de doença e morte . Este capítulo está ligado aos cap. 21, cap. 1 e cap. 144

Aqui nos capítulos 14 a 18 encontramos algumas ligações entre a história, ou seja, um capítulo que só se esclarece em outro como uma interconexão entre o relato de um capítulo em outros já contados ou

não, configura a repartição da narrativa em episódios pontuais que retomam outros que estão acontecendo na narrativa;

19 Celestina (p.118)	20 La fuga (p.118-119)	21 El rostro de Simón (p.119)	22 En el bosque (p.119-120)	23 La nave (p.120-121)	24 La ciudad del sol (p.121-122)
A noiva de Jeronimo, Celestina, lembra de como foi molestada e violentada: “He fornicado con el demônio”.	Felipe foge com os dois filhos de Pedro para o bosque – os jovens foram pegos em uma cilada e Felipe dança pelado no bosque (festa Dionisiaca).	A peste na cidade sendo dizimada, e os presos sendo devolvidos a prisão, Simón é tido como traidor e um preso cospe nele.	Celestina no bosque, dois velhos a molestam, Felipe a encontra e volta com ela no sentido oposto ao que estava indo. Eles vão no sentido da praia. Ligação com cap 16, 19 e 22.	O velho camponês Pedro tinha chegado à costa e ali construía uma barca... Simón, Ludovico, Celestina e Felipe ajudam-no a construir o barco e Felipe sai para caçar.	Terminaram o barco (Felipe trouxe carne de veado) Simón diz que tem uma catarata no final do oceano. Questiona-se: que espécie de mundo construiria se pudesse? Cada um vai contar seu sonho, sua utopia . Este capítulo está ligado aos cap. 39 e cap. 84.

Entre os capítulos 19 a 24 a narrativa não traz o tempo necessariamente como uma preocupação dos relatos dos personagens, mas se conectam com outros porque as narrativas se repetem;

25 O sonho de Pedro (p.122-124)	26 O sonho de Celestina (p.124-126)	27 O sonho de Simón (p.126-128)	28 O sonho de Ludovico (p.128-130)	29 NOWHERE (no hay tal lugar) (p.130-131)	30 Aquí y ahora (p.131-134)
Começa dizendo que Pedro vive em uma Comuna, um ilha de liberdade rodeada de um mar de escravidão. Ele dá o exemplo de um homem que rouba uma garrafa e a assembleia ria. Alguns trechos se assemelham à obra FEDERICO EM SU BALCÓN (2012).	Ela fala do desejo e segura a mão de Felipe e Ludovico a relação dos três torna-se clara, ela fala: “sou a única mulher a bordo, é natural que os dois me desejem, ele nos ama a mim e a ti, e a mim através de ti.	Diálogo sobre a liberdade: Simón fala de um menino que nasce em um castelo e outro em uma pocilga (um é ferreiro e outro é príncipe) e Celestina associa os nomes de Felipe e Jeronimo e fala da morte em vida.	O capítulo é uma retrospectiva- Ludovico fala da alquimia, descreve o que já acontece em <i>Terra nostra</i> . nessa parte Ludovico descreve a história que já vem sendo contada: Deus x Adão, diz que Celestina é uma velha feiticeira e o velho Ludovico a denuncia ante os tribunais eclesiásticos.	Esse episódio chama Nowhere e continua os anteriores... “Os três homens e a mulher esperaram em silêncio quando o jovem Felipe acabou de falar... A UTOPIA É AQUI E O TEMPO DA UTOPIA É AGORA. Ela não está no futuro. Este capítulo está ligado aos cap. 1 e cap. 17.	No episódio Felipe mandou os quatro viajantes contemplarem o mundo perfeito e os cinco deram-se as mãos e dançaram no Novo TEMPO . Ele conta que se aproxima o tempo da Paresia e que o passado não tem lugar nesse novos tempo . Felipe volta para o palácio de seu pai e dorme com seus prisioneiros Celestina e Ludovico. Pedro e Simón fogem do Alcázar para seguirem seus próprios caminhos.

Nos capítulos 25 a 30 encontramos dois momentos em que o tempo é novamente expresso de maneira direta, em *Nowhere* a voz do personagem Felipe revela a união dos capítulos 1, 17 e 14 respectivamente, numa espécie de retorno, avanço e retorno das referências discursivas do personagem. O capítulo 30 define o presente como o tempo esperado do apocalipse, no entanto, neste mesmo capítulo observamos que se trata de uma alusão a um teatro sugerido no capítulo sobre o

primeiro barco de Pedro quando os personagens se uniram para contar seus sonhos de um mundo ideal;

31 El premio (p.134-135)	32 La hora del silencio (p.135)	33 Discurso exhortatorio (p.135-138)	34 Las cenizas de las zarza (p.138 a 143)	35 Duerme el Señor (p.143 a 145)	36 Habla Guzmán (p.145 a 149)
O prêmio de Felipe depois de terminar a matança é a mão de Isabel a Castelã e prima inglesa em casamento (a ideia é que ele fez por merecer). Este capítulo está ligado ao cap. 15 quando ele viu pela primeira vez a moça e se apaixonou platonicamente por ela.	O episódio conta sobre o dia do casamento de Felipe, momento em que Ludovico e Celestina fogem do castelo com a criança que estava no quarto do jogral. Este capítulo está ligado ao cap. 3.	Este episódio é um discurso de exaltação do TEMPO inicia com uma pergunta sobre a esperança depositada no tempo futuro, Simón diz que aqui termina o mundo, a terra é plana e é o centro do universo- clamava- nas cidades sufocadas pela peste e pelo lixo. AQUI TERMINAM OS EPISÓDIOS DE NOWHERE- publicada em 1972	A coincidência de duas Celestinas que estão na praia. Celestina tambor e Celestina lábios tatuados (a que narra os fatos da história) ela conta o que sabia tudo desde a primeira vez que viu o Señor ela conta sobre a garrafa e o naufrago que não sabia sua identidade e que ele tinha só uma mão. Este capítulo está ligado ao cap. 1, cap.15 e cap. 19.	O Señor desfaleceu na metade de sua narração pelo sono induzido pela bebida de Guzmán. O episódio conta que o Señor perde o domínio do TEMPO . Neste ponto existe uma conexão com o leitor e o autor escreve: “PONTUAL LEITOR DA VERDADE E MANIPULADOR DA MENTIRA” Este capítulo está ligado ao cap. 163.	Guzmán se apresenta como o dono do sonho do Señor e fala que Felipe envelheceu na vitória da batalha no castelo de seu pai: “você Felipillo cometeu o erro de perdoar o estudante e a bruxa”. Guzmán revela a sua própria identidade e diz ser um nobre convertido em escravo, agora poderia ser um picaro capaz de um crime em nome da história política. (um OCASO).

Nos capítulos de 31 a 36 observamos algumas retomadas de capítulos anteriores e referência de capítulos posteriores, a conexão dos capítulos ajudam a retomar o fio narrativo e perceber detalhes do enredo;

37 Vienen los perros (p.149-150)	38 Juan Agrippa (p.150 a 154)	39 Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil (p.154- 163)	40 Prisionero del amor (p163-174)	41 Desastres y portentos (p.174-186)	42 La Dama Loca (p.186-191)
<p>Neste episódio Guzmán coloca cachorros na cama do Señor. Bocanegra identifica Guzmán como um sujeito perigoso e conhece os instintos do homem. O homem e o cão são rivais. A frase final do capítulo é:</p> <p>“Vida breve, mundo imóvel, glória eterna!”</p>	<p>A Señora chorou toda a noite e Guzmán avisou que o jovem Juan AGRIPPA seria queimado vivo por ser amante da mulher. Julián conhece a história da estirpe do Señor ele explicou que as marcas(seis dedos e a cruz de carne) significam que o reino de Roma não terminou. Esta parte retoma o cap. 3.</p>	<p>Novamente o leitor sai implicado na narrativa (uso do tú) O Señor vai subir as escadas e ficar mais velho, no 8º degrau ele já é uma caveira, joga o espelho e desce correndo</p> <p>perseguido pelo passado do futuro, ele quer perder a memória de sua vida- o Señor tem 37 anos, desperta e lembra da catedral profana, da juventude com Ludovico e Celestina e diz a frase Deus está na origem irrepitível do TEMPO. Aqui o autor se dirige ao leitor e diz: Cabrón tú! Esta parte retoma os cap. 2, cap.35 e cap. 37. (diálogo tú)</p>	<p>A rainha está com seu amante louro que tinha as características de (Felipe, Polo, Don Juan e do Peregrino) apresenta nesta passagem do texto uma simetria TEMPORAL e um deja-vu; Une-se também com o episódio da Senhora das borboletas na parte II; ela conta que fica presa na simetria do tempo, no regresso do Señor “vitorioso”, o marido levou-lhe um espelho e ela perdeu a inocência para sempre, Azucena deu a ela chá de raiz de mandrágora. Um homem sem passado- um andrógino.</p>	<p>Existe aqui um retorno das vozes dos trabalhadores, volta-se no tempo e Jeronimo conta e comentam tudo o que acontece: o desejo das monjas, Guzmán Inés e a chegada dos fêretros da família real, os 30 sepulcros – a dama Loca vem no último carro Jeronimo diz: “Hemos dado la vida construyendo una casa para los muertos”. Esta parte está unida ao cap. 7.</p>	<p>Remédios, Dolores e Angustias, as monjas e Madre Milagros ordena que as freiras se fechem em suas celas; A dama Loca vem no último carro acompanhada de um cavaleiro idiota. (novamente o episódio mostra um teatro dialogado) como nos capítulos 6 e 7.</p>

Dos capítulos 37 a 42 as ligações entre os capítulos se apresentam a partir de menções e sugestões de diálogo entre o narrador e o leitor;

43 El primer testamento (p.191-219)	44 El Bobo en palácio (p.219-225)	45 Azores y Azoros (p.225-234)	46 Retrato del Principe (p.234-239)	47 El cronista (p.239-255)	48 La última pareja (p.255-258)
Tudo acontece no dia do aniversário do Señor , esta seria a simetria perfeita aquela que revela a natureza da estética do romance. Guzmán se encarregou para que tudo acontecesse nesse dia. Guzmán fica no lugar do cronista e escreve o texto capítular do testamento onde parafraseia o credo. O espelho é uma voz da consciência ele fala como se fosse Pilatos, Guzmán quer que Inés fique grávida do Señor- o final do capítulo é uma cena de teatro onde apagam-se as luzes. “Abrese un abismo entre el misterio y la jugarreta”	A mãe de Felipe, a velha dama Loca, que havia salvado o jovem Peregrino está conduzindo os cadáveres até a catedral identifica o jovem com Don Juan. Novamente a obra tem características de teatro e o (tú) é implicado na narrativa. Ligação com o cap. 1 e cap.5.	Azores e sobressaltos Guzmán fala consigo, descreve como criava falcões e sua origem árabe e os trabalhadores falam a Guzmán que eles reconheceram o pajem e o peregrino. Ligação com o cap. 7.	Retrato que Julián está fazendo do príncipe; narrado em 1ª pessoa, a velha mutilada diz que a anã deve aparecer no quadro e que amanhã vai esquecer que dia é hoje . Diz que o cronista foi mandado para as galeras por ser indiscreto.	O narrador é Julián e diz que o cronista era imaginativo, ele se refere a batalha de Lepanto e da cavalaria andante, fala de Cervantes. O cético cronista dizia que o TEMPO não existiria mais; Nesta passagem do texto ele fala de um abismo, de garrafas verdes, de Mijail e do pintor que sigilosamente recolhe suas telas.	O trecho é um recontar de histórias e chega-se a conclusão de que existem três jovens idênticos. Celestina tambor sabia do naufrago e o do 3º jovem e tinha a memória do outro mundo e de outra vida.

Capítulos 43 a 48 nos apresentam o aniversário do Señor e as ações de Guzmán que já haviam sido anunciadas nos capítulos 35, 36 e 37 há também uma menção ao cronista no capítulo 46;

49 Etapas de la noche (p.258-259)	50 Crepusculum (p.259-260)	51 Fax (p.266-276)	52 Concubium (p.276-280)	53 Nox intempesta (p.280-285)	54 Gallicinium (p.285-293)
Toribio é o personagem central desta parte do texto porque ele conhece a divisão das sete etapas da noite de Roma e se mostra um conhecedor das estrelas e do céu. Nesta parte do texto se apresentam os processos do tempo. Aqui também se diz que o numeral 3 exclama o equilíbrio dual. Existe uma ligação com o cap. 93.	Neste episódio o tempo dispara, ou melhor, acelera em direção ao futuro. Felipe se declara o Señor do TEMPO , ele sentia que seu corpo e sua alma se separavam. Ele se deita com Inés e pergunta porque a jovem não tinha nascido antes. Ele tem a sensação de que o tempo está retrocedendo porque o relógio de areia o confunde. Este episódio se liga diretamente em termos temporais ao cap. 5, cap. 43 e cap.51.	Guzmán entra na recâmara da Señora Isabel e questiona o presente, passado e futuro, ele quer entender o que faz o número três. Três tempos. O rapaz Mikail Ben Sama está nos aposentos da rainha e Guzmán ordena que o quemem vivo, a ordem é dada em nome do rei que estava adormecido com Inés. O TEMPO RETROCEDE e mostra a ambição de Guzmán.	Na hora do sono Celestina conta a Jeronimo que o jovem do ventre da loba foi o Peregrino que esteve no novo mundo. Ela revela ter violado a garrafa ver e ter lido o manuscrito, ela vinha do FUTURO e diz ter se vingado do rei que a tinha violado fazendo Felipe, seu filho se apaixonar por ela.	A dama Loca convoca frei Julián para realizar o casamento da anã com o príncipe Bobo e Celestina pajem não estava presente ela declara que O TEMPO É UM ABISMO . O rei Bobo (rei feito com os restos mortais do séquito da rainha) deu liberdade aos cativos e o tempo é declarado como o ponto cego e centro imóvel que corroía as pessoas daquele lugar.	Aqui o jovem “Juan” tinha testemunhado as atitudes de Guzmán e da rainha Isabel e a Inés e o rei. Existe uma referencia a “Agrippa” um jovem naufrago que havia sido encontrado na praia. A mulher se vinga de Juan deixando-o preso no espelho.

Entre os capítulos 49 a 54 o tempo está sendo anunciado no título do capítulo e serve de referência para a narrativa que está sendo contada, o que faz com que os oito capítulos aconteçam no período de apenas uma noite;

55 Conticinium (p.293-302)	56 Aurora (p.302-316)	57 El segundo testamento (p.316-328)	58 No pasa nada (p.328-340)	59 Miradas (p.340-356)	60 Estrella de la mañana (p.357-363)
Aqui existe uma metáfora que diz que a linha do TEMPO estava partida (p.297) a mulher lança uma condenação sobre Juan e ele se une e separa do corpo de Inés. Existe também relações com o duplo do personagem naufrago e o príncipe Bobo. Na passagem o personagem Juan reza para não terminar a construção do palácio.	Aqui existe uma relação com o tempo circular na obra estes movimentos são regulares e inevitáveis. Neste ponto da obra são apresentados conhecimentos da Física e da Astronomia e Toribio é novamente o centro da conversação, a ele cabe a observação sobre a (i)mobilidade da Terra e do TEMPO . O texto possui uma forma ensaística e também faz questionamentos ao Deus Agostiniano. Essa parte tem relação com o cap. 5 e cap.143.	O episódio do 2º testamento É uma tentativa de mudar o primeiro testamento feito, ao ler o breviário Guzmán tem a certeza de que o mundo mudou e a divindade maior é o dinheiro Repete a história da Celestina e os três jovens “A Espanha cabe na Espanha” paradoxo da extensão territorial do descobrimento.	Lolilla e Azucena servem ao senhor Don Juan e a senhora faz um “Ser” com partes dos corpos dos antepassados. A anã troca a roupa do Peregrino com a do rei. Aqui o autor lança a ideia da natureza andrógina , esta parte do texto justifica o fim da obra, ele fala que a mulher tem o privilégio da criação e o homem vingou-se dela transformando-a em puta.	O Señor convoca todos os seus súditos através da figura de Guzmán, e somente a Senhora permaneceu em sua recâmara. Numa ruptura com a simetria diz que o Cristo está no centro do que é eterno e circular. Ele inaugura o quadro que também é espelho . O Peregrino, o pajem e o Señor se misturam, o flautista chega.	Pedro está fazendo um barco e o Peregrino vai ao seu encontro para ajudá-lo. Saem em busca de novo lugar ele pede que a estrela (Vênus) o guie pelo Mar. É o inicio da história circular e Segunda parte do Romance .

Do capítulo 55 a 59 temos o final da primeira parte da obra. O capítulo 60 inicia a segunda parte com uma referência ao tempo fenomenológico;

61 Reloj de agua (p363-367)	62 Vorágine nocturna (p367-372)	63 Más allá (p372-375)	64 Regreso a la vida (p.375-378)	65 Un pedazo de tierra (p378-383)	66 El trueque (p386)
O velho Pedro pergunta se o peregrino se chama Felipe pois acreditava que a revelação poderia levá-lo a algo pior que o fim do mundo, ele faz uma referência ao relógio de água que media gota a gota o sangue derramado no oceano. As feições do rapaz se assemelham às do rei que vive com a morte. Une-se ao cap.118	Inicia dizendo que os hábitos da vida devem ser reestabelecidos. Ele se pergunta sobre sua origem, e sua identidade ele mostrou a Pedro o espelho e tesouras que o peregrino também roubara e fizeram barba e cabelo um do outro.	O capítulo começa mortalidade humana e das forças da natureza, da ordem filosófica sobre a vida e a morte ao descer o túnel profundo das águas que os conduziu a uma ilha de praia branca. Essa praia liga as duas partes da narrativa, mas ali ele se banhou nas pérolas, mas a ganancia de Pedro o matou ali naquele lugar.	O peregrino diz ter dormido um longo tempo no leito de pérolas e ao despertar o tempo estava imóvel. Ele fala que o RELÓGIO de suas visceras começava a soar .	Ele se lembrou que o velho Pedro fugia de incêndio e morte, agora que tudo passou ele pode fechar o círculo perfeito de sua peregrinação. Pedro diz ter vivido essa experiência antes, uma menção a um Dejà-vú da história daquele homem.	Os homens vigiavam Pedro e o Peregrino, cercaram a casa de Pedro e o mataram, o peregrino ofereceu as tesouras e a receberam como presente.

Dos capítulos 61 a 66 existem referências ao tempo que o personagem vai experienciar em outro ambiente, as ligações entre os capítulos se mostram em sequência linear;

67 El Pueblo de la selva (p386-391)	68 Palabras en el tiempo (p391-393)	69 La leyenda del anciano (p393-404)	70 Los tributos (p404-409)	71 El templo en llamas (p409-415)	72 La madre y el pozo (p415-419)
O peregrino é um cativo e ignora seu futuro na selva diz a si mesmo que Pedro tinha regressado à destruição e à morte das quais tinha fugido. Seu destino havia sido cumprido com a semelhança de sua gênese.	O peregrino era esperado pelo ancião que estava dentro do cesto. O rapaz diz: “Observei que aqui saciavam as auras no alto da pirâmide me ensurdeceu o barulho dos abutres e soube que os cadáveres desaparecidos eram levados para o alto da pirâmide”.	O velho ancião era a sombra da morte e explicou que Pedro havia morrido por querer a terra; e naquele lugar a terra era uma divindade e não podia pertencer a ninguém porque ele é quem nos possui. O ancião explica a circularidade do TEMPO e as vidas renováveis. Ele fala da mitologia do tempo indivisível e dos cinco sóis.	O peregrino tentava entender aquele lugar e o sentido de um oráculo- de outro espaço- ele teme que os guerreiros o acusem de ter matado o ancião pai da memória, o velho era o primeiro homem e desconhecia sua própria velhice, ao ver-se no espelho fica chocado com seu desconhecimento de si.	O jovem pede ajuda do tempo, “luas sóis, dias, estrelas, amparime; relógio de água, relógio de areia, livro de horas, calendário de pedra, marés e tormentas.; seguraimo ao TEMPO e anuncia um jogo entre personagem e os dias mascarados roubados dos dias de seu destino. Lembra a aranha como um animal sem tempo	A mãe e o poço Conta que dois eram os seus guias: o fio de Ariadne e o vulcão longinquo e suas armas a tesoura e o espelho penetrou na selva no primeiro dia do seu novo destino- o dia do veado – ela cai na agua para que a noite não seja a última. Existe a ligação com o cap. 1.

Nos capítulos 67 a 72 a sucessão do tempo do Peregrino no novo mundo permite observar uma linearidade narrativa;

73 Día del agua noche del fantasma (p.419-426)	74 Día del espejo humeante (p.426-444)	75 Noche del volcán (p.444-457)	76 Día de la laguna (p.457-473)	77 Noche de los reflejos (p.473-480)	78 Día de la fuga (p.480-487)
Caíu na água perto de uma muralha circular de pedra boiou sem esperanças, mas saiu e um senhor gordo disse que o estava esperando que ele devolvesse o sol, ele queria encontrar a mulher das borboletas e ele quis saber sobre a imolação daquele povo a resposta foi que se sacrificaram por ele.	Ele sabia que só se lembraria de 5 dias de seu destino nesta terra parecia subir uma escada aqui também fala de uma figura gêmea a sua imagem só que de outra cor, fala de um ritual que esteve submetido e a CONTAGEM DO TEMPO que ele esperava para usar suas perguntas.	Sabia que era intruso naquele lugar e dos sentidos do tempo; sabia que estava em uma terra que cultuava a morte, a mulher pergunta porque o peregrino voltou e ele quer saber quem ele é; você é serpente de pluma e espelho de fumaça, responde.	Era o quarto dia que ele estava sendo guiado pelo fio da aranha sentiu voltar do Cristianismo ao paganismo, era a quarta jornada de suas memórias e ele sentiu cheiro de papel queimado ele era Felipe no novo mundo; usa a lenda de Quetzalcóalt inimigo dos sacrificios que fugiu para o oriente fala da origem dos TEMPOS .	Essa é a parte que liga a história e demonstra a sua tese a mulher mãe e irmã a dupla estrela gêmea de si mesma, nos papeis estavam a lenda do regresso os homens; violaram a lei da paz e da bondade ele põe a culpa de tudo no criador fala do ancião da memória e diz que somos três: vida, morte e memória .	Fala do TEMPO que viveu e do futuro guardado no espelho A praça de Tlatelolco se enchia de vida, atividade, ruídos, músicas, mil trabalhos pequenos e alegres; alguns davam forma ao barro.

Os capítulos 73 a 79 tem seus títulos relacionados ao tempo sucessivo do dia e da noite;

79 Noche del retorno (p.487-496)	80 Amor por agua (p.497-499)	81 El decreto (p.499)	82 Los rumores (p.499-522)	83 Celestina y Ludovico (p.522)	84 El primer niño (p.522-524)
Na noite do retorno do Peregrino os vinte jovens o esperavam na terra do México, os marinheiros-crepúsculo e aurora que unia o novo ao velho, serpente de plumas, Quetzacóalt, Vênus, Hispéria, Espanha, enigma indecifrável, aparece na praia de braços abertos.	A narrativa faz lembrar um TEATRO Señora lembra de seus 33 dias, esperando o marido que havia saído para caçar e seus súditos não a ajudaram. No final vem a pergunta: Onde estão todos? Aqui a afirmativa de que a terra é plana.	A voz do peregrino deixou de ser ouvida. Conduzido pela anã ele tinha narrado a sua viagem ao mundo novo. O Señor diz que o mundo novo não existe	Existe um burburinho muito significativo entre toda a Corte sobre o que o Peregrino contou da experiência que ele teve no novo mundo.	É um encontro entre Felipe, Celestina e Ludovico e eles lembram do barco de Pedro. Conecta-se com o cap. 24.	Ludovico pega a criança que o Bufão escondeu.

Os capítulos de 80 a 84 trazem retomadas da narrativa da primeira e da segunda parte que não se concentram em focalizar o tempo;

85 La carreta de la muerte (p.524-525)	86 La juderia de Toledo (p.525-527)	87 La cabala (p.527)	88 El segundo niño (p. 527-528)	89 El Zohar (p.528-529)	90 La sonámbula (p.529-530)
Ludovico dá comida ao menino que o Bufão escondeu no seu quarto. Felipe conta que se casou; Celestina e Ludovico fogem levando a criança pela ponte levadiça e se escondem na carroça de mortos.	Celestina e Ludovico refugiam-se em Toledo e ele vai traduzir documentos para conhecer a História.	O narrador fala de Deus. Ele é o mais velho entre os velhos e é o fracasso da criação.	Celestina está grávida e diz que fornicou com o Demônio, o pai de Felipe; Ela é mãe da segunda criança. Este cap. está unido ao 16 e 19.	A alma reencarna e tudo que existiu no passado existirá no futuro. AS COISAS SÓ MUDAM DE LUGAR.	A presença da Ciência; a semelhança entre as duas crianças Celestina era sonâmbula.

Entre os capítulos 85 a 90 os episódios se constituem de pequenas narrativas que dão continuidade as narrativas anteriores e o capítulo 89 traz algumas menções ao tempo;

91 Los sefirot (p.530-531)	92 Celestina y el diablo (p.531-533)	93 El número tres (p.533)	94 El duelo (p.533-535)	95 Dos hablan de tres (p.535-537)	96 El caballero de la triste figura (p.537-538)
Fala de como nasce a ciência ao dizer que a inteligência é a mãe, e o pai é a sabedoria, conclui que o filho é a CIÊNCIA ou conhecimento.	Conta que Celestina estava queimando as mãos no fogo. O andrógino da primeira divindade liga-se diretamente ao capítulo final.	O numeral três e a UNIÃO DOS TRÊS TEMPOS É um texto que parece não ser da narrativa ele é muito reflexivo e se desloca da história que se está contando.	Celestina, Monja Don Juan Cavaleiro Mostra que eles voltam a existir, são mitos literários que reaparecem.	Aqui o narrador tentar relacionar os numerais: Dois falando de três; Ludovico quer dialogar para pensar; o três reanima o dual inerte; O cinco é o círculo este capítulo é um diálogo entre Ludovico e o Doutor Pedro del agua.	Aparição concomitante de vários personagens: Celestina deixa Inés no convento; Sancho Pança, fala com a velha alcoviteira, Dulcineia está em Toledo, Don Quixote aparece.

Novamente entre os capítulos de 91 a 96 os episódios retratam momentos pontuais que retomam ou ampliam narrativas já conhecidas na obra;

97 Un sueño enfermo (p.538-541)	98 Los labios llagados (p.541-543)	99 El tercer niño (p.543-544)	100 Espectro del tiempo (p.544-545)	101 La memoria en los labios (p.545-546)	102 Simón em Toledo (p.546-547)
É quase um monólogo; Ludovico fala e une a ideia do menino e do cavaleiro Don Juan no TEMPO “uma vida não basta...”	Os lábios feridos veem uma menina de 11 anos se vê nela (é um espelhismo) ela volta ao bairro judeu e acorda Ludovico e diz que ele deve reencontrá-la quando os garotos tiverem 20 anos TEMPO Celestina que encontra Celestina. Une-se ao cap.109.	Celestina encontra consigo, é uma tentativa de voltar no TEMPO na história da loba e dar a luz ao terceiro menino.	Ludovico encontrou o ancião na Sinagoga TEMPO renasce em outro Fala do numeral três. “uma vida não basta...”	A memória nos lábios de celestina conversa com ela quando criança. Tese de que tudo permanece em outro TEMPO . Une o dia 14/07	Simón conversa com Ludovico encontram a moeda com o rosto do Señor e vão encontrar Celestina no FUTURO .

Entre os capítulos 97 a 102 existe uma reiterada menção ao tempo e nessas sequencias de capítulo há a preocupação com a repetição do tempo;

103 El mirador de Alejandria (p.547-550)	104 Los ciudadanos del cielo (p.550-552)	105 El palacio de Diocleciano (p.552-554)	106 La profecia del tercer tiempo (p.554-556)	107 La gitana (p.556-558)	108 El teatro de la memoria (p.558-571)
<p>Profecia: Ludovico viaja com os três meninos para Alexandria “a lenda dos três irmãos”- eu sou ontem e conheço o amanhã</p> <p>TEMPO Menino um é a criança encontrada com o Buão; o menino dois é filho de Celestina, o menino três é filho da Loba. Ludovico e seu sonho.</p>	<p>Ludovico foge rumo ao levante – a seita da comunidade lhe oferecem dez anos de silêncio e trabalho. “Não basta uma vida para integrar um destino.” Neste capítulo Ludovico fala de seus sonhos.</p>	<p>Segundo o narrador Spalato funda a história no edito de Diocleciano contra os cristãos- apresenta-nos o discípulo Simón; a heresia gnóstica e a Segunda vinda de Cristo.</p>	<p>Três são os TEMPOS do homem: o primeiro é o reino da fé, o segundo o restaurado por Cristo, o terceiro está iminente. O milênio terá lugar dentro da Eternidade.</p>	<p>A cigana lábios tatuados joga cartas e os jovens riem dela; Ela convoca o sonho e o tempo; Aqui uma ficção justifica outra. A cigana diz que três soluções harmonizam o enigma, três são as garrafas na areia uma para o destino, uma para o acaso e uma para a sorte. Ela faz os jovens sonharem entre si.</p>	<p>Ludovico e seus filhos abandonam Spalato antes do tempo previsto. O Mestre Don Valerio Camillo acumulava pergaminhos esua residência era uma fortaleza de papel. Documentos do passado, acúmulo de memória. O homem mostra o seu TEATRO CIRCULAR da memória onde a posição do espectador se inverte. Duplo tempo. (esperar a coincidência de dois tempos para realizar-se)</p>

Na sequência dos capítulos 103 a 108 o tempo está retratando uma história de profecias apocalípticas e o capítulo 108 nos chama a atenção para a coincidência de dois tempos;

109 Los soñadores y el ciego (p.571-576)	110 El beguinaje de brujas (p.576)	111 Adentro del molino (p.576-577)	112 Pedro en la playa (p.577)	113 La hermana Catarina (p.577-579)	114 Gigantes y princesas (p.579-580)
<p>“uma vida não basta são necessárias múltiplas existências...” Um irmão acorda e os outros dois sonham, vão para a Espanha, Ludovico decide não ver. Desviara a narrativa seria mutilar os sonhos que se prolongam para além dos calendários; retoma a data de 14/07 na praia dos desastres.</p>	<p>O episódio é narrado em terceira pessoa e descreve que “uma noite na carreta do cego que vinha da Dalmácia...”</p>	<p>Narrador: Diz-se que a carreta se arrastava por La Mancha e as paredes circulares do moinho estavam desvanecidas.</p>	<p>Inicia com um diálogo: _Eu sabia que ia encontrá-lo você é Pedro, não é? O jovem de 19 anos se encontra com Pedro.</p>	<p>A irmã Catarina não contou a haya que Ludovico cada dia mais se afastava do poder de Roma. Ele estava fugindo e ela escondeu o que sabia.</p>	<p>O velho riu e disse que o mancebo e o cego o desencantaram-no, ele era Don Quixote e o capítulo era o de Miaulina.</p>

Dos capítulos 109 a 114 os episódios são pequenos e sucessivos, com algumas histórias independentes do enredo de *Terra nostra*, mostrando uma intervenção do cronista de Miguel de Cervantes na história;

115 Última tula (p.580)	116 Hertogenbosh (p.580-581)	117 Dulcinea (p.581-582)	118 Primer hombre (p.582-583)	119 El espíritu libre (p.583-584)	120 Los galeotes (p.584-585)
Sairam uma tarde e navegaram para o Oeste Ludovico ficou só.	A irmã Catarina se dedica a sua fé; o bosque da orgia refere-se aos adeptos de Adão, existe um regresso ao retablo e a Dança. Une-se ao episódio do capítulo 22.	Dulcinea e o Cavaleiro contam ao cego e ao rapaz como fabricamos o presente TEMPO , como esquecemos o galo e usamos o relógio. UM TEMPO FABRICADO	Uma retomada da segunda parte quando o primeiro homem amanheceu em uma praia de pérolas. Retoma o cap. 61 da segunda parte da obra.	O espírito livre decide ir á Paris pregar o anti - Cristo, Simón fala do demônio. PARIS ESTÁ NO FIM DOS TEMPOS Conecta-se aos cap.1 e o 144.	Episódio de os galeotes e Don Quixote e seu escudeiro o jovem de 20 anos ajuda-o a se levantar.

Entre os capítulos 115 e 120 observamos a presença do tempo nos capítulos 117 e 119, e nos chama a atenção a presença do relógio;

121 La señora de las mariposas (p.585-586)	122 La derrota (p.586-587)	123 Cantar por ansias (p.587-588)	124 El sueño circular (p.588-590)	125 El cabo de los desastres (p.590-591)	126 La madre Celestina (p.591-595)
A senhora das borboletas avisa que a vida dele corria perigo. É a continuação do cap 118 do topo da pirâmide e continua no cap. 124 do TEMPO simultâneo.	A derrota de Felipe, El Señor em nome da fé; sitiou a cidade flamenga, Ludovico se esconde e o “jovem” ia morrer.	Une esse episódio Com o 120 Os homens do Alcázar lembram do menino que viram com Celestina e Ludovico Tentam afogá-lo.	O TEMPO é SIMULTÂNEO O sonho é circular “os negros sacerdotes da pirâmide e o trono da mulher de lábios tatuados, um morrendo pela faca o outro pelo machado Volta a parte II do romance.	Pela 1ª vez os três sonham juntos os destinos se entrelaçam.	Episódio que o pai de Celestina veste a menina de homem; no segundo momento, ela vai para Toledo; e no outro dia o rei morre e Felipe pede soldados para o seu reino, Celestina vira pajem da rainha Loca.

Na sequência dos capítulos 121 a 126 o tempo aparece principalmente como simultâneo e há um retorno das narrativas da primeira e da segunda parte nestes capítulos;

127 La semana de Señor (p.595)	128 Primera jornada (p.595-599)	129 Segunda jornada (p.599-603)	130 Tercera jornada (p.603-608)	131 Cuarta jornada (p.608-613)	132 Quinta jornada (p.613-618)
Muitos anos depois o Señor caminhando pelas galerias do palácio lembra dos companheiros. O narrador faz aqui uma referência a importância do numeral sete.	A doença venérea que o rei passou para as mulheres. Filhos da corrupção; Felipe é o seu projeto contra o mundo.	Meus irmãos... e o Señor falou de seus herdeiros: espaço, tempo e distância Europa e México ELE IMAGINA O FUTURO. No trecho existe uma referência a uma luta revolucionária.	Felipe questiona a ação de Ludovico, o peregrino do novo mundo foi sonhado pelos outros dois A cela dos espelhos TEMPO.	Deixe-me fazer bem as contas; Aqui ele fala do poder que a literatura tem nas mãos dos leitores; mil dias e meio durou o sonho de La Mancha. O narrador fala de um FUTURO sem fim.	O triangulo perfeito 33 meses e meio durou o sonho de Flandes A Catedral e o Escorial, o quadro tinha sido testemunha (escutou e viu) e falou sobre a visão do futuro no TEMPO A ARTE ESTÁ NO CENTRO DA DISCUSSÃO.

Entre os capítulos 127 a 132 o tempo novamente está presente nos títulos dos capítulos e marca a semana do Señor;

133 Sexta jornada (p.618-623)	134 Séptima jornada (p.623-633)	135 La rebelión (p.633-657)	136 Confesiones de un confesor (p.657-672)	137 Alma de cera (p.672-674)	138 Corpus (p.674-681)
“uma vida não basta...” Ludovico pergunta a Felipe sobre a epopeia Tempo do mito Liberdade e looping temporal.	Os homens foram ganhando direito humano sobre o direito divino. A Espanha um mundo de virtudes. Mundo imóvel Gloria eterna Vida breve é o pensamento de Felipe, El Señor.	Don Guzmán Don Juan mata o comendador de Calatrava Ser governados por leis e discursos Ideias que se unem ao cap. 7. O cronista é enviado as galés e perde a mão, lembrando que Polo que está em Paris (1999) também não tem uma mão.	O Frei Julián conta para o cronista que ele é o verdadeiro sabedor da história e ouviu a confissão de todos. Não acredita na história linear, diz que existem Orificios do TEMPO e tudo se repete. JOGO NARRATIVO- importante para entender o enredo.	O texto nesta parte é muito semelhante ao ensaio “Cervantes ou a crítica da leitura”.	Contada em forma de Teatro “Para onde foram todos?” Pedro del agua embalsama o rei. A garrafa com o manuscrito revela parte da história.

Nos capítulos 133 a 138 o narrador faz uma referência aos orificios do tempo, dedicamos atenção especial ao cap. 136 que mostra um jogo estético importante para entender o texto;

139 Manuscrito de un estoico (p.681-704)	140 Cenizas (p.704-717)	141 La restauración (p.717-739)	142 Réquien (p.739-757)	143 Los treinta y tres escalones (p.757-764)	144 La última ciudad (p.764-783)
<p>TEMPO Dividido em seis desdobramentos a narrativa conta como Tiberio César influenciou toda a História da Espanha e consequentemente da América. Este capítulo é um dos núcleos do enredo. Esta parte está unida ao cap. 43, cap.108 e 143</p>	<p>O Señor tinha uma vaga ideia de seu rosto, envelhecera, não conseguia sair de sua cama e o seu palácio estava cheio de mortos. Aqui se vê a figura de Guzmán como vilão e perverso. O sonho do Peregrino é o sonho do mundo novo. A terra era redonda; só a Arte se desenrola sem tréguas em TEMPOS novos.</p>	<p>A restauração de outro TEMPO e a invenção da ficção; o mapa de penas; a velha e a aranha; As vidas que renascem em outro espaço. O México é o novo cenário deste tempo de guerra a invasão dos EUA naquele território. Um pintor havia sido enviado para restaurar um quadro na igreja.</p>	<p>Anuncia que o México é a terra nossa, colonizada, e o sonho se tornou realidade. Ludovico e o Señor conversam. O TEMPO é o eterno presente do mito. A celebração da missa de Réquien A morte do Señor e suas chagas A ordem do mundo mudou de lugar.</p>	<p>O Señor morre. Toribio diz ao Cronista Mijail que publique o manuscrito. O eterno presente O TEMPO e eu somos dois, diz Felipe, ele está no Vale dos Caidos..</p>	<p>Paris, 14 de julho de 1999, o reencontró de Ludovico, Celestina e Polo. O narrador diz que chegou a hora de (tú) unir os cabos soltos; “uma vida não basta...” A luta entre o passado e o presente; o Deus andrógino. este capítulo acontece seis meses depois do cap.1.</p>

Nos capítulos de 139 a 144 o tempo está presente em todos os capítulos e vai retomar o tempo histórico, simultâneo, sucessivo, cíclico e circular.

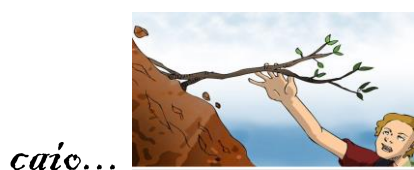
Esta foi a primeira versão da leitura que fizemos levando em consideração o levantamento das referências ao tempo na obra.

APÊNDICE 1 -TEXTO DE 2018

TEXTO: MINHA TESE É UM ABISMO.

O presente texto é um diálogo entre o *eu* sujeito escritor de uma tese, e algumas dicas retiradas de <https://pt.wikihow.com/Sobreviver-uma-Longa-Queda> doze dicas que podem ajudar quando você estiver caindo de um penhasco em queda livre; ali imagens sugestivas mostram o quão este *eu* está se sentido.

Para contar essa pequena história... levei em consideração o tempo e o espaço em que me movo. Tenho uma obra de 783 páginas do autor mexicano Carlos Fuentes que se chama *Terra Nostra* e o que de melhor faço é ter com ela, uma intimidade tão intensa, que o meu distanciamento seja apenas para fruí-la, por isso, *decidi agarrar-me a ela enquanto*



DICA: Se você conseguir se agarrar a um objeto grande, como uma tábua ou viga, aumentará grandemente as chances de sobrevivência...

Logo, 783 páginas aumentam grandemente minhas chances de sobrevivência.

Para me aprofundar nas recônditas entranhas que este romance me exige, *Terra Nostra* são três partes de uma obra que levou quase 10 anos para ser escrita, (virou documentário) de televisão e possui um livro ilustrado que a acompanha que se chama *El espejo enterrado*, livro que Fuentes publica em 1992; seu início tem nas primeiras páginas de abertura a cena de uma garrafa que cai em um abismo infinito do **Tempo**, e que retornará no capítulo final no ano de



DICA: Esforce-se para dividir a queda em segmentos se jogando para uma saliência, uma depressão mais baixa, uma árvore ou outro objeto. Isso quebra o

momento da queda e o divide em diversas quedas menores, dando a você melhores chances de sobreviver.

Assim sendo, decidi ler uma parte de cada vez, pois cada parte da obra tem um nome, um caminho: “O velho, o novo e o outro mundo”, neles estão dispostos inúmeros personagens históricos e caricatos, homens que se transmutam, animais que fazem da cena um cotidiano de entidades movidas pela história, é a história o movimento temporal mais marcado, é ela quem conta a tragédia de dois mundos que se encontram (Espanha e México), de dois territórios que se embrenham. Mas como encontrar um caminho teórico que realize a experiência subjetiva de uma tese? Como deixar a filosofia, a arte, a história, a geografia ocuparem esse lugar? Ou melhor, como *eu* sujeito pesquisador devo me mover nesse território tão formal? quem vai me salvar de cair nesse abismo? Nessa queda livre acadêmica em que a forma e o conteúdo ainda necessitam coexistir!? são questões que precisam de muita leitura, reflexão, e de um momento



de escolha, **portanto,**

DICA: Relaxe o corpo. Se os seus joelhos e cotovelos estiverem travados e os seus músculos, rígidos, o impacto da queda causará mais dano aos seus órgãos vitais. Não se mantenha tenso. Faça o possível para manter o corpo relaxado para que, ao atingir o solo, esteja mais preparado para receber o impacto. Uma forma de se manter (relativamente) calmo é concentrar-se em executar os passos que levam a maiores taxas de sobrevivência. Mantenha-se consciente.

O relaxar permite um vínculo, uma cumplicidade e um respeito em relação aos teóricos e críticos que já percorreram este caminho (não sei se em queda livre), mas relaxar permite uma articulação de leituras *interiores* com leituras exteriores. Permite nos aproximarmos do passado e de nos ocuparmos com o presente, com o profundo presente que nos suscita dúvidas medonhas diante da literatura. O que eu posso saber sobre o meu objeto? (ensina Kant) O que devo escrever em minha tese?

A tese pressupõe autonomia, de pensar, ler, comparar, refazer... de duvidar, mas minha tese me permite *extrapolar*, ir além, alcançar o diálogo com outros sujeitos, e modificar-



me conscientemente, ou não, **entenda,**

DICA: Não importa de que altura você caia, é importante sempre aterrissar sobre os pés. Se você estiver em qualquer outra posição, tente se erigir antes de atingir o chão.

Devo ter claras as descrições das categorias de análise de minha tese, neste caso categorias que envolvem os estudos da Epistemologia do romance, estudo que propõe trabalhar a obra pelo que a obra suscita, pela teoria que a obra demanda, e não ao contrário, não busco teorias para aplicar à obra, mas busco entender a obra em meio a toda a teoria existente. Entendo que são fundamentais para explicar como se sedimenta a construção proposta, o referencial teórico de uma leitura epistemológica, também o eterno retorno de Platão, de um tempo Nietzscheano da tragédia, de conhecimentos da física sobre a relatividade do tempo, ... mas como transgredir a forma? Seria necessário transgredir? Acho que o principal seria saber mover-me propor um sujeito leitor que se transforma porque lê e se move. Confesso que não sou e não penso minha tese apenas dentro de uma questão filosófico dialética, já que *eu* ainda tomo esta obra por objeto, mas não desejo fazê-lo, eu estou tentando colocar meus pés no chão... entender se eu movo meu objeto ou ele me move, estou tentando não cair, mas se eu cair...



DICA: Tente cair para o lado. Uma vez que você tenha aterrissado sobre os pés, é provável que caia para o lado, para a frente ou para trás. Tente evitar cair para trás, pois cair para um dos lados é estatisticamente mais favorável. Se você não conseguir fazê-lo, tente cair para a frente, amortecendo o impacto com os braços. Quando você cai de uma grande altura diretamente para o chão, quicar é algo esperado. Se possível, proteja a sua cabeça com os braços colocando-os um de cada

lado, com os cotovelos para a frente. Com toda a adrenalina fluindo como resposta ao voo, é possível que você não se sinta lesionado ou ferido após a queda.

Sinto que enquanto eu não me esgotar e não estiver no mais profundo interior de mim e de meu objeto, ainda terei dúvidas, e ainda terei o que descobrir sobre este *sujeit-objeto* que vive incorrigivelmente querendo estudar o meu maior carrasco: “o tempo na obra de Carlos Fuentes”, uma relação de amor e ódio; não pacífica!! **Por fim,**

DICA: Se você se mantiver plenamente consciente, há formas de influenciar a velocidade de sua queda e a força do impacto.

O que é então o abismo da tese?

É a busca de respostas e a tentativa de persuadir *um seitor* (banca) para amparar uma possível trajetória.

Uma experiência subjetiva é uma tese.

A tese serve para descobrir, ela é um infinito segredar, um quebra-cabeças, ela é antes *um projeto de vida*, que começa nos bancos da universidade quando alguém se aventura a buscar caminhos que foram fáceis(?), não, singulares (sim!). É ter que perder o sono para procurar respostas...

Assim, descobri que ainda que eu tenha toda a técnica (destas dicas) para cair. Portanto, minha tese continua a ser um abismo.

Acho sinceramente que eu insisto em continuar por que de fato eu ainda não li *Lessing*.

Eu apenas comecei a ler *Terra Nostra*. Eu quero ler a obra de *Carlos Fuentes*.

APÊNDICE 2 - TESES SOBRE A OBRA

BANCO DE TESES DA CAPES:

Resumo do banco de teses da Capes de teses de doutorado que usaram a obra *Terra nostra* em diferentes áreas do conhecimento científico no período de 1990 a 2020. Levantamento realizado em 10 de junho de 2022.

RAMÍREZ, Maria Rebeca Ramírez. O TRÍPTICO LITERÁRIO EM TERRA NOSTRA, DE CARLOS FUENTES' 01/05/2011 368 f. Doutorado em CIÊNCIAS SOCIAIS Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: Puc SP. Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.

DIOGO, Rita de Cassia Miranda. EL NARANJO: A ARTICULAÇÃO ENTRE FICÇÃO E TRADUÇÃO CULTURAL NA NARRATIVA DE CARLOS FUENTES' 01/07/2002 173 f. Doutorado em LETRAS NEOLATINAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Banco de Teses da Pós-Graduação da Faculdade de Letras Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.

SILVA, Maria Aparecida da. FORMACAO DA SIMBOLICA EROTICA NAS OBRAS DE CARLOS FUENTES' 01/12/1991 219 f. Doutorado em LETRAS NEOLATINAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: undefined. Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.

Pelegriño, Ana Lucia Trevisan. O MITOLOGISMO NA NARRATIVA DE CARLOS FUENTES' 01/12/2002 1 f. Doutorado em LETRAS (LÍNGUA ESPANHOLA E LIT. ESPANHOLA E HISPANO-AMERIC.) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da FFLCH Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.