

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

CELIA DORIS BECKER

**ERICO VERISSIMO E A URDIDURA DA FICÇÃO COM A HISTÓRIA
EM *O RETRATO***

**PORTO ALEGRE
2006**

CELIA DORIS BECKER

**ERICO VERISSIMO E A URDIDURA DA FICÇÃO COM A HISTÓRIA
EM O RETRATO**

Tese apresentada como requisito
para obtenção do grau de Doutor,
pelo Programa de Pós-Graduação
DA FACULDADE DE LETRAS,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Bordini

**PORTO ALEGRE
2006**

CELIA DORIS BECKER

**ERICO VERISSIMO E A URDIDURA DA FICÇÃO COM A HISTÓRIA
EM O RETRATO**

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor, pelo
Programa de Pós-Graduação DA
FACULDADE DE LETRAS, Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande
do Sul.

Aprovada em 21 de dezembro de 2006.

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

Às três motivações maiores de minha vida:

*José Carlos,
Carlos André,
Janaina.*

AGRADECIMENTO

Diz o Poeta:

Um galo sozinho não tece uma manhã
ele precisará sempre de outros galos... (J. Cabral de Melo Neto)

Desejo expressar sinceros agradecimentos:

- à minha Família, base sólida e companheira: atenções, palavras de estímulo no abrir portas;
- à Dr.^a Maria da Glória Bordini, minha orientadora: acolhida, profissionalismo, convivência frutífera;
- a todos os meus Professores, companheiros de Vida: “não há caminhos, o caminho se faz ao andar”;
- aos Alunos e ex-Alunos, jornadas cruzadas com a minha: enriquecimento para minha carreira de professora;
- a Juracy A. Saraiva, irmã espiritual, mente e coração sempre abertos;
- a Anete Amorim Pezzini, olhar atento, mãos firmes;
- aos amigos Sebald Back e Elvio Funck, mãos solidárias;
- às colegas Adila Beatriz Moura, Catia Fronza, Daiana Campani, Juliana Strecker, Liane Müller, Maria da Glória Fantin e Vera Lucia Winter, ombros amigos nas horas mais duras dos trajetos difíceis;
- a Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos: diálogo possível entre História e Literatura;
- à Direção do Curso de Pós-graduação de Letras da PUCRS e à CAPES, atenção indispensável para esta jornada.

Sem a recepção e o cruzamento dos meus *fi*os
com os de vocês, não teria sido possível
tecer esta manhã...

Celia Doris

*Meu amigo, os séculos passados
são para nós o livro dos sete selos: o
que se chama o espírito dos tempos
não é no fundo senão o próprio espírito
dos autores, em que os tempos se
refletem.*

Goethe

RESUMO

Estudam-se, nesta tese, os procedimentos adotados por Erico Verissimo no entrelaçamento da ficção com a História, na segunda parte de *O tempo e o vento*. Focaliza-se não só a representação do homem, como também a do contexto do Rio Grande do Sul — e por extensão do Brasil — nas décadas iniciais do século XX. Nesse conjunto, interessa o entrecruzamento de vozes, a do narrador e a das personagens. Além de interligar conflitos pessoais de origem diversa, abrem-se, por seu intermédio, perspectivas narrativas que possibilitam identificar valores político-ideológicos norteadores da sociedade em que se inserem as personagens. A partir de um levantamento realizado da fortuna crítica de *O Retrato*, analisam-se, por um lado, os elementos constitutivos do enunciado e da enunciação do romance. Por outro, demonstra-se como os aspectos ficcionais absorvem os eventos históricos. Os procedimentos narrativos de Erico Verissimo em *O Retrato*, além de revelarem o domínio que o Autor possui sobre a técnica do romance, evidenciam também sua visão crítica como cidadão de seu tempo.

Palavras-chave: Erico Verissimo – *O Retrato* – Ficção – História – Tessitura narrativa – Literatura.

ABSTRACT

In this thesis, Erico Verissimo's procedures adopted in fiction and History interlacement in the second part of *O tempo e o vento* (*The time and the wind*) are studied. The representation of the man and also the context of Rio Grande do Sul – and by extension of Brazil – in the initial decades of the twentieth century are evidenced. In this context interests us the intersection of voices, the one of the narrator and the one of the characters. Besides intertwining personal conflicts of several origins, narrative perspectives are revealed which possibilitate to identify political and ideological values of the society in which the characters act. From a survey about the critical fortune of *O retrato* (*The picture*) by one hand the constituent elements of enunciation (fr. *énonciation*) and utterance (fr. *énoncé*) of a narrative are analyzed. On the other hand, one tries to identify how the fictional aspects reflect on the historical events. Erico Verissimo's narrative procedures in *O retrato*, besides revealing the author's novel mastery, show also his critical vision as a citizen on his time.

Keywords: Erico Verissimo – *O Retrato* – Fiction – History – Contexture narrative – Literature.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História de <i>Rosa-dos-Ventos</i>	215
Quadro 2 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História de <i>Uma Vela para o Negrinho</i>	219
Quadro 3 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História de <i>Chantecler</i>	226
Quadro 4 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História em <i>A Sombra do Anjo</i>	238

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 OLHARES SOBRE O RETRATO	21
2.1 Olhares sobre o <i>Tempo e o Vento</i>	21
2.1.1 Pelas sendas literárias	22
2.1.2 Pelas sendas histórico-sociais	59
3 URDIDURA DE O RETRATO	78
3.1 Texto e contexto: fios entremeados de <i>O Retrato</i>	89
3.1.1 <i>Rosa-dos-Ventos e Uma Vela para o Negrinho</i>	89
3.1.2 <i>Chantecler</i>	110
3.1.3 <i>A Sombra do Anjo</i>	155
4 A TESSITURA DA LITERATURA E DA HISTÓRIA EM O RETRATO	182
5 CONCLUSÃO	245
REFERÊNCIAS	254
APÊNDICE A – CONFIGURAÇÃO DE O RETRATO, UMA VISÃO GLOBAL	264
APÊNDICE B – VISÃO PANORÂMICA DA DIVISÃO INTERNA NOS CAPÍTULOS	265
APÊNDICE C – CONFIGURAÇÃO INTERNA DE CHANTECLER	266
APÊNDICE D – CONFIGURAÇÃO INTERNA DE A SOMBRA DO ANJO	267
APÊNDICE E – PANORAMA GERAL DA URDIDURA DE O RETRATO	268
ANEXO A – AI PHILOMENA	271
ANEXO B – O RETRATO	273
ANEXO C – ERICO VERISSIMO, UM ESCRITOR DE VANGUARDA?	278
ANEXO D – REVISTA CARETA	281

1 INTRODUÇÃO

O romance é um espelho que passeia por uma grande estrada.

Stendhal

O homem, como ser prospectivo e reflexivo¹, vive em constante e prática referência com o mundo circundante. Essa interação com seus semelhantes e com as circunstâncias que o rodeiam — o contorno físico e o histórico-cultural² — constituem estímulos que o levam a buscar e a forjar respostas satisfatórias no sentido de não só conhecer-se como também de buscar conhecimento sobre as coisas que acontecem no mundo, e atribuir um sentido para elas. Essa consciência de si mesmo e dos outros apresenta-se em dois graus³: o predominantemente intuitivo — próprio da fantasia — ou o intelectual — adquirido através da inteligência. Ambos abrangem diversos níveis, e cada um mantém um discurso próprio. Literatura e História constituem dois ramos do conhecimento humano que, embora atendendo a objetivos diferentes, possuem aspectos em comum:

¹ ZILLES, Urbano. *Teoria do conhecimento*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 17.

² Ortega y Gasset dizia: “Eu sou eu e minhas circunstâncias.” (ORTEGA Y GASSET *apud* ZILLES, 1994, p. 14).

³ Segundo Massaud Moisés, “as Artes, as Filosofias, as Religiões e as Ciências constituem as quatro principais formas de conhecimento.” (MOISÉS, 1987. p. 30).

voltam-se para o mundo circundante, e constituem possibilidades para a atribuição de sentido a ele.

Massaud Moisés, ao se deter no discurso da Literatura, afirma que a linguagem literária⁴, metafórica ou dramaticamente, sempre “diz explicitamente certas coisas acerca do homem e da vida humana”.⁵ Embora as características de linguagem sirvam como elementos que aparentemente delimitam o literário, as fronteiras deste se mostram “algo fluidas.”⁶ Sob esse aspecto, Carlos Reis afirma que

[...] não raro as obras literárias revestem-se de um certo significado histórico-cultural, em conexão direta com a sua capacidade para dialogarem com a História, com a Sociedade e com a Cultura”⁷

Para o teórico português, a literatura envolve uma dimensão sociocultural, diretamente decorrente da importância que, ao longo dos tempos, as sociedades a ela têm conferido, pela prática da representação de uma certa “consciência coletiva”⁸. Na opinião de Reis, “na literatura é possível surpreender também uma dimensão histórica, que leva a acentuar a sua capacidade para testemunhar o devir da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir.”⁹ Mesmo privilegiando modos de representação ficcionais, a obra literária não perde a sua ligação com a sociedade nem com a História. Pelo diálogo que instaura de diversas formas com a cultura e com o imaginário, o escritor representa uma mundividência que traduz a relação que mantém com o seu tempo e com o espaço

⁴ De acordo com esse autor, as Artes empregam “signos polivalentes, quanto ao valor, e signos verbais e não-verbais, quanto à forma.” (MOISÉS, 1987, p. 32).

⁵ MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 35.

⁶ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 21.

⁷ Idem.

⁸ Ibidem, p. 24.

⁹ Idem.

histórico.¹⁰ Ria Lamaire, Hayden White e Dionísio de Oliveira Toledo apresentam afinidade com essa idéia.

Para Lamaire,¹¹ é possível ver na literatura a História que se escreve. Esses dois campos do conhecimento humano permitem um cruzamento interdisciplinar. Em comum, eles configuram experiências humanas e sociais. Diferenciam-se, entretanto, pelo caráter simbólico de que se reveste o primeiro. Para White, “o valor da narrativa na representação dos acontecimentos reais, surge do desejo de que os acontecimentos reais revelem a coerência, integridade e plenitude e fecho de uma imagem da vida que é e só pode ser imaginada”¹². Toledo¹³ defende a tese de que a Literatura é uma peculiar ordenação artística do mundo efetuada pelo poeta que põe em questão as tensões que a vida suscita. O romancista desvela o mundo, mostra o que já se sabia, mas que ainda não se havia dito.¹⁴ A par dessas manifestações, a visão que o escritor possui desse tema sempre atual acrescenta novas dimensões aos conceitos expressos.

Diante da questão que aborda a finalidade da criação de romances, Erico Verissimo expõe a série de possibilidades de respostas apresentadas, de posicionamentos defendidos, por romancistas de diversas épocas:

“Romance por amor da arte”, afirmam uns. “Romance por amor de uma tese, de uma idéia, de uma doutrina”, gritam outros. “Arte por amor de mim mesmo”, declarou corajosamente D. H. Lawrence.

Como um homem que vem candidamente trazer o seu grão de areia para o deserto do Saara na ilusão de que o

¹⁰ REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002. p. 82-83.

¹¹ LAMAIRE, Ria. *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas: Ed. da Unicamp, Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 2000. p. 9.

¹² WHITE, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación*. 1982. p. 38.

¹³ TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 276.

¹⁴ *Ibidem*, p. 277.

enriquece, seja-me permitido dizer: “Romance por amor da vida”. Os maiores romancistas da humanidade foram grandes adoradores da vida. É um erro pensar que o romancista inventa história para fugir à vida. Pelo contrário. O que o leva a escrever romances é o desejo tumultuoso de multiplicá-la!¹⁵

A proposição do escritor cruz-altense — “romance por amor da vida” — aponta para uma abertura, e abarca as considerações e os posicionamentos de diversas correntes que justificam a função da literatura, da criação literária, e num âmbito maior, da própria Arte. Assim, na manifestação, inclui-se aquele grande número de escritores e críticos que defendem a função social da literatura, impulsionados pelos desafios do momento:

Será lícito ficar eu a construir mundos imaginários, a brincar com imagens multicores, formando quadros de mera e mentirosa beleza, enquanto o mundo se agita em greves, guerras ou ameaças de guerra, desentendimentos, brutalidades de problemas sem solução?¹⁶

Também se inserem nessa proposta aqueles que “se obstinam corajosamente a fazer a literatura da “ ‘Torre de marfim’, desligados dos problemas do momento e animados por um outro ideal de arte e beleza.”¹⁷ Independente de estabelecer uma única corrente como a mais ajustada à questão, Erico reconhece que, em virtude da complexidade dos tempos da modernidade, ao escritor impõe-se “enxergar tudo, fugir à unilateralidade, enunciar da maneira mais completa cabível no caso os dados do problema humano.”¹⁸

Para ele, o caráter múltiplo de que se reveste a vida justifica os inúmeros motivos que impulsionam um romancista a descerrar o “vasto mundo” do romance, para o centro do qual o autor deve fazer convergir “a causa humana”:

¹⁵ NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 47.

¹⁶ Ibidem, p. 48.

¹⁷ Ibidem, p. 47.

¹⁸ Ibidem, p. 48.

Podemos escrever uma história com o simples intuito de prender momentos fugitivos da vida de uma pessoa, de uma família, de uma nação. Muitos o fizeram apenas para estudar meia dúzia de caracteres. Outros, para veicular suas idéias políticas, religiosas ou simplesmente estéticas. Há ainda os que escrevem romances com o puro objetivo de oferecer um passatempo aos leitores. E não são poucos os que se atiram à aventura da ficção a fim de se livrarem, através da autobiografia, de fantasmas que lhes povoam a memória. E não podemos esquecer os que se servem do romance como arma de ataque ou de defesa. E os que lançam mão dele para fins didáticos.¹⁹

Ao considerar a idéia que subjaz nos motivos que impulsionam um romancista a escrever — a vida é “a matéria- prima dos romances”²⁰ —, Erico Verissimo encontra afinidades com o pensamento de dois escritores franceses realistas, Flaubert e Stendhal. Para o primeiro, o romance constitui “simplesmente uma coleção de experiências”²¹; o segundo expressa que ele “é um espelho que passeia por uma grande estrada”. Em acréscimo, Erico afirma que, na verdade, o romance é um “espelho mágico que vê não só as coisas físicas como também as morais e espirituais, espelho que às vezes deforma e outras corrige, segundo o temperamento do homem que o leva no passeio maravilhoso.”²² Dentro desse espírito e possibilitando ao romance constituir a interface da Ficção com a História é que surgiu *O Tempo e o Vento*.

O motivo que impulsionou a abordagem da segunda parte dessa trilogia — *O Retrato* — foi provocado por duas manifestações críticas. A primeira encontra-se no comentário feito por Erico Verissimo em *Solo de Clarineta*:

A despeito do prazer com que o escrevi, achei-o literariamente inferior a *O continente*. Para principiar, faltalhe o elemento épico. Nas críticas que se fizeram a esse segundo volume da trilogia notei um tom quase generalizado

¹⁹ NESTROVSKI, op. cit., p. 49, para as três últimas citações do parágrafo.

²⁰ Ibidem, p. 48.

²¹ Ibidem, p. 48.

²² Ibidem, p. 49.

de desapontamento. Sérgio Buarque de Holanda escreveu um ensaio crítico muito simpático sobre *O retrato*, no qual, no entanto, não escondeu sua decepção ao comparar esse livro com *O continente* sobre o qual manifestara publicamente seu entusiasmo. Conclui o artigo com a reflexão de que meu erro talvez tenha sido o de querer construir outra cidade *ubi Troia fuit*. Diante disso restou-me o consolo, ou melhor, a ilusão de ter construído Tróia²³.

A segunda manifestação é a do escritor e jornalista Luis Fernando Verissimo, registrada por ocasião das comemorações do cinquentenário do lançamento de *O Continente*. Ao opinar sobre a trilogia produzida por seu pai, o autor apontou para uma lacuna que envolve a saga como um todo:

Em *O tempo e o vento* não se sabe o que é mais espantoso, a ambição do autor ou o fato de que conseguiu realizá-la. É o único exemplo que eu conheço na literatura mundial de uma obra que se dobra sobre si mesma, se olha e se desmitifica enquanto está sendo feita. O terceiro volume da trilogia é uma repetição do primeiro, com o épico sendo substituído pelo introspectivo, e o admirável é que nem o épico é falso nem a introspecção que o desmente é menos, bem épica. Acho que nunca se deu a devida atenção à carpintaria revolucionária de *O tempo e o vento*.²⁴ (grifos nossos)

O desafio aberto por desses dois comentários, — misto do desapontamento com a constatação de um campo inexplorado na saga — provocou a busca de informações sobre a fortuna crítica de Erico Verissimo. O levantamento realizado pelo Acervo Literário de Erico Verissimo²⁵ — ALEV — apontou um número considerável de livros, de ensaios, de artigos, de reportagens, de teses e de dissertações que

²³ VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. Memórias. Porto Alegre: Globo, 1973. v. 1. p. 306. Ver a íntegra do artigo de Sérgio Buarque de Holanda no Anexo B.

²⁴ VERISSIMO, Luis Fernando. Erico Verissimo, um escritor de vanguarda? In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM; Bauru: EDUSC, 2000. p. 22. (Ver Anexo C).

²⁵ Cf. BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 194-208. Flávio Loureiro Chaves, registra cerca de 1,3 mil títulos. Esse volume de produções críticas, segundo ele, equipara-se ao dos acervos de consagrados escritores da literatura brasileira, colocando Erico Verissimo no mesmo nível de Machado de Assis, de Mario de Andrade e de Guimarães Rosa. (CHAVES, 2005b. p. 4).

exploram os mais diversos aspectos das obras produzidas pelo autor. No conjunto dos trabalhos, destacam-se as investigações de intelectuais de gabarito nacional e internacional que focalizam as mais diversas temáticas presentes em *O Tempo e o Vento*, recaindo a preferência dos estudiosos²⁶ sobre *O Continente*. O escasso número de abordagens registradas sobre as outras duas partes da saga assegura-lhes a situação de um campo fértil para a pesquisa. Além do mais, as abordagens que se focalizam a relação da Literatura com a História registram-se em número reduzido.²⁷

Muitas das manifestações sobre *O Retrato* apresentam um ponto de convergência: a ausência do elemento épico, aspecto vivamente destacado na primeira parte da saga. Nessa parte da trilogia, registra-se a presença de um rico manancial de aspectos históricos, políticos, ideológicos e culturais com os quais Erico traça um painel do Rio Grande do Sul e do Brasil nos primeiros anos do século XX. Entretanto não se encontraram investigações focalizando o trabalho do autor como artífice que entrelaça artisticamente Literatura e História nessa parte da saga. Respalda essa possibilidade o ponto de vista de Mikhail Bakhtin, segundo o qual

²⁶ Assinam a fecunda produção de textos críticos sobre Erico Verissimo intelectuais da área das Letras: escritores, críticos e professores; também especialistas da área das Ciências Sociais: historiadores e sociólogos. O número é significativo: Antônio Cândido, Antônio Hohlfeldt, Daniel Fresnot, Donaldo Schüller Flavio Loureiro Chaves, Flavio Aguiar, Guilhermino César, Heloisa J. Reichel, Jacques Leenhardt, Jean Roche, Joaquín Rodríguez Suro, Ligia Chiappini, Luiz Antonio de Assis Brasil, Márcia Ivana de Lima e Silva, Maria Eunice Moreira, Maria da Glória Bordini, Marilene Weinhardt, Moacyr Scliar, Moisés Vellinho, Orlando Fonseca, Pedro Brum Santos, Regina Zilberman, Sandra Jatahy Pesavento, Sérgio Buarque de Holanda, Teófilo Otoni, Vasconcelos Torronteguy, Theodore Robert Young, entre muitos outros.

²⁷ O tema foi abordado na dissertação de Mestrado (USP), por Ana Lucia Moura Novaes – *Repercussões da História em Incidente em Antares*; na tese de doutorado (USP) por Eliana Pibernat – *Leitura da História em Incidente em Antares*; na dissertação de Mestrado, por Eoná Moro – *História e Literatura em O Continente*; na tese de doutorado (Universidade Complutense de Madrid), por Joaquín Rodríguez Suro – *Literatura e história nos romances de Erico Verissimo*; na tese de doutorado (PUCRS), por Robert Theodore Young – *O questionamento da história em O tempo e o vento*. Como se vê, não se registraram abordagens de *O Retrato*.

[...] a obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores.²⁸

A partir daí, foi possível traçarem-se as linhas-mestras da presente investigação. Tomou-se como foco central do trabalho o princípio de que o texto literário, como representação do real, permite identificar os procedimentos, desenvolvidos pelo autor, para transformar dados da realidade factual ou histórica em fatos estéticos. Nesse sentido, duas questões centralizam os elementos a serem explorados em *O Retrato*. A primeira relaciona-se com os recursos de que se vale Erico Verissimo para transfigurar ações, personagens, tempo e espaço, compondo um universo ficcional convincente que, entretanto, mostra-se como um artefacto. A segunda atém-se a verificar em que medida a narrativa obedece à verossimilhança externa sem ferir sua concepção estética.

A tese desenvolve-se em três grandes capítulos. O primeiro — Olhares sobre *O Tempo e o Vento* — efetua um levantamento multidisciplinar sobre a fortuna crítica da saga que interessa, na medida em que se comprova a ausência de abordagens sobre *O Retrato* dentro da perspectiva proposta. O capítulo contém duas subdivisões em que se verificam as diferenças e/ou semelhanças das análises. A primeira — Por Sendas Literárias — focaliza a leitura da saga, realizada por especialistas em Literatura sob os mais diversos enfoques; a segunda — Por Sendas Histórico-Sociais — refere as conclusões de cientistas sociais que se debruçaram sobre a trilogia. Tanto numa quanto na outra, merecem especial atenção os enfoques que se referem a *O Retrato*.

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 358.

O segundo capítulo — Urdidura de *O Retrato* — também é subdividido. Em um primeiro momento — Literatura e História — introduzem-se informações sobre os elementos que permitem a relação entre esses dois ramos de conhecimento do mundo. A partir daí — em Texto e Contexto —, procede-se à análise dos capítulos da obra selecionada. O capítulo desdobra-se em três momentos, de acordo com a trama organizada por Erico Verissimo: *Rosa-dos-Ventos* e *Negrinho do Pastoreio*; *Chantecler* e *A Sombra do Anjo*. A abordagem orienta-se pelas contribuições de vários teóricos da literatura, com o intuito de se possibilitar uma análise crítica mais abrangente do relato. Nesse percurso, procuram-se evidências de marcas históricas no relato, reveladas pelo discurso da obra, e comprovadas pela consulta a obras de especialistas em História Geral, em História do Rio Grande do Sul e em História do Brasil.

Na terceira parte — A tessitura da Literatura e da História em *O Retrato* — apontam-se não só os procedimentos empregados pelo narrador na realização da narrativa e na ficcionalização dos aspectos históricos, como também se comenta a relação que Literatura e História estabelecem quando conjugadas no campo da ficção. Ressalte-se que, em virtude da estrutura organizada por Erico Verissimo, impuseram-se várias incursões às outras partes da saga, em especial à terceira, *O Arquipélago*, pelo fato de lá encontrarem-se elementos fundamentais para a sustentação dos argumentos que se desenvolvem a respeito de *O Retrato*.

A tese que aqui se desdobra não apenas constata a mestria de Erico Verissimo no trato dos relacionamentos entre História e Ficção, mas salienta os procedimentos narrativos que tornam possível a tessitura dos desses dois campos afins, atestando a arte do escritor no segmento de *O Tempo e o Vento* que o próprio autor, partindo das avaliações recebidas da crítica, tendia a desconsiderar. A análise

empreendida comprova que a História, em *O Retrato*, aparece imbricada intrinsecamente ao universo ficcional, de modo que os modelos de caudilhos rio-grandenses ganham substância física, emocional e política na figura carismática de Rodrigo Terra Cambará.

2 OLHARES SOBRE O RETRATO

2.1 Olhares sobre o Tempo e o Vento

Um bosque é um jardim cujas veredas se bifurcam. Até quando em um bosque não há veredas abertas, todos podemos traçar nosso próprio trajeto, decidindo ir à esquerda ou à direita de uma certa árvore e proceder desta forma, fazendo uma escolha diante de cada árvore que encontrarmos.²⁹

Umberto Eco apropria-se da imagem do jardim, das veredas que se bifurcam — criada por Jorge Luís Borges — para elucidar o processo de recepção do texto narrativo³⁰. Ao explicar que, diante dele, o leitor “[...] se vê obrigado a efetuar uma escolha a todo momento”³¹, o teórico, indiretamente, introduz a mesma possibilidade em relação à abordagem teórica de uma obra. O “papel seminal”³² que *O Tempo e o Vento* exerce dentro do quadro da literatura brasileira justifica o interesse de reconhecidos pesquisadores que, por caminhos diversos, centralizaram o foco de suas pesquisas na trilogia de Erico Verissimo.

²⁹ ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen. 1996. p. 14.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

³² BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 13.

Ao longo dos quase cinqüenta anos da saga, uma extensa fortuna crítica³³ registra a diversidade e a prodigalidade dos estudos analíticos realizados por intelectuais de áreas diversas — professores de literatura, historiadores, sociólogos, filósofos. Entre eles, registram-se as produções analíticas dos professores e críticos Regina Zilberman, Maria da Glória Bordini, Flávio Loureiro Chaves, Ligia Chiappini, Robson Pereira Gonçalves; da historiadora Sandra Jatahy Pesavento; do filósofo e sociólogo Jacques Leenhardt.

2.1.1 Pelas sendas literárias

Nenhum outro romance brasileiro dará acolhida a uma tão numerosa e variada galeria de personagens como a de *O Tempo e o Vento*.³⁴

Os principais críticos literários apontam a preferência pela primeira parte da narrativa, seja pelo conteúdo que nela se desdobra — os primeiros tempos do Rio Grande do Sul —, seja pelo aspecto estrutural inovador que a organiza — “o jogo moldura/seqüências internas”³⁵. A constatação verificou-se, a partir das mais recentes publicações, alusivas ao cinqüentenário de *O Continente*. Assim, o conhecimento específico dessa primeira parte constitui ponto de partida para a abordagem das outras duas, *O Retrato* e *O Arquipélago*.

Ao recuperar a trajetória da consecução da obra como um todo, Zilberman, em *O Tempo e o Vento: História, Invenção e Metamorfose*, explica, a partir de depoimentos de Erico Verissimo, dois pontos

³³ Flávio Loureiro Chaves: “[...]o último levantamento feito subia a cerca de 1,3 mil títulos”, equiparando a fortuna crítica de Erico Verissimo aos acervos de Machado de Assis, Mario de Andrade e Guimarães Rosa (CHAVES, 2005, p. 4).

³⁴ MORAES, Carlos Dante de. A tradição rio-grandense na obra de Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 53.

³⁵ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 29.

basilares do projeto do autor, apresentando detalhes subjacentes à criação da saga, nem sempre perceptíveis ao leitor: a motivação para a gênese da obra e a perspectiva ideológica que nela perpassa. A primeira presentifica as comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha, evento motivador de muitas publicações ficcionais em que o pano de fundo da história do Rio Grande do Sul era constante. A revitalização do fato histórico foi um dos prováveis elementos motivadores para a execução da saga, cujo esboço inicial realizou-se na década de 1930. A respeito dessa questão, Bordini, co-autora de *O Tempo e o Vento: História, Invenção e Metamorfose*, cita, com base no livro de memórias de Erico Verissimo, que, nesse momento, o autor intimamente “começou a sentir sua dívida para com sua cidade, sua família e suas origens.”³⁶ Bordini destaca que, formalmente, a idéia da saga “só veio a tomar corpo quando, ao procurar um desfecho para *O Resto é Silêncio*,” Verissimo concebeu a reflexão de uma das personagens, Tônio Santiago, sobre “o peso da História”³⁷ subjacente na diversificada etnia da platéia que assiste a um concerto no Theatro São Pedro, composta por “remotos descendentes de índios, portugueses, paulistas e espanhóis”.

Outras informações, baseadas no registro das anotações iniciais, realizadas pelo autor na fase de planejamento do projeto, são relevantes. De acordo com elas — alteradas por um segundo roteiro, de 1943, bem mais específico, detalhando fontes de consulta, eventos, cenários, vidas e fatos políticos —, previa-se um “massudo romance cíclico” sobre a formação do Rio Grande, que retratasse com andamento “repousado, lento e denso” o período de 1740 a 1940:

O título inicial foi *Caravana* e o primeiro esboço deu-se em 1941, como consta no primeiro caderno de notas do escritor dedicado ao plano geral da obra. Nesse caderno, há um roteiro das partes previstas: “A Fonte” (20 p), “O punhal”

³⁶ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 74.

³⁷ Ibidem, p. 75.

(20 p.), “O tempo e o Vento” (50 p.), “O Caudilho” (120 p.), “Teiniaguá” (50 p.), “A guerra” (60 p.) e “O Sobrado” (200p.) A idéia era tratar cada seção como um conto ou novela, dando-lhe um fechamento individual, de modo que a obra, mais lírica, concentrada e panorâmica nos três primeiros episódios, mais dramática e também idílica no quarto, no quinto e no sexto, se encerraria elegiacamente no sétimo.³⁸

O segundo ponto referido por Zilberman e ratificado por Bordini — a perspectiva ideológica —, direciona a atenção do leitor para o posicionamento adotado por Erico Verissimo no sentido de desmitificar a História. As implicações decorrentes desse ponto de vista salientam os desafios a serem enfrentados para construir o contraponto entre verdade histórica e mito. Uma e outra autora sublinham esse propósito do autor, que previa a representação dos fatos históricos de “um ângulo que não incidisse na visão que os livros escolares e também os textos regionalistas forneciam do passado sulino.”³⁹ Nesse intento, é elucidativa a referência registrada por Bordini sobre o procedimento adotado por Erico no sentido de:

[...] imbricar vida e arte, considerar mais os dados da experiência do que os manuais de História. Sabe-se que a pesquisa para *O Tempo e o Vento* incluiu notícias de jornais e depoimentos de pessoas que viveram a História do Rio Grande do Sul e que Erico preferiu fontes primárias às narrativas dos historiadores da época, embora não as afastasse de todo.⁴⁰

De acordo com as autoras mencionadas, essa gama de informações possibilita pensar a trilogia no seu aspecto temático e, principalmente, estrutural que sustenta a narrativa de duzentos anos da história de uma família no sul do Brasil. Nesse conjunto, as considerações sobre *O Continente* assumem caráter primordial para a comparação, análise e discussão de aspectos técnico-composicionais da segunda e da terceira parte da trilogia.

³⁸ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 67.

³⁹ Ibidem, p. 74.

⁴⁰ Ibidem, p. 76.

Ao analisar a estrutura dessa primeira parte, Zilberman destaca o caráter de “composição acabada”⁴¹ que a narração assume: a biografia das personagens encerra-se ao término de cada um dos segmentos que compõem os primeiros tomos da saga. Evidencia-se um “ritmo próprio e independência em relação ao conjunto do texto”.⁴² Organizados a partir de um “jogo de molduras”⁴³, os eventos abrem-se e fecham-se de forma autônoma. Nessa dinâmica, mesclam-se aspectos das primeiras épocas históricas do Rio Grande do Sul com a história da família Terra Cambará, e cotejam-se eventos do início da colonização do Rio Grande com os fatos que culminam na Revolução Federalista, em 1893.

Quanto a esse aspecto da organização estrutural, Maria da Glória Bordini comenta que Erico Verissimo se distinguiu

[...] pelo experimentalismo formal, absorvendo e naturalizando os artifícios desestruturadores da linearidade narrativa do romance inglês e norte-americano, com algumas incursões pelo francês. Utilizando com desembaraço do contraponto de Huxley e de John Dos Passos, o discurso interior direto e a multifocalização de Faulkner, aplicava-os à prática de um realismo à Balzac e Zola.⁴⁴

À utilização dessas técnicas acrescenta-se o aproveitamento de recursos típicos da arte cinematográfica, numa clara referência à fascinação que a sétima arte exerceu sobre o escritor. Percebe-se esse detalhe, a partir do título inicial escolhido para a saga: *Caravana*. Tal designação remete às produções épicas do cinema norte-americano as quais subentendem um gênero: o *western*. Bordini ressalta que, ao considerar o objetivo a que visava, Erico percebeu a inadequação da escolha: optou por outro nome e descartou a adoção de tal gênero para a composição da saga, pois

⁴¹ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 29.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibidem, p. 74.

[...] o modelo épico de cavalaria medieval, que subjaz a esse gênero cinematográfico não lhe daria espaço para a introdução gradativa dos caudilhos terratenentes, cínicos e politíqueiros, em que o espírito de aventura e a noção de honra se reduziam apenas à terra a conquistar ou a manter. Assim, a herança européia e norte-americana, em termos genológicos se interpunha às exigências da matéria a ser narrada, se é que se pode chamar de matéria o significativo vazio da história rio-grandense que Erico deveria preencher.⁴⁵

Ainda nessa primeira parte, as autoras destacam dois aspectos complementares: os “trechos transcritos em itálico colocados antes dos capítulos de *O Sobrado*” — os interlúdios⁴⁶ — e a presença de certos objetos de teor simbólico. Os interlúdios assumem relevância em virtude de preencherem lacunas da narrativa; aliados aos objetos-símbolo, contribuem para uma leitura mais profunda do conteúdo da saga.

Além da precípua função de “referir os acontecimentos históricos intermediários”⁴⁷, citada por Zilberman, os interlúdios também fornecem a visão, a reação dos envolvidos diretamente nos inúmeros conflitos bélicos enfrentados no solo gaúcho. Exemplo disso é o trecho em que se privilegia o ponto de vista de D. Picucha Terra Fagundes. Por um lado, revela-se a patricia admiradora dos heróis emergentes na Guerra dos Farrapos — Antonio Neto, Bento Gonçalves, Davi Canabarro —

*Depois da Guerra dos Farrapos D. Picucha não falou
mais nas proezas de Carlos Magno e seus doze cavaleiros.
Esqueceu Rolando por Bento Gonçalves
Olivério por Antônio Neto
Reinaldo por Davi Canabarro*

⁴⁵ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 71-72.

⁴⁶ Luiz Marobin propõe o nome de *Interlúdios* a esses quadros, destacando que, em “estilo poético, retratam o mundo gaúcho num plano sentimental.” (MAROBIN, 1985, p. 166).

⁴⁷ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 30.

*Florismaldo por Lima e Silva*⁴⁸

e por outro, a sofrida e solitária mulher, que perde os filhos na guerra:

*Notícias foram chegando
 Batalha do Taquari. Nessa perdi dois filhos.
 Cerro dos Porongos. O Gen. Canabarro foi pegado de
 surpresa: mais três filhos meus que se foram.
 O sétimo morreu no Ponche Verde.
 Depois veio a paz, com honras pros dois lados.
 Mas a flor do Continente se perdeu.
 Os campos ficaram desertos,
 as mulheres de luto,
 casas viraram tapera,
 cidades empobreceram,
 cemitérios cresceram
 os urubus engordaram
 e muita gente até hoje passa necessidade por causa
 dessa guerra
 e os que antes não tinham nada, depois dela ficaram
 com menos.
 E agora aqui está a velha Picucha Terra Fagundes,
 esperando a chamada de Deus.
 Ah! Ia me esquecendo de lhe dizer que tenho sete
 netos, todos homens.
 Quando vejo eles, que já são grandotes, sinto, sinto um
 calafrio pensando noutra guerra.*⁴⁹

Nesses trechos apresenta-se, também, o núcleo dos Carés que se espalhavam pelo Continente — Mingote, Lulu, José e Chiru —, o qual vem a constituir, de acordo com Zilberman, o “ângulo popular da formação social do Rio Grande do Sul”⁵⁰. O último Caré — *na paz vivia como bicho. Na guerra era um homem*⁵¹ — consegue licença para se estabelecer na propriedade dos Cambarás:

*De todos os Carés o que tinha família maior era o
 Chiru.
 Dez filhos, sem contar os mortos.
 Depois de muito andar com a mulher e as crias
 batendo estradas e cruzando invernadas, conseguiu licença
 para erguer um rancho nos campos do Angico, no município de
 Santa Fé.*

⁴⁸ VERISSIMO, Erico. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962c. v. 1. p. 311.

⁴⁹ Ibidem, p. 315.

⁵⁰ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 71-72.

⁵¹ VERISSIMO, Erico. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962b. v. 2. p. 465.

Quando a casa ficou pronta, olhou para a mulher e suspirou.

*Queira Deus que agora a gente fique sossegado no seu canto.*⁵²

Ficcionalmente, alguns dos interlúdios também acrescentam informações relacionadas com as personagens e omitidas nos diversos capítulos da narrativa. Para exemplo, tome-se a parte em que se representa a ascendência do Capitão Rodrigo. Nela, a partir de um jogo alternado de vozes, é possível ao leitor conhecer os antepassados da família Cambará, pelo entrecruzamento dos destinos de dois homens, o açoriano José Borges e sua família, emigrantes da Ilha Terceira para o Brasil,

José Borges, meu bom homem, de que te serve ter nas veias o sangue de Jacques de Bruges, o gentil-homem flamengo que veio para a ilha nos tempos do Infante Dom Henrique? [...]

José Borges, deixa tua ilha, aceita o convite d'El Rei [...]

Crescem os olhos de Zé Borges, ao lerem as promessas d'El Rei. [...]

E ali na praça de Angra, Zé Borges põe-se a sonhar. [...]

Dizem adeuses chorando aos amigos que ficam. Caminham para o porto com suas trouxas e baús. [...]

e Francisco Nunes Rodrigues, proveniente do “planalto de Curitiba”⁵³ e a caminho dos “campos do Rio Grande de São Pedro”⁵⁴:

Naquele exato momento, a mais de mil léguas de distância, do outro lado do mar oceano, onde o dia é mais novo, outras sombras se movem no chão da vila de Laguna. Um homem e seu cavalo

Me chamo Francisco Nunes Rodrigues, mais conhecido por Chico Rodrigues. [...]

⁵² VERISSIMO, E., op. cit., 1962b, p. 461.

⁵³ VERISSIMO, E., op. cit., 1962c, p. 62.

⁵⁴ Ibidem.

E nos anos que se seguiram não houve quem não conhecesse no Continente de São Pedro a fama dum tal Chico Rodrigues, chefe dum bando de arrieiros, e que não respeitava a propriedade de El-Rei. Apossava-se de terras sem requer carta de sesmaria, assaltava tropas, roubava gado, andava sempre com uma índia na garupa e quando alguém num povoado ou estância bradava:: Aí vem o Chico Rodrigues! a gritaria começava, as mulheres fugiam para o mato, os homens pegavam nas espingardas, era um deus-nos-acuda.

[...]

Os ventos do destino sopram Chico Rodrigues para as bandas do Viamão.

E num domingo à saída da missa ele vê Maria Rita, a da pele branca, cabelos ruivos e olhos garços.

Estava cansado de índias e chinas tostadas de sol com gosto de poeira e picumã. Queria agora mulher branca

Foi por isso, só por isso que na noite daquele domingo tirou Maria Rita de casa.

E agora lá vai ele com a ruiva na garupa.

Perdi a conta do tempo, mas se não me falha a memória devo andar beirando os cinqüenta.

Resolvi mudar de vida, requerer sesmaria, fazer casa, parar quieto, ser um senhor estancieiro, ter mulher, gado, cavalos e filhos, todos com a minha marca.

Chico Rodrigues olha para uma árvore forte, à beira da estrada e pensa.

De hoje em diante vou me chamar Chico Cambará..⁵⁵

Quanto à “permanência de certos objetos”⁵⁶ — o punhal de Pedro Missioneiro e a tesoura de Ana Terra — Zilberman aponta para a simbologia que esses elementos assumem na construção de sentido da narrativa. De acordo com a autora, tais símbolos caracterizam, de forma abrangente, “os vínculos geracionais e a repetição dos ciclos vitais”⁵⁷, que se desdobram na evolução dos acontecimentos da colonização do Rio Grande do Sul. Ambos associam-se às personagens masculinas e femininas da saga, remetendo, respectivamente, à idéia de morte e de geração de vida. Organizados, a partir de “um jogo de

⁵⁵ VERISSIMO, E., op. cit., 1962c, p. 64 e 66.

⁵⁶ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 31.

⁵⁷ Ibidem, p. 34.

simultaneidade instaurado por Erico Verissimo”⁵⁸, esses elementos do primeiro volume são fundamentais para a compreensão e aprofundamento do sentido da saga: eles aproximam-se até confundirem-se, sinalizando mudanças substanciais na trajetória dos Terra-Cambarás. A posição social dos elementos dessa família revela mudanças: “de pacientes da História e das classes dominantes, passam a agentes”⁵⁹, em evidente referência à ascensão dos grupos dominadores da política regional e nacional do século XX.

A esses dois objetos, Bordini acrescenta mais três, “significantes fortes, inseparáveis da caracterização dos sujeitos que os utilizam”⁶⁰:

[...] a roca de Bibiana e sua cadeira de balanço, dois momentos simbólicos do percurso de sua domesticidade no romance, e a vela de Maria Valéria, a iluminar não só os desvãos do Sobrado, mas os do caráter dos homens de Licurgo.⁶¹

Nesse conjunto polissêmico, Bordini defende a tese de que a família Terra Cambará “encarna a dualidade e é signo de contradição durante todo *O continente*.”⁶² Justifica-a, apresentando, primeiramente, a luta inicial que os Cambarás travam contra a opressão imposta pelos exploradores e espoliadores da época — no caso os Amarais — em prol dos ideais libertários. Entretanto, o grupo dos Cambarás, inserindo-se gradualmente no poder, revela o autoritarismo latente de suas posições, que faz com que invistam contra as idéias inicialmente por ele defendidas, e coloquem-se no mesmo nível das posições dos adversários.

Em um segundo momento, Bordini apresenta as contradições que se verificam no lado masculino do clã. Se, por um lado, o Capitão

⁵⁸ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 31.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibidem, p. 82.

⁶¹ Idem.

⁶² Ibidem, p. 80.

Rodrigo revela-se como símbolo da luta pela liberdade no nível individual, político e social, em contrapartida, seu filho, Bolívar, apresenta-se como um indivíduo fraco, aniquilado pelo envolvimento em uma paixão mórbida. Licurgo Cambará, neto do Capitão Rodrigo, é o líder republicano que projeta a família politicamente na comunidade de Santa Fé; entretanto, ainda que seus filhos, Rodrigo e Toríbio defendam idéias políticas mais progressistas, não contribuem para “a emancipação dos Caré”⁶³. Eles são apenas pões, servidores dos Cambarás, sem honra, sem nada. Em *O Retrato*, isso se comprova pelos comentários relacionados às mulheres dessa descendência, na manifestação da empregada Laurinda — “Sina de Caré fêmea é dormir com Cambará macho.”⁶⁴ — e pela observação de Toríbio, procurando tranquilizar Rodrigo, responsável pela sedução de Ondina Caré:

– Acho que os Carés nem sabem o que é honra. Olha, a mãe de Ondina tem oito filhos e nunca se casou. Até hoje, que eu saiba, ninguém se lembrou de perguntar quem são os pais das crianças.⁶⁵

Ao avançar na análise da saga, e deter-se em *O Retrato*, Zilberman aborda os aspectos da enunciação que referiu em *O Continente*: “o jogo moldura/seqüências internas” e a presença de elementos simbólicos. Nessa segunda parte da saga, a autora aponta para a ocorrência da mesma técnica narrativa adotada na primeira: o segundo volume “abre[-se] e se fecha com uma moldura, dentro da qual se embutem as histórias principais”⁶⁶. Entretanto, se, na primeira parte da saga, esse procedimento reveste-se de originalidade, para ela, em *O Retrato*, a moldura “desmente seu papel original”⁶⁷: os episódios nela introduzidos assumem a função de analepses,

⁶³ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 80.

⁶⁴ VERISSIMO, E., op. cit., 1962c, p. 201.

⁶⁵ Ibidem, p. 194.

⁶⁶ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 32.

⁶⁷ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 32.

reduzindo-se aos lances da vida amorosa e política de uma das personagens: o Dr. Rodrigo Terra Cambará. De acordo com Zilberman, ocorre um marcante contraste entre as partes, em vista das marcas de independência que se observam nos diversos segmentos de *O Continente* e que estão ausentes em *O Retrato*. Em consequência, a autora defende a idéia de que o resultado obtido não chega a se equiparar com o efeito conseguido na primeira parte da saga, permitindo que se atribua à segunda obra “uma posição intermediária no conjunto de *O Tempo e o Vento*”⁶⁸.

Bordini atenua esse posicionamento, ao acrescentar que essa parte da trilogia constitui “um pivô, um *turning point*”⁶⁹. Essa concepção corrige a de Erico Verissimo, o qual declarava: “Sinceramente, acho *O Retrato* não só o mais fraco dos três volumes como também uma peça solta na engrenagem da trilogia”.⁷⁰

Avaliando as mudanças na composição de *O Retrato*, “cuja recepção crítica não foi das mais favoráveis”⁷¹ junto ao público, Bordini aponta duas causas. Em primeiro lugar, a ausência de variedade dos elementos épicos presentes na primeira parte da trilogia, tão a gosto dos leitores sulinos. Depois, a escassez dos acontecimentos em *O Retrato* e a carência de ações com “peripécias empolgantes”⁷². Em consequência, o grau de tensão entre o protagonista e seu mundo permite a inserção desse romance entre os que apresentam “baixa tensão narrativa”.⁷³ O parecer de Wilson Chagas soma-se a essa nota crítica:

⁶⁸ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 34.

⁶⁹ Ibidem, p. 106.

⁷⁰ BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: LP&M, 1985. p. 139.

⁷¹ Ibidem, p. 115.

⁷² Ibidem, p. 118.

⁷³ BORDINI, op. cit., p. 118. De acordo com Bosi (1986), a expressão citada por Bordini configura a existência “de conflito, mas este configura-se em termos da

Do *Continente* para *O Retrato*, há uma queda. Tem-se a impressão de algo concentrado que se distende, ou se relaxa. A proximidade no tempo, a recordação pessoal dos eventos narrados terá contribuído para diminuir a força criadora do romancista. A narrativa se arrasta; o elemento surpresa desaparece, o leitor precisa fazer um esforço para prosseguir a leitura — ao contrário de *O Continente*, na maior parte do tempo ele se deixava conduzir, tal o interesse que a história desperta. Nesse sentido, *O Retrato* é um romance “raso”.⁷⁴

Na opinião de Vellinho, o fato de a segunda parte da saga não haver reproduzido o êxito do lançamento de *O Continente* não deve ser encarado como uma queda na qualidade do autor. Para o crítico,

[...] a força épica e lírica de que se alimentou o magnífico painel do primeiro tomo já não podia ser a mesma. Tudo ia mudando com o rolar do tempo. Ao escritor não seria lícito voltar aos motivos anteriores. [...] Agora que podemos examinar em conjunto a importante obra de Erico Verissimo a conclusão é que suas raras qualidades de observador, maravilhosamente dotado da capacidade de expressar-se como homem e como artista nos proporcionam a visão multiforme de uma sociedade — a nossa sociedade — no passado e no presente, a braços com os seus problemas, de dimensões incertas, sem nada saber quanto ao rumo que o destino lhe prepara.⁷⁵

O diferencial apontado pelos autores, na opinião de Chagas apresenta dois aspectos positivos. Em primeiro lugar, a ruptura provocada vai ao encontro da intencionalidade autoral: “dar verossimilhança à radicalidade da queda dos mitos heróicos de fundação do Rio Grande até a politicagem rasteira que sustentou a ditadura Vargas”.⁷⁶ Por outro ângulo, o mérito do texto reside na representação que oferece da contraditória figura do caudilho na virada do século XIX: alguém capaz de seduzir o leitor pelo carisma

oposição verbal, sentimental, quando muito. As personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condiciona” (p. 392).

⁷⁴ CHAGAS, Wilson. *Mundo velho sem porteira*. Porto Alegre: Movimento, 1999. p. 74.

⁷⁵ VELLINHO, Moisés. Em torno de Erico Verissimo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 dez. 1975. Caderno de sábado, p. 7.

⁷⁶ VELLINHO, op. cit., p. 116.

pessoal na defesa de um ideário democrático e de decepcioná-lo pelas ações em prol de uma elite conservadora.

Além desses aspectos, tanto Zilberman como Bordini efetuam uma outra constatação que marca a diferença de composição dessa segunda parte da saga: o deslocamento da voz narrativa, que tem como centro o intelectual da família, Floriano Cambará, o primogênito do Dr. Rodrigo. Reforça-se, com esse procedimento, não só a tese da falta de autonomia das narrativas dentro das molduras estabelecidas em *O Retrato* como também a necessidade de expansão da história, no sentido de preencher a lacuna de 30 anos, espaço compreendido entre 1915, término dos episódios, e 1945, data limite da moldura. Nesse interstício é que surgem importantes ângulos da vida de Rodrigo, fundamentais para compreender-se a controvertida visão que os santa-fezenses dele apresentam em *Rosa-dos-Ventos*, primeiro segmento de *O Retrato*. De acordo com as pesquisadoras, esse deslocamento cumpre a função de abrir espaço para a gênese de *O Arquipélago*.

A todas essas observações, acrescente-se mais uma: Bordini, ao paralelizar *O Retrato* e *O Continente*, constata, no início de ambos os volumes, a similaridade de um mesmo “mote”: o “momento do dia e do clima”⁷⁷, em contraste com a situação da cidade: agitação de Santa Fé no presente —

Naquela tarde de princípios de novembro, o sueste que soprava sob os céus de Santa Fé punha inquietos os cata-ventos, as pandorgas, as nuvens e as gentes; fazia bater portas e janelas; arrebatava de cordas e cercas as roupas postas a secar nos quintais; erguia as saias das mulheres, desmanchava-lhes os cabelos; arremessava no ar o cisco e a poeira das ruas, dando à atmosfera uma certa aspereza e um agourento arrepio de fim de mundo.⁷⁸

⁷⁷ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 105.

⁷⁸ VERISSIMO, Erico. *O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1963a. v. 1. p. 5.

e sua quietude no passado —

Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado. Era tanto o silêncio e tão leve o ar, que se alguém aguçasse o ouvido talvez pudesse até escutar o sereno na solidão.⁷⁹

Se o início dessas partes apresenta similitudes circunstanciais, no plano da trilogia, *O Retrato* interrompe a “continuidade esperada de *O Continente*”⁸⁰. Essa constatação permite que a autora classifique o segundo volume da saga como um *Bildungsroman*, pelo fato de nele centralizarem-se as ações em uma personagem principal, cuja vida é retomada por meio de uma analepse em que se recuperam fatos importantes ocorridos na fictícia Santa Fé, no Rio Grande do Sul e no Brasil. Segundo Bordini:

[...] nesse percurso, surge o que se pode chamar de quadro de um certo momento crucial da História político-econômica sulina: o do período em que os antigos e belicosos terratenentes são substituídos por caudilhos ilustrados, representados pelo sedutor e inicialmente idealista Dr. Rodrigo Terra Cambará.⁸¹

Assim como na abertura, no decorrer da saga, a influência da técnica cinematográfica verifica-se em outros momentos. No primeiro capítulo de *O Retrato*, por exemplo, o narrador mostra Santa Fé ao leitor, a partir do sobrevôo de Eduardo Cambará que, do alto, contempla o contraste das cores de suas construções, como um verdadeiro “tabuleiro de xadrez”⁸². Dessa vista panorâmica que o avião oferece ao rapaz, visualiza-se a cidade em seu conjunto:

⁷⁹ VERISSIMO, op. cit., 1963a, p. 21.

⁸⁰ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 106.

⁸¹ Ibidem, p. 107.

⁸² VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 10.

Olhou para baixo. Estava de novo sobrevoando sua cidade natal. Como Santa Fé tinha crescido naqueles últimos anos! Lá estava ela esparramada sobre suas três colinas, com seu casario esbranquiçado os telhados antigos e pardacentos a contrastar com o coral vivo das telhas francesas das construções mais novas; as faixas cinzentas das ruas calçadas de pedra-ferro a seguirem paralelamente ou a cortarem nítidas a sangüínea das ruas de terra batida; e enchendo dum verde-escuro as casas daquele tabuleiro de xadrez, as maciças manchas do arvoredo de pomares e praças. Vista do alto, Santa Fé tinha um jeito miniatural e morto de maquete, dum brinquedo a que a luz do sol, ao bater nas superfícies de vidro, água e metal, dava um certo lustro de verniz e coruscações de lentejoula.⁸³

A seguir, pela descrição, o leitor acompanha o vôo rasante do piloto que se aproxima rapidamente das copas das árvores de uma praça de Santa Fé. Nesse movimento, o narrador focaliza Cuca Lopes, personagem responsável pelo andamento da narrativa e pela construção do retrato falado do Dr. Rodrigo Cambará:

[...] Eduardo fez o avião perder a altura aos poucos, e, numa desobediência às leis que regiam o vôo sobre centros populosos, deixou o *Rosa-dos-Ventos* descer tanto, que suas rodas quase tocaram as copas das árvores mais altas da Praça Ipiranga. Um homem naquele momento atravessava a Rua do Faxinal, e, ao ouvir o ronco medonho do aparelho, estacou, encolheu-se e levou as mãos à cabeça.

Era Cuca Lopes, oficial de justiça. ⁸⁴

Símbolos também estão presentes em *O Retrato*. Zilberman aponta dois: o quadro — obra-prima de Pepe García — e o galo — personagem da peça *Chantecler*, de Rostand. De acordo com a pesquisadora, eles contribuem para melhor caracterizar o protagonista, em função da mudança ocorrida no desenrolar da segunda parte da saga, em que o foco no coletivo, centrado na família Terra Cambará, transfere-se para um único de seus membros, o Dr. Rodrigo. Tais símbolos atendem a um objetivo específico: revelarem as tendências narcisistas da personagem central. A esses dois símbolos,

⁸³ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 10.

⁸⁴ Ibidem, p.11-12.

une-se um terceiro: a personagem Maria Valéria, cuja ação se estende até a parte final da saga, com a precípua função de estabelecer vínculos entre o passado e o presente.

Bordini, ao deter-se no primeiro desses símbolos — a obra pintada por Pepe Garcia —, atribui a ele um sentido político. A partir de uma retrospectiva histórica — acompanhando a evolução do “retratismo” nas artes visuais —, a autora reconhece nessa imagem a representação de um burguês. Desse ponto, estabelece uma analogia entre “a arte do retrato e a obra de Verissimo”⁸⁵. De acordo com essa evolução, Bordini justifica a tese de que *O Retrato* constitui a representação da ascensão da classe burguesa, do “momento de transição” da evolução econômica do Rio Grande do Sul de “uma sociedade rural” — originada em latifúndios adquiridos “pela lei da força” e exploradora da pecuária — para “um regime burguês” — fundado no direito e caracterizado por “atividades urbanas, em que o comércio se destaca, cabendo aos serviços um papel agregador da diversidade no todo”⁸⁶. Nesse contexto, Rodrigo Terra Cambará situa-se entre dois pólos, numa posição conciliadora, representando o “burguês típico” que “não é um guerreiro, mas um homem doméstico”⁸⁷.

Outro ponto relevante que a autora indica em sua análise é o recurso empregado por Erico no diálogo que se instaura entre seu texto e o de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*. Para ela, a apropriação dos motivos do tema “retrato” que o autor gaúcho efetua se concretiza “em sentido contrário”⁸⁸: Erico retira da narrativa de Gray “o lado fantástico”⁸⁹, mas conserva a tragicidade da história da

⁸⁵ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 108.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 112.

⁸⁹ Ibidem, p. 113.

personagem Sybil. Nesse procedimento, Bordini assinala que, quanto a Rodrigo, contrapartida de Dorian,

Erico é impiedoso nas cores, nas rugas, no olhar esquivo, nas pregas cuidadosas dos trajes, na pose estudada. Invertendo o tema de Oscar Wilde, seu retrato guarda o herói em estado de pureza, para lembrá-lo, a cada momento de contemplação, de que ela se foi, de que o corpo decaiu, assim como a alma.⁹⁰

No que se refere a Sybil, a autora menciona que não há inversão, mas espelhamento: em “*A Sombra do Anjo*”, as características dessa personagem compõem a figura da desditosa Toni Weber, musicista austríaca, que desencadeia sentimentos terríveis no Dr. Rodrigo: uma paixão desenfreada que o leva à traição no casamento e que provoca um profundo sentimento de culpa diante do suicídio da jovem estrangeira, ao se saber grávida.

Em relação ao galo da peça *Chantecler*, Bordini suplementa as observações de Zilberman, afirmando:

Rodrigo lutará no plano político por sua comunidade, incompreendido como Chantecler, mas seu gosto pela vida boa o impedirá do sacrifício pessoal que poderia torná-lo modelo de líder emancipatório, de modo que a sociedade santa-fezense não se apieda dele quando perde seu poder político.⁹¹

O denso sentido metafórico dos títulos dos quatro capítulos da obra não passa despercebido na análise que Bordini realiza. O primeiro — *Rosa-dos-Ventos* — nomeia o avião pilotado por Eduardo Cambará, o qual, desde o alto, oferece ao piloto, uma visão panorâmica da cidade, “micro-universo da sociedade sulina”⁹². Nesse contexto, sobressai o ponto de vista dos habitantes da cidade que não só comentam o caráter contraditório do velho Rodrigo Terra Cambará,

⁹⁰ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 115.

⁹¹ Ibidem, p. 112.

⁹² Ibidem, p. 110.

como também os últimos acontecimentos políticos que culminaram com a renúncia de Getúlio Vargas. Para a autora, simbolicamente, o título pode ser entendido como “uma espécie de bússola, a indicar os rumos do romance, não os que virão, mas os que já ocorreram e que a seguir serão relatados.”⁹³ Em acréscimo a essa leitura, é interessante considerar a idéia de mobilidade e de transitoriedade do tempo. Chiappini menciona uma paralela desorientação no contexto político regional e nacional, em que se situa a ação da narrativa:

O nome não é casual. Instrumento de orientação espacial no vôo, a rosa-dos-ventos simboliza a busca de orientação também no tempo de um Rio Grande e de um Brasil em profunda mudança, bem como a tensão entre passado e presente.⁹⁴

Bordini salienta que *Chantecler*, por sua vez, sugere ao leitor a arrogância da figura do protagonista, que se assemelha ao herói da peça homônima de Edmond Rostand, teatrólogo francês. Já a denominação do outro capítulo — *A Sombra do Anjo* — pode remeter o leitor ao *Apocalipse de S. João*, tanto pela densa linguagem conotativa de que essa parte se reveste quanto pela fácil relação que estabelece com as circunstâncias temporais da narrativa:

E o primeiro anjo tocou a trombeta, e formou-se uma chuva de granizo e fogo misturados com sangue, que foi atirada sobre a terra, e foi abrasada a terça parte da terra, e foi queimada a terça parte das árvores, e toda a erva verde.⁹⁵

A relação com a presença da morte insinua-se por dois motivos: o suicídio de Toni Weber, amante de Rodrigo e, especialmente, a deflagração do conflito mundial de 1914.

⁹³ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 109.

⁹⁴ CHIAPPINI, Ligia. Campo e cidade no Retrato. In: PESAVENTO, Sandra J. et al. *Erico Verissimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 104.

⁹⁵ SOARES, Manuel de Matos. *Novo Testamento*. Porto Alegre: Alberto de Oliveira, 1950. p. 523.

Detendo-se no título do último capítulo — *Uma Vela para o Negrinho* —, Bordini alude a perdas diversas em três níveis. No familiar, os desencontros dos membros da família Terra Cambará; no âmbito nacional, o clima político calamitoso e as perseguições impostas pela ditadura do Estado Novo; em termos mundiais, os horrores dos conflitos bélicos da Segunda Guerra Mundial e suas odiosas instituições, os campos de concentração.

Também é no campo metafórico que se situam as observações realizadas por Fonseca, ao focar a figura do Dr. Rodrigo Terra Cambará. Em *O Retrato e a Identidade*⁹⁶, o autor detém-se na segunda parte da saga, e justifica a tese de que Erico “resgata os elementos históricos”⁹⁷ não através dos eventos⁹⁸ ocorridos no contexto da República Velha e na instauração do Estado Novo, mas por outros recursos próprios do processo composicional da ficção. Na análise dos procedimentos utilizados por Erico Verissimo para a construção da imagem do protagonista, Fonseca destaca dois que estreitamente vinculam Rodrigo ao perfil ditatorial de Getúlio Vargas: o retrato do protagonista, pintado por Pepe Garcia e a configuração psicológica do Dr. Rodrigo Cambará, a partir do olhar das personagens.

O primeiro procedimento desdobra-se sob vários ângulos na narrativa. Pelo mote do retrato é possível o contraponto entre o passado e o presente do médico: no passado, o jovem Dr. Rodrigo Terra Cambará apresenta-se como uma “personalidade política identificada com uma identidade nacional”⁹⁹. De acordo com Pepe Garcia, no *profético e mágico* retrato “está tudo: Don Rodrigo aos vinte

⁹⁶ FONSECA, Orlando. O retrato e a identidade. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000. p. 117.

⁹⁷ Ibidem, p. 121.

⁹⁸ É relevante a recuperação pormenorizada do conturbado contexto histórico compreendido pela crise da República Velha e a implantação do Estado Novo, realizada no ensaio de Orlando Fonseca.

⁹⁹ FONSECA, op. cit., p. 119.

e quatro anos, seu passado, seus antepassados e também o futuro com todas as suas vitórias e derrotas.”¹⁰⁰ De acordo com Fonseca, esse *tudo* a que se refere o pintor engloba, no presente, a imagem da decadência, da velhice, da doença do Dr. Rodrigo, depois dos áureos tempos do Palácio Guanabara. Contribuem para essa convergência os “traços de caráter e ações políticas contraditórias”¹⁰¹ do protagonista, os quais constituem a típica representação de personalidades políticas do interior do Estado, de onde, de acordo com Fonseca, originaram-se as “figuras nacionais que ascenderiam ao poder com a Revolução de 30.”¹⁰² Paralelamente, Fonseca reconhece no objeto retrato “importante signo de época”¹⁰³, que remete ao período histórico representado pela narrativa, uma vez que era comum a exposição da foto do Presidente não só nas repartições públicas como também nas residências dos correligionários e simpatizantes.

Sob uma perspectiva psicológica, é através do retrato que se apresentam e afirmam-se as qualificações do Dr. Rodrigo: jovem, ambicioso dividido, vacilante, impulsivo, egocêntrico, vaidoso e arrogante. Ao definir que o “quadro pintado serve tanto como um reforço na auto-estima do protagonista, quanto para intensificar sua autocrítica”¹⁰⁴, o parecer de Fonseca coincide com o de Zilberman. No contraste que se estabelece entre “Rosa-dos-Ventos” e “Chantecler”— a decrepitude do velho Rodrigo Terra Cambará, que volta derrotado do Rio de Janeiro, e sua figura de jovem recém-formado, repleto de sonhos, que retornara a Santa Fé — o retrato funciona como “um julgamento do tempo.”¹⁰⁵ Politicamente, também nele se estampam a

¹⁰⁰ VERISSIMO, E. op. cit., 1963a, p. 31.

¹⁰¹ FONSECA, op. cit., p. 144.

¹⁰² Ibidem, p. 120. Durante o Estado Novo, “instituiu-se como prática a colocação de retratos do presidente nas paredes das repartições públicas.”

¹⁰³ Ibidem, p. 126.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ FONSECA, op. cit., p. 127.

impetuosidade e a inconsistência de um “corpo doutrinário”¹⁰⁶ do protagonista. Seus interesses particulares — próprios da formação burguesa de Rodrigo — vão de encontro ao discurso que profere em prol da democracia, e impedem-lhe uma visão da conjuntura do País.

O segundo recurso — o retrato falado, configurado a partir de depoimentos diversos dos santa-fezenses — confirma as contradições, a personalidade multifacetada do Doutor e o descompasso entre as ações de sua vida e o contexto da cidade que representa o “contraponto nativo, da resistência tanto em relação à tradição, quanto à identidade”.¹⁰⁷ O teor do artigo publicado por *A Voz da Serra*, no passado, elucida a mentalidade de Santa Fé:

Que importância pode ter o Dr. Rodrigo Cambará (ai doutor da mula ruça!) esse mocinho pelintra que pensa conquistar Santa Fé com sua “formidável “ inteligência e seus dotes físicos? Ai, Rodriguinho! Onde foi que compraste tuas botininhas de cano de camurça? E as tuas águas-de-cheiro? Quem confeccionou essas roupinhas que te fazem o “dandy” mais completo de Santa Fé? Teria sido o Salomão Padilha, teu amiguinho particular? Dizem que trouxeste de Porto Alegre muitos caixões com bugigangas, e que entre esses veio um gramofone, com chapas de Caruso[...] Ouvimos também dizer que o “dandy” trouxe muitos vinhos e conservas estrangeiras. Decerto tudo isso é para as orgias do Sobrado...¹⁰⁸

Há, também, que se lembrar a preferência de Rodrigo pelo estrangeiro — em especial, pela França — “em detrimento da cultura, da natureza, dos destinos do país”¹⁰⁹:

Na noite da quinta-feira seguinte, Rodrigo levou a Flora uns números de *L'Illustration* [...] Folheou as revistas, leu as agendas das gravuras, dissertou sobre as belezas das cidades européias, como se as tivesse realmente visitado e deteve-se nas páginas que mostravam Paris durante a grande inundação do último janeiro. [...]

–E aquilo ali?

¹⁰⁶ FONSECA, op. cit., p. 128.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 136.

¹⁰⁸ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 246.

¹⁰⁹ FONSECA, op. cit., p. 135.

–É uma cena e *l’Ópera-Comique*. A inundação interrompeu o serviço de luz elétrica e a Ópera teve de dar função à luz de lâmpadas de acetilene... Está vendo? Ali está o maestro, parte da orquestra e a primeira fila de espectadores...¹¹⁰

Assim, a vaidade pessoal aliada à mentalidade voltada para o estrangeiro justificam a participação do Doutor Rodrigo na vida pública: nada mais do que afirmar sua auto-estima. De tal perspectiva, os olhares de dois de seus afetos — o do pai, Licurgo, e do filho caçula, Eduardo —, mesmo afastados temporalmente, apresentam-se para o leitor como julgamentos do protagonista. Do ponto de vista do patriarca, as atitudes de Rodrigo contrariam o código de honra norteador do comportamento dos antepassados. Silenciosa e intimamente, essa percepção solapa a positiva imagem construída a partir das expectativas do genitor de Rodrigo: “esperança da continuidade da luta política nos moldes de sua geração”¹¹¹, verificável no fragmento que segue:

No coração de Licurgo havia uma praça e no centro dessa praça um monumento: a estátua do jovem Dr. Rodrigo Cambará, homem de caráter, médico humanitário, bom filho, bom irmão, bom marido, bom pai, bom amigo. Agora ele próprio, Rodrigo, derribara a estátua com aquela confissão, atirara sua própria imagem no barro. Isso o fazia sofrer mas ao mesmo tempo o redimia um pouco.¹¹²

A visão de Eduardo, a partir do quadro “pintado pelos olhos dos outros”¹¹³, concretiza-se no discurso proferido na frente do Sobrado: ao defender Luiz Carlos Prestes, identifica o pai como símbolo da era getulista:

–Mas a burguesia reacionária, meus compatriotas e camaradas está condenada à morte! Se eu tivesse de escolher um símbolo de todos os defeitos e vícios dessa classe

¹¹⁰ VERISSIMO, E., op. cit., 1963b, p. 351.

¹¹¹ FONSECA, op. cit., p. 132.

¹¹² VERISSIMO, E., op. cit., 1963b, p. 586.

¹¹³ *Ibidem*, p. 133.

decadente, eu vos apresentaria a figura dum desses pró-homens do falecido Estado Novo, dum egoísta que, em virtude de sua vida de dissipações, orgias e indulgências tivesse ficado com o coração irremediavelmente abalado e à beira da morte! [...] Nós os comunistas – gritava o orador – somos o sangue novo que¹¹⁴ vai revigorar o coração do Brasil, fazendo que ele se fortaleça e pulse normalmente, levando o organismo da nação a uma perfeita saúde social.¹¹⁵

Para Orlando Fonseca, nos eventos ficcionais é latente “a noção de *identidade nacional*”, da qual emerge “um esboço do Brasil”.¹¹⁶ Nesse sentido, as idéias que esse crítico defende sobre o protagonista coincidem com as de Chaves: o Dr. Rodrigo Terra Cambará, na qualidade de “caudilho urbanizado dos anos 30” — alimentado “no oportunismo político”¹¹⁷ — não é mais do que uma “caricatura da tirania getulista.”¹¹⁸ Comparativamente com seu bisavô homônimo, o segundo Rodrigo Cambará “não passa de simulacro do antepassado que desmente, assim, a duração e a autenticidade do ‘código de honra’ que sustentara o velho guerreiro”¹¹⁹, cujas ações se pautavam “nos atributos ‘épicos’ de coragem, audácia, machismo, violência física e uma relativa horizontalidade moral.”¹²⁰

Além da presença do retrato nas repartições públicas — por meio do qual se permite estreita relação do protagonista com o Presidente do Estado Novo —, Fonseca afirma que outros indícios contribuem para essa analogia: o apelido “velho” e o epíteto “pai da pobreza” que aparecem na narrativa. O primeiro revela-se já na parte inicial de *Rosa-dos-Ventos*: um mulato — diante da destruição do quadro de Getúlio Vargas pelo proprietário da Casa Sol — manifesta-

¹¹⁴ VERISSIMO, E., op. cit., 1963b, p. 608.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ FONSECA, op. cit., p. 133.

¹¹⁷ CHAVES, Flavio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976. p. 90.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Ibidem, p. 92.

¹²⁰ Ibidem, p. 90.

se, valendo-se dessa alcunha: “– Os milicos derrubaram o *Velho*, mas ele caiu de pé nos braços do povo!”¹²¹ Posteriormente, outras personagens referem-se a Rodrigo Terra Cambará empregando o mesmo adjetivo, ao longo da narrativa, em diversificadas situações. Eduardo o faz, quando atira para Babalo um bilhete embrulhado em uma pedra:

“Vovô:

*Não deixe de aparecer hoje no Sobrado. A família já está estranhando sua ausência. O velho teve ontem uma rebordosa e quase bateu com a cola na cerca. Outra vez o coração.*¹²²

Pepe Garcia também observa ao comparar Floriano com o pai: “–Mas o parecido é só no físico, sabes? Te falta algo. Fogo. O fogo que o *Velho* tem no olhar”¹²³. O próprio Floriano vale-se do atributo, ao solicitar moderação a Eduardo em suas manifestações políticas: “–Por que não esperas mais uns dois ou três dias pra fazer esse comício? O *velho* não está nada bem...”¹²⁴.

A outra referência recorrente à figura de Getúlio Vargas, de acordo com Orlando Fonseca, é a antonomásia “pai da pobreza”, aplicada ao Dr. Rodrigo, por suas atividades de médico entre a população mais carente. Constitui uma variante do título de “Pai dos Pobres”, concedido a Getúlio Vargas, pelo cunho populista que sua política assumiu. As palavras de Neco Rosa atestam-no:

No tempo que clinicava, quase ninguém pagava consulta. O Dr. Rodrigo nunca fez questão. O hospital dele estava aberto pra todo o mundo, fosse rico ou fosse pobre. Tem dinheiro pra pagar? Então paga. Não tem? Pois então não paga. O Dr. Rodrigo foi sempre o pai da pobreza, a casa

¹²¹ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 4.

¹²² Ibidem, p. 7.

¹²³ VERISSIMO, E., op. cit., 1963b, p. 600.

¹²⁴ Ibidem, p. 602 (grifo nosso).

dele sempre viveu de porta aberta, qualquer vagabundo entrava lá...¹²⁵

Se, por um lado, esses argumentos dos críticos na análise do Dr. Rodrigo encaminham-se para a tese de que não é por acaso que o protagonista lembra Vargas, por outro, também é razoável a posição de Chiappini de que “a personagem do Dr. Rodrigo parece inspirar-se em Fernando Abbott, médico que, em 1910, funda o jornal *O Democrata* — como Rodrigo fundará *A Farpa* —, e tenta enfrentar Borges de Medeiros na eleição estadual”.¹²⁶

Na análise dos aspectos da enunciação de *O Retrato* também são destacadas por Chiappini características do espaço narrativo nas quais se afinam com os conceitos teóricos explicitados por Reis, para quem “esse elemento composicional é uma das mais importantes categorias” por causa de suas articulações funcionais com as outras e “pelas incidências semânticas que o caracterizam.”¹²⁷ No caso de *O Retrato*, a autora aponta, inicialmente, a tensão — campo *versus* cidade —, já perceptível no primeiro capítulo e que se estende ao longo de toda a segunda parte da saga.

Rosa-dos-Ventos situa o leitor no espaço explorado e apresenta-lhe as personagens. No sobrevôo que Eduardo Cambará realiza surge “uma primeira visão de Santa Fé, rasteira e rápida, mais sonora que visual”¹²⁸; depois, extrapolam-se os limites geográficos da comarca, ampliando-se a vista para os arredores. Percebe-se não só a chácara de Babalo, sogro do Dr. Rodrigo:

Acocorado no pomar de sua chácara, nos arredores de Santa Fé, estava ele [o velho Babalo], havia alguns minutos, a arrancar guaxumas do chão [...] tornou a sentir saudade de suas estâncias — uma saudade que lhe que lhe apertava o

¹²⁵ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 20.

¹²⁶ CHIAPPINI, op. cit., p. 108.

¹²⁷ REIS e LOPES, op. cit., p. 135.

¹²⁸ CHIAPPINI, op. cit., p. 105.

peito, quase como uma dor. Era bem triste uma pessoa depois de madura perder tudo que tinha: casa, terras, gado, dinheiro; e era até ridículo um estancieiro que já possuía dezenas de quadras de campo, milhares de cabeças de gado, ficar reduzido a uma chacrinha de seis hectares, e ainda por cima arrendada! Chô égua!¹²⁹

como também o território de Garibaldina e Nova Pomerânia, a zona colonial de Santa Fé:

Olhando para o norte, Eduardo avistou Nova Pomerânia, com a esguia torre de sua igreja numa paródia gótica, voltando a cabeça para as bandas do poente, divisou os telhados de Garibaldina entre parreirais e ciprestes.¹³⁰

Já nesses primeiros momentos de contato com o espaço, Chiappini reconhece um sentido. De acordo com ela, como um sinal dos tempos, a chácara constitui a representação das perdas materiais dos antigos estancieiros; seu decadente arrendatário, Babalo, é “o típico representante dos grandes fazendeiros arruinados pela modernização”.¹³¹

Em contraponto à chácara, situa-se “a nova força do campo gaúcho: Nova Pomerânia e Garibaldina, núcleos de agricultores alemães e italianos que, ao longo do romance, vão-se desenvolvendo e se tornando cada vez mais influentes.”¹³² Nesse conjunto geográfico, onde se observam as características de uma cidade que se pretende moderna por seus recursos — telefone, telégrafo, rádio, luz elétrica, automóvel, avião —, mas, na realidade, provinciana — “com ruas de terra e campo ao redor”¹³³ —, o latifúndio cede lugar às pequenas propriedades.

¹²⁹ VERISSIMO, E., op. cit, 1963, p. 4.

¹³⁰ Ibidem, p. 10.

¹³¹ CHIAPPINI, op. cit., p. 105.

¹³² Ibidem, p. 106.

¹³³ CHIAPPINI, op. cit., p. 106.

Dessa visão aérea em que, para Eduardo, “tudo parecia limpo e simples”¹³⁴, focaliza-se o espaço específico, as ruas de Santa Fé — e em uma delas, Cuca Lopes. Constituindo o cenário onde a personagem transita, nas ruas desenrolam-se as seqüências narrativas do segmento, em que se mostram o “verso e o reverso”¹³⁵ do Dr. Rodrigo Cambará, ou “o retrato contraditório da cidade e do Rio Grande modernizado”¹³⁶.

A contraposição do espaço urbano ao rural — que se registra em *O Retrato* — especifica-se e expande-se com outros elementos espaciais, mantendo-se a mesma correlação: Santa Fé *versus* Angico; Sobrado *versus* estância; Porto Alegre *versus* Santa Fé; Rio de Janeiro *versus* Porto Alegre; Paris *versus* Rio de Janeiro. Em síntese, no contexto representado na narrativa, esses contrapontos equivalem à oposição: novo *versus* velho; civilização *versus* barbárie; cultura *versus* natureza; progresso *versus* atraso.

A oposição manifesta-se na caracterização que Erico Verissimo dá aos dois irmãos Cambará. Em ambos, registra não só a marca comum — a hombridade—, mas também elementos individualizadores que demarcam uma oposição que se expande a preferências pessoais e à visão de mundo de cada um deles. Esse contraponto provoca uma tensão ambígua, crítica, na psicologia de Rodrigo que a todo momento “será confrontado com essa herança rural e deverá provar que é macho e valente como o irmão, o pai, o avô”.¹³⁷ Tal necessidade, entretanto, não impede que Rodrigo veja no irmão o símbolo de “um Rio Grande que tende a desaparecer, um Rio Grande que vive em

¹³⁴ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 11.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ CHIAPPINI, op. cit., p. 109.

¹³⁷ Ibidem, p. 111.

torno do boi e do cavalo, heróico, sim, não há dúvida, mas selvagem, retardatário.”¹³⁸

A representação executada por Pepe Garcia — a imagem de um Rodrigo jovem, sensual, que enleva pela extraordinária beleza estética — aponta para uma intencionalidade, uma tentativa de síntese do pintor: representar na imagem do rapaz um encontro singular entre campo e cidade, entre passado épico, presente e futuro promissores. Observado a partir de uma considerável distância temporal, percebe-se que o objetivo da tela concretiza-se somente pelo registro da fase esperançosa de um jovem que se quer vitorioso na vida. Chiappini reconhece que Rodrigo constitui uma personagem de transição entre o espaço da economia rural e o da urbana. Na confrontação que a autora realiza entre o quadro e as ações, reconhece uma convergência alegórica: a representação de ‘dois’ Rodrigos, ‘dois’ Rio Grandes, ‘dois’ Brasis.¹³⁹

O registro de contraste não se limita aos irmãos Cambará; também se constata entre outros dois elementos de um mesmo espaço: Fandango — “ruína viva do campo de antigamente, do gaúcho autêntico tipo Blau Nunes, típico narrador-conselheiro”¹⁴⁰ — e Toríbio — “simulacro dos gaúchos de poncho e espora”¹⁴¹. As marcas diferenciais entre ambos fundem-se no tipo de conhecimento adquirido pelas vivências experimentadas ao longo da vida. Oriundos de gerações diferentes, entre eles estabelecem-se os conflitos próprios de épocas diversas. Fandango considera criticamente o modo de ser de Toríbio:

Vivia às turras com Toríbio por discordar das coisas que este fazia. Achava-o preguiçoso, lerdo e implicava com as

¹³⁸ VERISSIMO, E. op. cit., 1963a, p. 108.

¹³⁹ CHIAPPINI, op. cit., p. 120.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 113.

¹⁴¹ Idem.

inovações que “aquele alcagüete” trazia para o Angico, tachando-as de “coisas de maricas da cidade” ou “invenções estrangeiras”. Na sua opinião os antigos é que estavam com a razão e ficava irritado ao ver que Bio desobedecia a certos preceitos que regiam, havia anos, o trabalho da estância. [...] Bio queria saber mais que os gaúchos de antigamente, e ria-se quando Fandango garantia que o melhor remédio para curar bicheira era simplesmente cortar com faca o pedalo de terra em que o animal doente pisou e depois virá-lo, deixando para baixo a marca do casco.¹⁴²

Além desses contrastes entre as personagens, Chiappini considera, também, a presença do espaço na caracterização do protagonista. O gosto cosmopolita de Rodrigo — que considera Paris como símbolo da civilização e do progresso — é responsável pela forma como ele percebe o espaço rural. Encantado, o rapaz apreende o Angico numa variada e harmônica sinestesia. “Com o espírito voltado para seus poetas simbolistas”¹⁴³ — preferência de Rodrigo e marca reveladora da influência cultural da literatura francesa no Rio Grande do Sul — o jovem utiliza-se da linguagem deles para exaltar a beleza do ambiente:

Gostava de, pela manhã, aspirar o odor úmido e inocente do sereno, que lhe sugeria um mundo, recém-nascido, com as tintas ainda frescas do pincel do Criador.[...] E que dizer do aroma azulado da noite? [...] Depois o ar se impregnava da acre fragrância — da erva-mate — a do chimarrão novo, que despedia um cheiro verde, e a do chimarrão velho, com o seu cheiro pardo.

O cheiro cálido, adocicado e pegajoso da marmelada ou pessegada a ferver em tacho de cobre... [...]

Se eu fosse músico — pensou Rodrigo num dia em que estava estendido na rede, sob os cinamomos — havia de compor um poema_sinfônico descritivo do Angico.¹⁴⁴

O encanto é quebrado por Toríbio, para quem tais manifestações são enfadonhas: “Esse teu entusiasmo não dura. [...]Fogo de palha.”¹⁴⁵

¹⁴² VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 86- 87.

¹⁴³ Ibidem, p.187.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 187-188.

¹⁴⁵ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 187-188.

É também pela perspectiva de Rodrigo — “cuja cabeça andava cheia de Chateaubriand, Rousseau, Voltaire, Renan e Le Bon”¹⁴⁶ — que, de acordo com a autora, apresenta-se a visão da sociedade de Santa Fé, a partir do baile de *réveillon*: uma sociedade composta de “verdadeiros continentes”, “moradores de um arquipélago”¹⁴⁷:

Lá estava a importante ilha dos estancieiros, comerciantes e “pessoas gradas” da localidade [...] pequenas ilhas, de escassa população, dos descendentes de imigrantes [...] finalmente a grande, populosa, pululante ilha dos funcionários públicos e empregadinhos do comércio. Certo, os habitantes duma ilha às vezes se aventuravam em excursões pelas outras ilhas vizinhas, mas mesmo essas viagens ocasionais obedeciam a certas regras. [...]

Os que gozavam de maiores regalias eram os rapazes das famílias ricas. Esses iam e vinham entre todas as ilhas, dançavam com as “alemoas”, com as “gringas” ou com as moças pobres, para delícia e inquietação das mamãs destas últimas.¹⁴⁸

Em acréscimo ao comentário de Chiappini, para o leitor, é instigante o descompasso que se observa entre essa percepção do ponto de vista de Rodrigo e o registro feito pelo colunista social do periódico de Santa Fé, evidenciando-se uma imagem distorcida do ambiente social:

[...] nossa Santa Fé é uma cidade *verdadeiramente democrática*, pois aqui *não existem preconceitos* de raça, de classe ou de *dinheiro*: o que vale para nós é a qualidade pessoal do indivíduo.¹⁴⁹ (grifos nossos)

Santa Fé revela-se, assim, uma sociedade, ao mesmo tempo, multicultural e preconceituosa. Por um “código social não escrito”¹⁵⁰, categorizam-se as pessoas e reveste-se de importância o conhecimento de sua origem. Com desconfiança também se olham os “moços de

¹⁴⁶ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 135.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 135-136.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 134.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 136.

cidade grande”¹⁵¹, em especial, os aspirantes e tenentes da guarnição, pela falta de boa reputação do exército. Essas categorias e classes sociais separadas por fatores econômicos apontam para uma Santa Fé dividida, constituindo-se uma alegoria que se expande a um espaço maior. De acordo com Chiappini, convivem dois estados no Rio Grande do Sul: o rural, aristocrático, regido pela economia latifundiária, e o urbano, comandado pelas empresas de grandes e pequenos burgueses.

A última parte da saga, *O Arquipélago* — a mais extensa de todas — completa o projeto de Erico Verissimo. Observando-se a estrutura da composição, os vinte segmentos que a compõem caracterizam-se pela “apresentação de novas alternativas para a narração”¹⁵², o que, para Zilberman, resulta em “um romance superior”¹⁵³, se comparado a *O Retrato*. Por um lado, recupera-se a “moldura em seu sentido original”¹⁵⁴, momento em que se preenchem lacunas e articulam-se detalhes importantes para a compreensão da trama. Com o nome de “Reunião de Família”, nela desdobra-se a desintegração da família Terra Cambará no presente.

A essa moldura acrescenta-se uma segunda — *Caderno de Pauta Simples* – marcadamente metalingüística. Seu núcleo gira em torno das inquietações de Floriano, o intelectual da família, e de suas reflexões em torno de questões técnico-literárias — plano da obra, modo de ordenação e transmissão do universo diegético em sua combinação com o mundo histórico, entre outras — relacionadas com a “gestação do romance-rio”¹⁵⁵, que ele pretende escrever e que lhe permite reatar laços afetivos com o pai agonizante. O registro de parte de seu diálogo com Roque Bandeira é elucidativo:

¹⁵¹ VERISSIMO, E., op. cit., 1963a, p. 136.

¹⁵² BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 34.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 35.

¹⁵⁵ Idem.

– Acho que esse romance, apesar de todos os elementos de pura ficção que fatalmente terá, vai dar ao leitor a impressão de ser apenas um álbum de família, uma transcrição literal da crônica dos Terras e dos Cambarás, caso em que por motivos óbvios não o poderás publicar, mesmo que mudes os nomes das personagens e dos lugares... [...]

– Ando às voltas também com um problema de técnica. Não sei se devo começar a história pelo princípio, isto é de 1745, e depois seguir rigorosamente a ordem cronológica... É curioso como esse mistério do tempo sempre me visita quando estou por começar uma narrativa.¹⁵⁶

Entre molduras, apoiada por um “eixo cronológico”¹⁵⁷, encaixa-se “a narrativa do percurso de Rodrigo”¹⁵⁸, iniciada na segunda parte da trilogia e concluída em *O Arquipélago*. Nessa estrutura, fatos históricos e eventos ficcionais enleiam-se de forma íntima. No seu entrelaçamento, Zilberman reconhece que as atividades do protagonista atendem aos objetivos visados pelo escritor. Desse ângulo, Rodrigo constitui o

[...] representante de várias questões que interessam a Erico desde o início da trilogia, tais como: a formação das elites políticas do Rio Grande do Sul; a natureza do comportamento do homem regional; o contraste entre ética e a vida pública.¹⁵⁹

Uma abordagem mais detalhada das diversas partes de *O Arquipélago* permite o reconhecimento de três eixos narrativos — o ideológico, o literário e o histórico —, os quais, na opinião de Bordini, traçam o “painel mais ambicioso e bem resolvido de uma parte de nossa história política regional e nacional na literatura gaúcha e brasileira”.¹⁶⁰ Os detalhes de cada um deles que a abordagem da autora revela, contribuem para o reconhecimento de linhas mestras na composição da saga.

¹⁵⁶ VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962a. v. 3. p. 750-751.

¹⁵⁷ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 35.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 36.

¹⁶⁰ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 125.

O eixo ideológico — fundamental “matéria do eixo histórico”¹⁶¹ — manifesta-se nas seis partes abrangidas por *Reunião de Família*. Nos encontros familiares, oportunizam-se momentos em que se examinam “os pressupostos teóricos e históricos das ações políticas”¹⁶². As cenas em que esses se apresentam envolvem posicionamentos diferenciados que caracterizam a velha e a nova geração. Assim, ao longo das seis partes, evidenciam-se as mais diversas doutrinas: comunismo, idealismo, existencialismo. Os que se envolvem nas discussões citam pensadores das diferentes linhas filosóficas: Sartre, Camus, Nietzsche, Heidegger, Tillich, Teilhard de Chardin. Da combinação de doutrinas econômico-sociológicas com a psicanálise e com algumas teorias filosófico-teológicas emergem temas que, num primeiro momento, abordam “a liberdade e a responsabilidade do homem, o ateísmo e o cristianismo ante o sem-sentido da existência”¹⁶³. Posteriormente, a temática expande-se e as discussões versam sobre “a liberdade individual e o compromisso histórico-social, a propriedade privada e a miséria brasileira e terceiro-mundista, um Deus ausente e uma humanidade prenhe de responsabilidades”¹⁶⁴. Na visão crítica de Bordini, esses temas confundem-se em uma grande explicação dualista: a dos interesses econômicos *versus* os interesses passionais.

O eixo literário, compreendendo as seis partes de *Caderno de Pauta Simples*, apresenta o escritor Floriano em uma situação de análise da própria vida, em busca de matéria para a realização de seu romance. Em um primeiro instante, a aceitação do passado pessoal e regional constitui o desafio principal para a personagem. É o momento em que ele realiza o estudo dos eventos e dos sujeitos históricos, na perspectiva da memória do cotidiano dos homens e das mulheres da

¹⁶¹ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 132.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Ibidem, p. 134.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 134-135.

família que deseja representar em seu romance. Depois, discute o passado familiar e regional, ao mesmo tempo em que se ocupa da poética do romance que deseja escrever.

O terceiro eixo — o histórico — apresenta extensa matéria política e constitui a trama do romance. Nele, a figura centralizadora das ações é a do político de conveniência, representado pela figura de Rodrigo Terra Cambará. Historicamente, abrange o período de 1923 a 1945, e reúne um conjunto de revoluções e de conspirações, em que se mobilizam os chamados “heróis” cujas ações não se movem em prol do bem comum. De acordo com Bordini, nesse eixo Erico examina a política sob a “perspectiva da determinação econômica e da determinação inconsciente”, ao ressaltar as

[...] relações entre o desejo de autonomia dos caudilhos gaúchos durante a República Velha e o desejo de sobrevivência dessa classe depois da Revolução de 30, através da tomada do poder federal.¹⁶⁵

Também não fogem da observação acurada de Erico Verissimo as cenas cotidianas da vida familiar e social. Ao comentar a trajetória de Erico na vida literária, César reconhece nesse olhar sobre as minúcias do “ambiente moral dos pequenos agregados humanos”¹⁶⁶ — e o seu posterior aproveitamento na saga — o mérito da representação natural da vida, aquela que não é sofisticada e que mais se aproxima do homem natural, “abrindo janelas ao leitor da cidade grande para o microcosmo provinciano.”¹⁶⁷ Colocando Erico Verissimo no mesmo patamar de reconhecidos escritores da literatura brasileira — Graciliano Ramos e Guimarães Rosa —, César afirma que, com a saga, “captando a vida por inteiro, sem cair no folclórico, na convenção bonitinha”, o autor gaúcho “sai do provincial para o

¹⁶⁵ BORDINI e ZILBERMAN, op. cit., p. 129.

¹⁶⁶ CÉSAR, Guihermino. Os primeiros passos do romancista. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 dez. 1975. Caderno de sábado, p. 5.

¹⁶⁷ CÉSAR, op. cit., p. 5.

universal, sem trair a fisionomia das coisas com as deformações ideológicas com os ismos disto e daquilo, sem aderir à última convenção impressa em letra de forma.”¹⁶⁸. Para César, em termos universais, Erico Verissimo situa-se entre os “autores generosos criadores de vida”, como Honoré de Balzac e Charles Dickens.¹⁶⁹

Seguindo por essa mesma trilha de agudo observador da vida, é possível vislumbrar o olhar que Erico Verissimo lança sobre a História. Young, em sua tese de Doutorado — *O Questionamento da História em O Tempo e o Vento* —, destaca a consecução do propósito crítico de Erico no sentido de desmitificar a História dos “livros escolares”. A tese de Young comprova que, no término da trilogia, “o sistema patriarcal mostra-se esgotado e nada heróico”¹⁷⁰ e que tal decadência revela-se pelo tipo de personagem concebida por Erico Verissimo. Na saga encontram-se personagens marginalizadas, e a correlação direta entre eles e os patriarcas e as figuras históricas ajuda a polemizar “o conceito de História”¹⁷¹. Em primeiro lugar, destaca-se a presença dos elementos marginalizados que atendem a uma função: “Os escravos e os pobres servem para demonstrar a hipocrisia e a injustiça da estrutura sócio-política que se formou no estado e no país.”¹⁷² Também a presença de imigrantes marginalizados em posição frontal contra “os residentes estabelecidos”¹⁷³ que “justamente por suas práticas pacatas acabam minando a essência da imagem do herói, o mito cultivado pelas camadas hegemônicas”¹⁷⁴

¹⁶⁸ CÉSAR, op. cit., p. 5.

¹⁶⁹ Idem para todas as citações do parágrafo.

¹⁷⁰ YOUNG, Theodore Robert. O questionamento da História em *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo. Lajeado: FATES, 1997. p. 103.

¹⁷¹ Ibidem, p. 101.

¹⁷² Ibidem, p. 102.

¹⁷³ YOUNG, op. cit., p. 103.

¹⁷⁴ Idem.

Do olhar crítico do autor de *O Tempo e o Vento* não se exclui, em primeiro lugar, a censura ao autoritarismo que se concretiza na oposição do Dr. Rodrigo a Borges de Medeiros. Tampouco, em segundo lugar, o paralelismo crítico que Erico estabelece entre o Dr. Rodrigo Cambará e a figura histórica de Getúlio Vargas. Sob esse aspecto, Young e Fonseca, pertencem à mesma vertente que aproxima o protagonista de *O Retrato* e o ditador do Estado Novo.

Diante do exposto, constata-se que o diversificado, mas convergente caminho percorrido pelos críticos literários na análise de *O Tempo e o Vento* permite-lhes manifestarem-se sobre a visão da História que emerge dessas páginas de Erico Verissimo. Considerando a saga a partir de suas origens, Zilberman aponta para uma concepção histórica que “associa os fatos ocorridos à sua base econômica e ideológica, isto é, à civilização telúrica que predomina naquele Estado e determina um pensamento mágico.”¹⁷⁵ A partir daí, mostram-se duzentos anos da história do Rio Grande cujo eixo visualiza “a ascensão e decadência de um conceito, o de gaúcho”¹⁷⁶, correspondente à história de uma classe, cujos privilégios as transformações do Brasil moderno, acontecidas a partir de 1930, alteraram.¹⁷⁷

Do ponto de vista de Chaves, o modo como Erico encara a História não constitui um percurso linear, mas:

[...] é sobretudo um jogo de contrastes e oposições, e nesse jogo participam as personagens imaginárias, às vezes sublinhando os fatos retratados, mas mais freqüentemente para contraditá-los numa certa dialética. A história do Grande do Sul e do Brasil meridional, sendo um circuito de colonização e formação da sociedade neocapitalista, afirmou-se mediante a carreira de guerras e violências que percorrem o texto de ponta a ponta. Mas a ideologia do autor, ao

¹⁷⁵ ZILBERMAN, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1992. p. 75.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 75-76.

contrário, é uma ideologia humanista e liberal; preocupa-o sobretudo o tema da tirania e da opressão; nos vultos individuais, que se recortam sobre o grande painel coletivo, ocorre o drama da perda da liberdade”.¹⁷⁸

No jogo dialético proposto ao longo da saga — ocorrência apontada tanto por Zilberman quanto por Chaves —, Erico Verissimo revela a consciência do caráter histórico que marca a vida humana, circunscrita por um determinado período de tempo, por espaços físicos concretos e pela interação dos seres humanos com esses elementos. Na organização dos eventos ficcionais que realiza, a visão da História converge para a tese de Nunes, segundo a qual, “nós temos Histórias e não temos a *História*”¹⁷⁹, uma visão que se contrapõe àquela manifestada pela conhecida frase de Lucien Febvre — “A história é filha de seu tempo”¹⁸⁰, sendo escrita, portanto, a partir dos padrões e valores dominantes. Para Erico Verissimo,

[...] a História é feita de pequenas e grandes histórias.
[...] Suspeito de que ninguém escapa à História por mais que corra do calendário e da geografia. Mesmo na estória chamada alienada, a História estará sempre implícita.¹⁸¹

Particularmente interessado na relação de sentido que o presente mantém com o passado, Erico estimula a emergência de um tipo de narrativa que rompe com o padrão tradicional e exclusivo de relevância aos mitos instituídos pela ideologia dominante. O autor releva a importância de focalizar-se a anônima contribuição do

¹⁷⁸ CHAVES, Flavio Loureiro. O narrador como testemunha da História. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005a. p. 235.

¹⁷⁹ NUNES, Benedito. Debate. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988a. p. 54.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 56.

¹⁸¹ MARZOLA, Norma. Ninguém escapa à História. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. p. 70.

homem comum à sociedade em que está inserido¹⁸². Tal essa perspectiva abre um espaço para que cada leitor estabeleça, a partir do presente, um sentido para o próprio passado.

A partir da exposição desses vários enfoques sobre *O Tempo e o Vento*, constata-se a ausência de investigações mais aprofundadas da segunda parte da saga, embora haja registros de algumas abordagens. Como aceitação do desafio, esta tese privilegia exatamente *O Retrato*, focalizando a urdidura realizada por Erico Veríssimo.

2.1.2 Pelas sendas histórico-sociais

[...] o que sobrevive depois que o fato histórico se apaga é a Literatura. A própria História é Literatura: ler História não é propriamente ler a respeito de eventos do passado, mas sobre o advento de sentido proveniente do passado.¹⁸³

Consideradas em sua gênese, é possível observar que História e Literatura mantiveram relações muito estreitas, em função de dois elos de ligação: o discurso e o mito. Essa íntima correlação, já merecedora de considerações de Aristóteles na *Poética*¹⁸⁴, reconhece no historiador a função de alguém que se ocupa em narrar eventos de “grandes feitos heróicos, que, com freqüência, são considerados como o fundamento e o começo da história de uma comunidade ou do

¹⁸² De acordo com o autor: “Acho que o que importa num livro (estamos falando de ficção) é comunicar ao leitor um drama de outros homens, dar-lhe elementos para olhar de um ângulo “diferente” a vida e a humanidade” (DINORAH, 1997, p. 37).

¹⁸³ LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985. p. 55.

¹⁸⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. p. 78. Ao se debruçar sobre os dois tipos de relato, o do historiador e o do poeta, Aristóteles deixa claro que não cabe ao poeta a expressão do *que aconteceu*, mas daquilo que *poderia ter acontecido*.

gênero humano em geral.”¹⁸⁵ Nesse sentido, a observação de Fábio Lucas sobre o relato escrito do historiador e do escritor ficcionista é precisa: “para o primeiro o mito apóia-se no *factum*, para o segundo no *fictum*.”¹⁸⁶

Considerando que “o fato histórico pode ser captado dentro da literatura, imanente ao texto”¹⁸⁷, justifica-se o interesse de outras áreas do conhecimento humano em torno de *O Tempo e o Vento*; especialmente, o suscitado em historiadores e especialistas das ciências humanas sociais, que alargam o campo das conclusões dos críticos literários. Entre eles, mencionam-se os artigos escritos por Sérgio Buarque de Holanda, Teófilo Otoni Vasconcelos Torronteguy, Sandra Jatahy Pesavento, Jacques Leenhardt e Heloísa Jochims Reichel, cujas análises e posicionamentos contribuem para a consecução dos objetivos desta tese.

Um dos primeiros historiadores a manifestar-se sobre *O Tempo e o Vento* foi Sérgio Buarque de Holanda que, a 9 de julho de 1950, publicou artigo crítico no *Diário Carioca*.¹⁸⁸ No seu comentário, em primeiro lugar, percebe-se a preocupação do cronista na detecção da presença dos fatos históricos na produção de Erico. De acordo com Buarque de Holanda, os eventos estão presentes a todo momento na narrativa, mas não assumem a posição de primeiro plano. No trabalho realizado por Erico, destaca Holanda, a evocação aos fatos passados sempre se “faz por vias indiretas”¹⁸⁹. As três personagens que o ficcionista nomeia — Pedro Missioneiro, Dr. Carl Winter e Dr. Nepomuceno Garcia Mascarenhas — o índio, o imigrante alemão, o

¹⁸⁵ ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: metáfora viva? In: MORAIS, Régis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas, SP: Papirus, 1988. p. 59.

¹⁸⁶ LUCAS, op. cit., p. 55.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 53.

¹⁸⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de Crítica Literária: 1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. v. 2. p. 232. Ressalte-se que, naquele momento, da trilogia só estava completa a primeira parte, *O Continente*.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 228.

magistrado nortista — não constituem *fórmulas*¹⁹⁰ que abafem a essência da arte da ficção; antes, revelam-se como o resultado de um “sutil e quase invisível processo de seleção” de características que contribuem para uma “atmosfera de conjunto”.¹⁹¹

Em segundo lugar, a constatação de uma lacuna na narrativa — a significativa presença do açorita no processo de desenvolvimento do Rio Grande do Sul — enseja a Sérgio Buarque uma oportunidade para realizar um comentário sobre os limites entre a atividades do cronista e a do escritor. Assim, do ponto de vista do historiador caberia a inclusão; do ângulo do artista, a omissão não impede, em absoluto, a criação da atmosfera histórica. A partir daí, Holanda reconhece a propriedade das opções realizadas por Erico Verissimo, no sentido de, pela exploração semântica dos signos verbais, compor tal atmosfera, já a partir “do apelido atribuído à estirpe portadora”¹⁹² das virtudes dos casais ilhéus: “Os Terras, assim como a própria terra onde moram, servem para construir, em verdade, o princípio da permanência que irá garantir unidade convincente a todo o relato.”¹⁹³

Em terceiro lugar, Sérgio Buarque destaca a habilidade de Erico Verissimo no manejo e na seleção de tudo quanto possa aproveitar dos fatos históricos para a narração. Para Holanda, “a verdade dos fatos é respeitada e transubstancia-se, sem violência, na verdade do romance.”¹⁹⁴ Em conseqüência, o crítico reconhece na produção uma “paisagem transcendente da obra”, que reúne as melhores expectativas em relação ao que vai rematar o projeto, o “conjunto onde perfilarão as raízes e os destinos de um povo”¹⁹⁵

¹⁹⁰ HOLANDA, op. cit., p. 228.

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Ibidem, p. 229.

¹⁹³ Ibidem, p. 228 e 230.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 231.

¹⁹⁵ Ibidem, loq. cit.

A 10 de fevereiro de 1952, no mesmo jornal onde publicara comentário crítico sobre *O Continente*, Sérgio Buarque de Holanda volta a manifestar-se, dessa vez focalizando *O Retrato*. Classificando a segunda parte da trilogia como *intermezzo*¹⁹⁶, o registro do cronista não possui o entusiasmado tom que se percebe no artigo sobre *O Continente*. As considerações iniciais referem-se aos obstáculos provavelmente enfrentados pelo autor, no intento de “manter intacto o foco de interesse e fornecer um painel cíclico de proporções monumentais”¹⁹⁷. Em *O Continente*, assinala Holanda, registra-se o “ocaso dos tempos heróicos”¹⁹⁸ do Rio Grande, envolvendo diferentes e sucessivas gerações. Enaltecendo a técnica empregada por Erico Verissimo para a consecução da primeira parte da trilogia, a nova época em que se detém o romance — a “vida provincial, minguada e sonolenta”¹⁹⁹, que se estende até 1915 —, para Sérgio Buarque, sofreia a dinâmica da primeira parte da trilogia. Embora muitas das personagens possuam qualidades que notabilizaram antepassados da família Terra Cambará, os tempos são outros, sem espaço para heróis.

Na seqüência que prevê dos eventos, o cronista considera *O Retrato* uma pausa “no meio de um tumultuosa viagem, a descambar em cheio na vida contemporânea”²⁰⁰: nesse momento é que, para ele, o projeto de Erico enfrentará seu maior desafio. De acordo com Holanda, a segunda parte da encerra “uma efervescência mal contida”²⁰¹ a ser desenvolvida e resolvida na terceira parte da trilogia.

Seguindo a mesma linha de argumentos de Holanda que, a cada passo da narrativa de Erico Verissimo reconhece elementos históricos que não entram em conflito com o registro histórico, Reichel aborda

¹⁹⁶ HOLANDA, op. cit., p.493.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 492.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 493.

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Ibidem, p. 495.

Ana Terra, um dos capítulos da primeira parte da saga. No comentário, a historiadora destaca que o estatuto alcançado pela produção de Erico Verissimo deve-se não só à “relação entre a narrativa do enunciador e as vivências econômicas, sociais, políticas e culturais do grupo receptor, como também o reconhecimento pelos membros desse grupo, da autoridade do autor do discurso.”²⁰²

No caso de *Ana Terra*, tematiza-se a questão da identidade sul-rio-grandense. A construção imaginária de Erico busca elementos em dados concretos do real. Em primeiro lugar, o fundamental problema que a mobilidade das fronteiras representou na construção dos limites do território do Rio Grande do Sul. Ana e sua família pertencem ao continente; os castelhanos são os outros, os “bandidos e invasores”²⁰³ A partir daí, a ocupação e povoamento das terras vazias pela concessão de sesmarias que se representa na criação do povoado de Santa Fé, destacando o “sentido de legitimidade à ocupação portuguesa”²⁰⁴

Em segundo lugar, a autora menciona a formação da sociedade sul-rio-grandense que se concretiza a partir da união de portugueses com índios missioneiros. No caso de *Ana Terra*, Reichel refere a permanência do elemento português: a protagonista “é a mãe e a figura que cria e permanece junto ao filho, transmitindo-lhe a sua cultura.”²⁰⁵ A historiadora ainda destaca na produção de Erico a restrita contribuição dos índios aculturados e o papel de “meros figurantes destinado aos homens de cor.”²⁰⁶

²⁰² REICHEL, Heloísa Jochims. A identidade sul-riograndense no imaginário de Erico Verissimo. In. GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM; São Paulo: EDUSC, 2000. p. 208.

²⁰³ Ibidem, p. 209.

²⁰⁴ Ibidem, p. 211.

²⁰⁵ Ibidem, p. 213.

²⁰⁶ Idem.

Para Reichel, a preponderância do viés lusitano que marca a produção de Erico Verissimo deve-se à influência de

[...] seus contemporâneos e muitas vezes colegas de ofício que com ele compunham uma confraria. [...] [a obra] pode ser considerada fortemente engajada na tarefa de transferir este imaginário individual ou de grupo ao imaginário coletivo da sociedade sul-rio-grandense. E se, sem dúvida, sua competência para tal foi e é inquestionável.²⁰⁷

Ao volver seu olhar de historiadora sobre *O Tempo e o Vento*, Pesavento considera que a característica pendular da narrativa de Erico Verissimo — “sobremontando posições polares, relativizando diferenças, permitindo a convivência de opostos”²⁰⁸ — mediatiza a convivência das diferenças ou dos opostos e relativiza posições. Assim, “dilui fronteiras e insinua uma forma de dizer o Rio Grande, numa postura *avant la lettre* que faz dialogar a História e a literatura.”²⁰⁹. De acordo com Pesavento, nesse diálogo, percebe-se que Erico apresenta conjuntos “bipolares”:

[...] civilização/barbárie, razão/desrazão, ordem/desordem, cultura/natureza, vida/morte, permanência/mudança, destino/liberdade, homem/mulher. Em todos esses conjuntos, a narrativa pendular vai de um pólo a outro, num percurso de montagem/desmontagem de suas lógicas internas, o que permite o apagamento das diferenças e a demonstração de ambivalência do processo, que permite a convivência dos opostos.²¹⁰

No exame que realiza de *O Continente*, Pesavento aponta, em um primeiro momento, para o ceticismo ou relativismo subjacente na reflexão do Padre Lara sobre a recuperação dos fatos históricos. Ao se deter no aspecto tempo — “Dali a cem anos”²¹¹ — o pensamento do

²⁰⁷ REICHEL, op. cit., p. 216.

²⁰⁸ PESAVENTO, Sandra. A narrativa pendular: as fronteiras simbólicas da história e da literatura. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *Erico Verissimo: o romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 51.

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ PESAVENTO, op. cit., 2001, p. 43.

²¹¹ Ibidem, p. 43-44.

religioso incide na questão relacionada com a presença da ficcionalidade no discurso histórico, em função da distância temporal instaurada. Para a autora, nessa reflexão “atenuam-se as diferenças entre o real e o não-real e ressalta-se a força do imaginário, dotado de um ‘efeito’ de realidade mobilizador”:

Não deixava de ser curioso a gente ver a História no momento em que ela estava sendo feita! Dali a cem anos, como iriam os historiadores descrever aquela guerra civil? O Pe. Lara sabia como era custoso obter informações certas. As pessoas dificilmente contavam as coisas direito, mentiam por vício, por prazer ou então alteravam os fatos por causa de suas paixões. Cenas da vida cotidiana que se tinham passado sob o seu nariz, ali mesmo na praça de Santa Fê, eram depois relatadas na venda do Nicolau duma maneira completamente diferente. Como era então que a gente podia ter confiança na História?²¹²

De acordo com a autora, a capacidade de criar uma realidade mais sedutora que o cotidiano aparece também nas considerações do Padre Alonzo e do Dr. Winter. O primeiro sabe que os índios “tinham uma imaginação tão viva que às vezes lhes era difícil separar o mundo real do mundo de sua fantasia”²¹³, mas surpreendentemente, Alonzo reconhece que é do universo dos devaneios que o “território de seus sonhos”²¹⁴ se aproxima. Para o Dr. Winter, “o mundo da realidade é muito prosaico”²¹⁵. Para romper com essa trivialidade, nada como o surgimento do “fantasma de algum defunto — padre ou índio. Seria uma revelação, uma novidade, uma quebra de rotina, o princípio de alguma coisa nova”.²¹⁶

Para a autora, inseridos entre os acontecimentos, cujos significados relativizam-se, os conflitos armados destacam-se, principalmente pelas reflexões que provocam nas diversas

²¹² VERISSIMO, E., op. cit., 1962c, p. 296.

²¹³ Ibidem, p. 27.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ VERISSIMO, E., op. cit., 1962c, p. 401.

²¹⁶ Idem.

personagens neles envolvidas. Sob a perspectiva masculina, a guerra é percebida como “contingência da vida, traço permanente do cotidiano do pampa ou prática a pautar os valores da conduta do homem do sul”.²¹⁷ Licurgo Cambará justifica-a pela divergência política entre “pica paus” e “maragatos”, pelo antigo ódio que os Terras alimentam contra os Amarais. Entretanto, ele não deixa de considerar o peso que abala seu íntimo como chefe de família, ao expor seus afetos ao perigo do legítimo enfrentamento desse ódio secular. Rodrigo Cambará, antepassado de Licurgo, encara a guerra como rotina da vida no sul:

– Escuta o que vou le dizer, amigo. Nesta província a gente só pode ter como certo uma coisa; mais cedo ou mais tarde rebenta uma guerra ou uma revolução [...] Que é que adiante plantar, criar, trabalhar como burro de carga? O direito mesmo era a nossa gente nunca tirar o fardamento do corpo nem a espada da cinta. Trabalhar fardado, deitar fardado, comer fardado, dormir com as chinocas fardado... O castelhano está aí mesmo. Hoje é Montevideú. Amanhã Buenos Aires. E nós aqui no Continente sempre acabamos entrando na dança.²¹⁸

Absurdamente, no entender de Chiru Caré — na paz, um bicho; na guerra, um verdadeiro homem — a guerra é “fator de humanidade”²¹⁹. Contrariando a Chiru Caré, o posicionamento assumido por Winter, Liroca e Fandango, apesar da diversidade cultural que os separa, constitui uma subdivisão na lógica de percepção masculina. O olhar do médico, externo ao conflito, considera a guerra responsável pelo enfraquecimento da Província; Liroca, diretamente envolvido no episódio de 1893, não encontra sentido para a situação; o peão Fandango olha com ceticismo e desconfiança as rivalidades políticas que, do seu ponto de vista, não chegam a alterar em essência a situação do povo.

²¹⁷ PESAVENTO, op. cit., 2001, p. 45.

²¹⁸ VERISSIMO, E., op. cit., 1962c, p.179.

²¹⁹ PESAVENTO, op. cit., 2001, p. 45.

O pensamento das personagens femininas converge para um ponto comum, oposto ao da perspectiva masculina. Maria Valéria percebe a inutilidade da guerra, e não reconhece diferença entre os inimigos. Sua manifestação ao contestar o cunhado — “O senhor sabe que eles são tão bons e tão valentes como os republicanos. É a mesma gente, só que com idéias diferentes.”²²⁰ — tem o poder de açular a ambigüidade dos sentimentos dele diante do conflito. Ana Terra, valorosa defensora da vida, é uma inconformada, pois não encontra acolhida para sua forma de pensar, nem respostas para suas questões particulares:

Ana sentiu uma revolta crescer-lhe no peito. Teve ganas de dizer que não tinha criado o filho para morrer na guerra nem para ficar aleijado brigando com os castelhanos. Guerra era bom para homens como o Cel. Amaral e outros figurões que ganhavam como recompensa de seus serviços medalhas e terras, ao passo que os pobres soldados às vezes nem o soldo recebiam. [...]

Para que tanto campo? Para que tanta guerra? Os homens se matavam e os campos ficavam desertos. Os meninos cresciam, faziam-se homens e iam para outras guerras. Os estancieiros aumentavam as suas estâncias. As mulheres continuavam esperando. Os soldados morriam ou ficavam aleijados.²²¹

Esse jogo, que Sandra Pesavento classifica como “pendular”²²², alarga-se, e marca outros confrontos: razão e loucura, cultura e natureza, temas protagonizados por várias personagens. Luzia e Bibiana situam-se na primeira dicotomia. Luzia é a estrangeira, a alienada, cujos valores surpreendem a comunidade. Em primeiro lugar, pela extravagância que emerge de suas atitudes desequilibradas: prazer em assistir a enforcamentos, satisfação diante de um moribundo ou do castigo de escravos. Em segundo lugar, por seu comportamento autônomo — revelador de novos padrões culturais

²²⁰ VERISSIMO, E., op. cit., 1962c, p. 11.

²²¹ Ibidem. p. 142-144.

²²² PESAVENTO, op. cit., 2001, p. 43.

— que contraria as regras de obrigação social, freqüentemente mantidas pelas comunidades fechadas: ela não se submete ao poder do homem, expondo à crítica os valores machistas, norteadores das relações interpessoais.

Da perspectiva de Leenhardt, Luzia paga um alto tributo por seu comportamento autônomo e rebelde: “a loucura. É ao menos assim que os outros a vêem e, por isso, pretendem interná-la.”²²³ Entretanto, de acordo com esse sociólogo, nisso tudo há um aspecto positivo a ser ponderado: a loucura aponta para transformações, para um “mundo novo em gestação”²²⁴. Luzia, por sua complexidade psicológica, evoca Freud e “o desenvolvimento das ciências do espírito na longínqua Europa”²²⁵. Suas atitudes situam-se muito além da capacidade de compreensão da coletividade que a acolhe. De certa forma, a jovem se aproxima da figura do avô, Aginaldo Silva, que

[...] havia pervertido a vida tranqüila da comunidade agrária, introduzindo o empréstimo a juros e penhora, o que lhe permitiu fazer fortuna através das irregularidades do ciclo natural (um ano bom e outro não) e de tomar lugar de assalto dentro da hierarquia social local.²²⁶

Em contraponto a Luzia, as figuras de Bibiana e Ana Terra — ao mesmo tempo persistentes lutadoras contra o destino e teimosas em sua sina de mulheres do pampa — personificam, conforme Pesavento, não só a razão, a lógica da existência, mas também, “o elemento de continuidade na História”²²⁷

²²³ LEENHARDT, Jacques. Narrativa e história em “O tempo e o Vento”, de Erico Verissimo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *Erico Verissimo: o romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 36.

²²⁴ Idem.

²²⁵ Ibidem, p. 38.

²²⁶ Ibidem, p. 36 e 37.

²²⁷ PESAVENTO, Sandra, op. cit., 2001, p. 47.

A visão de História que se apresenta em *O Continente I* — e que se confirma pela citação inicial do Eclesiastes, como epígrafe —, em um primeiro momento parece circular, para Jacques Leenhardt:

O Preceito da Eclesiástica [*sic*], que é toda uma visão da História como temporalidade repetitiva, retorno do mesmo na infinidade do ciclo, encontra imediata transcrição na estrutura geral do romance: como se o tempo não avançasse, o primeiro capítulo é cronologicamente contemporâneo ao último, do qual é separado pelos capítulos que desenvolvem uma história que se prolonga por mais de um século e meio. Esses dois capítulos [...] referem-se ambos ao ano de 1895, embora o segundo se situe temporalmente em 1745, inaugurando um amplo *flashback* que trará o leitor para o presente da narração, na sede do Sobrado.”²²⁸

Entretanto, para o sociólogo, é fundamental a consideração do formato da narrativa adotado por Erico, a qual se interrompe por seis vezes e onde se inserem “intermédios em itálico”²²⁹. A combinação desses detalhes, para Lennhardt “opõe a temporalidade linear da crônica à verticalidade anacrônica que emana da visão de imutabilidade repetitiva do tempo histórico”²³⁰. Assim, o conjunto “tece, segundo diversas estratégias textuais, duas concepções opostas repetitivas e progressivas da História.”²³¹

Ao manifestar-se sobre a visão de História que se apresenta na saga, Pesavento detém-se na intercalação dos tempos em *O Retrato*. Para ela, essa interposição assume a função de representar não só o peso considerável que o passado assume na seqüência dos eventos, como também sugerir a descrença do narrador ante o novo, o futuro. Na leitura que realiza, a autora justifica:

Em *O Retrato* trata-se de perdas e de derrocadas. Ao tratar da mudança, [o narrador] inverte temporalidades, pondo ceticismo no novo e colocando a questão da

²²⁸ LEENHARDT, op. cit., p. 26.

²²⁹ Idem.

²³⁰ Idem.

²³¹ Ibidem, p. 26.

possibilidade ou não de salvar o tempo passado. [...] Nesse processo de estruturação/desestruturação que acompanha o fluir da narrativa e que assinala a temporalidade da mudança, uma linha persegue a trama e é marcada pela tragédia, fazendo com que cada elemento do novo contenha em si os germes da sua destruição, e que cada avanço implique uma perda ²³².

Os argumentos da historiadora apóiam-se em importantes elementos referenciais: a obra, publicada “num momento de inflexão da História do país” — logo após a derrocada do Estado Novo — constitui um exame reflexivo que parte do Rio Grande, e estende-se “sobre o tempo”²³³ do escritor. Para a autora, justifica-se, dessa perspectiva, a prevalência de um questionamento subjacente na narrativa ficcional: “Solapadas as bases de uma velha ordem, o que era possível esperar para o país?”²³⁴

Nesse conjunto, emerge a “visão de História” defendida por Erico Verissimo, segundo a qual ao passado cabe um peso considerável na moldagem de “um *ethos* que se apresenta como um desafio”.²³⁵ Na intercalação temporal realizada, a trama fica marcada pelo contraste entre as promessas e as conquistas do jovem Rodrigo recém-formado e as “perdas e derrocadas” sofridas por ele e pela família Terra Cambará no presente, em que se conjugam a fragilização de sua saúde e seu aniquilamento político. De acordo com Pesavento, a idéia de mudança que perpassa o panorama traçado por Erico Verissimo está impregnada de uma visão melancólica do processo em curso, uma vez que o “anjo da morte — da queda da decadência, da falência — atrela-se aos domínios de Clio” ²³⁶. Para ela, o autor

[...] parece cético e pessimista quanto ao resultado da empresa daquela geração que empolga o poder em 30. [...] Há

²³² PESAVENTO, op. cit., 2001, p. 89-90.

²³³ Ibidem, p. 90.

²³⁴ Ibidem, p. 93.

²³⁵ Ibidem, p. 90.

²³⁶ Ibidem, p. 90.

um estrutura viciada que persiste e que impede a renovação. Cada mudança assinala uma perda, mas que não é só do passado”.²³⁷

Ao considerar a atuação política do Dr. Rodrigo Cambará, a historiadora aponta para um estranhamento provocado pela ambigüidade que o caracteriza em sua maneira de ser. Ele é homem que marca o compasso da própria vida pela modernidade. Pelas bandeiras que defende — ruptura simbólica do passado pelo endosso à campanha civilista pró-Rui Barbosa, denúncia do viciado sistema eleitoral com suas fraudes, realização de uma medicina social —, insere-se na segunda geração republicana, consciente da necessidade de reordenação da política nacional. Entretanto, tudo isso não impede que rompa com seu ideário, e torne-se um freqüentador do Palácio do Catete como “um dos grandes homens do governo getulista no Rio, no pós 30”²³⁸ Nas marcas do passado que ele traz consigo, a historiadora justifica esse tipo de comportamento:

Particularmente o atrai a figura carismática de seu bisavô, morto na conquista do Sobrado [*sic*], em 1836. É em torno desta figura e de um Rio Grande que existiu — seja na fama, na lenda, no mito, na tradição ou mesmo nas ações concretas, retrabalhadas pela memória — que Rodrigo-doutor se situa como herdeiro e continuador da estirpe, reatualizando o modelo.²³⁹

Num exame da convergência História-Literatura em *O Retrato*, a historiadora defende a tese de que o passado constitui uma força que dificulta a emergência de uma prática política empenhada na construção da democracia no País. Ela atribui à narrativa ficcional de Erico um viés que coloca “num passado atemporal e glamourizado o padrão de referência identitário do Rio Grande”. Pesavento encontra

²³⁷ PESAVENTO, op. cit., 200, p. 100-101.

²³⁸ Ibidem, p. 96.

²³⁹ Ibidem, loc. cit. Na verdade, o Capitão Rodrigo é morto na tomada do casarão da família Amaral, pelos Farrapos. Cf: “Só vou dormir depois que tomar o *casarão* e prender os Amarais, o pai e o filho” (grifo nosso) (VERISSIMO, E., 1962c, p. 303).

nessa parte da saga “o delineamento de certos valores e ‘defeitos bonitos’ que fazem do gaúcho um arquétipo sedutor e que dão, ao menos, uma compensação simbólica para perdas reais.”²⁴⁰

Da perspectiva de Leenhardt, em *O Retrato*, registra-se o nascimento da opinião pública e do político. Santa Fé corresponde à imagem de uma sociedade urbana em evolução, mas atrasada ideologicamente. Impregnado por modernizantes idéias de nuança positivista, oriundas da França, o Dr. Rodrigo Terra Cambará intui a necessidade da fundação de um jornal, *A Farpa*, que se torne um espaço público de discussão, onde os cidadãos, sem medo, expressem suas opiniões. Inicialmente, o jornal envereda por uma senda de críticas radicais ao poder constituído na cidade. Entretanto, Rodrigo altera a orientação do jornal, influenciado pelo magnetismo que o liga ao velho Licurgo e pela admiração política que lhe inspira Pinheiro Machado. Os combates verbais, então, passam a ser menos virulentos.

Leenhardt vê nessa mudança de rumos de *A Farpa* “a passagem bem-sucedida do campo dos ideais ao da política”²⁴¹, que triunfa durante algum tempo sobre a força bruta. Pressionado pela entediante rotina que a vida de médico lhe impõe, Rodrigo, pouco a pouco, depara-se com a grande oportunidade de romper com a monotonia: “fazer política”²⁴². Ironicamente, todos os princípios democráticos norteadores de suas idéias são transgredidos, e Rodrigo elege-se deputado pelo sistema tradicional “dos favores”.²⁴³

Detendo-se nas personagens “portadoras de idéias ou de atitudes singulares”²⁴⁴, Leenhardt considera que, em sua maioria, elas

²⁴⁰ PESAVENTO, op. cit., 2001, p. 101-102.

²⁴¹ LEENHARDT, op. cit., p. 124.

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Ibidem, p. 125.

mostram-se despreparadas para o mundo que se aproxima. Nas discussões que protagonizam nas noitadas do Sobrado, estão ausentes questões historicamente relevantes: “o detalhe das alianças com os paulistas, a luta contra o poder central, a formação da emigração revanchista, a ascensão e posterior queda de Getúlio Vargas”²⁴⁵. Justificando essa ausência, o sociólogo admite que o exame de todas as posições expostas pelos diferentes grupos que lutam entre si constitui o pior argumento romanesco possível. Ainda, de acordo com Leenhardt,

[...] se a História parece não avançar e se repetir geração após geração, deixando os pobres sempre pobres e os poderosos, poderosos, esta impressão se deve em grande parte ao fato de que a narração tem tendências a concentrar nossa atenção somente nos atos do herói. Se a narrativa pudesse se liberar dessa focalização abusiva, poderíamos observar como os comparsas dessa história são importantes. [...] A partir de personagens como Toríbio, Rubim ou o Pai, e da oposição de algumas figuras de estrangeiros, como o pintor e anarquista espanhol Don Pepe García, o cirurgião italiano, Dr. Carbone, [...] se constrói de fato o espaço democrático do debate, tão rico de contrastes e tão pouco romanesco²⁴⁶

O sociólogo também defende a tese de que a busca do Dr. Rodrigo por novos valores — corporificados na fascinação que ele sente pela cidade de Paris e pela cultura européia — representa a tentativa de o protagonista libertar-se das influências do passado, adotando uma ideologia coerente com seus interesses particulares. Sob essa perspectiva, ele

[...] encarna a imagem de um homem cuja conduta é regida por valores modernos (técnico-científicos), democráticos e universais, em um a palavra burgueses, [...]confrontado com um meio social que não aceita esses valores, e que defende as antigas hierarquias, permanecendo

²⁴⁵ LEENHARDT, op. cit., p. 125.

²⁴⁶ Idem, p. 126.

fechado nos limites de um mundo geográfica e humanamente reduzido.²⁴⁷

Ao avançar na abordagem de *O Tempo e o Vento*, Leenhardt interpreta na anamnese realizada pelo escritor Floriano Cambará — primogênito do Dr. Rodrigo — a “maneira que adota Erico Verissimo para interrogar-se sobre o modo através do qual a História é escrita.”²⁴⁸ De acordo com o sociólogo, no relato, manifesta-se a marca subjetiva do narrador que, na qualidade de ator, participa da matéria narrada. Essa constatação leva-o a considerar *O Arquipélago* também “um romance de educação”²⁴⁹: Floriano deve amadurecer, distanciar-se dos preconceitos antigos. Diante dele — além do jogo de ambivalência interna que estabelece com o pai —, está a época dos heróis guerreiros e de seus feitos gloriosos que já passou; em seu lugar, o tempo dos partidos políticos, dos jornalistas e da opinião pública. Dessa perspectiva, “a História de Floriano deve ser lida como a consequência da História do país no qual vive.”²⁵⁰

Para Leenhardt, da leitura dessa parte da saga emerge uma questão que permite pensar a História como um processo quase

²⁴⁷ LEENHARDT, op. cit., p. 132.

Esse comportamento contraditório do líder político no início do século é explicado por Sérgio Buarque de Holanda: “Na verdade, a ideologia impessoal do liberalismo democrático jamais se naturalizou entre nós. Só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a [a democracia] e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam mais ou menos acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos” (HOLANDA, 1995, p. 160).

²⁴⁸ LEENHARDT, op. cit., p. 158.

²⁴⁹ LEENHARDT, op. cit., p. 161. A terminologia utilizada pelo sociólogo corresponde à noção de romance de formação que “insiste no processo de constituição e consolidação (cultural, psicológica) da personalidade de um herói.” (REIS e LOPES, 2002, p. 361).

²⁵⁰ Ibidem, p. 158.

natural, cíclico como a natureza, que repete as estruturas de comportamento de cada geração:

[...] a História do Brasil, aquela que se conta e se escreve nos livros de História não é ela, ao mesmo tempo e inversamente, o que alimenta o romance que escreve Floriano, a reconstrução política e social de um ambiente que permite compreender como um jovem dos anos 30 e 40 torna-se adulto em um país que também tenta tornar-se adulto?²⁵¹

Essa constatação justifica para o sociólogo a organização cíclica que caracteriza *O Tempo e o Vento*: a saga começa e termina com o mesmo conjunto de frases: “Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado.”²⁵²

Ao comentar a estrutura do espaço social na “pirâmide de absolutos”²⁵³, em que subjaz a cosmovisão do menino Floriano —

DEUS
no Céu
O dr. Borges
No governo do Estado
No Sobrado Papai, Mamãe, Vovô e a Dinda
D. Revocata na Escola – Laurinda na cozinha
Eddie Polo na nossa defesa contra os índios e os mexicanos
E o brioso Exército Nacional em caso de guerra com a Argentina —

Leenhardt aponta a ordenação de um mundo tradicional, correspondente à vida social do Brasil em sua totalidade e à sua história, que Floriano se esforça por desmontar. Na ficção, nomeada como “cristalina sociologia do menino”²⁵⁴, essa pirâmide evidencia, também, o olhar infantil adotado pelo narrador sobre a geografia social de Santa Fé, revelada por frases-síntese:

²⁵¹ LEENHARDT, op. cit., p.158.

²⁵² VERISSIMO, E., op. cit., 1962a, p. 1014; VERISSIMO, E., op. cit., 1962b, p. 1.

²⁵³ VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1966. v. 1, p. 59.

²⁵⁴ VERISSIMO, E., op. cit., 1966, p. 59.

Os ricos moravam nas ruas e praças principais.
 Os remediados nas ruas transversais
 Os pobres no Barro Preto, na Sibéria e no Purgatório
 Os negros conheciam seu lugar.
 As coisas tinham sido, eram e sempre seriam assim
 Porque essa era a vontade de Deus.
 Amém!

No tempo de *O Arquipélago*, a sociedade apresenta-se fragmentada, as personagens vivem isoladas, dispersas, sem os laços hierárquicos que, no passado, as mantinham unidas. Devido à intrincada psicologia de cada uma, Floriano não conceberá “tipos”, mas “personagens modeladas”, que se caracterizam por “uma complexidade muito acentuada e a quem o romancista tem de consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos.”²⁵⁵. No isolamento que se estabelece — as personagens concebidas são peças em um “mosaico”²⁵⁶ — Floriano reconhece sua ação como escritor: “estabelecer pontos entre os homens em um campo que perdeu suas forças magnéticas, de atração ou de coerção”²⁵⁷.

A perspectiva de Leenhardt — que vê na anamnese realizada por Floriano um estímulo à libertação dos padrões repetitivos “que persegue a história das sociedades tradicionais “ e “uma maneira de se tornarem adultas”²⁵⁸ — acentua a metáfora do “espelho”, proposta por Pesavento, reforçando o caráter reflexivo do narrador. De acordo com a imagem proposta, a duplicação do ser que no espelho se contempla, cria “um mundo paralelo “quase real”, [...] que se associa a uma construção imaginária de sentido dotada de coerência simbólica, que é a identidade.”²⁵⁹ Assim, ao redigir o romance sobre a família Terra Cambará em Santa Fé, no Rio Grande do Sul, Floriano oferece

²⁵⁵ AGUIAR e SILVA. Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina. 1993. p. 710.

²⁵⁶ LEENHARDT, op. cit., p. 166.

²⁵⁷ Ibidem, loc.cit.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ PESAVENTO, op. cit., 2001, p. 170-171.

uma narrativa fascinante: ao “contemplar” o outro lado da realidade, a coletividade não se encontra apenas de volta ao passado, mas em frente à possibilidade de avançar evolutivamente.

Embora as análises dos historiadores tenham em vista apresentar a saga do ponto de vista de seu ramo de conhecimento, na maioria dos casos, nelas predominam os aspectos explorados pela análise literária.

3 URDIDURA DE O RETRATO

Tudo o que se conta acontece no tempo, toma tempo, desenvolve-se temporalmente, e o que se desenvolve no tempo pode ser contado. Talvez mesmo todo processo temporal só seja reconhecido como tal na medida em que pode ser narrado de certa forma.

Paul Ricoeur

Literatura e a História — embora constituam campos do conhecimento humano diferenciados, e cada uma apresente uma forma especial de linguagem — possuem pontos de tangência, pelo fato de que ambas “são sintéticas e recapitulativas, ambas têm por objeto a atividade humana”²⁶⁰ Além disso, pode-se apontar um velho parentesco entre elas: o mito, como base para suas construções.

Em suas longínquas origens, *mito* serviu para designar uma história fantasiosa que, paradoxalmente, devia ser tomada como verdadeira na medida em que iluminava a verdade e, por isso, tinha poder de persuasão.²⁶¹ Eliade chama a atenção para o caráter sagrado, exemplar e significativo de que se revestia o mito, que, aos poucos foi sendo despojado das marcas religiosas e metafísicas nele

²⁶⁰ NUNES, Benedito. Debate. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988a. p. 12.

²⁶¹ MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 25.

imputadas pelos gregos.²⁶² Mesmo que na definição do termo não registre convergência de opiniões, pode-se considerar que “o mito conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. [...] O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente.”²⁶³ Pleno de significação, desvelando o mundo, as organizações e a ética que preside as relações entre os homens, constituindo palavra reveladora, o mito sobreviveu na produção literária que engloba a lenda épica, a balada, o romance e também “nas superstições, hábitos, nostalgias.”²⁶⁴

Observando a evolução da narrativa histórica, Nunes registra: “No Medievo, a História não deixava de ser *história* (story), como crônica de fatos que também podiam ser feitos legendários.”²⁶⁵ Ainda não se haviam registrado as diferenças entre História profana e História Sagrada. Em pleno século XIX — é que se registraria uma segunda bifurcação: a História–arte e a História–ciência. A primeira recriava os acontecimentos como se fossem presentes; o historiador fornecia imagens do passado recuperado, não se eximindo do esforço da imagem projetiva, o que o aproximava muito da figura do artista. A segunda fundamentava suas pesquisas em fontes; a imaginação projetiva parecia ausentar-se, e a vivência particular do historiador “era substituída pela ordem das razões, como garantia da objetividade de sua reconstrução.”²⁶⁶ Tendo em vista essa trajetória, o mito que tanto serve a um e outro campo do conhecimento humano também serve para distingui-los.

²⁶² ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 8.

²⁶³ *Ibidem*, p. 11.

²⁶⁴ MELLO, op. cit., p. 32.

²⁶⁵ NUNES, op. cit., 1988a, p. 10.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 11. De acordo com Nunes, tal bifurcação assinala a ambigüidade cognoscitiva da história entre duas epistemologias não coincidentes, o que teria favorecido a inclusão da História entre as Ciências Sociais.

Além do mito, o tratamento dispensado na refiguração da categoria tempo pelo imaginário constitui um elemento que evidencia a interpenetração e a distinção dos tipos de narrativa que a Literatura e a História concebem. Saramago elucida a importância que o passado assume em romances históricos e em registros da História, atribuindo-lhe uma função epistemológica:

Olhando o passado, a minha impressão mais forte é a de que estamos perante um imenso *tempo perdido*. A História, e também o Romance que procura para seu tema fundamental a História, são, de alguma maneira, viagens através daquele tempo, tentativas de itinerários, todas com um só objetivo, sempre igual: o conhecimento do que em cada momento vamos sendo. Porém, apesar de toda a História escrita, apesar de tantos romances escritos sobre casas e coisas do passado, é esse tempo enigmático, a que chamei perdido, que continua a fascinar-me.²⁶⁷

O fascínio pelo tempo, referido pelo escritor português, é compartilhado por Nunes, para quem, “narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo.”²⁶⁸ Para Nunes, a forma com que os relatos ficcionais e históricos configuram o tempo — em ambos o tempo é narrado — constitui uma articulação da experiência temporal que possui raízes no mundo-da-vida — matéria da experiência humana²⁶⁹ — que, por sua vez, constitui o ponto de convergência temática da Literatura e da História.

Do ângulo estrutural, nos textos narrativos — literários ou não — o tempo constitui uma categoria fundamental da narratividade²⁷⁰.

²⁶⁷ SARAMAGO, José. História e ficção. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 503.

²⁶⁸ NUNES, op. cit., 1988a, p. 34.

²⁶⁹ “O sujeito que percebe o mundo também percebe a si mesmo, ou seja, pelo seu ato de percepção, de valoração, de decisão torna-se sujeito do *mundo-da-vida*” (TESCHE, 2000, p. 188).

²⁷⁰ “A narratividade constitui uma qualidade reencontrada nos textos narrativos de todas as épocas, [...] ela não se ativa apenas em textos literários (e até não verbais), como se verifica em grande parte da Historiografia, no cinema narrativo ou no discurso híbrido (icônico-verbal) da banda desenhada.” (REIS e LOPES, 2002, p. 276).

Sob esse ângulo, distingue-se nele “uma dupla dimensionalidade: a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso”, afirmando-se como resultado dessas duas dimensões.²⁷¹ Essa característica tem suscitado considerável número de reflexões teóricas sobre a questão.

Em *A Obra de Arte Literária*, Ingarden afirma que o tempo, nas produções ficcionais, “só apresenta um análogo do tempo *concreto*, intersubjetivo ou subjetivo, e não o tempo físico e vazio.”²⁷² Pelo fato de a concretização do tempo realizar-se por intermédio do discurso — “as fases temporais apresentadas nunca se integram numa totalidade *una e continua*”²⁷³ — instauram-se lacunas no relato. Sob esse ângulo, é importante a leitura realizada pelo leitor, por intermédio da qual as indeterminações e as lacunas são suprimidas por ele. Na ênfase dada à recepção do texto pelo leitor Iser expressa que

[...] os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inserem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor.²⁷⁴

Na mesma linha de pensamento, Ricoeur a defende duas teses. Na primeira, afirma que a leitura não só interessa à recepção dos textos literários, mas também a “todas as grafias”; na segunda, expressa que a teoria da leitura constitui o campo em que se procedem aos intercâmbios entre a ficção e a História. Esse posicionamento fornece espaço para o teórico revelar os desdobramentos das divergências e convergências entre a narrativa de

²⁷¹ REIS e LOPES, op. cit., p. 406.

²⁷² INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. p. 256.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 73.

ficção e a narrativa histórica.²⁷⁵ Para o filósofo, o entrecruzamento da ficção e da História constitui

[...] a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a História e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra. Essa concretização corresponde na teoria narrativa, ao fenômeno do “ver como...” [...] Essa concretização só é atingida na medida em que, por um lado, a História se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo. Essa concretização recíproca assinala o triunfo da noção de figura, na forma do *figurar-se que...*²⁷⁶

Ao justificar sua tese acima, Ricoeur parte do pressuposto de que “contar alguma coisa é contá-la *como se* ela tivesse *passado*”²⁷⁷. Os termos em destaque — *como se* e *passado* — revelam-se de fundamental importância para a significação-narrativa. O autor, em primeiro lugar, analisa o termo *passado*, como indício de ordem estritamente gramatical; depois, volta-se para a expressão *como se*, e retoma os conceitos presentes na *Poética de Aristóteles*.

Ricoeur comenta que, pelo fato de as narrativas serem contadas num tempo passado, os tempos verbais somente constituem “sinais dirigidos por um locutor a um auditor, convidando-o a receber e a decodificar uma mensagem verbal de certa maneira.”²⁷⁸ Além disso, esses tempos cumprem a função de “advertir o leitor: isto é uma narrativa”²⁷⁹, orientando-o para uma atitude de distensão do tempo. Esse esclarecimento permite a constatação de que entre a narrativa ficcional — sempre às voltas com um passado fictício, um “quase-passado temporal”²⁸⁰ — e o relato histórico instaura-se uma relação

²⁷⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1997, t. 3. p. 316.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ Ibidem, p. 328.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Ibidem, p. 329.

de circularidade: a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia. A importância do passado, percebido como um “presente” relatado conforma-se pela hipótese de Ricoeur, porque

[...] os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz *narrativa*, que podemos considerar aqui como idêntica ao autor implicado, ou seja, a um disfarce fictício do autor real. Uma voz fala, contando o que, *para ela*, ocorreu. Entrar em leitura é incluir no pacto entre o leitor e o autor a crença de que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz.²⁸¹

O segundo motivo para se considerar o “como se passado” fundamental para a narrativa, de acordo com Ricoeur, encontra-se na *Poética*, de Aristóteles. Ao distinguir que à História cabe o passado e que a Poesia “encarrega-se” do possível, o filósofo grego estabelece que o ofício de poeta não é narrar as coisas que sucederam, mas que poderiam suceder²⁸². Sob tal ângulo, o interesse do pensador grego não reside na diferenciação temporal entre passado e presente; antes, volta sua atenção para a verossimilhança, o possível persuasivo:

[...] o que é possível é plausível ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.²⁸³

No rastro desse posicionamento, Ricoeur frisa a importância de não se confundir verossimilhança com “uma modalidade de semelhança com o real que coloca a ficção no mesmo plano da História.”²⁸⁴ O autor francês afirma que o quase-passado da voz narrativa distingue-se completamente da consciência histórica e do conceito de imitação. Para ele,

²⁸¹ RICOEUR, op. cit., p. 329.

²⁸² ARISTÓTELES, op. cit., p. 78.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ RICOEUR, op. cit., p. 331.

- a verdadeira *mimese* da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época;²⁸⁵
- a imitação no sentido vulgar do termo, é o inimigo por excelência da *mimese*. É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética.²⁸⁶

Ao se voltar para a tese de que a História se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo, Ricoeur ressalta “a função do imaginário²⁸⁷ na tentativa de registrar o passado tal como foi, sem que, com isso, se enfraqueça o intento “realista”²⁸⁸ do historiador: reinscrever “o tempo da narrativa no tempo do universo”²⁸⁹. Ricoeur explica que o abismo entre o tempo do mundo e o tempo vivido constrói-se a partir de conectores —calendários, gnômons — específicos que “tornam pensável e manejável o tempo histórico”²⁹⁰. Tais conectores constituem signos cuja leitura supõe uma atividade intelectual: a de interpretar o caráter sintético que a “marca do *presente* e, por conseguinte, do passado e do futuro”²⁹¹ carrega. O filósofo esclarece, ainda, que

[...] se o princípio da datação consistir na atribuição de um presente vivo a um instante qualquer, sua prática consistirá na atribuição de um “como se” presente, conforme a fórmula husserliana da lembrança, a um instante qualquer: as datas são atribuídas a presentes potenciais, a presentes *imaginados*. Assim, todas as lembranças acumuladas pela memória coletiva podem tornar-se acontecimentos *datados*, graças à sua reinscrição no tempo do calendário.²⁹²

²⁸⁵ RICOUER, op. cit., p. 331.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Para Gilbert Durand: “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*; o grande denominador onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. (DURAND, 1997, p. 14).

²⁸⁸ RICOUER, op. cit., p. 317.

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Ibidem, p. 318.

²⁹¹ Ibidem, p. 319.

²⁹² Idem.

Ricoeur assinala que o papel do imaginário intensifica-se no momento em que as construções históricas “se pretendem reconstruções”²⁹³, pois é nesse instante que ele se afirma como ‘operação de afigurar o que aconteceu’. Por intermédio do imaginário é possível transformar o passado que

[...] é o que eu teria visto, do que eu teria sido testemunha ocular, se houvesse estado ali, assim como o outro lado das coisas é o que veria se o percebesse daí de onde você o considera.²⁹⁴

Ainda, de acordo com o filósofo francês, além da intermediação do imaginário na refiguração do tempo da historiografia — no qual se pode reconhecer um preenchimento quase intuitivo — existem outros traços da narrativa de ficção que contribuem para que se possa *ler* um livro de história *como* um romance.²⁹⁵ O primeiro deles relaciona-se com a imitação dos tipos de armação da intriga na escrita da tradição literária, “a maneira de *ver* o passado”²⁹⁶. O outro se refere à cumplicidade que se estabelece entre a voz narrativa e o leitor implicado, que “concede ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas”²⁹⁷ e que possibilitou incursões fantasiosas aos historiadores antigos que inventavam discursos para seus heróis. Embora, na modernidade, os historiadores não se permitam tais incursões, eles podem recorrer às “formas mais sutis”²⁹⁸ de um discurso interior para as situações que focalizam. Para Ricoeur,

[...] entramos na área da ilusão, que no sentido preciso do termo, confunde o “ver-cómo” com um “ver-crer”.

²⁹³ RICOEUR, op. cit., p. 321.

²⁹⁴ Ibidem, p. 322.

²⁹⁵ Ibidem, p. 323.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Idem.

²⁹⁸ Idem.

Aqui, o “ter-por-verdadeiro”, que define a crença, sucumbe à alucinação de presença.²⁹⁹

Por último, Ricoeur sublinha a importância dos acontecimentos que uma comunidade histórica considera marcantes, já que são fundadores ou reforçadores da consciência desse grupo ou de sua ideologia, porque neles é encontrada uma origem ou redirecionamento. De acordo com o filósofo, esses episódios — conhecidos como “*epoch-making*” — originam “sentimentos de uma intensidade ética considerável, quer no registro da comemoração fervorosa, quer no da execração, da indignação, do lamento, da compaixão ou até do apelo ao perdão”³⁰⁰. Eventos desse tipo, distanciados temporalmente do historiador, permitem uma neutralização maior dos sentimentos; acontecimentos mais próximos necessitam de um distanciamento para serem mais bem explicados e/ou compreendidos. Ao provocar uma “ilusão de presença”, controlada pelo distanciamento crítico, o imaginário “coloca diante dos olhos” o que nem sempre está ali para agradar nem distrair, mas para ver e, muitas vezes, para chorar. A ficção põe-se a serviço do inesquecível; permite que “a historiografia se iguale à memória, pois uma historiografia pode ser sem memória, quando só a curiosidade a anima”³⁰¹.

Na mesma linha das teses de Ingarden e de Ricoeur, Nunes aborda outros elementos pertinentes à questão. Segundo ele, “o tempo se atualiza através da leitura”³⁰² e, nos textos literários — dramáticos ou narrativos —, “o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e

²⁹⁹ RICOEUR, op. cit., p. 324.

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ Idem.

³⁰² NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988b. p. 26.

situações”³⁰³. O autor ressalta, ainda, que, na relação tempo-enredo concretizada no discurso, estabelece-se um processo circular:

Essa dinâmica está condicionada à compreensão narrativa, por sua vez condicionada à inteligibilidade prática, o tempo entra por aquela porta do discurso, que é também a dos atos de linguagem, vindo da dimensão *intratemporal* da existência humana, conforme atesta a pré-compreensão da ação que a *mimesis* carrega para a obra. Daí a natureza circular do nexo recíproco entre *narratividade* e *temporalidade*: a articulação narrativa do tempo depende de uma experiência temporal prévia.³⁰⁴

Nunes, ao referir que o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa — “é deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro.”³⁰⁵ — atribui a essa categoria “uma infinita docilidade”:

O tempo da ficção pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal, o eterno.³⁰⁶

Tais modalidades de experiência temporal — anacronias interrompendo, invertendo o tempo cronológico, deslocando presente, passado e futuro — “estão vedadas à História, sobre a qual pesa o constrangimento do tempo cronológico. À irrealidade *sui generis* da ficção com o seu *quase passado*, opõe-se o passado real da História, decorrente dos processos de mudança da natureza.”³⁰⁷

Tais questões parecem assumir uma outra dimensão diante do surgimento — na segunda metade do século XX — de uma ótica diferente da História, motivada pela insegurança do homem em todos

³⁰³ NUNES, op. cit., 1988b, p. 24.

³⁰⁴ NUNES, op. cit., 1988a, p. 34.

³⁰⁵ NUNES, op. cit., 1988b, p. 25.

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁶ NUNES, op. cit., 1988a, p. 25.

³⁰⁷ Idem.

os níveis de vida: a História das Mentalidades. De acordo com Maria Mafalda Baldoino de Araujo, esse tipo de história

[...] não aceita recorte cronológico rígido, porque é profundamente psicológico. Deve-se recuar no tempo para uma maior compreensão dos fatos. O corpo documental deve ser amplo e coerente. Tudo é fonte para o historiador das mentalidades: músicas, estátuas, documentos. Outro elemento importante que o historiador deve ter em mente é que sem história material não se faz história dos imaginários. A análise dos documentos é de fundamental importância. Deve-se buscar uma leitura do “subtexto”, isto é, o que não está dito mas implícito ao documento.³⁰⁸

Nessa atividade, a autora confere importância às contribuições da interdisciplinaridade com a antropologia, com a sociologia, com a psicologia, com a lingüística e — por que não? — com a literatura. Assim, Moreira propõe

*pensar história como literatura ou literatura como história – inversão possível – é inventar uma nova leitura onde participam a ação e o inesperado, um jogo que rompe a lógica e se transforma em exercício de imaginação e liberdade.*³⁰⁹

Para evidenciar o diálogo entre História e literatura como um “exercício de imaginação e liberdade”³¹⁰, o conhecimento do contexto histórico em que se originou *O Retrato* reveste-se de importância. Por meio dele é que se podem reconhecer os fios da História na trama da ficção.

³⁰⁸ ARAÚJO, Maria Mafalda Baldoino de. *Cotidiano e imaginário: um olhar historiográfico*. Teresina: EDUFPI, INSTITUTO Dom Barreto, 1997. p. 24.

³⁰⁹ MOREIRA, Maria Eunice. *Da abolição à república: a literatura conta a História*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1989. p. 12.

³¹⁰ Idem.

3.1 *Texto e contexto: fios entremeados de O Retrato*

Diante de um texto narrativo, [...], o receptor empírico desenvolve uma competência particular que lhe permite aderir às regras de um jogo, competência que tem a qualidade intrínseca dos textos narrativos por base. Essa adesão desencadeia o diálogo do sujeito consigo mesmo e com o momento histórico da leitura [...].³¹¹

(Juracy A Saraiva).

A partir de uma visão abrangente sobre o formato estrutural adotado por Erico Verissimo em *O Retrato*³¹², é possível visualizar dois elementos importantes: a organização da obra e a extensão do contexto histórico em que se assenta a ficção. É nesse momento

[...] que a mobilidade das referências, os enunciados metafóricos, a transgressão de significações usuais e a combinação de eventos expõem aspectos, qualidades e valores da realidade diante dos quais [o leitor] se interroga e se posiciona, em um exercício de auto-revelação.³¹³

Tendo em vista a configuração concebida por Erico Verissimo — um jogo temporal entre presente e passado —, esta abordagem segue os passos estabelecidos autor.

³¹¹ SARAIVA, Juracy Assmann. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. p. 13.

³¹² VERISSIMO, Erico. *O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1962, volumes 1 e 2. As referências a essas obras, a partir deste ponto do trabalho, são registradas apenas pela citação da página. A numeração dos capítulos *Chantecler* no esquema apresentado é meramente convencional. No Apêndice A, consta o esquema que configura essa visão abrangente, e no Apêndice B, o esquema da divisão interna dos capítulos.

³¹³ SARAIVA, op. cit., loc. cit.

3.1.1 *Rosa-dos-Ventos e Uma Vela para o Negrinho*

A ação dos capítulos *Rosa-dos-Ventos* e *Negrinho do Pastoreio* situa-se em novembro de 1945. O Dr. Rodrigo Cambará, com a saúde seriamente abalada por um infarto, acaba de retornar a Santa Fé, vindo do Rio de Janeiro, após a deposição de Getúlio Vargas. Eduardo, o filho mais jovem de Rodrigo, sobrevoa a cidade, e, lá do alto, descortina o progresso atingido por Santa Fé nos últimos tempos. O rapaz localiza a propriedade do avô materno, e joga-lhe um bilhete, pedindo-lhe que compareça ao Sobrado, visto que Rodrigo enfrentara, novamente, problemas cardíacos. A audácia das manobras de Eduardo assusta alguns moradores, em especial, Cuca Lopes, oficial de justiça que realiza um passeio pelas ruas da cidade, procurando atualizar-se sobre as bisbilhotices que envolvem a família Cambará.

Ele comenta o retorno do Dr. Rodrigo Cambará, recolhe opiniões dos moradores sobre o fato, e encarrega-se de divulgá-las pessoalmente, visitando lugares onde se encontram amigos e inimigos do Doutor. A diversidade de pontos de vista que lhe são apresentados é tão grande que ele fica atônito diante do ‘retrato’ que obtém, passando a comentá-los com Pitombo:

– Mas o Rodrigo é inteligente e venceu na vida – objetou ele.

– O Rodrigo nasceu em berço de ouro e púrpura e criou-se no meio da abastança. E o meio é tudo, Cuca.

O oficial de justiça cruzou as pernas e perguntou:

– Tu acreditas mesmo em todas as coisas que dizem dele?

– *Vox populi, vox Dei.*

– Hein?

– Voz do povo, voz de Deus.

– Tu falas com um sujeito e ele te diz que o Dr. Rodrigo é o melhor homem do mundo. Falas com outro e ele te garante que o Dr. Rodrigo é um canalha.

– Tudo é relativo na vida. Nós todos temos muito de anjo e muito de demônio dentro de nós (p. 39).

A singela manifestação do armador, buscando apresentar forças determinantes para o sucesso ou o fracasso que marca a vida das pessoas, constitui um esforço de Pitombo no sentido de mostrar-se superior à situação. Na verdade, suas palavras mascaram uma mágoa antiga, calcada pela situação econômico-social enfrentada por sua família, no tempo em que ele era criança.

No plano coletivo, o retorno do Dr. Rodrigo Terra Cambará, a tensão e o nervosismo provocados pela deposição de Vargas nos habitantes de Santa Fé configuram o ambiente irritadiço que marca as ações iniciais da narrativa. As emoções são responsáveis pelo desencadeamento de conflitos, um dos quais envolve o comerciante Veiguiña, proprietário da Casa Sol, e um transeunte. O primeiro, em um gesto de desprezo, quebra o retrato do Ex-Presidente, acusando-o de tirania. Ao manifestar-se dessa forma acintosa, afronta o outro, que não deixa de contestar a provocação. Radicaliza-se o conflito, os ânimos exaltam-se, e os dois engalfinham-se em uma luta corporal.

– Este é o fim de todos os tiranos!

O mulato parou, olhou para o proprietário da Casa Sol e disse:

– Deixe estar, um dia esse retrato volta para a parede. Os milicos derrubaram o Velho, mas ele caiu de pé nos braços do povo! (p. 4).

Getúlio Vargas — no discurso do transeunte referido como Velho — é um dos herdeiros da linha positivista de pensamento imprimida por Júlio de Castilhos na vida política rio-grandense. O governo de Vargas representa a “ditadura científica”, autoritarismo disfarçado de que se revestiu o governo, cuja ação se orientava pela ideologia positivista. Em termos práticos, essa corrente política defendia teses radicais, a começar pelo poder autocrático concedido ao

chefe carismático: “só o governo sabia o que era bom para o povo”; a ditadura científica do poder executivo permitia “governar de maneira dinâmica”; o legislativo “era estéril, dificultando e atrasando a administração”; ao cidadão cabia “manter a ordem social, pois então o progresso viria como uma evolução natural da sociedade. [...] E a ordem era conservar, melhorando.”³¹⁴

O discurso do mulato que enfrenta o rompante de Veiguiinha revela simpatia, apoio às diretrizes populistas fixadas pelo governo do líder político, e coincide com o discurso de apoio do motorista de táxi que, dias mais tarde leva o primogênito dos Cambarás até o centro de Santa Fé: “-Eles que não mexam com o Presidente, porque o povo é capaz de fazer uma revolução. [...] um dia ele volta. Pode demorar um ano, dois, quatro... mas o Velho volta e essa corja toda ainda vai beijar a mão dele” (p. 599).

Essas manifestações de apreço, às quais se acrescentam mais duas — *Viva o nosso Presidente! Viva o Estado Novo* (p. 4) —, no momento em que o transeunte é separado do comerciante, provêm de pessoas simples do povo, e apontam, na ficção, o resultado da estratégia populista, adotada pelo governo da época: o Estado fora obrigado “a levar em consideração e a exprimir outros anseios que não os das antigas oligarquias”³¹⁵, favorecendo a classe operária com os benefícios trabalhistas. Nesse sentido, é oportuno registrar o porquê da simpatia popular:

Em 1940 “implantou-se o salário mínimo regional”; em 1943 “codificou-se toda a legislação trabalhista na chamada CLT — Consolidação das Leis do Trabalho —, documento onde se nota claramente uma combinação do paternalismo estatal e fascismo, simbiose que foi a própria essência do Estado Novo. Criou-se então a Carteira

³¹⁴ Todas as citações desse parágrafo foram retiradas de FLORES, Moacyr. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Nova Dimensão. 1996. p. 147-148 e 151.

³¹⁵ LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 64.

Profissional para o trabalhador [...], instrumento através do qual o Capitalismo poderia exercer uma função policial em relação aos trabalhadores, notificando-se do comportamento e maneira de pensar deles.”³¹⁶

No discurso do mulato, também merece registro o brasileiroismo *milico*, com que se refere pejorativamente aos militares, visto que a denominação reveste-se de um tom de crítica que se dirige à ação dos envolvidos no golpe que afastou Vargas do poder. Implicitamente, a personagem pode estar sendo porta-voz da memória coletiva, recuperando lembranças dolorosas dos turbulentos anos da instituição do regime republicano no País. O registro de Nelson Werneck Sodré refere à notória participação do Exército na Abolição da Escravatura e na Proclamação da República, como “protagonistas de mudanças e personagens centrais da crise”³¹⁷. O espaço secundário destinado ao povo brasileiro nos eventos da história do Brasil já fora apontado, na época do Império, por Gaspar Silveira Martins, em um de seus manifestos escritos: “o governo é tudo, o parlamento nada, e o povo menos do que nada.”³¹⁸

A discrepância de opiniões não se restringe ao confronto de Veiguiha com o transeunte. Pela referência às pichações do muro caiado, em frente à Casa Sol — *Queremos Getúlio*. [...] *Viva Prestes! Morra o fascismo!* (p. 4) —, o narrador sugere a universalização desse posicionamento antagônico e a presença de outras linhas político-ideológicas nos anos 1940. Em primeiro lugar, destaca-se o ‘queremismo’ cuja origem se encontra na forma verbal da frase *Queremos Getúlio*. Com ela, designa-se o movimento favorável à

³¹⁶ LOPEZ, op. cit., p. 96.

³¹⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 9. A crise a que se refere Sodré deve-se às dificuldades enfrentadas pelo Império, as quais não teve como resolver, perdendo apoios e simpatias. Uma dessas perdas foi a dos militares que, tal como os cafeicultores, aspiravam por maior oportunidade de ascensão social. Assim, tornaram-se o braço armado na implantação do regime republicano.

³¹⁸ LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 26.

permanência do ditador em seu cargo. De acordo com Luiz Roberto Lopez, essa tendência surgiu no “efervescente caldeirão de idéias e conflitos” em que o ano de 1945 transformou-se, quando Getúlio Vargas, ao mesmo tempo prometia deixar o poder, incentivava o “Movimento Queremista”, favorável à sua continuação no cargo, e buscava ampliar suas *bases populares* para manter-se no poder. Enfim, Getúlio começou a cultivar o *populismo de esquerda* que seria novamente sua plataforma de ação quando da volta em 1950. O *populismo de esquerda* de Getúlio não agradou os setores direitistas, visto que o *nacionalismo* veio a ser o ingrediente principal do populismo varguista. [...] Assim, um golpe liderado por Góes Monteiro o derrubou em outubro de 1945.³¹⁹

Por outro lado, as duas frases seguintes fazem sobressair a personagem Eduardo Cambará no papel de um comunista convicto. Seu posicionamento, que contraria a ideologia da família, não deixa de merecer a atenção e os comentários maliciosos de Cuca e de Esmeralda:

– [...] Logo de chegada, o Eduardo teve uma briga feia com o Jango, por causa de política. O Eduardo, a senhora sabe, é comunista...

– *Fresco comunismo* esse do Eduardo, montado nos dinheiros do pai...

– Pois é. *Fresco comunismo*. Mas sei que foi uma discussão braba, quase chegaram a vias de fato. Se não fosse a velha Maria Valéria, eles se pegavam a unha. Imagine só, irmão contra irmão (p. 16).

O tom maldoso do comentário dos dois mexeriqueiros contrapõe-se à perspectiva crítica com que o rapaz considera vários pontos de sua opção ideológica. Em primeiro lugar, pensa sobre o problema agrário, em Santa Fé. A visão do panorama das terras do município que o sobrevôo proporciona a Eduardo e o vislumbre do

³¹⁹ LOPEZ, op. cit., p. 98.

vulto de Aderbal Quadros, seu avô, facultam-lhe o exame dessa questão:

Era comovente ver aquele homem de mais de oitenta anos, que até princípios do século fora o estancieiro mais rico de todo o município, reduzido agora à simples condição de arrendatário duma pequena chácara onde por assim dizer “brincava de estância” para aliviar a saudade dos bons tempos. Mas esses bons tempos — refletia Eduardo — não voltariam mais para o velho Aderbal Quadros nem para os outros estancieiros em idêntica situação econômica. Mais tarde ou mais cedo o latifúndio tinha de ser liquidado, os Carés haviam de ganhar seu pedaço de terra, ao passo que os Amarais, os Teixeiras, os Fagundes e os Cambarás — sim, a sua gente! — iam acabar perdendo os feudos. Talvez não tardasse muito a ser dado o primeiro passo para a solução do problema agrário no Brasil (p. 8).

Nas considerações de Eduardo — focalizadas pelo narrador— subjazem importantes elementos que permitem reconhecer o aproveitamento de episódios históricos pelo romance. Em um primeiro momento, o jovem rememora mentalmente os ‘bons tempos’ do avô, coincidentemente a melhor fase econômica dos demais estancieiros ricos de Santa Fé, nos princípios do século XX. Nesse contexto, o rapaz considera dois grupos sociais: os senhores dos “feudos” — Amarais, Teixeiras, Fagundes, Cambarás — e “os servos”, a peonada — os Carés. Nesse período, o Rio Grande do Sul “adquirira o cognome de ‘celeiro do país’, termo que tanto derivava da característica de produzir gêneros de subsistência, como da sua forma de inserção periférica no mercado nacional em formação.”³²⁰ Um clima de euforia descortinara-se para a pecuária gaúcha com a proximidade da Primeira Guerra Mundial a tal ponto que

[...] os pecuaristas rio-grandenses, aproveitando-se das facilidades de crédito provenientes da expansão dos mercados, investiram nas unidades de produção, introduzindo uma série de melhorias: plantio de forragens,

³²⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. República velha gaúcha: Estado autoritário e economia. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Orgs.). RS: Economia e política. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 194.

construção de cercas, banheiros, abrigos, bebedouros, aumento dos arrendamentos, introdução de reprodutores. Esses esforços aumentaram, em certo sentido, a quantidade e a qualidade dos rebanhos sul-rio-grandenses, aumentando, em consequência, o preço dos campos e dos produtos pecuários.³²¹

Entretanto, a falta de mercados externos para exportação de produtos; a carência de crédito e a forte concorrência do mercado interno — representada pela atuação de São Paulo e de Minas Gerais, entre outros Estados —, caracterizam a crise do pós-guerra. Os pecuaristas que haviam feito consideráveis aplicações recorreram ao Estado, solicitando amparo e proteção, “a fim de que este assegurasse a lucratividade dos investimentos e mantivesse as condições de reprodução das relações sociais dominantes”³²². As reivindicações não foram atendidas, em função da perspectiva positivista, adotada pela cúpula administrativa do Rio Grande do Sul, segundo a qual “a intervenção do Estado só era legítima quando dissesse respeito a serviços públicos, que se relacionassem com o interesse da coletividade”³²³. Em função desse desfecho, é que se representa a situação do velho Babalo empobrecido, a qual o faz

[...] sentir saudade de suas estâncias — uma saudade que lhe apertava o peito quase como uma dor. Era bem triste uma pessoa depois de madura perder tudo o que tinha: casa, terras, dezenas de quadras de campo e milhares de cabeças de gado, ficar reduzido a uma chacinha de seis hectares e ainda por cima arrendada! (p. 5).

Em um segundo momento, as idéias de Eduardo voltam-se para a realidade política nacional. Evidenciando a capacidade de conhecimento praticamente ilimitada com que apresenta a personagem, o narrador mostra-o atentamente conectado aos

³²¹ ANTONACCI, Maria Antonieta. A Revolução de 1923: As oposições na República Velha. In: DACANAL, Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Orgs.). RS: Economia e política. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 232.

³²² Ibidem, p. 233.

³²³ Idem.

desfechos dos últimos acontecimentos políticos do País: “Luis Carlos Prestes estava solto, a liberdade de imprensa fora estabelecida e o Partido vivia na legalidade” (p. 8).

Implicito nesse pensamento está o percurso histórico do Partido Comunista: fundado em 1922, sua ilegalidade é declarada em 1927³²⁴, e, em 1937, encontrava-se na clandestinidade, momento da instauração da ditadura getulista. Nessa ocasião, revogou-se a Constituição; dissolveram-se o Congresso e os partidos políticos; estabeleceu-se a censura das manifestações intelectuais por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda, e suspenderam-se completamente as liberdades civis. Tal quadro começa a alterar-se a partir de 1943, quando, simultaneamente, registram-se o “Manifesto dos Mineiros” e o aumento da pressão norte-americana em prol da redemocratização do País. A coação aumenta em 1945 com duas ocorrências: o primeiro Congresso Brasileiro de Escritores — exigindo eleições livres, liberdade de expressão — e a manifestação de José Américo de Almeida — fazendo declarações antiditatoriais no jornal *Correio da Manhã*. Luiz Roberto Lopez aponta esse ano como o da reabertura política.

A censura desapareceu quase que bruscamente depois de uma entrevista ousada de José Américo de Almeida, cuja publicação não foi possível impedir. Além disso, Getúlio foi constrangido a marcar eleições para a Presidência e para uma Assembléia Constituinte. Surgiram então novos partidos políticos [...] o Partido Comunista Brasileiro voltou a conhecer um fugaz momento de legalidade.³²⁵

Consciente dessa realidade, o jovem Eduardo revela a extensão da problemática enfrentada pelo partido. Em vista disso, rememora a resistência dos companheiros na clandestinidade, momento em que o

³²⁴ HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *A invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 37.

³²⁵ LOPEZ, op. cit., p. 97-98.

discurso com que o narrador registra os pensamentos de Eduardo apresenta importantes marcas subjetivas³²⁶. Elas cumprem a função de configurar a intimidade da personagem, que revela profunda admiração pelos marxistas perseguidos em um passado bem recente: “Era verdade que muitos comunistas, habituados àqueles longos anos de heróica luta subterrânea, sentiam-se ainda meio bisonhos, agora que tinham vindo para a luz do sol e podiam falar” (p. 8).

Por outro lado, essas marcas, ao mesmo tempo, constituem índices significativos da preocupação da personagem com os rumos a serem dados ao movimento e com a premência de sua atuação como ativista:

[...] ele não acreditava em que aquela lua-de-mel com a lei e a polícia durasse muito tempo. Sabia que dentro em breve as forças da reação conseguiriam fazer que o P. C. fosse de novo posto fora da lei. Era por isso que se fazia necessário agir, agir depressa e com segurança: organizar os quadros do Partido, esclarecer, politizar as massas (p. 8).

A par disso, as marcas subjetivas revelam a discordância de Eduardo em relação ao procedimento adotado por Luis Carlos Prestes, líder do partido:

Prestes desconcertava os inimigos com discursos e manifestos em que declarava não haver ainda no Brasil nem as mais elementares condições quer psicológicas quer objetivas, para uma revolução socialista. O que convinha à classe operária brasileira — afirmava ele — era liquidar os restos de feudalismo que existiam no país e promover o desenvolvimento do capitalismo. Essa era a razão por que pregava uma ação democrática conjunta do proletariado e da burguesia progressista. [...] Prestes era um realista: deixava de lado seus ressentimentos pessoais, passava por cima de todos os preconceitos burgueses e agia apenas de acordo com os interesses da Causa.

Eduardo sorria. Não acreditava na possibilidade daquele entendimento. [...] Mas a mim — refletia Eduardo — a mim me repugna um pouco essa aliança pela simples razão

³²⁶ Reis e Lopes afirmam que “as marcas da instância da enunciação é que detectam explícita ou implicitamente marcas do sujeito da enunciação” (REIS e LOPES, 2002, p. 348).

de que, apesar de tudo, ainda raciocino *com valores burgueses e, queira ou não queira, sou um Cambará* (p. 9).³²⁷

Dias mais tarde, Floriano, o filho mais velho do Dr. Rodrigo, ao retornar de uma visita ao cemitério, também realiza um périplo pela cidade e, durante o trajeto, analisa a atmosfera intranquã que envolve a família do Sobrado. As reflexões de Floriano permitem que o leitor tome conhecimento de que sobre Rodrigo, além da doença, pesa a responsabilidade por muitas atitudes incorretas assumidas durante o Estado Novo. Fiel a Getúlio, o Dr. Rodrigo Cambará o acompanhara na saída do governo. Floriano, intimamente, almeja por liberdade — há poucos meses terminara a Segunda Guerra Mundial e o espectro do Estado Totalitário ainda pairava no ar —, e anseia por uma efetiva reconciliação com o pai, pois tem consciência de que a animosidade que se exacerbava entre ambos ao longo dos anos fora motivada pela diferença de personalidades. Ele percebe a fragmentação da própria família: cada um de seus membros constitui a pequena ilha de um arquipélago, sem que haja intercomunicação entre eles. Nesse conjunto, destaca-se a lúcida Maria Valéria, preocupada com os rumos tomados pelos Terra-Cambarás.

É justamente no momento de retorno de Floriano que, numa atitude acintosa, Eduardo realiza um comício no redondel da praça, bem em frente do Sobrado, sem considerar a debilidade da saúde do Dr. Rodrigo. Em tom acalorado, publicamente manifesta-se contra o pai, considerando-o desregrado, libertino. A agressividade do discurso de Eduardo — “Nós os comunistas somos o sangue novo que vai revigorar o coração do Brasil” (p. 608) — e suas atitudes hostis surpreendem Floriano, que reconhece no irmão laivos de caudilho e “o

³²⁷ Interessante é observar a convergência entre a forma crítica com que Eduardo se auto-analisa e a opinião expressa por Esmeralda e por Cuca Lopes em um momento anterior: “Fresco comunismo esse do Eduardo, montado nos dinheiros do pai...” (p. 16). Floriano vê nas atitudes do irmão “um complexo de inferioridade” (p. 603).

mesmo ímpeto agressivo com que o pai se metera em todas as suas campanhas eleitorais e revoluções” (p. 602).

Mais tarde, ao discutir com Floriano, Eduardo menospreza, entre outros valores tradicionais, a forma de pensamento liberal do irmão mais velho: “[...] estás escravizado aos confortos e molezas da vida burguesa cujos hábitos tens no sangue e nos ossos. Teu comodismo te impede de ir para a praça pública como um soldado da Revolução” (p. 608). Um comentário do anarquista Pepe García complementa a visão que o narrador oferece do irmão menor de Floriano: “Eduardo é um muchacho de coragem. Tiene caracu. [...] Pero é um stalinista, el imbécil” (p. 600).

Ao considerar de forma crítica o efeito da ebulição política dessas correntes ideológicas no contexto da narrativa, o narrador transita livremente pelos espaços do histórico, apresentando a lúcida visão de Floriano sobre a ‘Era de Catástrofe’³²⁸ sugerida pela referência que faz a cidades cuja população civil pagara doloroso tributo à guerra, sofrendo com os bombardeios de Coventry, Rotterdam, Lidice, Hiroshima (p. 595), e aos campos de concentração nazistas e fornos crematórios de Buchenwald e Dachau (p. 595); Oswiecim e Birkenau (p. 597), cenários dos massacres civis na segunda guerra mundial:

Depois da Primeira Guerra Mundial o medo da fome, do desemprego, da miséria e o medo do próprio medo haviam preparado o Estado Totalitário. Este por sua vez industrializara e racionalizara o medo a fim de fortalecer-se, sobreviver e ampliar suas conquistas geográficas e psicológicas. Com a colaboração da ciência, da arte e da literatura convenientemente dirigidas, criara o Horror Moderno, cujos aspectos mais dramáticos eram o mito do Estado e do Líder; os ministérios de propaganda; a polícia secreta com seus refinados métodos de tortura. A militarização da infância e da juventude; os campos de concentração; as tropas de assalto; o orgulho racial. A exaltação fanática do nacionalismo e a glorificação da guerra como o esporte dos povos másculos. O Estado Totalitário

³²⁸ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 15.

elevara a delação à categoria de virtudes cívica. Seu mais monstruoso feito [...] fora o de transformar a pessoa humana num mero número, o que tornara possível encarar o massacre de milhões de homens e mulheres como uma simples operação de aritmética elementar” (p. 596).

Essa representação ficcional, voltada para o contexto que rodeia Floriano, evidencia uma preocupação humanista do autor, e apresenta pontos em comum com a retrospectiva realizada pelo historiador Eric Hobsbawm sobre o século XX:

Este século ensinou e continua a ensinar que os seres humanos podem aprender a viver nas condições mais brutalizadas e teoricamente intoleráveis.³²⁹

Uma das ironias deste estranho século é que o resultado mais duradouro da Revolução de Outubro, cujo objetivo era a derrubada global do capitalismo, foi salvar seu antagonista, tanto na guerra quanto na paz, fornecendo-lhe o incentivo – o medo [...]³³⁰

Ele foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu [...] como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático.³³¹

No entrechoque das personalidades de Floriano e Eduardo, o narrador instaura cenas de discussão ideológica entre eles. Controlando-as discretamente, faculta não só a emergência de outros ângulos da psicologia individual como também a caracterização das relações que mantêm entre si, e o modo como ambos se situam no contexto familiar. Assim, pelo tom dominante nos diálogos, Eduardo mostra-se como um esquerdista radical, em cujos pronunciamentos se observa uma rigorosa crítica ao próprio pai:

– Eis um liberal à melhor maneira do século XIX – prosseguiu o comunista, olhando ainda para o Retrato. – Dizia acreditar na democracia, adorava os líderes da

³²⁹ HOBSBAWM, op. cit., p. 22.

³³⁰ Ibidem, p. 17.

³³¹ Ibidem, p. 22.

revolução francesa e sabia de cor discursos de Danton e Robespierre... [...]

– Fez demagogia, meteu-se em revoluções em nome dos oprimidos contra a tirania, a ditadura e a desonestidade administrativa. Um dia saiu de Santa Fé com um punhado se outros “centauros do pampa” decidido a regenerar a República. Amarrou seu cavalo no obelisco a Avenida Rio Branco e tornou-se um figurão do Estado Novo... (p. 610)

Na visão global dos problemas que analisa, Floriano não se apresenta menos crítico nem menos firme que o irmão em suas convicções, e argumentos:

– Não sejas tão esquemático – disse Floriano em voz alta. – Vocês comunistas querem saltar impunemente por cima da biologia. Na minha opinião esse também é o erro do catolicismo. Segundo a Igreja, o Dr. Rodrigo Cambará está condenado ao inferno porque pecou contra os Mandamentos. De acordo com o marxismo, o velho está desgraçado porque pecou contra o proletariado. Mas eu me recuso a aceitar esses veredictos, tanto o de Roma como o de Moscou. (p. 611)

Entretanto, ele orienta seus posicionamentos pela moderação, pela maturidade, pelo tom conciliador, procurando harmonizar a união da família que sente esvaecer-se:

– Por que não esperas mais uns dois ou três dias pra fazer esse comício? O velho não está nada bem...

– Uma coisa nada tem a ver com a outra.

– Para mim tem.

– É que raciocinas ainda sob a influência dum sentimentalismo pequeno burguês do qual há muito me libertei.

– Faz ao menos esse comício na outra praça...

– Vai ser na frente do Sobrado, e com alto-falante. Se o velho não quiser escutar, que tape os ouvidos com algodão. (p. 602)

As divergências de ponto de vista entre Floriano e Eduardo também se estendem ao campo das artes. As preferências dos irmãos oferecem outras informações importantes para o conhecimento de seu íntimo: enquanto Debussy apresenta um valor expressivo para

Floriano, o compositor é detestado por Eduardo. Assim, os pensamentos de Floriano, durante a visita ao cemitério, veiculados pelo narrador, facultam estabelecer um contraste entre os irmãos, e expor a buliçosa imaginação de um romancista em busca de motivos originais e consistentes para sua atividade como escritor. Paralelamente, a preferência que evidencia pelas composições do músico impressionista — melodias sem contorno definido, que obedecem a uma nova construção harmônica, cujo efeito “era uma nova e estranha sonoridade”³³² — permite que a elas se vincule a motivação interior de Floriano em sua busca de originalidade para a criação literária.

A referência a Marcel Proust também é significativa pelas informações implícitas que fornece sobre a personalidade dos irmãos Cambarás e sobre Erico Verissimo³³³, cujas personagens apresentam pontos em comum com as criaturas do autor francês. Do ponto de vista pragmático, defendido por Eduardo, sobre a práxis dos intelectuais, Proust é

[...] o mais repelente de todos os escritores burgueses. [...] Tinha dinheiro e vagares para ficar enrolado um xale a reconstituir a infância perdida, os chás com as tias, os pequenos nadas da vida burguesa, enfim, o seu universozinho protegido e ridículo em cujo centro estava o seu euzinho asmático, egoísta e efeminado. [...] Proust é o

³³² MINHA COLEÇÃO. *Debussy*. Disponível em <<http://www.classicos.hpg.ig.com.br/debussy.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2005.

³³³ De acordo com Barrenechea: *As criaturas de Proust são [...] vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo. [...] Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. [...] Sobreveio uma deformação [...] Não estamos somente cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos, antes da calamidade de ontem.* O tempo ocupa um lugar central na sua obra. O autor tentou incansavelmente refletir sobre aquilo que passa, esgota-se, corrói-se, perde-se. Para Proust, além de todas as decepções que provoca a vida mundana e amorosa, e as outras frustrações da existência, aparece a arte como a “salvação”, como uma “missão” que, no meu entender, alcança um sentido quase religioso, propondo uma espécie de *escatologia imanente*. (BARRENECHEA, Miguel Angel de. Proust e os limites da memória: A arte como salvação. *Morpheus*. a. 2, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cead/morpheus/Numero04=2004/mbarraneche.htm>>. Acesso em: 6 nov. 2005).

padroeiro dos escritores *dégagés* como tu, Floriano. E foram esses intelectuais chamados puros, que se compraziam em estéreis jogos de idéia e paradoxos, num cerebralismo doentio que os afastava do povo e da própria vida, foram esses onanistas da literatura que direta ou indiretamente abriram as portas de Paris ao invasor nazista (p. 598).

As considerações íntimas de Floriano sobre seus próprios conflitos e sobre o contexto histórico instigam-no a buscar um sentido para os acontecimentos, para a própria vida. O conjunto das preocupações que assediam essa personagem pode justificar a afinidade ideológica que Floriano encontra em um escritor da categoria do autor francês:

Proust teve uma grande sensibilidade para refletir sobre a condição do homem de sua época, que ainda é a nossa. Esse homem teve que assumir a imanência, após a morte de Deus, uma vez que as ilusões do mundo inteligível já não têm mais sustentação.³³⁴

Em virtude das revelações que o narrador proporciona, as cenas organizadas aparentam um relativo distanciamento entre as personagens. Como irmãos, as relações fraternas parecem estremecidas, muito embora Floriano admita a existência de “uma ternura toda particular por aquele irmão mais moço e se essa afeição não se exprimia em gestos e palavras era só porque o outro por assim dizer recusava deixar-se querer bem” (p. 609):

No fim de contas – filosofava Floriano olhando para o irmão – o povo andava sempre em busca de um Pai. No Brasil imperial, Pedro II, barbudo e bondoso, preencheria suas funções paternas à maravilha. O Estado Novo produzira o Pai dos Pobres. Na Rússia czarista o povo chamava Paizinho a Nicolau II, que os bolchevistas acabaram depondo e fuzilando. No fundo o comunismo talvez não passasse duma revolta contra o Pai. [...] E em nome daquele *pai georgiano*, simbólico e remoto, Eduardo renegava o pai legítimo (p. 610).

³³⁴ BARRENECHEA, op. cit.

Entretanto, como seres humanos inseridos no contexto de um século problemático, ambos são movidos em seu íntimo por questões que envolvem desafios de seu tempo. Essas preocupações, de certa forma, coincidem com o que registra Hobsbawm sobre uma das transformações operadas pelos acontecimentos do século XX: “a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano e, com ela, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente”³³⁵.

Envolvendo esse conjunto de ações representadas no nível fabular, o narrador inclui uma série de detalhes na organização do universo espaço-temporal. Esses elementos asseguram a verossimilhança na instauração do mundo imaginário, contribuindo, também, para gerar significados simbólicos ou alegóricos indispensáveis para a compreensão das personagens e de suas ações. Designados por Bakhtin como “cronótopos artístico-literários”, esses detalhes, de acordo com o autor, fundem

[...] os indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.³³⁶

Na representação do espaço — domínio específico da ficção — o narrador inclui índices da modernidade, privilegiando uma perspectiva onisciente que permite traduzir uma visão panorâmica da cidade. Em plena década de 1940, Santa Fé é representada por um vivo contraste de realidades: por um lado, a vida dos santa-fezenses apresenta um padrão mais evoluído, em relação aos primeiros anos do século XX. No cotidiano desse espaço, o rádio — a mídia de massa

³³⁵ HOBSAWM, op. cit., p. 24.

³³⁶ BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 211.

mais importante da época, no auge de seus “Anos Dourados”³³⁷ — faz parte da vida econômica da cidade como veículo de propaganda. Pelos alto-falantes situados ao longo da rua da Rua do Comércio, anunciam-se produtos industrializados — “dentifrícios, inseticidas, sabonetes” (p. 4):

De súbito, os alto-falantes da “Rádio Anunciadora Serrana”, presos aos postes telefônicos ao longo da Rua do Comércio começaram a funcionar, e o ar se encheu de sons que pareciam sair da boca de enormes robots (p. 4).

Por seu intermédio também se divulgam ritmos e intérpretes musicais do gosto popular da época: “romperam dos alto-falantes os acordes lânguidos dum velho tango argentino” (p. 4), “Gardel silenciara...” (p. 5). Mesmo transcorridos dez anos da morte cantor — ele desaparecera em 1935³³⁸ — a presença desse mito da música portenha na descrição daquela tarde ventosa em Santa Fé evidencia o seu prestígio popular, e denuncia a presença da cultura platina na vida gaúcha.

Em oposição a esse lado modernizado de Santa Fé, evidencia-se seu atraso pelo olhar de Floriano que, ao voltar do cemitério, observa os arredores da cidade:

Nada parecia ter mudado. Santa Fé tinha agora um aeroclube, uma estação de rádio, as ruas centrais pavimentadas de paralelepípedos, mas a miséria do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria continuava (p. 599).

Um outro meio de comunicação — a revista cômica —apresenta-se em um dos ambientes visitados por Cuca Lopes no seu périplo pelas ruas de Santa Fé. O narrador a coloca na Barbearia Elite, como um produto para distração dos clientes: “Duas de suas três cadeiras

³³⁷ RÁDIO BRASILEIRO. *Anos 40*. Disponível em: <<http://www.cce.com.br/radio-brasileiro1940.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2005.

³³⁸ CIFRA ANTIGA. *Carlos Gardel*. Disponível em: <http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Crono1/carlos_gardel.htm>. Acesso em: 27 out. 2005.

estavam ocupadas, e o oficial da terceira, que lia um exemplar da *Careta*, ao vê-lo entrar ergueu a cabeça...” (p. 17). A inserção dessa revista de humor em um dos ambientes da narrativa reveste-se de importância pelo fato de constituir um indicativo da produção cultural brasileira ainda em circulação na década de 1940.³³⁹

O historiador Elias Thomé Saliba salienta que “a representação cômica da vida nacional não nasceu nem se iniciou com a República, mas que com ela certamente adquiriu novas dimensões”³⁴⁰. Do seu ponto de vista, os registros cômicos constituíram

[...] uma forma privilegiada para representar as condições de possibilidade das vivências e das sociabilidades cotidianas no país. O cômico correspondia à busca de uma singular e peculiar forma de representação, pois como representar e simbolizar a vida privada e individual no interior daquela indefinida *comunidade imaginária* chamada Brasil? ³⁴¹

Para ele, esse tipo de publicação originou-se das dificuldades vivenciadas pela população no início do século XX: a cidadania precária acentuando distâncias entre as diversas regiões do País e a condição agrária retrógrada e subalterna do País no contexto internacional, exposta pelas expectativas da República. Toda uma geração de intelectuais, jornalistas e pensadores vira nascer a República como oportunidade de o País colocar-se no nível do século, de integrar-se de forma definida no mundo ocidental. Entretanto, a herança ideológica herdada do século XIX — positivistas e evolucionistas — interferiria entre a adoção de modelos deterministas e a “reflexão sobre suas implicações: entre a exaltação de uma

³³⁹ A revista *Careta* foi lançada no ano de 1908. MEMORIA VIVA. *Careta*. Disponível em: <<http://memoriaviva.digi.com.br/careta/>>. Acesso em: 23 out. 2005. Ver Anexo D, cujo teor remete ao artigo de lançamento da revista, em que se percebe o tom jocoso e irônico característico da publicação.

³⁴⁰ SALIBA, Elias Tomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 297.

³⁴¹ Idem.

‘modernidade nacional’ e a verificação de que o país como tal era inviável”³⁴². Além do mais, a sociedade convivia “com a chaga social do trabalho escravo e com um Estado praticamente reduzido ao servilismo político”³⁴³. Assim, diante da conjuntura do passado com suas mazelas e do futuro, “alimentado e realimentado” pela República, impunha-se uma questão: afinal, o que era “ser brasileiro naquela sociedade ao mesmo tempo cosmopolita e provinciana, moderna e antiquada, liberal e oligárquica”?³⁴⁴ Na década de 1940, esse tipo de publicação continuou “expressando o desconcerto e o paroxismo das relações entre o público e o privado”³⁴⁵, o que implicitamente se revela pela citação desse hebdomadário.

No mundo comercial e financeiro de Santa Fé, o “cruzeiro” é a moeda corrente; os meios de transportes coletivos ou particulares são mais rápidos e mais confortáveis:

Um **trem** apitou tremulamente na curva do cemitério, e de repente, como se tivesse surgido do bojo duma nuvem, um pequeno aparelho do aeroclube de Santa Fé começou a sobrevoar a cidade a uns mil metros do solo. Era um **teco-teco** amarelo, cujo nome – **Rosa-dos-Ventos** – estava pintado em letras negras nos costados da na cela (p. 3, grifos nossos).

O **carro** pôs-se em movimento, descendo a encosta da coxilha, na direção da cidade (p. 198, grifos nossos).

A Santa Fé dos anos 1940 usufrui plenamente dos produtos resultantes da Revolução Científico-Tecnológica, configurada em 1870, e cujas benesses atingiram os países mais desenvolvidos da Europa e os Estados Unidos da América do Norte, nas primeiras décadas do século XX. De acordo com Sevcenko, a partir dessa Revolução foi possível o desenvolvimento de novos potenciais energéticos, como a eletricidade e os derivados de petróleo, originando

³⁴² SALIBA, op. cit., p. 296.

³⁴³ Idem, p. 297.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ Ibidem, p. 357.

novos campos de exploração industrial e o desenvolvimento nas áreas da microbiologia, bacteriologia e da bioquímica, entre outras. No curso dos desdobramentos que essa Revolução apresentou, surgiram vários produtos, entre os quais “os veículos automotores, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica, a radiodifusão, os adubos artificiais, o dentifrício [...]”³⁴⁶.

Eufórico pelo fato de ser o primeiro Cambará a “tirar um brevê de aviador” (p. 11), Eduardo apresenta-se tão intimamente integrado a esse mundo de inovações e de progresso, que, expectante, realiza projeções sobre o futuro das próximas gerações, contrapondo-os comovidamente aos meios de transporte de seus antepassados:

Se a coisa continuasse naquela progressão, que seria de seus filhos, de seus netos? Voariam em *aviões supersônicos* [...] pilotariam *torpedos aéreos* em *viagem* de ida e volta à *Lua*, riscariam luminosamente os espaços dentro de incríveis *engenhos voadores* impulsionados pela *energia atômica*. E nessas *prodigiosas máquinas* passariam – os monstros humanos do futuro – sobre aqueles campos pelos quais o Cap. Rodrigo burlaqueara montado em seu pingo, sobre aquelas invernadas onde o velho Licurgo parara tantos rodeios, sobre aquelas serras, coxilhas e planuras que o velho Babalo cruzara tantas vezes com sua lerda carreta (p. 11).

Por outro lado, em vivo contraste à visão panorâmica que oferece do espaço, o narrador confronta os índices de modernidade registrados em Santa Fé com a dolorosa presença da miséria percebida tanto por Eduardo, no sobrevôo, quanto por Floriano, na trajetória do táxi:

Como tudo na terra parecia limpo e simples! A própria carniça perdia sua sordidez, porque a distância a tornava invisível, sem cheiro e sem horror. Até o Rosa-dos-Ventos não chegava o perfume dos ricos que viviam nos melhores palacetes de Santa Fé, nem a fedentina dos miseráveis que

³⁴⁶ SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. p. 9.

vegetavam nas malocas do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria (p. 11).

Floriano lançou o olhar para o casario raso e pardacento do Purgatório, que se estendia ao tédido sol daquele fim de tarde. Ainda lá estavam as sórdidas malocas com sua população de marginais, bem como nos tempos de sua infância (p. 599).

Por esses atributos de natureza social, econômica e histórica até agora apresentados, é possível definir a contextura ideológica que, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, essa categoria narrativa assume³⁴⁷. Seja do ponto de vista de Eduardo, seja da perspectiva de Floriano, o espaço físico que se representa por intermédio de Santa Fé corresponde a um Brasil de contrastes. Por um lado, um país que se pretende moderno³⁴⁸, pujante pelos caminhos da industrialização, da urbanização, da redemocratização; por outro, obsoleto e obstaculizado em seu desenvolvimento por prementes questões envolvendo problemas agrários que se expandem a toda estrutura social.

3.1.2 Chantecler

A leitura da segunda parte de *O Retrato* surpreende o leitor pela diferença na composição dos capítulos. *Rosa-dos-Ventos* e *Uma Vela para o Negrinho* — respectivamente, o primeiro e o último — apresentam-se em blocos, separados apenas por um espaçamento maior entre os assuntos desenvolvidos. *Chantecler*, por sua vez, constitui uma extensa parte, composta por vinte e dois subcapítulos³⁴⁹, e desenvolvida nos dois volumes de *O Retrato*. No

³⁴⁷ REIS e LOPES, op. cit., p. 139.

³⁴⁸ PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA *apud* FRIGOLLETO. *Anos 40*. Disponível em <<http://www.frigolletto.com.br/GeoRural/anos40.htm>>. Acesso em 4 nov. 2005.

³⁴⁹ A denominação — capítulos — obedece ao disposto pelo autor. No primeiro volume, o capítulo menos extenso é o 1.º, com três subdivisões; o mais extenso é o 6.º, com onze. No segundo tomo, o 19.º é o menos extenso, apresentando três subdivisões. O mais extenso, nessa parte é o 16.º, com nove. O termo *subcapítulo* é

primeiro tomo, reúnem-se catorze capítulos, variando o número de subdivisões; no segundo, contam-se oito. A análise de *Chantecler* considera essa parte como um todo, sem o corte que a edição apresenta.

A narrativa organiza-se a partir de uma analepse: o narrador recupera os fatos que envolvem dois anos — 1909 e 1910 — da vida do Dr. Rodrigo Terra Cambará que, em *Rosa-dos-Ventos* e *Uma Vela para o Negrinho*, encontra-se com a saúde seriamente abalada, em virtude de um infarto. Nesse *flashback*, a narração, focaliza um Rodrigo no pleno vigor de seus 24 anos. É final de dezembro de 1909, e ele retorna a Santa Fé, após a conclusão do curso de Medicina, em Porto Alegre. Orgulhoso por essa conquista, o rapaz, intimamente, acalenta planos pessoais revolucionários: modernizar o Sobrado, abrir um cinema na cidade, montar um consultório médico, exercer a medicina social:

[...] tornar-se médico dos pobres, fazer em sua terra a caridade numa proporção até então nunca vista. [...] Faria visitas constantes às populações do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria: levaria àquela gente infeliz medicamentos de boca e dinheiro, além de palavras de conforto (p. 69).

Nesse projeto pessoal, incluem-se outras benemerências que ele confessa a Toríbio, seu irmão:

— Minha farmácia será a casa dos pobres. Meu consultório estará aberto para a humanidade sofredora. E sabes no que estou pensando agora? Santa Fé não tem hospital... Pois vou abrir uma casa de saúde. Alugo aquele prédio junto à farmácia... mando fazer umas reforma... Que tal? Ah, Bio não há nada melhor no mundo do que a gente se sentir amado, admirado e respeitado (p. 175).

Entretanto, o desenrolar dos acontecimentos acrescenta outros projetos à vida do protagonista: ele envolve-se com a política da cidade, e apaixona-se por Flora, com quem se casa.

O Retrato, de acordo com Bordini³⁵⁰, apresenta características de um *Bildungsroman*, por isso, a figura de Rodrigo³⁵¹ impõe-se em um primeiro plano, como o “eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa.”³⁵² Já no trem que conduz o jovem médico a Santa Fé, o narrador apresenta detalhes importantes para a configuração dos traços que distinguem Rodrigo em relação aos demais:

Naquele instante entrou no carro um homenzarrão que vestia um pala-poncho de seda e bombachas pretas, trazendo à cabeça um chapéu de abas largas com barbicacho. [...] Rodrigo percebeu que o tropeiro o examinava da cabeça aos pés, detendo o olhar crítico sobre suas botinas de verniz com cano de camurça (p. 49-50).

As botas de verniz constituem signos de um refinamento inusual para quem é originário de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, no início do século XX. Contraposto às particularidades dos demais viajantes, esse signo prenuncia a instauração de um distanciamento entre o protagonista e as demais personagens, o que a euforia do pensamento de Rodrigo também revela: “Era o primeiro Cambará letrado na história da família, o primeiro a vestir um *smoking* e a ler e falar francês.” (p. 54).

Ao encontrar-se com Toríbio, o irmão mais velho, as diferenças apontam para um acentuado contraste entre eles, em virtude do

³⁵⁰ BORDINI, op. cit., 2004. p. 106.

³⁵¹ Erico Verissimo explica a intenção de dedicar todo um livro ao bisneto e homônimo do Capitão Rodrigo: “O novo Rodrigo seria a personagem central da estória e, por assim dizer, o porta-estandarte de seu clã, devia representar um largo passo dos Cambarás rumo de sua urbanização e também o princípio da intelectualização dessa família [...] haveria de produzir um dia o escritor Floriano Cambará.” (VERISSIMO, E., 1973, p. 303).

³⁵² REIS e LOPES, op. cit., p. 314.

afastamento estabelecido pelo tempo em que Rodrigo estudou na capital. Por meio de um discurso bem particular, Bio autodefine-se: “Não sou doutor, não andei metido com gente fina na capital. Fiquei no Angico às voltas com a bagualada” (p. 77). Às características implícitas nessa manifestação sintética, somam-se outras, por intermédio do discurso do narrador que se mescla ao campo de consciência de Rodrigo:

Seu sorriso céptico punha-lhe à mostra os dentes miúdos e escuros. Havia tirado os sapatos e coçava distraído os dedos dos pés. Sempre o touro xucro — pensou Rodrigo, mirando afetuosamente o irmão. Tinha a cabeça raspada a máquina número zero, um pescoço e um torso de hércules de feira. Fazia a barba apenas uma vez por semana, gostava de andar descalço e detestava as gentes, as roupas e os hábitos da cidade. [...] Toríbio atirou-se para trás e ficou deitado com as pernas para fora da cama, a cavoucar no nariz com o indicador (p. 76).

Outra das facetas da maneira de ser de Rodrigo é a vaidade. Ela se manifesta de vários modos, já nos primeiros momentos de volta à casa do pai. Inicialmente, o narrador registra o comentário de Maria Valéria, quando vê o afilhado diante do “grande espelho de moldura dourada” (p. 75), e lembra-se de “outros muitos instantes do passado em que ficara naquela mesma postura.” (p. 75): “—Está bonito, não precisa se olhar no espelho” (p.75). Depois, pela manifestação da velha Paula — extasiada com o filho da finada Alice —, seguida do registro das considerações particulares de Rodrigo:

– Sinhá, nunca vi um moço tão bonito em toda a minha vida, benza-o Deus!

Rodrigo ouviu essas palavras e sentiu-se feliz. Não era indiferente ao juízo que as outras pessoas – fosse quem fosse – pudessem fazer dele. Os elogios dos outros à sua inteligência e à sua aparência física davam-lhe um grande contentamento, eram uma espécie de tônico que lhe aumentava a vontade de viver e ao mesmo tempo o desejo de portar-se de maneira a não decepcionar seus admiradores. A certeza de ser querido e admirado dava-lhe uma cálida e reconfortante sensação de confiança em si mesmo e na vida, um comovido desejo de ser bom e fazer coisas grandes e belas (p. 75-76).

Na cena da chegada de Rodrigo ao Sobrado, o diálogo entre os irmãos confirma a importância que o jovem médico atribui à apresentação pessoal:

– Vamos dar um passeio.

– Grande idéia. Mas espera um pouco, tenho de me vestir.

– Não sejas bobo, vai assim mesmo.

– Em mangas de camisa? De chinelos sem meias? Sem colarinho nem gravata? Estás doido.

Rodrigo desceu para o quarto, meteu-se numa roupa de brim pardo, feita pelo melhor alfaiate de Porto Alegre e, depois de ajeitar a gravata e o chapéu-do-chile diante do espelho, gritou para o irmão:

– Vamos?

Toríbio limitou-se a pôr o chapelão de abas largas e assim como estava, sem casaco, de bombachas de riscado e pés descalços, saiu para a rua (p. 96-97).

Meses mais tarde, em uma situação bem diferente, a onisciência do narrador revela, em minúcias, a intimidade de Rodrigo, num arrebatamento narcisista, no momento em o jovem Cambará contempla o próprio retrato, obra de Pepe Garcia:

Ao ver a própria imagem na tela, Rodrigo sentiu como que um soco no plexo solar. Por um momento a comoção dominou-o, embaciou-lhe os olhos, comprimiu-lhe a garganta, alterou-lhe o ritmo do coração. Quedou-se por um longo instante a namorar o próprio retrato. [...] Era como se — dono do mundo — do alto da coxilha ele estivesse a contemplar o futuro com olhos cheios duma apaixonada confiança em si mesmo e na vida. [...]

Havia naquela figura uma poderosa expressão de vitalidade. Era o retrato de alguém que amava intensamente a vida, que tinha ânsias de abraçá-la, de gozá-la totalmente e com pressa. Sim ele se reconhecia naquela imagem: a tela mostrava não apenas sua aparência física, as suas roupas, o seu “ar”, mas também seus pensamentos, seus desejos, sua alma (p. 401-402).

A esses detalhes da representação psicológica de Rodrigo, o narrador adiciona a bagagem cultural típica de um homem do início

do século XX, um legítimo representante da *Belle Époque*.³⁵³ No Brasil, esse período, abrangendo as duas primeiras décadas do século XX, introduzira no país novos padrões de consumo: “a interação entre modernas revistas ilustradas, a difusão de práticas esportivas, a criação do mercado fonográfico e, por último, mas não menos importante, a popularização do cinema.”³⁵⁴

Em *Chantecler*, o narrador expõe a harmonia de pensamento que se estabelece entre o jovem doutor e o clima eufórico vivido pela Europa no início do século XX e a afinidade com a cultura da França. Ainda em viagem no trem, Rodrigo mergulha em divagações: os projetos que tem em mente, originados desse clima eufórico mundial; as lembranças dos antepassados; os progressos registrados no mundo com a assunção da modernidade. Relembra a intensa vibração que a peça francesa *Cyrano de Bergerac* provocara em seu íntimo. A reprodução mental do conteúdo dos versos comprova sua íntima ligação com o idioma francês e com as produções culturais da França:

Vieram-lhe à mente os versos finais de *Cyrano de Bergerac*. [...] Agora tornava a ver mentalmente o feio e grotesco herói de Rostand, a esgrimar no ar a espada e o imenso nariz contra inimigos imaginários, bradando:

Oui, vous, m'arraches tout, le laurier et la rose!

Arrachez! Il y a malgré vous quelque chose

Que j'emporte, et ce soir, quand j'entraî chez Dieu, [...]

Roxana se inclina sobre Cyrano e beija-lhe a fronte, perguntando:

C'est?

E o herói, abrindo os olhos e reconhecendo a bem-amada, termina:

Mon panache...

³⁵³ Na Europa, esse período abarcou o mundo dos negócios desde os meados da última década do século XIX, e estendeu-se até a Primeira Grande Guerra. Caracterizou-se por “um clima geral de otimismo e confiança ilimitada no crescimento econômico” entre o Velho Continente e os Estados Unidos (SEVCENKO, 1998. p. 35-37).

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 37.

Mais forte que a sensação de náusea, fome e cansaço, Rodrigo sentiu um novo calafrio de entusiasmo. E ficou ouvindo as rodas do trem, que pareciam dizer, cadenciadamente: mon-pa-na-che-mon-pa-na-che-mon-pa-na-che... (p. 55)

Paris é a idéia fixa no projeto de vida de Rodrigo. O narrador a focaliza em vários momentos da narrativa, configurando-a de diversas formas. A mais mimética é a presença do discurso direto que não só reafirma essa obsessão, mas também fornece índices do conhecimento que a personagem possui sobre a cultura francesa e do apreço que sente por ela. Poucos dias depois de sua chegada, ao dirigir-se para o baile de *réveillon*, Rodrigo recita “baixinho uns versos de Lamartine — *Mais je demande en vain quelques moments encore,/Le temps m’échappe et fuit [...]*” (p. 128-129). Após o incidente com o cabo da guarda municipal, Rodrigo confessa a Toríbio:

– Um dia hei de visitar Paris – prosseguiu, depois de breve silêncio. – Mas enquanto esse dia não chegar, hei de fazer o possível pra trazer um pouco de Paris para Santa Fé. Tenho uns quinhentos livros franceses. Tomei uma assinatura por dois anos de *L’Illustration*. A França é a minha segunda pátria. Que seria do mundo sem a França? Voltaire, Diderot, Descartes, Montaigne, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Verlaine, Anatole France... [...] A flor da raça humana! Ah! Paris... Lá é que está a verdadeira civilização (p. 176).

Já noivo de Flora, leva-lhe diversos números da revista *L’Illustration*, em que constam pormenores da capital francesa. Como profundo conhecedor de tudo o que se relaciona com Paris, ele se expressa de forma convincente:

– Olhe, esta é a Rua Saint Dominique. Não parece um canal de Veneza, com esses barcos navegando por entre as casas?

Flora sacudia a cabeça, sorrindo, o rosto afogueado.

– Sabe o que é aquilo lá no fundo? A famosa Torre Eiffel, um arcabouço de aço de 300 metros de altura. Agora aqui temos um efeito noturno na Praça do Palácio Bourbon. Ali está a ponte da praça de l’Alma, a Avenida Montaigne e o

Cais da Conférence. [...] Ah! Paris! – suspirou ele – Um dia nós dois havemos de ir lá (p. 352).

Outra forma de registro do desejo intenso de Rodrigo é o discurso indireto livre, em que a voz do protagonista “penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono.”³⁵⁵ Por esse procedimento, vislumbra-se o caráter presunçoso da maneira de ser do doutor: “Estava decidido a conquistar Santa Fé, a submetê-la à sua vontade, a moldá-la de acordo com seus melhores sonhos. Não se deixaria dominar por ela. Jamais se entregaria ao desânimo e à rotina” (p. 129).

O modo de pensar de Rodrigo é marcado pelo padrão cultural dos homens ilustrados dos fins do século XIX, o qual se estenderia por vários anos do século XX.³⁵⁶ Confirma-se esse ponto de vista nas referências que se observam no diálogo entre os irmãos Cambará, no momento em que eles comentam preferências pessoais. Toríbio revela o apego que sente por tudo o que se relaciona com o mundo rural, e mostra-se um defensor desses valores tradicionais. O rapaz orienta sua forma de pensar e de agir em conformidade com o sistema vigente em Santa Fé. Nas suas manifestações, espelham-se os ideais da comunidade, e encarnam-se os padrões morais e ideológicos por ela valorizados:³⁵⁷

– Mas chamas aproveitar a vida passar quase todo o tempo no Angico fazendo aquele serviço bruto?

– Pois isso é que me diverte, homem. Camperear no lombo dum cavalo, comer bem, ter boas mulheres, com

³⁵⁵ REIS e LOPES, op. cit., p. 320.

³⁵⁶ De acordo com Sodré, “o traço essencial da cultura brasileira, na época, é o da alienação. Província econômica e financeira da Inglaterra éramos, quanto à cultura, província da França. Dela nos vinham os padrões, as escolas e até as controvérsias. Voltados para ela, nossos homens ilustrados, para não dizer cultos, davam as costas ao próprio país, esqueciam-no, ignoravam-no.” (SODRÉ, 1987, p. 14).

³⁵⁷ De acordo com Vítor Manuel Aguiar e Silva, cabe ao protagonista esse espelhamento. Apesar de Toríbio não ser o protagonista da ação, em torno do qual giram os fatos da narrativa, as características apresentadas adaptam-se à sua psicologia (AGUIAR e SILVA, 1993, p. 700).

chimarrão e, uma vez que outra, um copo de caninha e um joguinho de baralho...

– E nessas coisas se resumem teus ideais?

– Não. Tem mais. De vez em quando uma briga, uma revoluçãozinha pra gente desenferujar as armas e as juntas.

Rodrigo deu-lhe um empurrão afetuoso.

– És um bárbaro! Representas um Rio Grande que tende a desaparecer, um Rio Grande que vive em torno do boi e do cavalo, heróico, sim, não há dúvida, mas selvagem, retardatário (p. 107-108).

O nível de conhecimento adquirido por Rodrigo em sua formação profissional e suas experiências de vida em um centro bem maior do que Santa Fé qualificam-no como representante de um homem afinado com o tempo em que está inserido. Por isso, é capaz de intuir mudanças em um século que, já em seu início, mostrara-se surpreendente para a humanidade. Entretanto, o jovem médico, por ainda apresentar uma ligação muito forte com as próprias raízes, busca uma posição conciliadora. Nesse sentido, o discurso deixa bem clara essa nuance de sua personalidade:

– O mundo do papai é um mundo que está morrendo. Eu pertencço ao século XX. [...] Ninguém pode deter a marcha do progresso e da ciência, e os que se atravessarem no caminho serão esmagados. Tipos como o Trindade e seus capangas, no futuro hão de ser apenas artigos de museu.

– Não me compares com esses cafajestes nem me venhas dizer que eles representam o verdadeiro Rio Grande. Gaúchos de verdade são o velho Fandango, o Babalo, o papai e miles e miles de outros.

– Não me compreendeste! Sou também pela manutenção das tradições de honra e de coragem da nossa terra. Mas também sou pelo progresso. Um dia o automóvel há de desbancar o cavalo. E muito ídolo cairá por terra, muito costume será modificado. É uma fatalidade, Bio (p. 107-108).

A posição assumida por Rodrigo — autodefinindo-se como homem moderno, confiante no progresso promovido pela Ciência — justifica a qualificação “vida puramente vegetativa” (p.175) que ele atribui à mundividência assumida por Toríbio. O sumário que realiza

sobre as últimas conquistas da modernidade constitui um argumento vigoroso para a posição que defende:

– Pensa em todas essas maravilhas do engenho humano: o telefone, o telégrafo, a luz elétrica, o navio a vapor, a estrada de ferro, o microscópio, o automóvel, o aeroplano. Não te esqueças também dos milagres da Medicina. Enquanto estamos aqui conversando fiado, em várias partes do mundo, nesta mesma hora homens encurvados sobre seus microscópios e suas mesas de trabalho descobrem drogas que hão de salvar milhares de vidas ou inventam coisas que contribuirão para tornar nossa existência mais fácil, mais confortável e mais bela. Não Bio, a vida é mais que dormir, comer, amar, ganhar dinheiro... (p. 175)

A reação cortante de Bio diante dessas palavras é imediata — “Te dou três meses pra mudares de idéia [...] porque te conheço e conheço Santa Fé. É uma terra de baguais. [...] Vais acabar perdendo a paciência” (p. 175) —, e revela um ponto de vista ao mesmo tempo crítico e cético sobre a personalidade de Rodrigo, seus desejos e sobre a própria cidade. O jovem médico não se deixa abater em seu propósito, e desconsidera o comentário do irmão. Confiante em seu pretensioso projeto de modernizar a cidade, estabelece mentalmente uma síntese de princípios norteadores de sua vida, como uma profissão de fé:

Jamais seria um maldizente municipal como o Cuca Lopes, um indolente inútil como o Chiru Mena e muito menos um capacho como o Amintas. Não perderia de vista Paris e não esqueceria nunca que o mundo não terminava nos limites do município de Santa Fé. [...]

Sob as estrelas daquela última noite do ano de 1909, Rodrigo Cambará fez um silencioso juramento. Cumpriria seus propósitos, acontecesse o que acontecesse. Sentiu-se forte, jovem e bom. Se realizasse todas as belas coisas que projetava, sua passagem pela terra não teria sido em vão. [...] A vida era boa, a vida era bela, a vida tinha um sentido (p. 129).

O firme propósito de abertura à modernidade manifesta-se no interior do inquieto Rodrigo, nos devaneios que o narrador registra na viagem de retorno do recém-formado a Santa Fé:

Reformaria o Sobrado, alegraria aquelas paredes austeras, pendurando nelas reproduções de quadros de pintores célebre; furraria o chão de belos tapetes fofos e espalharia pelas salas poltronas cômodas. E para não pensarem que não respeitava o passado e a tradição, conservaria os móveis antigos, o grande relógio de pêndulo da sala de jantar, o espelho de moldura dourada, o consolo de Jacarandá, enfim as peças do mobiliário que, a seu arbítrio, parecessem dignas de continuar. Queria, em suma, dar melhor aspecto e trazer mais conforto àquela casa que ele tanto amava e da qual não pretendia jamais separar-se (p. 54).

O entusiasmo de Rodrigo com as inovações pretendidas, a partir da própria casa, é expresso enfaticamente, quando ele manifesta o desejo de transpor hábitos urbanos para o ambiente doméstico:

– Ah! – fez Rodrigo de repente. — Vou transformar o porão do Sobrado numa boa adega. Já encomendei vinhos franceses, italianos e portugueses. Se há coisa que eu goste na vida, menino, é duma taça de champanha. [...] Precisamos mudar de vida, Bio. O sobrado é uma casa triste. Temos de fazer lá umas tertúlias, uns serões, convidar gente interessante, conversar, ouvir música, dar mais alma àquele casarão. E para animar uma festa não há nada como uma boa vinhaça, os bons charutos e um caviarzinho (p. 107).

Na avaliação desses planos, também se revelam outros modos de ser dos dois irmãos. O olhar crítico de Toríbio sobre os projetos de Rodrigo faculta-lhe fazer-lhes objeções de forma moderada, com base no conhecimento da realidade econômica cotidiana:

– Mas um dia havemos de ter luz elétrica! – exclamou Rodrigo de repente, como a rebater a crítica dum interlocutor invisível.

– Não me digas que vais organizar uma companhia...

– E por que não?

– Donde é que vai sair o dinheiro?

– Venderemos ações.

– A quem? Tu sabes que estes nossos estancieros são gente de guardar seus patações em pé-de-meia. Santa Fé é uma cidade pobre, e aqui os que têm dinheiro não enxergam um palmo adiante do nariz (p. 105).

Bem de acordo com a mentalidade que caracteriza o procedimento dos estancieiros — “generosos sem serem perdulários”, vivendo “uma vida de fartura, mas nunca de esbanjamento” (p. 131) — e com a sobriedade própria dos ascendentes da família Terra, a resposta contestadora de Bio fica marcada pela coerência com a educação tradicional recebida:

– Pretendes derrubar o Trindade, fundar uma companhia de luz elétrica, botar uma adega, abrir um cinema e agora queres salvar o Babalo! Aonde vais parar com todos esses planos? Quem te ouviu falar pensa que és algum miliardário.

– Tu sabes que não somos pobres.

– Mas também devias saber que quase tudo o que o papai tem, está empregado em campo, gado e casas. O dinheiro não anda rolando por aí (p. 121).

Assim, o narrador destaca, no comportamento de Rodrigo, o caráter perdulário e imoderado que se evidencia pela idéia que complementa sua manifestação: “dinheiro foi feito para se gastar” (p.210). Esse prisma de sua psicologia é aclarado pela manifestação onisciente do narrador:

Tinha a volúpia de comprar. Nunca perguntava pelos preços e achava que regatear era a maior das indignidades. Jamais contava o troco que lhe davam, e deixava entre os garçons dos cafés e restaurantes que freqüentara em Porto Alegre, a reputação de ser o mais generoso dos distribuidores de gorjetas (p. 215).

Os acontecimentos da noite da passagem de 1909 para 1910 — o baile de Ano-Novo no Clube e, depois, o incidente com um policial, metaforizados de forma romântica por Rodrigo como “champanha” e “sangue” (p. 174) — tornam-se marcos significativos em sua vida. Considerado em termos amplos, o baile constitui a ocasião em que ele restabelece vínculos com o corpo social da cidade, do qual se afastara para concluir os estudos. Na área afetiva, é nessa ocasião que o jovem médico revela seus sentimentos a Flora Quadros, e decide casar-se

com ela. No campo político, o incidente por ele protagonizado após a saída do baile desencadeia uma série de ações práticas, impulsionando Rodrigo a assumir uma atitude de efetiva liderança na contestação do *status quo* municipal e nacional, o que redundará, mais tarde, em sua inserção na vida política do Estado e do País.

A sociedade santa-fezense que desfila no baile é apresentada por meio de uma focalização interna múltipla, envolvendo os comentários do cronista social de *A Voz da Serra*, as percepções de Rodrigo Cambará e a ponderação do narrador sobre os registros feitos pelo repórter. A adoção desse tipo de representação da informação diegética reveste-se de importância. Em primeiro lugar, oferece uma visão panorâmica do contexto social em que o protagonista transita. Em segundo lugar, o procedimento oportuniza ao leitor constatar as atitudes valorativas de três campos de consciência sobre a sociedade local.

Considerando a distância dos três elementos em relação ao evento, e as respectivas diferenças individuais de percepção, os discursos assumem feições peculiares. O cronista, próximo do acontecimento que descreve, é responsável por uma seção do semanário, direcionada ao registro de amenidades sociais. Seu discurso, coerentemente, assume um tom mais lisonjeiro, menos crítico, até porque, na política, é correligionário dos administradores municipais. Rodrigo — detentor de invejável cultura inspirada nos iluministas — está próximo do episódio que se desenrola. Em tese, seu grau de esclarecimento facultaria-lhe um juízo crítico mais aguçado. Entretanto, o pensamento do jovem médico revela moderação, atitude que se justifica, talvez, pela situação de recém-chegado a Santa Fé. Já o narrador, temporalmente distanciado do evento, desenvolve um discurso que avalia com ironia e crítica os domínios da política. Em comum, esses modos de pensar apontam para a configuração de um

espaço social marcado pelo preconceito e pelas diferenças econômico-sociais.

A partir do histórico do clube, o jornalista, de modo metafórico, vincula o corpo social à imagem do “leite” (p. 130)³⁵⁸. Assim, delinea um painel dividido em quatro “camadas” (p. 132). A primeira — “a gorda camada de nata” (p. 130) — reúne os “fazendeiros mais abastados do município” e os “comerciantes mais fortes da cidade” (p. 130). A segunda — “camada um pouco mais fina” (p. 132) — engloba os ocupantes de cargos meritórios ou portadores de algum título: juízes, promotor público, oficiais da guarnição federal, altos funcionários, médicos e advogados. A terceira — porção de “nata ainda mais magra que a precedente” (p. 132) — agrupa os “estancieiros e comerciantes de menor importância econômica” (p. 132), falidos ou sem fortuna. A quarta — “o leite, propriamente dito” (p. 132) — alia os mal pagos funcionários públicos, os “sem profissão certa” (p. 132), os incontáveis comerciários.

As informações que subjazem a essa visão do cronista social apontam para um preconceito econômico-social, pela ênfase ao grupo das famílias que figuram “o que a cidade tem de mais fino e representativo” (p. 130). O conceito de representatividade alia-se ao patrimônio econômico e à inegável tradição histórica ou nobreza, herança dos ascendentes:

[...] o creme daquele leite social era constituído pelas famílias dos fazendeiros mais abastados do município, como os Macedos, os Cambarás, os Prates, os Quadros, os Fagundes, os Amarais, os Teixeiras...[...] Em pé de igualdade com esse patriciado rural estavam os comerciantes mais fortes da cidade, como o Marcelino Veiga, proprietário da conceituada Casa Sol. [...] Faziam parte (os estancieiros) das comissões executivas dos partidos políticos [...] eram “ouvidos

³⁵⁸ Para o ácido e maldizente Zago da Farmácia Humanidade, a maioria daquelas famílias formava a “aristocracia do boi” (p. 133). Essas expressões metafóricas atestam a influência da atividade pecuária até no imaginário, o que, de certa forma, confere um toque de humor à narrativa.

e cheirados” a respeito de quase tudo quanto interessasse a vida política, econômica ou social (p. 130).

Ideologicamente, o jornalista apresenta, também, a dicotomia política entre os clãs dos fazendeiros que, ou são federalistas — os Fagundes, os Macedos e os Amarais —, ou se alinham com os republicanos — os Teixeiras, os Prates, os Trindades.³⁵⁹ Em comum, os clãs detêm forças políticas consideráveis, “com seu grupo de eleitores certos: amigos, parentes, protegidos, peões, agregados e posteiros” (p. 131), a ponto de seus nomes constituírem referência para os mais simplórios: “Sou *gente* do Cel. Fulano” (p. 131).

No plano histórico, a dicotomia originou-se no término do período regencial, momento em que se definiram os dois principais partidos políticos do Império: o Partido Conservador — propugnador da centralização do poder — e o Partido Liberal — defensor da autonomia das províncias. No Rio Grande do Sul, sob a liderança de Gaspar Silveira Martins, o Partido Liberal manteve-se no poder por muitos anos. Somente em 1882 é que um grupo de advogados, recém-egressos da Faculdade de Direito em São Paulo, organizou formalmente o Partido Republicano Rio-Grandense,³⁶⁰ marcado por dois traços ideológicos: a defesa do federalismo e a afinidade com a filosofia de Auguste Comte.

³⁵⁹ A esta altura dos acontecimentos, Júlio de Castilhos já está morto, mas Licurgo Cambará permanece fiel às suas idéias. “Depois da morte de Júlio de Castilhos, Licurgo afastara-se do partido, por não concordar com a orientação do Dr. Borges de Medeiros no que dizia respeito à política dos municípios” (p. 73). Agastado com os desmandos republicanos que se registram em Santa Fé sob o comando de Aristiliano Trindade, na Intendência de Santa Fé, Licurgo assume ostensivamente a posição de republicano dissidente, após a repercussão da matéria publicada por Rodrigo em *A Farpa*. Posteriormente, nega-se a filiar-se ao Partido Democrático, fundado por Joaquim Francisco de Assis Brasil.

³⁶⁰ “Além de Joaquim Francisco de Assis Brasil este grupo incluía Júlio de Castilhos, José Gomes Pinheiro Machado e Antônio Augusto Borges de Medeiros. Todos os quatro tinham-se formado entre 1878 e 1885 e provinham de famílias de estancieiros; três deles governariam o Rio Grande; Pinheiro Machado tornar-se-ia o principal representante do estado no Senado Federal.” (LOVE, 1975, p. 31).

A abordagem do prisma sociopolítico de Santa Fé enseja uma oportunidade para a manifestação da subjetividade do narrador. Os aportes teóricos referem que as intrusões do narrador associam-se à representação ideológica concretizada na narrativa. No caso de *Chantecler*, o narrador privilegia a focalização interna; assim, tais manifestações representam “a posição emotiva” que ele assume.³⁶¹ A ocorrência constata-se pelo comentário que Floriano Terra Cambará³⁶² acrescenta à descrição do cronista social:

(Já afirmara alguém que a vida política do Rio Grande do Sul se resumia numa dança ritual em torno de dois cadáveres: o de Silveira Martins e o de Júlio de Castilhos. Certo, havia homens ligados a qualquer dos dois grandes partidos estaduais por laços ideológicos: a maioria, porém se deixava levar irracionalmente pelo fascínio mágico dum nome ou pela cor de um lenço: e por esses mitos era capaz de matar ou morrer. Santos mais novos do calendário cívico, como Borges de Medeiros, Assis Brasil e Fernando Abott começavam já a ter seus devotos, mas entre os políticos gaúchos vivos só um existia cuja estatura se podia comparar com a dos gigantes; o Senador Pinheiro Machado) (p. 131).

O comentário, por intermédio de uma fina ironia, deixa entrever a própria inconformidade do narrador com os frágeis critérios que, historicamente, moveram definições ideológicas, criaram mitos, iludindo a população de espírito crítico menos desenvolvido e justificaram conflitos sangrentos. Esse posicionamento afina-se com as inúmeras reflexões que o momento pós-Segunda Guerra faculta a Floriano e que se revelam ao leitor em *Uma Vela para o Negrinho*.

Em termos culturais, não passa despercebido do cronista social o distanciamento dos donos de estâncias em relação às letras. Isso,

³⁶¹ REIS e LOPES, op. cit., p. 209.

³⁶² Embora todos os indícios apontem para um narrador anônimo, o nome dele revela-se na página final da trilogia. Trata-se do escritor Floriano, o intelectual do clã, que, em 1945, decide-se a organizar a história da própria família. “Floriano entrou em casa depois da meia-noite [...] Sentou-se à máquina, ficou por alguns segundos a olhar para o papel, como que hipnotizado, e depois escreveu dum jato: “Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado.” (VERISSIMO, E. 1962a, p. 1014).

em absoluto, deve ser interpretado como ingenuidade no trato dos negócios e, muito menos, na forma de encarar a vida. As informações veiculadas pelo jornalista indicam que esses senhores visavam para os filhos homens uma educação de nível superior — “muitos deles estavam já mandando ou pensando em mandar os filhos a estudar Medicina ou Direito na capital do Estado” (p. 131); para as filhas mulheres, uma educação, ao mesmo tempo, austera, restrita e eminentemente prática: o cultivo das “virtudes domésticas” — cozinhar, costurar, fazer renda, pão, doces, queijos e cuidar de crianças (p. 131) — tudo o que, em uma situação extrema, pudesse assegurar-lhes sobrevivência digna.

Rodrigo, ao observar o conglomerado humano, percebia, de forma intuitiva, a existência de “várias camadas que não se misturavam” (p. 135). Assim, distingue esses níveis como um “arquipélago” (p. 135), onde predomina um “código social não escrito” (p. 136), que avalia as pessoas por sua origem e que as organiza em categorias. Nessa concepção, insinua-se ao leitor o preconceito social, o que também se registra nos outros dois enfoques. Entretanto, o espírito do jovem médico não se volta para a perspectiva sociológica, mas para um jogo de sedução em que ele é a figura central, no passatempo de conquistar Santa Fé, atendendo a uma vaidosa necessidade interior de ser visto, admirado, reconhecido, benquisto por alguns dos freqüentadores do Clube.

Nesse sentido, os detalhes da focalização do protagonista, que vagueia por diferentes momentos do baile, a maioria deles agradáveis — a marcação da *polonaise*; a aproximação de Flora e a demonstração mais explícita de seu interesse pela moça; o estabelecimento de novas relações de amizade; a dança dos diversos pares —, revestem-se de significado para o desenvolvimento de um relacionamento interpessoal subsequente. Há que se ressaltar nessa focalização a sensualidade

que predomina nos laços da interação entre Rodrigo e o ambiente. Envolvida por uma euforia alcoólica, a consciência do rapaz registra livremente sensações. Assim, evidencia-se o conhecimento detalhado que o jovem médico possui das diversas fragrâncias que se mesclam no ar: desde as mais requintadas às mais singelas. Com sutileza, elas insinuam traços dos arroubos donjuanescos de sua vida amorosa em Porto Alegre:

De narinas palpitantes farejava o ar, procurando, com um gosto discriminador e sensual, identificar os componentes daquele *pot-pourri* de perfumes que pervagava no salão. Lá estavam o *Rose de France*, o *Fleur de Janet*, o *Fleur d'Amour*, o *Quelques Fleurs*, de mistura com essências menos nobres. Sim, porque existia também entre os extratos uma nítida hierarquia. Os Macedos, os Amarais, os Veigas, os Teixeiras e outras famílias de estancieiros e comerciantes prósperos preferiam os produtos de Houbigant. As gentes remediadas favoreciam os de Deletrz, Pinaus e Pivert. Os caixeirinhos, suas namoradas, noivas e esposas cheiravam a água de Flórida, a essência de rosas e vaselina perfumada. Que contraste havia, por exemplo, entre o sugestivo *L'oeillet du Roi*, que envolvia calidamente a pessoa de Ritinha Prates e a fria e assexuada fragrância de *Patchouli*, que se evolava do lenço de D. Laurentina Quadros!. Mas o que deixava Rodrigo mais excitado era aquela emanção dos corpos das mulheres, o odor quente e humano do primeiro suor depois do banho (p. 141).

À mescla de imagens provocadas pelo rodopio na dança com Flora, claro apelo visual à vivacidade dos movimentos, acrescenta-se a sonoridade dos instrumentos, apelo auditivo, os quais são impressões significativas para a caracterização do espaço:

Rodrigo enlaçou a cintura de Flora e começou a rodopiar. E, como se estivesse montado no cavalo de pau dum carrossel, viu uma sucessão vertiginosa de imagens: as faces das mulheres sentadas, aos vultos dos outros pares que dançavam, e — azul-ferrete e vermelho — o uniforme dos oficiais do Exército, o ousado vestido *chaudron* de Esmeralda e mais rabos de fraques e *croisés*, leques, plumas, o clarão das chamas de gás nos lustres de vidrilho, as caras dos músicos no coreto, as bocas dos pistões e trombones, como sóis de ouro a dardejar para o salão uma música vibrante, que parecia aumentar ainda mais o calor do ambiente (p. 142).

O incidente que o Doutor Cambará protagoniza ao sair do baile — o espancamento de um manifestante por um guarda municipal — reveste-se de significado pelo dinamismo que instaura na narrativa — um típico lance de peça filmica de capa e espada — e pelos detalhes que fornece sobre o contexto político nacional e sobre as personagens nele envolvido. Em primeiro lugar, os informes situam o momento em que se insere a narrativa: o conturbado período eleitoral de 1910 em que um civil — Rui Barbosa — e um militar — Hermes da Fonseca — disputam a presidência do País. Em segundo lugar, as informações evidenciam posicionamentos das personagens, esclarecendo opções, e permitem entremostrear nuances psicológicas do protagonista. Tecnicamente, constitui uma cena, favorecendo a aproximação do leitor com o evento narrado e com a forma de reagir das personagens:

Exaltado, Rodrigo discursava, como se estivesse em um comício cívico:

– Digam pro Titi Trindade que de agora em diante ele vai encontrar homem pela frente! Estes abusos têm que acabar! Queremos policiais que garantam a tranqüilidade pública e não sicários que a perturbem! – Com uma das mãos amparava o desconhecido, com a outra fendia o ar, em gestos largos. – Queremos na intendência um homem de bem e não um criminoso! [...]

Depois de acomodar o ferido no banco do carro, desceu para o estribo e dali como duma tribuna, bradou num desafio:

– Viva o Dr. Rui Barbosa!

– Viva! – respondeu num eco o Bento, já do alto da boléia.

Ninguém mais, porém, correspondeu ao viva. As vozes de ambos morreram no ar.

– Viva o civilismo – gritou ainda Rodrigo, quando o carro se pôs em movimento. – Abaixo a tirania!

Naquele instante, o cabo Gaudêncio, que tornara a montar no seu tobiano, arrancou do revólver e inesperadamente começou a dar tiros para o ar, berrando:

– Viva o Marechal Hermes! Viva o Partido Republicano!
(p.170)

A designação pelo nome dessas duas personalidades remete ao clima beligerante da disputa presidencial em 1910, um dos momentos

da República Velha, em que o Rio Grande do Sul investiu em ações proeminentes no cenário político brasileiro. Nessa ocasião, contestou-se o pleito, e o desdobramento dos conflitos redundou, mais tarde, em modificações do sistema político nacional. De acordo com Joseph Love, o nome de Hermes da Fonseca — fundado no decisivo apoio do exército e de Pinheiro Machado — recebera moção unânime da Assembléia Legislativa Gaúcha, reduto de castilhistas. A indicação constituiu motivo de regozijo por parte dos dirigentes do Partido Republicano Rio-Grandense, em virtude da possibilidade de “um gaúcho, ainda que fardado, ser o próximo Presidente.”³⁶³

No desenvolvimento da narrativa, essa ocorrência constitui o segundo momento que envolve o Doutor Rodrigo com a política do município. A primeira alusão ocorre no momento em que o protagonista recebe a visita de boas-vindas de Amintas Camacho, um dos secretários municipais de Santa Fé. Na cena instaurada — um ácido diálogo contrapõe as personagens —, delimita-se o espaço de cada uma delas e, de certa forma, prenunciam-se as rixas futuras. As pretensiosas palavras do visitante revelam a arrogância do grupo político em que se insere. Por sua vez, o discurso de Rodrigo — apesar de o moço desejar assumir uma respeitosa atitude polida de homem civilizado — reveste-se de um tom agressivo direto que desconcerta Amintas. No diálogo entre ambos, as palavras do médico traduzem não só o posicionamento político dos Cambarás como também os vergonhosos problemas eleitorais:

– Está bem. Desculpe. Costumo respeitar a opinião alheia. Cada qual vota de acordo com a sua consciência, não é mesmo, doutor?

– Nem todos – retrucou Rodrigo. – Há os que votam coagidos pela capangada da situação porque têm amor à pele, e os funcionários públicos que votam com o governo para não perderem seus empregos. E há ainda os que votam sem saber e sem ter o direito de votar!

³⁶³ LOVE, op. cit., p. 154.

– Sem saber... sem ter o direito?

– Refiro-me aos mortos. Os defuntos sempre votam com o governo, moço! – Rodrigo sentiu que sua voz se tornava gutural, gorda, quase engasgada. – Em suma, no Rio Grande as eleições se fazem a bico de pena! (p. 84)

A denúncia do protagonista sobre as fraudes eleitorais apresenta simetria com as informações de Flávio Aguiar em *Crônica Histórica*, matéria que se detém, entre outros assuntos, no contexto político dos primeiros anos do século XX e no alijamento do povo da prática política nacional:

Ai do funcionário público que votasse contra o governo. Perdia o emprego no dia seguinte, e não faltava quem o substituísse. [...]

O voto não era secreto ³⁶⁴. Nas eleições, o cidadão ia até uma junta eleitoral e lá assinava a lista de seu candidato “preferido”. Capangas truculentos — e, no Sul, alguns até com armas debaixo dos ponchos — vigiavam a eleição... e os eleitores! [...]

Ainda que o Brasil fosse uma república, política decididamente não era coisa para o povo. Os candidatos à presidência da República apresentavam suas plataformas em reuniões fechadas, com os partidários, autoridades (se fossem do governo), jornalistas e gente importante. Podiam sair festivamente à rua, ou mesmo dirigir-se a partidários da sacada de um hotel, mas comícios políticos eram coisa para a plebe ou para arruaceiros.³⁶⁵

O incidente protagonizado por Rodrigo e pelo guarda municipal constitui um impulso no sentido de uma ação mais efetiva para o enfrentamento dos desmandos do poder ditatorial do Coronel Aristiliano Trindade, o intendente da cidade. O meio mais eficaz de combate aos excessos do governo municipal cogitado pelos Cambarás é a fundação de um semanário que, significativamente, recebe o nome

³⁶⁴ O voto secreto, extensivo às mulheres, só foi instituído no Brasil em 1934.

³⁶⁵ AGUIAR, Flávio. *Crônica histórica*. In: VERISSIMO, Erico *Olhai os lírios do campo*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2005. p. 275.

de *A Farpa*³⁶⁶. Rodrigo assume o papel de diretor e editor jornalístico, procurando conjugar essas atividades com as de médico.

A decisão do autor de conciliar os papéis de médico e de jornalista na figura da personagem introduz, no plano ficcional, o papel histórico desempenhado pelo jornalismo no Rio Grande do Sul.³⁶⁷ O semanário *A Farpa* surge exatamente como veículo de contestação do *status quo*. Em consequência do alinhamento ideológico adotado em *A Farpa*, a maioria dos espaços divulga matéria política; eventuais lacunas são preenchidas com amenidades³⁶⁸, como se constata na citação: “Sobre uma mesinha tosca de pinho, erguiam-se numa pilha os livros que Rodrigo trouxera de sua biblioteca e nos quais marcara os trechos que deviam ser transcritos n’*A Farpa* — ‘pra encher lingüiça, sabes, Pepito?’ ” (p. 223).

Além disso, o caráter assumido historicamente pela atividade jornalística em seus primórdios — não chegar a constituir uma profissão, não visar “senão a lucros indiretos” e defender uma facção, tendo como pagamento o reconhecimento do partido³⁶⁹ — encontra-se representado nas figuras de Rodrigo e de Pepe Garcia e na atividade que desempenham. Ambos não são profissionais do jornalismo, e o semanário impresso por eles também não visa ao lucro direto:

³⁶⁶ O nome escolhido para o jornal remete à obra homônima *Farpas*, de Ramalho Ortigão e de Eça de Queirós, autores realistas portugueses. Por intermédio dessa alusão, revela-se o conhecimento do Dr. Rodrigo, que lia e apreciava os autores da literatura portuguesa, em especial, Eça de Queirós.

³⁶⁷ Guilhermino César, em *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, arrola alguns pontos em que se reconhece a tangência da História com a ficção de Verissimo. O autor informa que “a imprensa ocupou-se preferentemente de assuntos de política partidária”, alimentando-se das dissidências ideológicas da época. Assinala, ainda, que “partido que se prezasse devia botar na rua o seu jornal” (CÉSAR, 1971, p. 379-380).

³⁶⁸ César registra ainda que, no início do século XX, preocupados com a divulgação da matéria política, nos jornais “não sobrou muito espaço para a publicação de trabalhos literários” (CÉSAR, 1971, p. 379-380).

³⁶⁹ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 379-380.

– Hombre, no soy mercenario. Trabajaré por amor a la lucha. Y por la amistad. (p. 219)

[...]

Rodrigo já tinha seu plano formado:

– Botamos os jornais no meu carro e saímos os quatro pelas ruas principais, metendo *A Farpa* por baixo de cada porta. — Consultou o relógio — Faltam dez pra meia noite. Às doze em ponto começamos...Estás armado, Chiru? (p. 225)

O editorial do primeiro número de *A Farpa* explicita os objetivos dos responsáveis pelo jornal: “ser a livre tribuna dos oprimidos contra os opressores, da justiça contra o arbítrio, do direito contra a força, da fraternidade contra o banditismo.” (p. 219). No âmago dessas palavras está o direcionamento político assumido por esse meio de comunicação. Ironicamente, na ânsia de atacar a situação política de Santa Fé, a ação de Rodrigo — até então veemente defensor dos princípios dos filósofos iluministas — surpreende, entremostrando ao leitor um ângulo autocrático de sua personalidade: em uma autêntica atitude despótica, vale-se da coação para obter o auxílio de um tipógrafo, sob a ameaça de um revólver: “Alto lá! Daqui você não sai vivo. [...] Estamos num país livre, onde cada qual faz o que bem entende. E você vai trabalhar por bem ou por mal.” (p. 223-224)

Na verdade, o tom agressivo que sobressai nas matérias redigidas pelo médico contraria as idéias que motivaram o surgimento de *A Farpa*. Ultrapassando o campo político e ideológico, o semanário atende a objetivos menos nobres de expressão de posicionamentos, e transforma-se em um instrumento ácido de agressão entre o clã dos Cambarás e a ala republicana da situação. Como é natural, *A Voz da Serra* — gazeta dos situacionistas — converte-se no veículo de contestação, e os habitantes de Santa Fé assistem a verdadeiros embates retóricos de mútua agressão.

A representação do clima hostil que escapa ao controle das duas facções — das ofensas pessoais nos artigos dos jornais ao confronto

peçoal de Rodrigo que, pela segunda vez, enfrenta um dos capangas do intendente — reforça o caráter impetuoso do jovem Cambará, dominado por rompantes, com os quais expõe um sentimento de fúria ou de raiva intensa. Paradoxalmente, vislumbra-se em seu espírito um significativo grau de insegurança que se repete no transcorrer da narrativa: compelido por uma necessidade muito particular de agir como herói, de ter reconhecidas como justas e legítimas as decisões tomadas, Rodrigo carece da aprovação do pai, que atua como poder moderador, a acalmar as bravatas do filho:

Rodrigo olhava para o chão de crista caída. Queria dizer alguma coisa, pedir perdão ao pai ou blasfemar, mas não conseguia arrancar nada do peito.

– Não tenho do que me envergonhar – disse Licurgo, depois de algum tempo. - Nem tenho que dar satisfações a ninguém.[...]

Erguendo os olhos para o filho, o senhor do Sobrado perguntou:

– Quando é que vai sair o próximo número do jornal?

Era a última coisa que Rodrigo esperava ouvir. [...]

– Antes de preparar o segundo número d’*A Farpa*, acho que devia sair e quebrar a cara do Amintas.

Licurgo sacudiu a cabeça, numa lenta mas obstinada negativa.

– Não, meu filho, Essas coisas a gente não faz assim [...] Já lhe disse uma vez que não confunda coragem com temeridade. Pra gente ganhar uma batalha é preciso chegar vivo ao fim. [...]

– O senhor então me autoriza a continuar?

Licurgo falou sem olhar para o filho.

– Quando se pega na rabiça do arado, deve-se ir até o fim do rego (p. 247- 248).

A firme intervenção militar do Coronel Jairo — por certo tempo, ele consegue serenar os ânimos no confronto entre as duas forças políticas de Santa Fé — constitui a representação das ligações que, historicamente, o Exército e o Partido Republicano haviam mantido desde a constituição de grupos políticos na época da Proclamação da República. Mais tarde, a campanha eleitoral de 1910 e o dia das

eleições são momentos da narrativa que incitam a indignação de Rodrigo, que reage de forma apaixonada.

Ao visitar a zona colonial, o jovem médico — “convencido de que a eleição, como de costume, seria uma fraude e o candidato oficial sairia vitorioso por grande maioria de votos” (p. 284) — depara-se com indivíduos de tal forma desamparados que os argumentos apresentados pelos colonos — “Se nós votamos contra o governo o subdelegado persegue a gente, carrega nos impostos” (p. 284-285); “[...] voto com o governo” (p. 286) — minam-lhe o ânimo, predispondo-o a esperar o pior na eleição.

Tal situação na narrativa deixa transparecer um viés histórico relevante sobre uma realidade política que se originou no século XIX e que se prolongou pelas primeiras décadas do século XX no Rio Grande do Sul e, por extensão, no Brasil: o controle exercido pela “máquina eleitoral castilhistas”³⁷⁰ que se estendia por todos os municípios. Assim, os imigrantes, inibidos pela barreira provocada pela falta de domínio da língua portuguesa e por uma efetiva falta de integração na cultura brasileira, não só eram tolhidos de uma mobilização política fora dos domínios do partido “oficial”³⁷¹, como também se alienavam pelo receio de o governo poder aumentar os tributos, suspender a política de concessão territorial, e valer-se de outras formas de molestar: “capangas praticavam assaltos nas cidades coloniais, vindos dos municípios vizinhos.”³⁷²

Nesses termos, confirmam-se os receios de Rodrigo, que assiste deprimido e impotente às fraudes no dia da eleição. Os acontecimentos enojam-no a tal ponto que ele, politicamente, diagnostica que a cidade — “seu primeiro e mais importante cliente”

³⁷⁰ LOVE, op. cit., p. 143.

³⁷¹ Idem.

³⁷² Toda essa pressão é referida por Love: “a população colonial era mais fiel ao partido governamental do que os gaúchos não-colonos” (LOVE, 1975, p. 142).

— sofre de “marasmo crônico e pavores noturnos” (p. 267) De certa forma, acaba concordando com a opinião de Bio no sentido de que “[...] não valia a pena sacrificar-se por aquele burgo podre. Os santafezenses simplesmente não queriam ser salvos...” (p. 291).

Nesse ponto, a narrativa retoma os acontecimentos rotineiros da vida particular de Rodrigo. O narrador focaliza novos ângulos de sua existência, oferecendo mais informações relacionadas com o seu lado profissional. Durante o dia, o médico desdobra-se, atendendo pacientes no consultório; emergências, muitas vezes, à noite, obrigam-no a interromper seu descanso. Sua reputação como médico de competência cresce a cada dia, o que nele fomenta uma profunda vaidade:

Alegrava-o também saber que era o ídolo da pobreza e que em certos ranchos do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria, seu nome era venerado como o de um santo.

[...] Enfim, refletia Rodrigo, seus planos se realizaram, seu programa de vida se cumpria. Estava fazendo alguma coisa pelos pobres de sua cidade natal. Só de sua cidade? Não. Já lhe chegavam clientes do interior, das colônias, de outros municípios... Começava a ser respeitado — ele via, sentia — e não havia a menor dúvida de que era amado. Tudo isso lhe dava uma profunda satisfação íntima, uma reconfortante paz de espírito (p. 321).

Em termos afetivos, formaliza o noivado com Flora Quadros, e estabelece uma convivência fraterna com um grupo de amigos ao qual o narrador confere maior destaque. Ao reunirem-se em noitadas no Sobrado, os companheiros discutem as idéias de diversos filósofos — entre eles, Friedrich W. Nietzsche e Auguste Comte —, permitindo que o leitor entre em contato com as ideologias de grande aceitação na época.

Os amigos de Rodrigo caracterizam-se pelo ecletismo das atividades desempenhadas e pelas ideologias defendidas. Três deles são militares: o Coronel Jairo Bittencourt, assumido positivista; o

Tenente Rubim Veloso, profundo conhecedor da doutrina do super-homem de Nietzsche; e o ruidoso e alegre Tenente Lucas Araújo, que se limita a divertir o grupo, imitando o cômico do cinema norte-americano, André Deed. Pepe Garcia, o pintor, é um imigrante de origem espanhola — “anarquista puro” (p. 179), radical da linha de Bakunin. Outros três, noctívagos inveterados, eventualmente, manifestam-se em termos político-ideológicos: o federalista Chiru Mena, sem profissão; o republicano Saturnino Lemos, ecônomo do Clube Comercial e o boêmio Neco Rosa, barbeiro. Entre eles, também se inclui o federalista José Lírio, o Liroca, o companheiro mais idoso do grupo.³⁷³

A definição político-partidária assumida por essas personagens constitui, na ficção, o prolongamento do contexto histórico verificado nas décadas do Império. As duas posições na narrativa — federalista e republicana — remetem não só às suas origens — o Partido Liberal e o Partido Conservador³⁷⁴ — como também à animosidade que regeu seus conflitos no século XIX e que continuou motivando desencontros no século XX.

Do ponto de vista ideológico, a narrativa reúne as tendências dos principais movimentos filosóficos, cuja origem também se encontra nas últimas décadas do século XIX, período em que o progresso da ciência influenciou as idéias de modo significativo. Assim, Rodrigo, em um primeiro momento, externa sua admiração pela teoria evolucionista de Spencer, conforme sua autodefinição no *réveillon*:

³⁷³ Por sua participação no cerco ao Sobrado, na Revolução de 1893, fora proibido de entrar na casa. Passados quinze anos, depois da recente ameaça de ataque ao Sobrado pelos capangas de Titi Trindade, é que Rodrigo conseguira de Licurgo a permissão para José Lírio novamente visitar o reduto dos Cambarás.

³⁷⁴ Love registra que, em 1872, a situação modificou-se. Nesse momento, o Partido Liberal assumiu o controle da Assembléia Provincial, afirmando-se, a partir daí, como força dominante no Rio Grande, sob a liderança de Gaspar Silveira Martins. A essa hegemonia contrapõe-se à organização formal do Partido Republicano Rio-Grandense, em 1882 (LOVE, 1975, p. 22).

– A propósito, qual é o filósofo de sua predileção?

– Spencer – mentiu Rodrigo com tão grande convicção que por um momento ele próprio chegou a acreditar no que dizia. Havia lido por alto os “Primeiros Princípios”, achando a obra insuportavelmente indigesta. Alcides Maya, que pontificava no mundo das letras de Porto Alegre, lançara entre seus discípulos e admiradores o nome de Spencer, que era agora o “filósofo da moda”, lido, comentado e discutido nos jornais e nas tertúlias literárias (p. 158).

Tempos depois, em uma das reuniões realizadas no Sobrado, Rodrigo, exaltado, declara-se liberal, em claro confronto à posição radical de um dos convidados, o tenente Rubim:

– Pois eu – declarou Rodrigo – sou liberal, isto é, um partidário da tolerância religiosa, da livre iniciativa, do livre pensamento, do respeito ao indivíduo. Acho que todos os homens nasceram iguais e o que os torna desiguais são as circunstâncias em meio das quais crescem (p. 413).

Diante da declaração do Dr. Rodrigo³⁷⁵, o Coronel Jairo Bittencourt — um militar identificado com as idéias comtianas — deixa clara a afinidade ideológica que os aproxima, mas sublinha a supremacia do Positivismo francês:

O coronel começou a mover a cabeça dum lado para outro, franzindo os lábios com o ar de quem está indeciso quanto a um julgamento.

– Bom... Spencer não está muito longe de Comte. Pelo contrário, muito perto até. Mas, meu caro amigo, por que não ir logo às fontes, por que não procurar o Papa (se me permite a comparação) em vez de ficar às voltas com bispos, arcebispos e cardeais? (p. 158).

³⁷⁵ Ao considerar a opção de Rodrigo, o coronel não deixa de ter razão: os princípios de Spencer aproximam-se das idéias de Comte. Spencer aplica a famosa lei da evolução — formulada por ele antes de Charles Darwin — a todo campo da experiência. O filósofo defende “a criação do órgão por parte da função (e não vice-versa); e a luta pela vida e a conseqüente seleção natural.” Para viver, diz ele, o indivíduo (organismo) é constrangido a reagir, a adaptar-se ao ambiente, e, por isso, cria para si os órgãos necessários para a sua vida e para seu desenvolvimento. Quando não têm força de adaptação, os indivíduos (organismos) sucumbem e morrem. Sobrevivem e se desenvolvem os mais fortes, que puderam adaptar-se ao ambiente e vencer nessa luta pela vida (PADOVANI e CASTAGNOLA, 1956, p. 382).

O apreço do coronel pelos princípios de Auguste Comte que, nas primeiras décadas do século XX, caracterizariam a ação política dos gaúchos no cenário nacional e sua definição como republicano representam, no romance, as ações comuns entre os militares e os republicanos rio-grandenses em acontecimentos políticos da vida nacional, entre os quais a Questão Militar, envolvendo Sena Madureira, em 1883. Nessa oportunidade,

[...] o papel dos gaúchos foi significativo, já que, através de republicanos rio-grandenses, oficiais proeminentes se envolveram nos atritos, e suas ligações com os republicanos, quando não seus sentimentos republicanistas se fortaleceram.[...] No Rio Grande, um grupo de militares, desde cadetes até o Marechal, assinavam um protesto em favor do ofendido instrutor militar Sena Madureira. Entre eles estava um número de oficiais que teria, em várias ocasiões, nos 40 anos seguintes, relações políticas com os republicanos-riograndenses.³⁷⁶

Em diversos momentos da narrativa, outro militar do grupo, o Tenente Rubim Veloso, externa — em discurso direto ou através do narrador, em discurso indireto — sua admiração pelas controversas idéias de Nietzsche:

- – O dono da terra é e será sempre aquele que pela força se apossar dela e pela força a mantiver (p. 152);
- – Tudo isso vem em apoio da minha teoria sobre as elites e as massas. As elites têm de governar sempre e para isso precisam usar de força [...] Não tenho a menor simpatia pelas massas. A massa é feminina e necessita de homens fortes que a dominem (p. 154);
- – O mundo é dos fortes, da águia e não do cordeiro (p. 240);
- Achava que o progresso não pode ser o resultado do esforço coletivo, mas sim a obra magnífica duma casta superior, a qual só poderá existir à custa do trabalho escravo das massas, cuja missão é mourejar a fim de que os super-homens se possam entregar ao cultivo dos espíritos, das artes e da ciência (p. 304);

³⁷⁶ LOVE, op. cit., p. 33-34.

- – Esta casta superior não deverá de maneira nenhuma preocupar-se com a educação das classes populares. O cultivo das massas pode prejudicar os objetivos mais altos do Estado, isto é, a formação da aristocracia... [cuja finalidade é] produzir a raça superior, o super-homem, que está para o homem atual assim como este para os animais. [...] No mundo primitivo o bom era o audaz, o forte; o mau era o débil, o impotente. Depois veio o Cristianismo e subverteu tudo (p. 305);
- – Porque este é um país de mestiços e analfabetos. Os eleitores em sua maioria mal sabem *desenhar* o nome e não têm idoneidade intelectual para escolher seus administradores e legisladores. Cabe, portanto, às elites cultas dirigir o povo e organizar os governos (p. 412);
- – Nietzsche não levava as mulheres muito a sério. O que ele pensa do sexo oposto parece estar consubstanciado naquela frase de Zaratustra: “O homem deve ser exercitado para a guerra e a mulher para a recreação do homem” (p. 414).

No romance, a ideologia anarquista radical de Pepe Garcia contrapõe-se à forma de pensar do tenente nietzschiano. O pintor, em diversas manifestações, adota um discurso em que subjaz uma crítica a todas as formas de autoridade e de autoritarismo:

- [...] Creo en los grandes principios de la Anarquía, la Federación y el Colectivismo: creo en la Revolución social que hay de redimir a la Humanidad de todos los que la degradan y envilecen (p. 183);
- Soy como aquel paisano que, cuando llegava a un país extranjero, preguntaba:” Hay gobierno? Se hay, soy contra! (p. 181);
- – [Diós) Deja el cielo, hombre, no seas cobarde! Eso es lo que quiero: baja a tierra. No te quedes escondido en tu casa, huyendo a toda responsabilidad. Ven a contemplar las injusticias de la sociedad burguesa, la miseria y el hambre del pueblo, el mercantilismo de tu Iglesia y la hipocrisia de tus sacerdotes. Ven a ver el mundo que hiciste! (p. 181-182);
- – Clero y ejército! Los dos aliados de la burguesía! (p. 275);
- Don Pepe tomou a palavra e procurou provar aos amigos que, em última análise, o assassinio político devia ser considerado também como uma das

belas-artes. Ah! Os formosos atentados da França! Vaillant, fazendo jus a seu nome, atirara uma bomba no Parlamento. Caserio abatera em Lyon a golpes de punhal, o Presidente Sadi Carnot (p.280).

Pepe Garcia constitui a típica figura do imigrante que chegou ao Brasil com as idéias dos anarquistas europeus que se opunham a todas as manifestações do poder — sobretudo do Estado —, recusavam-se a formar um partido e a participar das eleições, ligando sua *práxis* ao sindicalismo apolítico, como forma de organização dos trabalhadores³⁷⁷.

O grupo não se limita às discussões político-partidárias e ideológicas, mas também aborda as questões filosófico-religiosas. A personagem que assume essas proposições é o equilibrado Padre Astolfo Neves — um indisfarçável liberal, advertido em várias ocasiões por seus superiores em virtude de sua “perigosa tolerância no domínio das idéias” (p. 461). Ao comparecer às reuniões do Sobrado, contrapõe a *Summa contra Gentiles*, de Santo Tomás de Aquino, aos argumentos racionais de Jairo Bittencourt e à posição anticristã do tenente Rubim. Como fio condutor, ligando os grupos, transita o Dr. Rodrigo, manifestando seus pontos de vista a uns e outros. Com isso, evidencia-se ao leitor o ecletismo do jovem médico e seu nível intelectual.

Além dessas manifestações ideológicas que, por um lado, caracterizam o contexto do início do século XX, e que, por outro, projetam-se nos domínios da ficção, há que se considerar o entrecruzamento desses dois campos do conhecimento humano no contexto político. Em *Chantecler*, o narrador apresenta a personagem Rodrigo em interação direta com uma personalidade que reúne as características de um caudilho urbano, o senador Pinheiro Machado.

³⁷⁷ KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004. p. 118.

Nos domínios das situações imaginárias, o político visita Santa Fé, que vibra com a deferência. Por intermédio da focalização dos pensamentos de Rodrigo, o narrador apresenta a figura carismática do líder republicano. Os detalhes ressaltados por Rodrigo na construção da imagem do Senador são os mesmos que, ao longo da narrativa, caracterizam a psicologia do jovem médico. De acordo com a visão do rapaz, Pinheiro Machado reúne um feixe de elementos individualizadores que, bem no íntimo, o jovem médico admira:

Rodrigo sentia-se não só fascinado como também intrigado por aquela personalidade complexa, que às vezes lhe parecia um singular ponto de encontro do campo com a cidade. Pinheiro Machado trajava com o esmero dum Brummel, mas as bombachas e as botas com esporas lhe sentavam tão bem quanto o fraque e as botinas de verniz. O fato de ser visto na Rua do Ouvidor de colarinho engomado e plastrão não o impedia de levar um punhal na cava do colete a fantasia. Embora não fosse habituado a recorrer à violência, poder-se-ia dizer que psicologicamente trazia sempre nas mãos um rebenque com o qual não hesitava em fustigar a cara dos insolentes. Sedutor consumado, sabia fascinar tanto as mulheres como os homens, e para aliciar adeptos entre estes últimos, contava-se que costumava alternar o tratamento paternal com o sobranceiro, chegando, não raro, a usar artificios quase femininos de conquista. Era fora de dúvida que nascera para mandar (p. 371).

No comentário feito pelo Senador ao encontrar-se com Rodrigo — “Eu só lamento que um moço como o senhor gaste a sua energia e o seu talento nestas questiúnculas inglórias” (p. 373) — e no posterior aceno com a possibilidade de uma candidatura do jovem Cambará à deputação, configura-se, na narrativa, a ação dominadora que essa personalidade desenvolveu nos primeiros anos do século XX da vida política nacional:

– Vou conversar com o Dr. Borges de Medeiros a teu respeito – prometeu o Senador – Vejo em ti um bom corte de deputado. É só questão de tempo. Estás ainda muito moço. Mas... digamos, daqui a uns quatro ou cinco anos, quem sabe? Deixa que esses petiços de fôlego curto fiquem correndo carreira nestas canchas municipais. Tu és parreheiro que merece tomas parte em páreos mais importantes (p. 374).

A respeito da atuação do Senador na vida pública, Love³⁷⁸ registra que a contraditória figura de Pinheiro Machado por sua rude conduta política — “apelos populares e liderança carismática não faziam parte de seu estilo”³⁷⁹ — tornou-se muito admirada por setores elitistas nacionais e, igualmente, execrada pelos bacharéis adeptos de Rui Barbosa. Na qualidade de mentor do Partido Republicano Conservador — que englobava a maioria das máquinas estaduais —, o Senador preconizava uma rígida fidelidade partidária, punindo qualquer dissidência. Por intermédio desse partido³⁸⁰, Pinheiro Machado dominou o Senado, e fortaleceu sua posição na Câmara, exercendo rigoroso controle sobre as comissões apuradoras dessas duas casas. Seu poder foi tal que ele “participava da escolha de candidatos a deputados federais que representariam os satélites do Norte”³⁸¹, podendo “negar uma cadeira do Congresso a um adversário, fazendo com que a comissão verificadora considerasse fraudulentos um número de votos suficientes para dar a vitória a outro candidato” (p. 157).

Tal contexto político insere-se em um mundo diegético, em que se destacam três espaços: Santa Fé, o Angico e o Sobrado. A presença de componentes físicos de cada um deles não só concretiza o espaço diegético para o leitor, como também estabelece uma tensa relação de interação com outras duas categorias fundamentais do romance: as

³⁷⁸ LOVE, op. cit., p. 156-157.

³⁷⁹ Ibidem. p. 162. Há um dado interessante na nota ao pé da página 148. O pesquisador relaciona as referências sobre Pinheiro Machado, e elabora uma pequena nota: “Ainda outra imagem, curta, porém vívida, encontra-se na novela de Erico Verissimo, *O retrato*, (2.^a parte de I O tempo e o vento), (2. ed., Porto Alegre, 1963), II, 369-75.” De forma inusitada, um historiador apresenta em sua bibliografia uma produção ficcional. É a literatura em estreita relação com a História, desempenhando uma função também referencial...

³⁸⁰ “O PRC era anti-revisionista e defendia os direitos estaduais, entre eles o da responsabilidade fiscal. A liberdade de ensino, a peculiar medida positivista de negar ao governo qualquer controle sobre o ensino superior, e a proteção da atividade pastoril, foram incluídas no programa do PRC para satisfazer os gaúchos; e para acomodar-se com o exército, o novo partido empenhou-se na luta pelo desenvolvimento do poderio militar no Brasil.” (LOVE, 1975, p. 160).

³⁸¹ LOVE, op. cit., p. 157.

personagens e a ação³⁸². As articulações funcionais com a categoria das personagens confirmam as características psicológicas que as delineiam, e vinculam-nas com o desenrolar das ações.

A cidade constitui um microcosmo — num primeiro plano, do Estado; por extensão, do País —, por meio da qual se representa uma contrastiva conjuntura econômico-social, concomitante com as divergências políticas da primeira década da vida pública brasileira, no século XX. À estratificação social — esboço presente no registro que o cronista social faz do baile de *revéillon* do ano de 1909-1910 — contrapõe-se o cinturão de miséria dos arredores da cidade, formado pelas populações carentes dos bairros Barro Preto, Purgatório e Sibéria.

Focalizada pelo ângulo da modernidade, no mundo inteiro acenada pelos novos tempos do *século XX*, Santa Fé apresenta um descompasso em relação ao que os núcleos urbanos mais desenvolvidos oferecem a seus habitantes em termos de urbanização, de conforto e de lazer. Assim, aspectos descritivos da cidade são apresentados pela focalização do ponto de vista de Rodrigo. Dessa perspectiva, a imagem facultada é fortemente condicionada pelo olhar do médico de mentalidade mais sofisticada e cosmopolita:

Rodrigo lançou o olhar ao longo da perspectiva da rua principal de Santa Fé. Como eram baixas, feias e tristonhas aquelas casas! Com exceção do Sobrado, do Clube Comercial e de algumas residências como a dos Matos, a dos Quadros e a dos Fagundes, eram todas térreas e sem estilo, de fachadas caiadas sem platibanda. No telhado limoso das mais antigas, cresciam até ervas. O pavimento da rua, riçado de pedras-ferro de tamanho irregular e de ordinário cobertas de finíssima poeira avermelhada dava a impressão de ter sido feito com pedaços de pé-de-moleque. Ao longo das calçadas alinhavam-se lampiões de querosene, no alto dos postes de madeira pintados de azul. [...]

– Mas um dia havemos de ter luz elétrica! – exclamou Rodrigo de repente, como a rebater a crítica dum interlocutor

³⁸² REIS e LOPES, op. cit., p. 138.

invisível. [...] E com luz elétrica podemos ter até cinematógrafo (p. 104-105).

A partir desse trecho, depreende-se que Rodrigo, em seu interior, deseja: uma outra dinâmica de tempo para Santa Fé e, por extensão, para o Brasil. Nos pensamentos e nas ações do Dr. Cambará — ansioso por um cosmopolitismo “inspirado nos modelos de sociabilidades européias”³⁸³ e pelo desejo de um ritmo de progresso industrial, técnico e mecânico, aliado ao político e ao social —, o narrador representa um momento “que parecia uma rara e, talvez única, oportunidade histórica de o país se pôr no nível do século, integrando-se de uma forma definida no mundo ocidental.”³⁸⁴

O Angico e o Sobrado constituem espaços que, além da recorrente alusão contrastiva que oferecem dos traços psicológicos dos irmãos Cambará, contrapõem o mundo rural ao urbano ou um Rio Grande antigo a um Rio Grande moderno. Sob esse aspecto, o discurso proferido por Rodrigo à beira da sepultura do velho Fandango é muito claro:

– Fandango, amigo velho, quero te dizer alguma coisa em meu nome e no de todos os teus amigos, antes que vás embora pra sempre. Um homem como tu não pode se acabar. Algo de ti tem de continuar com a gente, e é por isso que nós vamos te plantar no chão, nesta terra boa do Angico, na esperança de que te transformes amanhã numa árvore de sombra, bela, forte e generosa como tu. Viveste uma vida comprida e cheia. Morreste como querias: de pé e de repente. Não eras apenas um homem, mas também um símbolo — um símbolo deste velho Rio Grande indomável, meio rude mas cavalheiresco e bravo, eras o representante duma estirpe antiga e nobre, que hoje está correndo o risco de se acabar... (p. 168).

Ainda com relação ao contraponto — rural *versus* urbano — organizado pelo narrador, Rodrigo encontra-se em constante embate com as forças que regem um e outro mundo. As raízes da tradição, o

³⁸³ SALIBA, op. cit., p. 292.

³⁸⁴ Ibidem, p. 296.

apreço aos antepassados são muito fortes, mas não é o mundo rural que ele almeja. Ao contrário. Ele tem a certeza de que Santa Fé é o seu porto — “onde lançara profundamente sua âncora” (p. 129). Mesmo consciente dessa escolha, o nível atingido por ele, ao longo de sua formação intelectual em um centro cultural maior, e a sofisticação, alimentada pela convivência com ambientes refinados, são forças que o direcionam para o urbano. Esse jogo de forças desenvolve no espírito do jovem médico enredada teia que o constrange:

A vida que levada era a mais estúpida que se podia imaginar. Para onde quer que se voltasse, só via homens: na farmácia, no Sobrado, no clube. Só machos, machos, machos! Precisava casar, ter mulher em casa, carinho, filhos, calor humano, aconchego.... Detestava aquela solidão. *L'Illustration* lhe havia trazido imagens de Paris... ecos da vida da Cidade Luz. Damas em vestidos de noite, envoltas em peles, faiscantes de jóias, perfumadas e belas, dentro de automóveis, à saída de teatros; homens de casaca, chapéu alto, sobretudos de astracã... Cancãs no *Moulin Rouge*. Museus, livrarias, cafés. A boemia intelectual da *Rive Gauche*. Canções alegres, ditos espirituosos, gente civilizada e interessante. Vida, enfim! Que tinha ele ali em Santa Fé? A civilização da vaca, do sebo, do charque. A boçalidade, a banalidade, a rotina, a pobreza, o atraso dum século! (p. 332-333).

Esses pólos contrários bem representam a inquietude psicológica que assola Rodrigo Cambará³⁸⁵ e que se expande a outras esferas de sua maneira de ser, revelando a incoerência que se estabelece entre seu modo de pensar e o de proceder. De um lado, pretende-se defensor de princípios democráticos, mas nem sempre age de acordo com eles:

– Fui obrigado a usar a violência porque se trata duma boa causa. Você então não quer que seus filhos cresçam livres e felizes numa terra de justiça e liberdade? Ou prefere que eles se criem sem espinha dorsal e passem a vida lambendo as botas do Trindade?

O mulato ergueu para ele os olhos assustados.

³⁸⁵ Tais características coincidem com as de Gaspar Silveira Martins, apresentadas por Love: “liberal por convicção – até de modo passional – mas autoritário por temperamento” (LOVE, 1975, p. 24).

- Eu não me meto em política, doutor.
- Não se trata de política, homem, mas de dignidade humana (p. 224).

Por outro lado, as nobres intenções com que o médico tenta revestir o espírito ao longo de sua formação são contrariadas pelo contexto do Angico que o libera para os apelos sensuais, fazendo com que Rodrigo aja de forma inconveniente, indigna mesmo, com Ondina Caré. Mortificado pelo remorso de havê-la seduzido, surpreende-se ao descobrir em si laivos aristocráticos, pela importância que atribui à própria linhagem:

Não havia ele lido e amado a *Ressurreição* de Tolstoi? Não falara muitas vezes nos humilhados, nos ofendidos, nos desprotegidos da sorte, prometendo a si mesmo ser seu paladino, seu templário? Apesar de todos esses propósitos, havia desonrado ma pobre menina de dezesseis anos! E a idéia de que um filho — um filho de sua carne e de seu sangue — pudesse nascer dela, enchia-o dum temor mesclado de repugnância. E nessa repugnância descobria, decepcionado, um sentimento de aristocracia, uma consciência de casta. Era-lhe friamente desagradável a idéia de que o sangue dos Cambarás, senhores do Sobrado e do Angico, pudesse misturar-se com o dos Carés (p. 194).

A reincidência do sentimento de remorso em vários momentos da narrativa confirma o caráter conflituoso que internamente a personagem vivencia ao longo da vida, independente do espaço em que esteja inserido. No episódio de enfrentamento com o capanga do Intendente, a assunção de uma “atitude heróica” (p. 262) desencadeia em Rodrigo um turbilhão confuso de sentimentos:

Ora se arrependia do que havia feito — a começar pela provocação que lançara a Trindade e sua grei e que redundaram naquele conflito com Dente Seco — ora procurava convencer-se de que procedera com acerto e de que as coisas não podiam ter se passado e outra maneira. Devia ele, na frente de tanta gente, “pagar um vale” e continuar a andar indiferente, quando o cabra lhe atirara em rosto uma frase gaiata em que sua masculinidade era posta em dúvida? Claro que não. Por outro lado, a idéia de ter matado um homem enchia-o dum frio horror, duma sombria sensação de culpa. Era como se, de repente, em sua vida se tivesse feito um hiato,

um vácuo medonho dentro do qual só ouvia o latejar medroso do próprio sangue... (p. 262-263).

Se as forças do Angico se impõem a Rodrigo — e, por elas, ele deixa-se envolver nos dias em que acompanha a família na visita ao campo —, é nos domínios do Sobrado que, de forma notória, o protagonista reverte a situação, e expande sua ânsia por mudanças, buscando satisfazer a íntima necessidade de manter um elo de ligação com aqueles ambientes mais sofisticados que admira. Uma das primeiras iniciativas que toma nesse sentido provoca a reação de contrariedade do pai: Rodrigo transforma um dos compartimentos do porão numa adega, para receber “algumas caixas de vinhos franceses e italianos encomendadas a uma firma de Porto Alegre” (p. 297). Licurgo estranha suas extravagâncias, e comenta com a cunhada o caráter perdulário do filho.

Além disso, o jovem médico, aproveitando a oportunidade em que se encontra sozinho em casa, investe na mudança estética do Sobrado:

A primeira coisa que Rodrigo fez quando o pai deixou o Sobrado foi mandar esconder todas as escarradeiras que se achavam espalhadas pela casa. “uma porcaria, Dinda, uma coisa dum mau gosto horrendo!” [...] Se dependesse só de mim eu retirava também aquele retrato de Júlio de Castilhos da parede do escritório... [...] esse retrato tem qualquer coisa de mausoléu. Temos de alegrar esta casa. Precisamos de cor! [...]

Estava pensando em quadro com mulheres nuas — nus artísticos, naturalmente — reproduções de obras de pintores famosos como Rubens, Ticiano, Manet, Renoir... Ah! Como ele gostaria de ter no Sobrado as sugestivas pinturas de Toulouse-Lautrec, tão típicas da galante vida parisiense! (p. 297-198).

Aos poucos, as modificações no Sobrado realizam-se. Rodrigo abre as portas do casarão para receber os produtos culturais de duas áreas muito apreciadas e valorizadas por ele, a literatura e a música:

Pôs-se a tirar os livros do caixão. Pegava-os com um cuidado carinhoso, como se fossem jóias delicadas e raras ou crianças recém-nascidas. Ai estavam as obras completas de Balzac, em edições de 1860. Rodrigo folheava-as, passava os dedos pelo papel amarelento e roído de traça, cheirava as páginas, acariciava os dorsos dos volumes e a seguir depunha-os no chão [...].

– Ah, o francês! Isto que é língua, menino. Tem tudo: graça, precisão. Riqueza, música, dignidade...

Tirou do caixão a *Histoire des Girondins*, de Lamartine. *A Vellhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, alguns volumes de Nietzsche e Taine. *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal, *O paraíso Perdido*, de Milton – ai que grande cacete! – três romances de Eça de Queirós, a coleção completa de *As Farpas*... [...]

– Agora, vamos abrir o caixão maior. É lá que está o gramofone. [...]

Começou a examinar os discos, tirando-os de seus envelopes

de papel pardo.

As árias de Caruso! [...]

– *Vesti la giubba*. É formidável, Chiru, e o Caruso canta isto como ninguém Ah! *O Sonho de Manon*... *O Rconto di Rodolfo*... A grande ária de *Aida*... *O Cielo e Mar* da *Gioconda*... *O M'Appari*, da *Marta*. À medida que lia os títulos, Rodrigo trauteava a melodia correspondente (p. 208-209).

Paulatinamente, as alterações introduzidas pelo jovem Cambará no espaço familiar transformam o casarão em um ambiente agradável e aconchegante, propício para animadas reuniões, em que predomina a música de renomados compositores. O espaço sofisticava-se, harmonizando-se com o fidalgo tratamento com que Rodrigo recepciona os amigos num contraponto com o passado:

Rodrigo abriu as janelas que davam para a rua, acendeu os bicos de acetileno, aproximou-se do consolo, ajeitou as rosas que mandara botar no vaso, e depois mirou-se por um instante no espelho. Que o Sobrado tomava outro jeito, não havia negar. Tinha mandado fazer uma estante especial para o gramofone, com gavetas destinadas aos discos. Comprara um tapete feito a mão para a sala de visitas e um pêlo de tigre para o chão do escritório. Pensou no pai... Como acontecia com quase todos os homens do campo, Licurgo Cambará desprezava o conforto. Gaúchos como ele em geral dormiam em camas duras, sentavam-se em cadeiras duras, lavavam-se com sabão de pedra e pareciam achar indigno de macho tudo quanto fosse expressão de arte, beleza e bom-

gosto. Isso explicava a nudez e o desconforto de suas casas, a aspereza espartana de suas vidas (p. 301).

A par dessa inter-relação que envolve o espaço e o protagonista, o narrador insere elementos que revelam o estágio de desenvolvimento da cidade. Os habitantes da Santa Fé de 1909 não usufruem da maioria dos produtos que tornam a existência mais confortável:

Rodrigo apanhou uma toalha, um sabonete, a roupa branca e desceu acompanhado de Toríbio. O quarto de banho ficava no andar térreo e era pavimentado de lajes. Na maioria das residências de Santa Fé tomava-se banho em grandes baciões de folha, com água tirada do poço. O Sobrado, porém, orgulhava-se de ter um chuveiro de fabricação estrangeira, com água fria e quente (p. 79).

Na vida da cidade, também é natural a coexistência de meios de transporte diversificados e contrastantes: animais — em especial, o cavalo, veículos de tração animal — a jardineira, e o trem de ferro. O carro dos Cambarás é “um dos poucos que, em todo o município, tinha rodas de borracha” (p. 128). Por meio da manifestação das personagens, o narrador oferece o ponto de vista que, em geral, norteia o pensamento dos habitantes, diante dessas “invenções estrangeiras” (p. 87). O quase centenário Fandango, ao manifestar-se no momento da visita ao recém-chegado Rodrigo, revela-se como representante da conservadora mentalidade sulina, segundo a qual o cavalo é o único meio de transporte digno do homem do pampa:³⁸⁶

- Fez boa viagem?
- Qual nada! Estou desmoralizado.
- Ué, por quê?

Já sobre o portal, Fandango voltou a cabeça para trás e fez um sinal na direção da jardineira.

³⁸⁶ Confronte-se a manifestação de Fandango com a de Blau Nunes no conto *Melancia, Coco Verde*: “O ilhéu às vezes vinha à estância do tio, em carretinha... Veja vancê como ele era ordinário, que nem se avexava de aparecer de carretinha diante da moça!...” O repetido substantivo no diminutivo e o verbo no imperfeito do Indicativo revelam o desprezo por esse meio de transporte e a ironia por quem o utilizasse (LOPES NETO, 2006, p. 117).

– Me fizeram viajar naquela geringonça. Que vergonha. Onde se viu um gaúcho andar de carro? Acharam decerto que o velho não agüentava a viagem em riba do lombo dum cavalo... Chô égua! que é que pensam que eu sou?

Rodrigo conduziu-o docemente para dentro de casa. Fandango prosseguiu, com sua voz de papagaio:

– Passei uma vergonha danada. Quando me viram sair de jardineira a peonada do Angico ficou se rindo de mim (p. 87-88).

Esse ponto de vista não é exclusivo do velho peão. Dias mais tarde, depois da festa de Ano-Novo, quando a família Cambará ruma para o Angico, Toríbio repete a mesma idéia, aborrecendo Rodrigo:

Entrou na jardineira de cara sombria. Bio havia partido a cavalo no dia anterior, em companhia do pai. — Os machos vão a cavalo — dissera ao despedir-se. — As fêmeas, de jardineira.

Rodrigo não gostou da brincadeira (p. 185).

A mesma linha de pensamento caracteriza o tropeiro, viajante do mesmo vagão do trem que traz Rodrigo de volta a Santa Fé. No discurso do gaúcho também se percebe a resistência do homem simples do campo aos avanços proporcionados pela modernidade:

Trazia debaixo do braço esquerdo a mala de pano, e debaixo do direito os arreios. [...] Tinha ido levar uma tropa a certa estância nas proximidades da estação de Flexilha e um touro xucro lhe matara o cavalo com uma chifrada:

– Não tive outro remédio se não entrar nesta droga – concluiu (p. 49-50).

Outras modificações, promovidas pelas conquistas dos inventos da modernidade apresentadas pelo narrador no decorrer da narrativa, são provocativas para as personagens, estimulando-as a uma reação. Ao citar os avanços da navegação aérea, veiculados pela imprensa, Rodrigo desencadeia imediata reação em Fandango e em Maria Valéria, o que possibilita ao leitor um contato direto com a forma de pensar das personagens. Paralelamente, as manifestações do peão e

da tia de Rodrigo — testemunhas particulares da descrença e da inconformidade da geração mais velha — coincidem com o conjunto das idéias do povo de Santa Fé, em sua dificuldade de aceitação e de adaptação aos novos tempos e aos rumos seguidos pela humanidade:

[...] *depois das performances da semana histórica de Reims e da grande proeza de Blériot, transpondo a Mancha...*
— Ergueu os olhos e esclareceu: — A Mancha é o canal que separa a Inglaterra do continente europeu. Deve ter mais de quatro léguas de largura...

— A la fresca!— exclamou Fandango. — E esse sujeito atravessou essas quatro léguas avoando?

Rodrigo sacudiu a cabeça afirmativamente.

— Não acredito — declarou o velho.

— Mas está aqui no jornal.

— É invenção

Rodrigo prosseguiu:

...parece que não são os dirigíveis, mas sim os aeroplanos os que se consideram mais utilizáveis na guerra.

Usar aeroplanos na guerra? Fandango estava escandalizado.

— É uma indecência, uma traição — disse ele. — Homem deve brigar contra homem, de frente. [...]

— Ah! — exclamou Rodrigo. — Temos aqui uma notícia especial. Prestem atenção: *Em Saint Cyr o aeronauta Santos Dumont caiu dum altura de 25 metros, recebendo escoriações nas pernas e na cabeça.*

— Bem feito! — resmungou Fandango. — É pra ele não se meter a avoar como passarinho. Esses estrangeiros são mui sotretas.

— Santos Dumont não é estrangeiro, Fandango. É o nosso patrício que inventou o aeroplano.

— Podia empregar su tiempo inventando una cosa mejor. Por exemplo, uma porteira que se gritasse na frente dela e a bicha se abrisse sem ser preciso a gente descer a hacer fuerza.

Licurgo sorriu. Maria Valéria meneou a cabeça.

— Quanto mais coisas inventam, mais difícil se torna a vida. É bem como dizia a finada Bibiana... (p. 203-204).

Em sua própria casa, Rodrigo também constata a má vontade, a resistência de Maria Valéria e de Licurgo aos avanços tecnológicos. O

jovem médico atribui essa reação ao “medo que o homem do campo votava às máquinas em geral” (p. 90). Entretanto, é por insistência do médico que instalam um aparelho telefônico no Sobrado. Os mais velhos viam no telefone “um luxo desnecessário”:

Santa Fé era tão pequena, que para a gente mandar recados utilizava um moleque ou então resolvia a coisa a grito. Por causa da teimosia de Rodrigo lá estava aquela “coisa” esquisita pregada a uma das paredes do vestibulo. Quando a campainha soava, as gentes da casa ficavam hesitantes, cada um a esperar que “outro” fosse movimentar a manivela do aparelho e tirar o fone do gancho. Quando levavam o fone ao ouvido era com uma irritada má vontade; se não conseguiam entender o que a minúscula voz dizia, zangavam-se, ficavam agressivos e acabavam por cortar a ligação (p. 90).

O espírito conservador dos habitantes da cidade também se manifesta em outras áreas. Diante do deslumbramento de Rodrigo com as produções já oferecidas ao público pelos progressos da cinematografia, a contestação de Toríbio é significativa:

– Cinematógrafo é bobagem pra criança – disse Toríbio

Rodrigo estacou, postou-se na frente do outro e reagiu:

– Estás muito enganado Nunca viste cinematógrafo de verdade. O que conheces é lanterna mágica. Em Porto Alegre passam fitas de enredo, em muitas partes, e algumas até bem instrutivas.

E, como para comprar a simpatia do irmão, que gostava dos romances de capa e espada, contou:

– Já fizeram uma fita d’*Os Mistérios de Paris*. E sabes que artista? —Bombardeou Toríbio com nomes que ele evidentemente não conhecia: - Madot, Hector, Simon, Liovent, Suzanne, todos do teatro *Porte Saint-Martin*, de Paris.

Toríbio sacudia a cabeça obstinado.

– Me dêem um livro e uma vela que eu me divirto, Não quero saber dessas sombrinhas em pano branco (p. 105).

Todos esses acontecimentos contribuem para o desapontamento de Rodrigo, o qual se intensifica, ainda mais, no momento em que expõe para pessoas mais importantes da cidade a proposta de organizar uma sociedade anônima para explorar o fornecimento de luz

elétrica a Santa Fé. Ao deparar-se com a letargia dos próceres — no fundo, reflexo da mentalidade santa-fezense — os quais deveriam ser os primeiros a apoiá-lo, amargos e desoladores pensamentos envolvem Rodrigo:

Os pró-homens o escutaram com uma atenção céptica. Quando Rodrigo lhes perguntou quantas ações iam subscrever, os estancieiros deram a entender que fora da pecuária nada os interessava. (“São mais fiéis às vacas do que às próprias esposas” – queixou-se mais tarde Rodrigo a Chiru.) Joca Prates prometeu pensar no assunto. Pedro Teixeira respondeu que no momento não dispunha de numerário. Cacique Fagundes disse um não redondo. Maneco Macedo declarou que poderia ficar com umas cinco ações em atenção a Licurgo. E a reunião terminou nisso. [...] Santa Fé parecia condenada a passar o resto da vida a depender dos tristes lampiões do lobisomem... [...]

Os positivistas tinham razão. Cada povo tem o governo que merece. Para uma cidade de mentalidade pecuária como aquela, só um intendente bovino como o Titi Trindade (p. 393).

Além desses indícios — por meio dos quais o narrador concretiza os espaços onde se desenrola a narrativa e aos quais vincula muitas das ações das personagens —, existem outros que apontam para episódios históricos desdobrados em um âmbito maior. Os elementos ficcionais enleiam-se aos históricos, e Santa Fé apresenta-se ao leitor “inserida” em um momento conturbado da história do País e do mundo.

Nos comentários feitos pelos companheiros de viagem de Rodrigo, há referência às nefastas ocorrências que abalaram a opinião pública nos primeiros tempos do século XX. Por meio dessas opiniões, o narrador introduz no romance um sumário dos acontecimentos do final do século XIX e início do século XX. Por um lado, as personagens revelam que estão atentas, acompanham as notícias sobre os acontecimentos do contexto em que estão inseridas. Por outro, os comentários feitos apontam para sua adesão a um mundo mítico, já que atribuem, aos desígnios divinos, causas para o incompreensível:

Num banco próximo, dois homens conversavam em voz muito alta sobre o cometa de Halley. Almanques e jornais marcavam o aparecimento do grande cometa para maio do ano próximo. Temia-se a possibilidade de sua cauda bater na Terra, partindo-a em pedaços:

– E se bater — disse um dos homens, com sotaque alemão — *kaputt*. Era uma vez a Terra. [...]

– Vai ser um castigo de Deus — proclamou ele — por causa das malvadezas de nosso mundo. O senhor se lembra do que aconteceu na Rússia há cinco anos? O Czar mandou massacrar o povo. Depois foi aquela guerra braba com o Japão. Tivemos o desastre do Aquidabã. E a vergonheira de Canudos. Nós aqui mesmo no Estado vimos o caso dos fanáticos do Ferrabrás, os Muckers. Isso para não falar nos banditismos e nas ladroeiros da politicagem. Lhe digo, amigo, o mundo está bem louco. Não duvido que Deus ande com tenções de acabar com esta porcária. E o melhor jeito mesmo, é um bom cometa. (p. 52) [...]

– E essa história de vacina obrigatória? – interveio o homem gordo, brandindo a perna de galinha – Não é mesmo coisa de gente louca? Onde é que estamos? (p. 53)³⁸⁷.

A partir dessa fusão de indícios espaciais e temporais, Santa Fé reveste-se de concretude, de sentido. Nela sobressai a visão de mudanças que, estimuladas por um dinamismo econômico no contexto internacional, concentraram-se nos fins do século XIX até meados do século XX. Tais mudanças afetariam “a ordem e as hierarquias sociais, até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceberem os objetos ao seu redor, de organizarem suas afeições e de sentirem a proximidade ou alheamento de outros seres humanos.”³⁸⁸

³⁸⁷ Os eventos citados — final do século XIX, inícios do XX — apresentam um ponto em comum: o confronto do homem *versus* o sistema. A violência decorrente desse embate é tema explorado em muitas narrativas de Erico Verissimo. Ao pronunciar-se sobre os atos do poder que constroem ou cerceiam a livre ação do homem, o autor afirma: “Detesto a violência. Quanto às guerras, quem as decide são os ‘sistemas’, e não as criaturas humanas. [...] Os sistemas entram em choque e, estimulados por símbolos patrióticos, lá se vão os homens como rebanhos para o matadouro. [...] Nenhum ‘ismo’ resolverá os males da humanidade. Repito que o problema do homem continua aberto o que é possível evitar “são as grandes injustiças: a má distribuição da riqueza, a fome, a doença, a falta de oportunidades.” (DINORAH, 1997, p. 43-44).

³⁸⁸ SEVCENKO, op. cit., p. 7.

3.1.3 *A Sombra do Anjo*

O conjunto que constitui *A Sombra do Anjo*, terceira parte de *O Retrato*, repete o esquema que orientou a composição de *Chantecler*: a narrativa divide-se em capítulos, com um número diversificado de subdivisões³⁸⁹ de curta extensão. As ações, organizadas pelo narrador, situam-se no ano de 1915, apresentando uma lacuna de cinco anos na seqüência dos eventos da vida do Dr. Rodrigo, relatados em *Chantecler*.

No início desse ano, o protagonista vivencia um novo estágio de sua existência: casado há quatro anos com Flora, tem dois filhos — Floriano e Alicinha — e todos vivem no Sobrado, junto com os outros membros do clã, Licurgo, Maria Valéria e Toríbio. Apesar de sua família desfrutar de uma privilegiada situação financeira e de admirável projeção social, uma rotina sufocante abafa a vida do inquieto Rodrigo que, em um passado recente, tanto agitara a cidade de Santa Fé com suas idéias contestadoras. As horas de seus dias dividem-se entre atividades sociais com Flora — bailes no Clube, cinema, serões com amigos no Sobrado, ocupações profissionais — atendimento a doentes no consultório, supervisão a distância dos administradores da farmácia e do pequeno hospital, e políticas — conselheiro em assuntos do governo municipal, representado pelo republicano Joca Prates. Paralelamente, acompanha acontecimentos políticos nacionais e internacionais pela imprensa:

O editorialista passava a enumerar as desgraças continentais: revoluções no México e o conflito desse país com os Estados Unidos; o assassinio do Presidente da República da Colômbia; crimes no Prata e luto na Argentina pela morte de Saenz Peña. A Europa não fora mais feliz: a “semana vermelha” na Itália, com os desastrosos

³⁸⁹ Nesta parte há seis capítulos, assim subdivididos: o 1.º com oito subcapítulos; o 2.º, com nove; o 3.º com seis; o 4.º com nove; o 5.º e o 6.º com doze. No Apêndice D, configuram-se esses detalhes.

revolucionários de Ancona; agitação política na França onde a tragédia do “Figaro” – o escandaloso *affaire Calmette* – agitara a nação e o mundo; greves na Rússia; novos rumores de guerra entre a Turquia e a Grécia; a farsa das sufragistas na Inglaterra e boatos de guerra civil na Irlanda. Por fim – continuava o editorial – a maior catástrofe de todas: o assassinio do arquiduque herdeiro do trono dos Habsburgos, que desencadeara na Europa a mais terrível guerra da história da raça humana. E era à sombra dessa pavorosa hecatombe que surgia o ano de 1915 (p. 439).

A síntese atende ao objetivo do autor de situar o espaço local em fase dos acontecimentos internacionais. Enquanto no exterior o mundo fervilha, a situação nacional não apresenta lances mais empolgantes. Em face disso, Rodrigo, em seu íntimo, não se sente realizado e, ao reconhecer a letargia que envolve o seu cotidiano, questiona-se:

Haveria algo de errado em sua vida? Se havia o que era? Estaria ficando neurastênico? Faltava-lhe alguma coisa? Tinha tudo quanto um homem pode desejar: a melhor das esposas, os mais belos e saudáveis dos filhos, dinheiro, posição, prestígio, bons amigos... No entanto era às vezes tomado daquela sensação de inanidade que o deixava apático, deprimido, abúlico ou — o que era mais freqüente — irritado e insofrido, a desejar que acontecesse algo capaz de agitar a superfície de sua vida, a qual — comparava ele — era agora como a dum açude em dia sem vento: azul, mas parada e sem vibração (p. 477).

O narrador apresenta o protagonista em uma atitude reflexiva sobre a própria vida: considerando a rotina do presente, Rodrigo é assaltado pela nostálgica lembrança de um passado bem próximo, mais dinâmico e mais vibrante — o “dos tempos d’A *Farpa*, dos Dentes Secos, das polêmicas e das voluptuosas sensações de perigo” (p. 478) — que marcara seu retorno a Santa Fé.

No presente, a aproximação que mantém com a intendência e com Joca Prates — cuja ascensão política se concretizara graças à habilidosa intervenção de Rodrigo junto à elite política rio-grandense, recomendando o nome do Coronel a Borges de Medeiros — provoca no

médico “uma sensação de derrota, como se ele, por interesse pessoal ou covardia houvesse aderido à situação” (p. 478). Em seu íntimo, uma “boa campanha política” (p. 478) configura-se-lhe como uma possibilidade de dinamizar os momentos estagnados, moles e tediosos de sua vida.

As reflexões que faz sobre seu casamento apontam para uma situação que não é diferente do restante de sua vida: a relação conjugal com Flora é problemática. Rodrigo encontra-se cindido: Flora não é a companheira desejada. Por um lado, almeja uma parceira mais vibrante, mais audaciosa; por outro, a possibilidade de a mulher assumir tal comportamento assusta-o:

De pé, no meio do quarto, contemplava a companheira. Estavam casados havia quatro anos e Flora jamais se despira em sua presença. Esse pudor geralmente o encantava: em certas ocasiões, porém, deixava-o irritado. Muitas vezes chegava à conclusão de que, em matéria de sexo, preferia que o casal fugisse à consabida burocracia conjugal, que acabaria por transformar-se com o passar do tempo numa rotina insípida: amor em dias e horas certos, com a luz apagada e sob as cobertas, dentro da mais rigorosa ortodoxia — tudo muito digno, muito sério, muito “família”. Flora entregava-se com ar de quem cumpre um dever grave. Jamais dera a entender por gestos ou palavras que aquilo lhe dava prazer. Rodrigo, às vezes, desejava que na alcova ela fosse mais amante que esposa. Tinha, porém a antecipada certeza de que, se tal acontecesse, ele próprio ficaria escandalizado e tomado duma ciumenta e meio alarmada apreensão (p. 425).

Como se constata, a visão da interioridade do protagonista, revelada pelo narrador, apresenta Rodrigo em constante conflito consigo mesmo. Sua interiorização não mascara a mentalidade de inveterado conquistador dos tempos de solteiro que subjaz a suas ações, por isso ele reconhece não ser homem “que se contentasse com uma única mulher”.³⁹⁰ Entretanto, como zombaria a si mesmo, admite

³⁹⁰ A mesma característica apresenta-se no bisavô de Rodrigo, o Capitão Rodrigo Cambará e transforma-se em motivo de sofrimento para sua esposa, Bibiana Terra.

ter sido fiel à esposa por alguns meses: “Uns seis ou sete...” (p. 426).³⁹¹

O tipo de focalização realizada evidencia que, ao longo desses anos de vida em comum com Flora, movido pela insatisfação — necessidade de “novos amigos, de outros horizontes e interesse, duma viagem [...], duma aventura amorosa” (p. 477) —, Rodrigo outorgara-se o direito de viajar sozinho a Porto Alegre, com o intuito de satisfazer seu espírito inquieto. O primeiro ato leviano ocorrera em 1911, no final da primeira gravidez de Flora:

Quando Flora chegara às últimas semanas de sua primeira gravidez, ele se vira de tal maneira acicatado por uma tão grande insatisfação sexual que, sem saber como resolver seu problema discretamente ali em Santa Fé, inventou um pretexto para ir a Porto Alegre, onde passara dez dias inesquecíveis: noitadas no Clube dos Caçadores, ceatas com amigos e mulheres, muitas mulheres. Durante uma semana inteira “chafurdara”, sem a menor inibição ou antecipado remorso. Como médico, encontrava uma explicação natural para aquilo: era um purga. Que o organismo humano necessita periodicamente de uma purga, isso era coisa que nem o Dr. Matias ignorava. Pois aquela prolongada farra em Porto Alegre em 1911, tinha sido a purga de que ele tanto precisava. Voltara para casa, aliviado, com um leve sentimento culposo que fizera redobrar seu amor, sua ternura pela mulher, a quem acumulara de atenções e presentes. Chegara satisfeito à conclusão de que Flora não havia sido prejudicada em coisa alguma por aquela escapada, ao passo que ele, tendo salvo as aparências, se sentia renovado, pronto para enfrentar um longo período de respeitabilidade monogâmica (p. 427).

O segundo episódio — fevereiro de 1913, por ocasião da segunda gravidez de Flora — envolvera-o com a soprano de uma

³⁹¹ Nesse ponto da narrativa — diante da breve fidelidade admitida pelo protagonista mais a confiança de que o casamento fora o pretexto para trazer Flora para aquela cama (p. 426) — é possível ao leitor um questionamento: afinal, o que representara o compromisso de casamento por ele assumido com Flora? Pela coincidência dessa data com o registro da rápida passagem do cometa de Halley pelos céus de Santa Fé, quem sabe, um evento breve, transitório, sem maior importância. "Entretanto, considerando-se a regularidade da rota do cometa, ao compromisso assumido com Flora pode ser atribuído o sentido de porto seguro ao qual Rodrigo sempre retorna depois de suas aventuras amorosas."

companhia de operetas e contava com o beneplácito de seu superego tolerante:

Que é que vai fazer um homem moço, sadio e sensual quando vê que a esposa, grávida, perde as formas, deixa de despertar-lhe o desejo? Ficar na abstinência como um eremita? Ora, isso não é para qualquer temperamento. [...]

A segunda gravidez de Flora não lhe trouxera menos problemas. [...]

Estava a pensar na *soubrette* quando ouviu o choro mal-abafado de Flora [...] Flora contara por que chorava. E que estava feia, disforme, velha, medonha...

– Tu nem me olhas mais. Tens tanto horror de mim que chegas a dormir na beira da cama, bem longe... [...]

Por muito tempo permanecera naquela posição, a sentir no peito o bafo úmido e morno da mulher e a pensar no encontro que marcara para o dia seguinte com Gina Carelli (p. 428-429).

As relações com outros familiares também constituem motivo de desagrado para Rodrigo. Nos prolongados períodos passados no Angico, ele não se conforma com o clima animoso que percebe entre Maria Valéria e o pai — “duas lixas a se tocarem em contatos ásperos e rápidos. Nunca se olhavam de frente: evitavam-se o mais que podiam” (p. 450). Inutilmente, procura razões não só para essa relação litigiosa como também para a taciturnidade de Licurgo:

Que grande mágoa estaria a roer-lhe o coração? Sabia que o pai não aprovava o tipo de vida que ele, Rodrigo, levava na cidade: achava-o um perdulário, um boêmio, um *dandy*. Estaria o velho zangado com ele? Ou toda aquela tristeza vinha da situação de constrangimento criada por suas relações com a Caré, as quais agora ninguém mais ignorava?

Por que papai não se abre? Por que não põe as cartas na mesa francamente, atacando o problema de frente e tratando de resolvê-lo? Qual! Aquela gente antiga sofria porque procurava viver de acordo com um código de honra que quase sempre estava em violento desacordo com suas necessidades e desejos mais profundos (p. 450).

Nesse clima de insatisfação, marcado por uma rotina diária tediosa, o narrador revela um ângulo da personalidade de Rodrigo, até

então não mencionado: sua indolência no sentido de promover efetivas mudanças pessoais que se refletissem no contexto:

Abolir a sesta... Essa era a grande resolução que Rodrigo havia tomado. Andava entusiasmado com o movimento da farmácia e do hospital e com as atividades do Dr. Carbone. Queria dedicar mais horas ao consultório, acompanhar o negócio mais de perto, enfim, não perder tempo a dormir estupidamente enquanto o operador e seu assistente lá estavam a abrir e fechar barrigas de colonos e nativos e o pobre Gabriel se desdobrava entre o laboratório, o balcão e a sala de operações, onde o cirurgião, como era natural, queria tudo a tempo e a hora.

Mas não era fácil cortar drasticamente um hábito tão velho e gostoso. A resolução era antiga e ele vivia a prometer a si mesmo que ia pô-la em prática “na segunda-feira que vem” [...] (p. 446).

Nesses momentos de ociosidade é que o narrador permite a Rodrigo prestar atenção ao mundo que o rodeia, tomar consciência de pequenos detalhes, aparentemente insignificantes do contexto familiar. Em um deles, o médico detém-se nos sons do Sobrado que lhe facultam o livre vagar de seus pensamentos pelo passado. É então que se concentra no conteúdo de uma quadrinha carnavalesca, entoada pela voz da cozinheira. A modinha traz implícita em seu conteúdo a mentalidade popular:

Da cozinha veio a voz doce e afinada da Laurinda:

*Ai, Filomena!
Se eu fosse como tu,
Tirava a urucubaca
Da careca do Dudu* (p. 448).³⁹²

Rodrigo — no fundo, ainda inconformado com o fato de que um “homem da cultura e da fibra moral do Senador baiano” houvesse sido derrotado nas urnas por Hermes da Fonseca, em 1910 — delicia-se com o tom assumido pelos versos: na sua opinião, uma “desforra” do povo que, contra, valendo-se da “caricatura, do humorismo” para

³⁹² A versão integral dessa composição musical encontra-se no Anexo A.

lançar Hermes da Fonseca ao ridículo, espalhando “por todo o Brasil a lenda da estupidez do Presidente” (p. 448):

O Dudu transformara-se em personagem de anedota. Atribuíam-lhe os ditos mais obtusos, as intenções mais lorpas, as ignorâncias mais crassas, as atitudes mais rastacueras, as gafes mais clamorosas. Era um verdadeiro golpe de Estado pela sátira. E através de quadrinhas, chistes, piadas, trocadilhos, a figura do Marechal fora projetada no país inteiro como uma espécie de bobo da própria Corte. Sabem a última do Dudu? E lá vinha a anedota... Apareciam em jornais e revistas, eram repetidas pelo homem da rua. Por fim, inventara-se que o Dudu tinha *urucubaca*, azar, caiporismo. E a palavra urucubaca da noite para o dia ganhara foros nacionais. Aonde quer que fosse afirmava-se — o Dudu levava a sua aura negativa. O que quer que fizesse saía torto: o que quer que dissesse era sempre errado ou cômico (p. 448-449).

Assim, o início do ano de 1915 transcorre na vida de Rodrigo sem maiores novidades. Em abril, dois acontecimentos tocam-lhe mais fundo o espírito. O primeiro relaciona-se com uma correspondência do Senador Pinheiro Machado. Por meio dela, o líder republicano informa que a candidatura de Rodrigo para deputado à Assembléia do Estado “achava-se definitivamente assegurada.” (p. 479). Para o médico, isso equivale a “um cálido vento cheio de promessas a agitar as águas do açude” (p. 479) de sua tediosa vida.

Se, por um lado a oferta do Senador lisonjeia Rodrigo, por outro, ela enseja uma série de considerações do protagonista. A visão de Rodrigo sobre a personalidade de Pinheiro Machado, em 1915, difere muito das observações que constam em *Chantecler*, no primeiro encontro entre os dois. No momento em que relembra os eventos da lacuna de tempo instituída, a visão do protagonista é mais crítica, priorizando a análise das ações políticas do Senador, o que, de forma sutil, antecipa o posicionamento mais firme a ser assumido pelo médico contra esse político, em episódio posterior.

O segundo acontecimento — a morte de Emerenciana Amaral, sua paciente — enseja ao médico um questionamento de origem existencial. As considerações que faz para o Padre Astolfo parecem sinalizar uma mudança de rumo na forma de Rodrigo encarar a vida, o que, na realidade, não se concretiza:

– Comecei a perguntar a mim mesmo se essa coisa que se chama vida tem um sentido, uma finalidade, ou se todos nós não passamos de simples fantoches nas mãos dum manipulador que se diverte à nossa custa. [...] Às vezes tenho a impressão de que Deus, o movedor inamovível, é um jogador de xadrez e nós somos as pedras. Uns poucos reis, rainhas, bispos e torres, mas uma infinidade de pobres peões. Ele joga apenas para se distrair e, a fim de tornar o espetáculo mais divertido, dá-nos a ilusão de que nós é que nos movemos por vontade própria... Agora! Nossa tendência é acreditar que Ele nos move com algum propósito certo e que o jogo todo tem um grande sentido (p. 491).

Como a prenunciar os acontecimentos de um futuro bem próximo — o *affaire* amoroso com uma estrangeira, cujas conseqüências abalariam seu casamento e as relações com os demais membros da família —, e dando a entender que o comportamento assumido pelo médico não passa despercebido das pessoas, as considerações do religioso assumem o tom grave e profético de um vaticínio:

– Às vezes a sombra do Anjo se projeta em nosso caminho e nós nos recusamos a compreender o aviso, dizemos que é apenas uma nuvem que cobriu o sol, e continuamos a andar, esquecidos de Deus. [...] Sua vida tem sido até agora um rosário de triunfos, uma estrada atapetada de rosas e batida de sol. Mas não pense que isso vai durar sempre. Ora, se um dia vai ter de fazer uma revisão completa de valores e procurar o amparo da Igreja, por que não começa agora? Olhe, é melhor, é mais fácil... (p. 492-493).

Entretanto, nem a manifestação do Senador — “Já me dirigi ao Dr. Borges de Medeiros, que está de pleno acordo, de maneira que podes contar como certa a tua indicação. Quanto à eleição, penso que não haverá também nenhuma dúvida.” (p. 479) — nem a morte de

Emerenciana Amaral, paciente do médico, comparam-se ao que realmente consegue convulsionar a vida de Rodrigo naquele ano: a chegada a Santa Fé, em maio, da *Philarmonische Familie*, um grupo de concertistas austríacos. No início, Rodrigo revela à esposa uma pseudo xenofobia que ela não entende, no momento em que o convida a assistir ao concerto da família Weber:

– Não vou. Não quero saber de nada com esses boches.

Flora olhou para Maria Valéria, que encolheu os ombros como quem diz: “Que é que vou fazer?”

– Mas Rodrigo...

– Não tem funfum nem fole de ferreiro – replicou ele, fazendo um gesto cortante para encerrar a discussão. – Guerra é guerra. A Áustria-Hungria é aliada da Alemanha. Se a população de Santa Fé tivesse um pingão de vergonha na cara, ninguém ia ao espetáculo e essa alemoada morria de fome!

– Está bem – disse Flora, entre amuada e irônica. – Está bem. Não precisas brigar comigo. Sou brasileira puro sangue (p. 495).

Rodrigo ratifica esse mesmo comportamento diante do Dr. Carbone, que contra-argumenta de forma convincente:

– Pra lhe falar com toda a sinceridade, resolvi não tomar conhecimento dessa família – explicou sem muita convicção. – Estou revoltado com o torpedeamento do *Lusitânia* e com todos os outros crimes que os alemães estão cometendo nesta guerra. Afinal de contas os Weber são austríacos, aliados do Kaiser.

Carbone sorriu, e quando seus lábios vermelhos se abriram, pondo à mostra os dentes miúdos e as gengivas rosadas, Rodrigo teve a impressão de ver partir-se uma romã madura.

– Mas a arte não tem pátria, carino, a arte é universal e eterna!

O outro sacudia a cabeça, numa fraca negativa. Começava já a sentir uma certa curiosidade por aquela família vienense que os ventos do destino haviam soprado para Santa Fé (p. 499).

Entretanto, ao final de um dos concertos a que comparece com a mulher e com o casal Carbone, Rodrigo — diante da beleza, da graça juvenil de Toni Weber e de seu virtuosismo no violoncelo e no oboé — acaba por se declarar não só “vencido e convencido como também enternecido por aquela esplêndida família de músicos” (p. 500), o que muito surpreende Flora.

Devido à fuga do empresário que contratara os Weber na Europa para uma turnê pela América do Sul, as dificuldades financeiras da família de músicos obrigam-na a permanecer em Santa Fé, e a dedicar-se a várias atividades para sobreviver. Nesse sentido, por um lado, os Weber recebem ajuda não só dos Cambarás como também de outras famílias da cidade:

Aceitaram o emprego no cinema e os alunos de canto, violino e piano que foram aparecendo naquelas últimas semanas de maio, alguns trazidos pelo próprio Rodrigo - que doutrinava calorosamente os chefes de família sobre a necessidade de dar uma educação musical aos filhos - outros mandados espontaneamente por famílias alemãs e teuto-brasileiras. Otto Spievogel empregara o jovem Wolfgang Weber em seu escritório, como arquivista e correspondente em língua alemã. E Herr Weber, cuja saúde melhorara visivelmente, graças aos remédios que Rodrigo lhe prescrevera fora convidado pelo intendente para reorganizar a banda de música municipal (p. 509).

Por outro lado, a família de músicos também é observada com desconfiança, revelando a má vontade de alguns membros da comunidade santa-fezense:

As moças de Santa Fé não podiam esconder sua má vontade para com aquela “alemoazinha” que parecia andar virando a cabeça de muitos rapazes do lugar [...]

- Anda de trança só pra parecer - comentara a Gioconda. - Mas garanto que já tem uns vinte e cinco anos, fora os que andou de tamancos...

Esmeralda Dias inventava coisas horríveis: os Weber não eram casados, mas amigados. Wolfgang era um maricas e Toni, ah! “essa cadelinha está aqui em Santa Fé pra físcar marido rico, isso ninguém, me tira da cabeça”. E já se

murmurava que, dos pretendentes que rondavam Toni, o mais palpável era o Erwin Spievogel, moço rico, com o qual a jovem austríaca já fora vista a passear de automóvel.

Por muito tempo foram os Weber o assunto predileto dos mexericos da cidade, onde havia até discussões em que se tratava de chegar a uma conclusão sobre qual dos dois casais estrangeiros era mais grotesco, os Weber ou os Carbone (p. 511).

Aos poucos, Rodrigo aproxima-se da família austríaca: cobre-a de pequenas atenções, incluindo-a no seleto grupo que freqüenta o Sobrado nas tertúlias que lá se realizam à noite. O encantamento e o interesse do protagonista por Toni aumentam com o tempo, o que não passa despercebido do esperto Chiru Mena — “o que tu queres é apalpar a alemãzinha” (p. 514) — nem do lúcido Toríbio, que reprova as atitudes do irmão, tentando dissuadi-lo da aventura amorosa que se prenuncia:

– Eu não te disse que não devias casar? [...] Só não vê quem é cego. Ouve o que te digo. A Flora não é cega. Mulher enxerga longe... [...] sou amigo da Flora e não quero que ela sofra com essa história. [...] Pensa também no velho [...] Te lembra ao menos das crianças (p. 523-524).

O posicionamento do irmão não chega a fazer Rodrigo desistir das intenções donjuanescas que lhe agitam o espírito. De forma casual, o médico preocupa-se em observar as reações da mulher, mas não chega à certeza das palavras do irmão sobre a percepção de Flora. Entretanto, ela, que conhece muito bem o companheiro, ouve os comentários do sogro:

– Esse rapaz nem trata de saber direito quem são as pessoas. – Vai logo botando qualquer estrangeiro pra dentro de casa.

Quem era aquela gente? – perguntava. De onde tinha vindo? Podiam ser pessoas de bem, mas podiam ser também uma pandilha de vigaristas. Conhecia casos... [...]

– Seu marido nasceu para miliardário. Se continua gastando desse jeito, ainda vai acabar sem um vintém pra fazer cantar um cego (p. 518-519).

Diante de tal manifestação, Flora empenha-se em defender seu casamento. Para tanto, de forma emocionada, recorre a várias justificativas, tentando convencer Rodrigo a salvar a privacidade deles:

Flora se queixou ao marido de que os serões já começavam a cansá-la. Estava muito bem que os Weber aparecessem de vez em quando, mas três ou quatro noites por semana, em horas e dias certos, era positivamente uma coisa aborrecido. A casa não parava mais limpa, as despesas de armazém aumentavam. Depois as crianças estavam ficando mal acostumadas, pois Frau Weber e D. Santuzza tinham o hábito de acordá-las e tirá-las da cama tarde da noite, trazendo-as para baixo e excitando-as de tal forma, que depois era um custo fazê-las adormecer de novo. Além do mais, comia-se, bebia-se, cantava-se e fazia-se tanto barulho naqueles serões, que o povo até podia falar... [...] Flora cobriu o rosto com as mãos, desatou a chorar e saiu da sala precipitadamente, subindo para o quarto (p. 519-520).

Rodrigo ouve-lhe os argumentos, mas a situação permanece inalterada. Flora, então, nos longos serões do Sobrado, vale-se de outros pequenos artifícios para distrair a atenção de Rodrigo, que se desdobra inteiramente sobre a figura de Toni Weber: “Naquele instante Flora tomou o braço de Toni e levou-a para o fundo da casa” (p. 535). Nessa tentativa, a senhora do Sobrado também conta com a cumplicidade das mulheres que freqüentam o Sobrado: nas reuniões, Maria Valéria e Titina vigiam o protagonista “como cães de fila” (p. 540). Em certa ocasião — um momento preguiçoso após o almoço — Maria Valéria, “a propósito de nada”, diz ao sobrinho, “em voz muito baixa” numa firme admoestação: “Se tiver de fazer alguma patifaria, faça de jeito que sua mulher não descubra, j’ouviu?” (p. 559). Por sua vez, em outra noite, Santuzza Carbone toma a iniciativa de afastar a jovem austríaca do campo de visão de Rodrigo, o que não passa despercebido do médico:

Rodrigo deixou os amigos e acercou-se de Toni. [...]

Santuzza ergueu-se, pegou no braço de Toni e convidou-a a subir para ver “i bambini”. Sem esperar a aquiescência da menina, arrastou-a consigo.

Gringa maldita! – pensou Rodrigo. Será que fez isso de propósito porque desconfia de alguma coisa? (p. 540).

No contexto dessa constelação familiar, o narrador expõe, valendo-se do ponto de vista da personagem seu comportamento dúbio: por um lado, Rodrigo expressa, de forma clara, a importância de Flora em sua vida, considerando-a um “acontecimento decisivo” (p. 533). Positivamente, ele

[...] não queria perder Flora e era-lhe insuportável a idéia de ficar diminuído perante os olhos dela. Achava que não poderia ser feliz sem seu amor, sua admiração, seu respeito. Sabia, sem a menor sombra de dúvida, que não cessara de amar a esposa. Que diabo! Não era possível catalogar os sentimentos, metendo-os em escaninhos numerados. O coração humano era um poço de mistérios e contradições. Sim ele amava *também* Flora. Tinha ainda por ela a mesma afeição dos tempos de namorado e noivo. (Olhava para o retrato e o outro Rodrigo parecia dizer-lhe: “mesma? Ou *quase* a mesma? Certas noites desejava a mulher legítima com uma intensidade de amante e isso o alegrava, pois de certo modo esse desejo o redimia — pelo menos perante a si mesmo — do pecado de amar e desejar Toni Weber (p. 558).

Por outro, envaidecido pela admiração que provoca em Toni — o que excita ainda mais seu lado galanteador — Rodrigo assume as reações de um homem apaixonado: ao vê-la com outro, sente-se corroer pelo ciúme e, sempre que a encontra, corteja-a com pequenas atenções:

Às vezes, quando passava mais de um dia sem vê-la, inventava pretextos para ir à meia-água de janelas azuis. Levava presentes à moça – livros, bombons, perfumes – procurando fazer isso tudo com um ar desinteressado de parente mais velho, temeroso de que os pais de Toni interpretassem mal suas intenções. Mas quais eram, afinal de contas suas *intenções*? Nem ele próprio sabia ao certo. [...] Duma coisa estava convencido e quanto a isso não tinha a menor dúvida, pois era algo que sentia na carne, nos nervos: gostava de Toni, necessitava de sua presença e quando a tinha perto de si, o desejo de tocá-la, de abraçá-la, de beijá-la era tão intenso, que chegava quase a doer fisicamente (p. 522).

Em pouco tempo, Rodrigo e Toni protagonizam um ardoroso romance aparentemente secreto, em loucos e furtivos encontros no quarto da moça, na casa dos Weber. A vida particular de Rodrigo parece libertar-se do marasmo. Aos poucos, os fios de seu drama individual entremeiam-se com os que reportam detalhes de acontecimentos políticos de âmbito nacional, que ele acompanha com especial atenção, através do noticiário dos jornais: o desenrolar da crescente oposição dos diversos setores nacionais à candidatura do Marechal Hermes ao Senado no Brasil.

As informações veiculadas pelo *Correio do Povo*, e lidas por Rodrigo coincidem com o registro de Joseph Love:

Em julho de 1915, pouco depois do irmão de Pinheiro Machado ter assumido o governo do Estado, os anti-hermistas organizaram um comício em Porto Alegre. Gritando “Morte a Hermes”, os manifestantes inflamaram a multidão; a manifestação rapidamente ficou tumultuada e a Brigada Militar atirou no grupo. Sete pessoas foram mortas e vinte e quatro, feridas.³⁹³

Dessa forma inserido no contexto político, é natural que o protagonista, em nome dos princípios liberais defendidos, mostre-se indignado com a ação repressora contra o comício anti-hermista em Porto Alegre naquele julho de 1915. De forma intempestiva, Rodrigo desliga-se do Partido Republicano e, sem considerar as ponderações do intendente de Santa Fé, repudia a indicação de Hermes da Fonseca para o Senado, e rompe relações com Pinheiro Machado, afirmando não poder

[...] continuar pertencendo a um grêmio político cujos chefes com tanta freqüência recorrem à brutalidade e ao assassinio, na estúpida e criminosa ilusão de que as patas dos cavalos de sua Brigada Militar e as armas de seus beaguins e capangas possam abafar os gritos e anseios de liberdade do nobre e bravo povo gaúcho (p. 556).

³⁹³ LOVE, op. cit., p. 182.

Nessa combinação de elementos, o narrador insere a “sombra do Anjo”, referida pelo padre Astolfo em conversa com Rodrigo, poucos meses antes. À notícia da hecatombe decorrente das batalhas da Primeira Guerra Mundial somam-se duas perdas significativas para o médico, em um curto espaço de tempo: a primeira ocorre em setembro daquele ano. Ele e toda a nação ficam perplexos com o “crime bárbaro” (p. 565) do assassinato do Senador Pinheiro Machado, motivado pela “hostilidade geral de grupos urbanos e alguns setores da elite política, atiçados pelo jornalismo sensacionalista.”³⁹⁴ A segunda desenrola-se em outubro. As estruturas emocionais de Rodrigo são profundamente abaladas pelo suicídio de Toni Weber, fato que o precipita em uma crise depressiva muito séria, levando-o a refugiar-se no Angico.

Todos esses eventos desenrolam-se em uma Santa Fé, que pouca diferença apresenta com a de *Chantecler*, em 1910. Alguns índices de um processo de civilização bem ao gosto dos antigos desejos de Rodrigo estão presentes em *A Sombra do Anjo*. Ao longo daqueles quatro anos, a rotina da cidade, aos poucos, adaptara-se aos novos tempos: “Tinham energia elétrica em Santa Fé desde fins de 1912” (p. 423) e, chegada a era do automóvel, estabelecera-se uma espécie de competição

[...] entre um pequeno grupo de estancieiros e comerciantes locais: cada qual procurava exibir nas ruas em passeios dominicais, o automóvel maior e mais caro. Rodrigo esperava agora um *Ford* de quatro cilindros, não porque quisesse entrar no torneio — coisa que achava supinamente tola — mas sim porque lhe haviam assegurado ser esse o

³⁹⁴ “Na tarde de 8 de setembro de 1915, [Pinheiro Machado] deixou o Senado para encontrar Albuquerque Lins, ex-Governador de São Paulo, no elegante Hotel dos Estrangeiros, local do banquete de 1905. Dois deputados paulistas encontraram Pinheiro no vestíbulo e os três homens trocaram gentilezas enquanto esperavam por Lins. De repente, um homem com um punhal aproximou-se por trás de Pinheiro e enfiou a lâmina nas suas costas. Pinheiro voltou-se gritando: “Canalha!”, e deu alguns passos em direção do assaltante fugitivo. O sangue escorria de sua face; ele parou; e antes que seus companheiros atordoados pudessem levá-lo para uma cama, morreu.” (LOVE, 1975, p. 184).

carro indicado para vencer com sucesso aquelas estradas deploráveis que levavam ao Angico (p. 423).

Em termos sociais, as diferenças persistem. Em *Chantecler*, elas estão representadas pela perspectiva do cronista social da cidade no baile de Ano-Novo, por meio de uma metáfora que se afina com as atividades econômicas da cidade: as quatro “camadas” do leite. Em *A Sombra do Anjo*, a menção é feita, a partir de um evento popular, o Carnaval, com base nos tipos de fantasias usadas. A focalização dessas diferenças realiza-se a partir de um jogo em que se alternam as observações do narrador e das personagens.

Em primeiro lugar, a forma de encarar os foliões, conforme a manifestação de Maria Valéria — incorporada ao discurso do próprio narrador — apresenta o grupo mais pobre, o das “mascras” (p. 453):

No domingo de Carnaval, mascarados começaram a aparecer nas ruas desde as primeiras horas da manhã. Uns vinham a pé, outros a cavalo e eram — segundo a classificação de Maria Valéria — os “sujos”. Peões de estâncias e chácaras próximas, changadores ou vagabundos conservavam a indumentária habitual, em geral calças de riscado ou bombachas com ou sem botas, o colete aberto sobre a camisa suja, chapéus sebosos de aba revirada para cima, as caras escondidas sob velhas máscaras de papelão ou barbas feitas grosseiramente de pedaços de pelego ou chumaços de lã (p. 452-453).

Em um segundo momento, introduzem-se os ricos e os remediados. A visão desse grupo apresenta-se a partir do olhar analítico de Rodrigo, cujas considerações são manifestadas pela focalização interna do narrador:

Havia também os fantasiados “de família”. Os ricos e os remediados exibiam fantasias de cetim-Paris, tarlatana e lentejoulas. [...] Os pobres improvisavam disfarces baratos com o que encontravam em casa: fraques, vestidos, cartolas e chapéus avoengos.

Mas esses mesmos — observava Rodrigo — eram tão tristes quanto os “sujos” e muito menos dinâmicos. Andavam pelas ruas sozinhos ou aos bandos, sérios e solenes como se

estivessem travestidos de anjos ou santos numa procissão. Traziam nas mãos bisnagas, limões e pacotes de serpentina ou confete, e parecia divertirem-se principalmente com a idéia de que estavam sendo vistos e “apreciados” pelo povo naquelas fantasias (p. 453).

Finalmente, o discurso do narrador ajusta-se ao olhar crítico de Rodrigo, quando se refere ao Clube Comercial, destacando a alta sociedade:

Nos bailes do Comercial, o jogo de lança-perfumes assumia um caráter geralmente romântico entre os namorados, mas entre os casados transformava-se quase sempre em ferozes duelos ou batalhas, em que o objetivo supremo era esguichar o éter perfumado dentro dos olhos do adversário, que ficava a sapatear, a gemer, a lacrimejar e a esfregar as pálpebras com os dedos num frenesi. Esses combates tinham um aspecto selvagem e não raro degeneravam em luta corporal — mas tudo dentro do espírito carnavalesco, em meio de risadas e exclamações de alegria. Rodrigo observava essas cenas divertido. Por que será — perguntava a si mesmo! — que o gaúcho acaba sempre por transformar seus jogos e divertimentos em simulacros de guerra? (p. 453-454).

Ao sublinhar o caráter “geralmente romântico entre os namorados” (p. 453) que caracteriza o jogo com lança-perfume; ao revelar o comportamento dos freqüentadores do clube de maior relevância social em Santa Fé; ao incluir “pierrôs, colombinas e arlequins” (p. 453) na corte das fantasias carnavalescas, o narrador aponta para o vestígio de um viés histórico, intimamente relacionado com essa festa popular, que remonta ao Segundo Reinado, meados de 1840.³⁹⁵

Luiz Felipe de Alencastro registra que, a partir desse momento, os termos *entrudo* e *carnaval* passam a ter conotações diferentes. O primeiro, embora de origem portuguesa, firma-se como “festa de rua, popular, negra” O segundo passa a designar “festa de salão branco e

³⁹⁵ ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2., p. 52.

segregado”, nele inserindo-se as “figuras carnavalescas da *commedia dell’arte* italiana, desconhecidas no Brasil, Pierrô, Arlequim e Colombina”. Sessenta anos depois, nos primeiros anos do século XX, a significativa influência da França no cotidiano das pessoas — cumprimentos em francês e aprumo no trajar-se — estendeu-se ao carnaval: não seria mais tolerado

[...] o do entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, mas os dos cursos, de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e colombinas bem-comportados, típicos do carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris.³⁹⁶

Diante desses elementos culturais, a posição de Rodrigo como espectador — “duma das janelas do Sobrado” (p. 453) — e sua perplexidade diante dos “rapazes do Zé Pereira” (p. 455), que desfilam ao redor da praça, atestam a considerável distância que existe entre o seu mundo aristocrático — sua própria casa — e o plebéico, revelado pela festa popular da “moçada sem graça.” (p. 455) Esse estado de espírito que envolve o médico diante do curso a que assiste, de certo modo, é captado pelo Capitão Rubim. Apresenta-se, então, para o militar, a chance de se manifestar sobre a natureza do gaúcho: “um povo triste e sem encanto” (p. 455):

Olhe só esses rapazes: não cantam, não dançam, não riem, não brincam. Ali vão graves e compenetrados como se estivessem a cumprir um dever cívico ou religioso. E depois, meu caro, vocês aqui no Sul não têm música própria nem arte popular, nem tradição (p. 455).

A provocação de Rubim — “A imaginação de vocês é pobre.” (p. 456) — atíça os brios de Rodrigo, e ele reage com uma posição

³⁹⁶ O autor acrescenta pitoresco comentário veiculado pela imprensa da época: “ O carnaval é mil vezes preferível ao entrudo de nossos pais, porque é mais próprio de um povo civilizado e menos perigoso à saúde.” Civilizado porque mais europeu. Menos perigoso à saúde porque, no entrudo, além dos limões, podia-se receber na cabeça o conteúdo dos penicos dos sobrados e as pauladas dos capoeiristas (SEVCENKO, 1997, p. 26).

defensiva, na qual subjaz a visão “épica do modelo humano rio-grandense oriundo dos pampas:³⁹⁷

– Não senhor, não concordo. O que nos tem faltado não é imaginação, mas tempo, vagares, tranqüilidade. E, depois, me parece fora de dúvida que as lendas e superstições nascem do mistério, do medo. Ora, na nossa paisagem não há mistério. São campinas rasas, horizontes largos, céus imensos, tudo limpo, claro, amplo, convidando à ação, ao arremesso, à carga. Quanto ao medo, creio que é coisa que aqui não conhecemos³⁹⁸ (p. 456).

As duas personagens, a partir das peculiaridades culturais de dois tipos — o gaúcho e o sertanejo³⁹⁹ — recuperam elementos de uma histórica rivalidade política, e desenvolvem seus argumentos como se fossem “dois representantes de duas nações rivais” (p. 456). Subjaz nessa combinação realizada pelo narrador um registro do passado histórico e que esclarece a posição assumida por Rubim:

A partir de uma perspectiva nacional, a campanha de dez anos representou apenas uma das numerosas revoltas regionais — é certo que uma das mais sérias — que ameaçaram dividir o Império brasileiro em vários Estados independentes. Na perspectiva rio-grandense, todavia, a Revolução Farroupilha foi algo mais que simplesmente um levante regionalista. Os gaúchos rememoraram a guerra como sendo uma grande campanha popular, enquanto que os radicais de uma geração posterior ressaltariam, de

³⁹⁷ ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985. p. 21.

³⁹⁸ O argumento de Rodrigo retoma um dos aspectos tradicionais da caracterização psicológica do gaúcho, explorado pela produção literária no final do século XIX e início do século XX: a coragem. Ela vai ao encontro da consideração de Blau Nunes, em *Trezentas onças*: “Não bulia uma folha; o silêncio, nas sombras do arvoredado, metia respeito... que medo, não, que não entra em peito de gaúcho” (SCHLEE, 2006, p. 49).

³⁹⁹ Esse contraponto não é inédito na literatura brasileira. Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha caracteriza um e outro. Ao contrastar o gaúcho e o jagunço, o autor enfatiza: “[o gaúcho] não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada. [...] O jagunço é menos teatralmente heróico, é mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro. Raro assume esta feição romanesca e gloriosa. Procura o adversário com o propósito firme de o destruir, seja como for.” (BERNUCCI, 2001, p. 211 e 215). Essa é a posição que Rubim assume no diálogo com Rodrigo.

preferência, as aspirações federalistas e o republicanismo do movimento, ao seu aspecto separatista.⁴⁰⁰

O argumento mais convincente apresentado por Rubim e que evidencia a permanência de um estado beligerante na alma do povo nordestino no presente — “tivemos e ainda temos um inimigo que nunca nos deu trégua: a terra e o clima. E o pior, ou o melhor é que apesar de tudo nós amamos esse inimigo” (p. 457) — parece abalar a posição de Rodrigo, colocando seus argumentos na extemporaneidade. O que dizer da terra como um inimigo permanente e não eventual? O silêncio que se impõe entre as duas personagens pela passagem do curso carnavalesco parece confirmar tais considerações.

Tanto no capítulo em estudo como nas demais partes de *O Retrato*, o espaço apresenta-se como um aliado — não como um inimigo — do homem do sul, do próprio protagonista. Três são os lugares explorados pelo narrador em *A Sombra do Anjo*, coincidentes com os de *Chantecler*: o Angico, Santa Fé e, nela, o Sobrado. O espaço rural revela-se sob duas perspectivas, numa íntima relação com a interioridade de Rodrigo Cambará. Na primeira, é o *locus amoenus*, espaço de lazer para ele e sua família, nos quentes verões de Santa Fé:

Rodrigo passou no Angico com a família todo o mês de janeiro e boa parte de fevereiro, aproveitando da maneira mais plena uma sucessão de dias luminosos, dum calor seco e agradável: campereadas em companhia do pai e do irmão; largas sextas na rede, à sombra dos cinamomos; caçadas de jacutingas e bugios nos matos; banhos na sanga ao entardecer (p. 450).

Sob uma segunda perspectiva, a fazenda revela-se como espaço de recolhimento e refrigério para seu espírito em busca de apaziguamento, abalado que foi pela trágica consequência de seu envolvimento amoroso com Toni Weber:

⁴⁰⁰ LOVE, op. cit., p. 16.

Ficou um instante parado à frente da casa, os olhos entrecerrados, recebendo em plena cara o vento frio e úmido da madrugada. O farfalhar do bambual chegava-lhe aos ouvidos como um ruído de mar. Meteu as mãos nos bolsos trêmulo de frio. Pensou em voltar para enfiar o sobretudo e o chapéu. Mas não. Precisava castigar o corpo. Pôs-se a andar em passadas rápidas e largas como se tivesse destino certo. Ergueu o rosto. Grandes nuvens brancas e imóveis escondiam a lua. Nas nesgas de céu limpo entre as nuvens, tremeluziam estrelas. A grama estava empapada de sereno e Rodrigo sentia as bocas das calças baterem-lhe nas pernas, molhadas e frias. [...]

Caiu de joelhos, depois sentou-se e por fim estendeu-se no chão de todo o comprimento, sentindo contra a face e as mãos a fria umidade da grama. Precisava flagelar o corpo, aquele corpo vil que era o culpado de tudo (p. 589-591).

Já no espaço urbano, tal como em *Chantecler*, destaca-se o Sobrado que se afirma como verdadeiro espaço cultural em Santa Fé. O casarão continua acolhendo, como sempre, o seletto grupo de amigos de Rodrigo. No contexto de 1915, a ele acrescentam-se novos componentes: o padre Astolfo; Carmem, a esposa do Coronel Bittencourt; o casal Carbone; os pais de Flora; o grupo musical dos Weber, a *Philarmonische Familie*. Eventualmente, senhoras pertencentes ao círculo de amizade da dona da casa e de Maria Valéria também aparecem nessas reuniões. Do grupo está excluído o pintor Pepe Garcia que, depois da morte da companheira, optara por desbravar o interior do norte do Brasil.

O nível cultural desse grupo seletto é explorado pelo narrador, ratificando as características das personagens referidas no capítulo anterior ou apresentando a psicologia de outras que se agregam ao grupo. Além de os visitantes assistirem à apresentação artística da *Philarmonische Familie*, nas tertúlias do Sobrado, tal como em *Chantecler*, o grupo aborda assuntos diversos: acontecimentos da atualidade mundial; ideologias filosófico-religiosas; comentários sobre destacadas personalidades políticas daquele momento histórico; diretrizes da política nos três níveis da vida nacional, especialmente, as que se referem ao governo estadual. No registro de tais

manifestações, o narrador explora as várias possibilidades de combinação e de alternância do discurso direto com o indireto. Nesses momentos é que se delineiam pontos de vista das personagens, sua ideologia, suas adesões particulares:

- Nunca em toda a História de nossa Pátria houve homem público mais injustamente atacado e difamado do que o Marechal Hermes!

- Injustamente? – estranhou Rodrigo.

- E por que não? – retrucou Jairo com veemência. A caricatura, a imprensa oposicionista e a malícia popular ajudadas pela insídia dos inimigos do Marechal haviam-no apresentado ao país como um imbecil, um débil mental, quando na verdade ele era um homem culto e talentoso, um grande estrategista, o único chefe militar sul-americano que realmente impressionara o Estado-Maior do Kaiser.

- “Chô mico” – exclamou Babalo. E num eco, Liroca repetiu; “Chô mico.”

- Além disso, - prosseguiu o coronel - Hermes da Fonseca era um homem honesto, decente, de vida privada limpa e coração generoso. Sim, não negava que em seu governo tivesse havido excessos, inépcias, erros... Mas pode um Presidente da República ser responsável por tudo quanto acontece no imenso território nacional? A Hermes da Fonseca, o Exército devia sua reorganização e muitos Estados a extinção de suas odiosas oligarquias (p. 535).

Em paralelo, o narrador cumpre a função de mediador, de apresentador das peças do jogo político:

Havia menos de duas semanas, Borges de Medeiros, que estava gravemente enfermo, passara o Governo do Estado ao vice-presidente, Gal. Salvador Pinheiro Machado. Por toda a parte os ânimos andavam exaltados por causa da candidatura de Hermes da Fonseca à senatoria. O Dr. Ramiro Barcellos, republicano dissidente, aceitara finalmente a sua em contraposição à do Marechal. O Comitê Central Acadêmico de Porto Alegre telegrafara a Rafael Cabeda e Fernando Abbott fazendo-lhes um apelo para que apoiassem a campanha de Ramiro Barcellos contra o que ele chamava de “a ignomínia da candidatura marechalica”.

- A esta hora - disse Chiru - está havendo um *meeting* em Porto Alegre, na Praça Senador Florêncio. E as orelhas do marechal e do Senador Pinheiro devem estar ardendo... (p. 534).

O espaço de discussão política que se abre nesses encontros no Sobrado é significativo, porque permite ao leitor uma série de informações sobre o contexto em que as personagens interagem. A crise sintetizada pelo narrador liga-se diretamente à agitação que se verificou no Rio Grande do Sul em 1915, ano em que se decidiria a vaga senatorial. De acordo com o registro de Love, essa eleição provocou muito interesse no Estado. No cenário político, perdura a marcante influência de Pinheiro Machado que, com a concordância de Borges de Medeiros, recomendara Hermes da Fonseca para a cadeira do Senado. A indicação enfrenta a resistência política das lideranças do Sul, que atribuíam ao candidato — e ex-presidente — a pecha de incompetência administrativa.⁴⁰¹

Em termos ideológicos, o enfoque mais aprofundado que as personagens realizam dos princípios responsáveis por duas doutrinas políticas — o positivismo e a democracia, cada um com seu típico regime de governo — assume o papel de fornecer detalhes sobre o exercício do poder dessas correntes ideológicas que, cada uma a seu modo, dividiram as opiniões dos gaúchos nas primeiras décadas do século XX. O coronel Rubim, como representante da primeira corrente, menciona o Rio Grande do Sul como representante da práxis positivista:

– Não precisamos ir muito longe para achar um exemplo de bom republicanismo positivista. O vosso Estado segue o ideal de Comte no que diz respeito à liberdade espiritual. O governo do Dr. Borges de Medeiros é progressista e social e não se imiscui em crenças e doutrinas religiosas. Dá plena liberdade de discussão e reunião, de sorte que o povo, bem informado, será sempre o melhor fiscal do governo. O mal da civilização teocrática foi a fusão do poder temporal com o espiritual. O governo político tem de evitar o terreno teórico (p. 542).

⁴⁰¹ LOVE, op. cit., p. 182.

Encarada de forma crítica, a manifestação do militar provoca uma série de considerações. Ao referir-se à exemplaridade do Rio Grande do Sul, o militar apóia-se na tradição positivista que preconiza “um governo republicano autoritário e centralizado.”⁴⁰² Se examinadas as estratégias que Borges adotou para a manutenção do poder estadual, os adjetivos “progressista e social” não assumem o sentido usual. Referem-se, na verdade, “à prática do consenso, com a realização de alianças com setores sociais (comerciantes, industriais, camadas médias urbanas) até então excluídos do jogo político.”⁴⁰³

Se considerados o uso da repressão aos opositores e a consolidação do “novo pacto político estabelecido por Júlio de Castilhos”⁴⁰⁴ — estratégias adotadas nos anos em que Borges de Medeiros governou o Estado —, o destaque dado a essa personalidade por Rubim carece de relevância:

- E vós aqui no Rio Grande do Sul tendes ao Dr. Borges de Medeiros o homem capaz de exercer essa benéfica ditadura científica. É um estadista duma probidade indiscutível, um verdadeiro varão de Plutarco. Seu governo tem sido modelar. Conseguiu o milagre do equilíbrio orçamentário e criou para o resto do Brasil um padrão exemplar de honestidade [...] e a divisão de terras entre os colonos, obra de seu governo, é o primeiro passo sério que se dá neste país no sentido de arrancá-lo do regime feudal no qual de certo modo ele ainda se encontra! (p. 543).

O pronunciamento de Rubim quanto à liderança de Borges de Medeiros encontra eco no substrato histórico. Ao debruçar-se sobre o “contexto geral pré-30”⁴⁰⁵ (p. 305), Sandra Jathy Pesavento, aponta para a orientação positivista que, nesse momento da história do Rio Grande do Sul, marcou as diretrizes político-administrativas do Estado. De acordo com a autora, a receptividade dessa doutrina não

⁴⁰² KÜHN, op. cit., p. 113.

⁴⁰³ Ibidem, p. 114.

⁴⁰⁴ Idem.

⁴⁰⁵ PESAVENTO, op. cit., p. 205.

só interessou ao “grupo emergente que passou a controlar o poder”⁴⁰⁶ (p. 302) como também se ajustou ao contingente social que integrou o Partido Republicano Rio-Grandense:

[...] parte da classe dominante ligada à pecuária e grupos urbanos médios em ascensão. Dentro do panorama social emergente, o universo ideológico das “classes médias” nascentes orientou-se para a linha de pensamento de oligarquia dominante rural, da qual era egresso ou da qual dependia e em torno de quem gravitava. A julgar pela extração social de seus membros mais atuante politicamente, na coalizão que se formou e dominou o aparato estatal através do PRR, a direção do processo político esteve sempre com o grupo ligado ao meio rural latifundiário. Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, Flores da Cunha, Pinheiro Machado, Getúlio Vargas, João Neves da Fontoura eram elementos provenientes do meio agropecuário.⁴⁰⁷

O contraponto ao posicionamento assumido por Rubim cabe a Rodrigo. Seu inflamado discurso apresenta as marcas dos progressos intelectuais alcançados em um breve período de tempo — 1830-1914 —, conseqüências da Revolução Intelectual processada nos séculos XVII e XVIII⁴⁰⁸. Na síntese que realiza, sobressaem: a afinidade ideológica da personagem com os ideais democráticos, sustentáculos da igualdade política, da soberania e de um sistema representativo, e o otimismo com que Rodrigo encara o novo século, ainda adolescente:

– Pois permita que eu faça mais uma vez a minha declaração de princípios. Creio nos Direitos do Homem e em todas as conquistas da Revolução Francesa. Creio na liberdade, na igualdade e na fraternidade. Numa palavra: creio na Democracia. [...] Acredito no progresso e, como Saint-Just, acho que a felicidade é possível sobre a Terra. O que vai pôr essa felicidade ao nosso alcance, no que diz respeito ao conforto material e à saúde, é a ciência, a ciência aplicada. Estamos no limiar duma grande era! [...] Neste momento a grande tarefa que temos pela frente é a de derrotar o Kaiser e as forças da barbárie, limpando o caminho para a Democracia. Não tenho a menor dúvida: vamos entrar na idade de ouro da História! (p. 539).

⁴⁰⁶ PESAVENTO, op. cit., p. 202.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 209.

⁴⁰⁸ BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental: Do homem das cavernas até a bomba atômica*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 791.

Ironicamente, 22 anos depois dessa exposição de pensamento, Rodrigo — então proeminente figura no cenário político nacional — renega todos esses princípios, ao manifestar apoio à ditadura do Estado Novo, instituída por Getúlio Vargas, explicando-se a duas lideranças políticas de Santa Fé:

Não nego, o que temos aí é um governo de força [...] Mas vocês têm de reconhecer que sua finalidade não é entregar o Brasil à Rússia ou à Alemanha, mas a sim mesmo, ao seu grande destino. O Estado Novo visa preservar a ordem e a unidade nacionais, acabando com os regionalismos perniciosos. Que outra coisa era o Flores da Cunha senão um barão feudal que tinha seu exército particular, suas veleidades de influir na política de outros estados em benefício de seus caprichos, vaidades de mando e interesses pessoais? Caudilhos como ele têm custado caro demais ao país. Não! As oligarquias tinham de acabar. De certo modo, o Getúlio repetiu as “salvações” do Pinheiro Machado, só que desta vez a salvação foi drástica e geral.”⁴⁰⁹

Para Rodrigo, entretanto, pior que enfrentar os correligionários de Santa Fé diante da adesão ao ditador, é ter de encarar a indignação de Toríbio que, diante do fraco argumento de Rodrigo — “Às vezes um homem tem que transigir”⁴¹⁰ — explode: “Tu aceitas mesmo essa porcaria que aí está? Não acredito. Se acreditasse era o fim de tudo. [...] Nunca transigi com a patifaria, com a opressão, com a ladroeira, com a mentira. Mas pelo que vejo teu nariz já se habituou a toda essa fedentina.”⁴¹¹

Na contraposição dos discursos dessas duas situações, transparece o gosto amargo da frustração de expectativas. O desenrolar dos acontecimentos tanto no âmbito internacional quanto no nacional contradiz o otimismo da expressão “idade de ouro da História”, empregada por Rodrigo. Contemplada à distância, a década de 40 contesta o espírito que norteia o discurso de Rodrigo em 1915.

⁴⁰⁹ VERISSIMO, Erico, op. cit., 1962a, p. 814.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 823.

⁴¹¹ VERISSIMO, Erico, op. cit., 1962a, p. 822-823.

O período seria marcado pelo desrespeito aos ideais democráticos: a cruenta Segunda Guerra Mundial revelaria a intolerância humana em seu grau máximo, e ficaria marcada como o momento em que o uso das conquistas científicas distenderia os braços do espectro do Terror Moderno sobre o planeta. Em nível nacional, o País seria mergulhado, mais uma vez, em uma época de arbitrariedades, repetindo uma rotina por demais conhecida de todos.

4 A TESSITURA DA LITERATURA E DA HISTÓRIA EM O *RETRATO*

Só podemos entender a integridade da obra literária, fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista, que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.⁴¹²

(Antonio Candido)

O trânsito pelo universo diegético de *O Tempo e o Vento* e, em especial, pelo mundo de *O Retrato*, torna indispensável a observação de questões que se relacionam de forma direta com a realização da obra. Em um primeiro momento, sobressaem aquelas que se ligam com o tratamento dispensado por Erico Verissimo à matéria ficcional. Em seguida, os pontos que alinham Ficção e História, de forma tão íntima. Da harmonização de elementos tão distintos emerge um mundo colocado numa relação direta com os valores do homem e do escritor que se inserem nessa criação.

De início, as considerações que se impõem estão ligadas à escolha realizada por Erico Verissimo em relação à instância narrativa

⁴¹² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1986.

e à posição que lhe confere em relação à história que conta. Em um primeiro momento — para o leitor que aborda a saga desde seu início — trata-se de um narrador heterodiegético anônimo que, de um nível extradiegético, revela uma atitude demiúrgica em relação aos eventos: com autoridade expõe os fatos, envolvendo a família Terra Cambará, desde suas origens. Essa constatação vinga na primeira parte da saga, atenuando-se aos poucos, à medida que se apresentam, em *O Retrato*, as características de Floriano como o intelectual da família, e define-se a atividade de escritor que ele desenvolve. É somente em *O Arquipélago* que Erico desvenda para o leitor o anonimato da voz responsável pela narração. Nesse momento é que ocorre a definição: aquele que narra a história é um dos membros da família, alguém que não centraliza as ações da narrativa; portanto, um narrador homodiegético.

Dessa forma, Verissimo cria a personagem Floriano, primogênito de Flora e do Dr. Rodrigo Terra Cambará, com duas funções na narrativa: a de personagem e a de narrador. Na primeira, como um dos membros do clã dos Terra-Cambarás, cabe-lhe a posição de personagem secundária, a partir de *O Retrato*:

Tinha decidido dedicar todo o livro a um “retrato de corpo inteiro” do Dr. Rodrigo Terra Cambará, bisneto e homônimo do bravo capitão. O novo Rodrigo, que dali por diante seria a personagem central da estória e, por assim dizer, o porta-estandarte de seu clã, devia representar um largo passo dos Cambarás rumo de sua urbanização e também o princípio da intelectualização dessa família que, tendo por um de seus lados começado em 1745 com uma índia que trazia no ventre um filho de pai desconhecido, haveria de produzir um dia o escritor Floriano Cambará.⁴¹³

A segunda função de Floriano relaciona-se, de forma direta, com a atividade de escritor que ele desenvolve: constitui o narrador que volta o olhar ao passado, a fim de recuperar a história da família.

⁴¹³ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 303.

Assim, Erico ajusta sua criação à situação temporal clássica de uma narração ulterior: a história já terminou, as ações que a integram já foram resolvidas e “o narrador, colocando-se perante o universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato numa situação de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra.”⁴¹⁴ Nesse conjunto, a escolha da pessoa para o discurso do narrador deveria seguir os parâmetros tradicionais da produção desse tipo de relato, e inseri-lo entre as narrativas de primeira pessoa. Entretanto, o procedimento que Verissimo adota contraria a tradição, e define-se pelo estabelecimento de uma certa distância entre o narrador e os fatos narrados.

O autor, portanto, mascara a identidade do narrador, até a última página da saga. Com tal procedimento, consegue um efeito que incide de forma direta sobre o leitor, não só estimulando sua curiosidade no sentido identificar a voz que relata os eventos, mas também o integrando em um tipo de jogo de dissimulação. Nesse jogo, a escolha técnica da instância narrativa e o lugar a ser ocupado na história narrada aparentam ser opção da personagem. Em *Caderno de Pauta Simples*, um dos capítulos da terceira parte da saga, Floriano recupera um diálogo com Roque Bandeira, cujo foco envolve detalhes técnicos da obra a ser escrita. O primeiro colóquio relaciona-se com a instância narrativa, o segundo, com o lugar que Floriano vai ocupar no conjunto dos eventos a serem narrados:

– [...] Mas... por falar nisso, de que ângulo pretendes contar a história?

– A primeira pessoa me limitaria demais o campo de visão. Usarei a terceira. Como narrador espero colocar-me num ângulo impessoal e imparcial.

– Impossível! Tua parcialidade mais cedo ou mais tarde se revelará até mesmo na maneira de apresentar uma personagem ou um episódio. Tuas idiosincrasias, gostos, birras, implicâncias, simpatias e antipatias acabarão por vir à

⁴¹⁴ REIS e LOPES, op. cit., p. 256.

tona dum modo ou de outro. Verás que vais gostar mais desta figura humana que aquela e que terás mais paciência com A do que com B. E que tua indiferença para com C e D fará que estas duas personagens não passem de vagos vultos cinzentos!⁴¹⁵

-
- E tu... perguntou ele - como vais entrar no romance?
 - Serei uma personagem como as outras.
 - Achas que te podes ver a ti mesmo com objetividade?
 - Acho, e isso significa que terei de cortar na própria carne.
 - Veremos então um espetáculo portentoso: o Floriano moralista escrevendo sobre o Floriano imoral ou amoral. Ou vice-versa... Vai ser uma confusão dos demônios. Quero só ver.⁴¹⁶

A posição de Floriano como responsável pela narrativa e o motivo que o impele a criar assumem débeis contornos já em *Uma Vela para o Negrinho*, no momento em que ele fantasia uma situação diante do túmulo de Toni Weber:

ANTÔNIA WEBER

(Toni)

1895- 1915

Talvez ali estivesse o ponto de partida de seu próximo romance... O autor visita o cemitério de sua terra e fica particularmente interessado numa sepultura singela a que a superstição popular atribui poderes milagrosos. Vem-lhe então o desejo de, através da magia da ficção, trazer de volta à vida aquela morta obscura (p. 594).

Em relação a Floriano, a realização desse romance pode reverter em conhecimento sequer imaginado por ele. Focalizando a figura da personagem, Bordini afirma que

[...] existe uma crise relacionada com suas raízes na cidade, que ele poderia conhecer pela recomposição do passado por intermédio de uma obra de ficção. Sua primeira opção para resolver essa busca das raízes vem de uma lenda - que ele ignora tratar-se de um fato da sua própria vida.

⁴¹⁵ VERISSIMO, E., op. cit., 1962a, p. 751.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 754.

Estabelece-se, assim, entre narrador e narratário, um conhecimento irônico, de que a personagem está privada. Na relação do pai passional com a loura Toni está o início dos problemas atuais da família Cambará, mas Floriano trata a vida da imigrante como algo insignificante [...]⁴¹⁷

Também é nesse momento da visita de Floriano ao cemitério que Erico expõe, pela focalização dos pensamentos do rapaz, as grandes preocupações com que o filho do Dr. Rodrigo se debate. Elas vão constituir episódios patéticos na saga: constatar a desintegração da família que assiste à agonia do chefe do clã e ter consciência da relação frágil e distanciada entre pai e filho. A conjugação desses elementos resulta, dias depois, no esboço mental do romance. Diante dele, o Floriano alimenta, em seu íntimo, a expectativa de que a criação sobre sua família “seja uma catarse”⁴¹⁸:

Já vejo claro o que vai ser o novo romance. A saga de uma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos começando o mais remotamente possível no tempo. [...]

1745. No topo de uma coxilha, uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a prenhou e abandonou. [...]

Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde.⁴¹⁹

Assim, a partir de *O Retrato*, fica evidente não só a indecisão de Floriano entre dois pólos — o “eu-narrador” e o “eu-narrado”⁴²⁰ — como também a distância afetiva, ética e moral em relação ao protagonista. Considerando o distanciamento assumido pelo narrador quanto à história narrada e à relação também distanciada do Dr. Rodrigo com o filho mais velho, as observações de Floriano sobre a história dos Terra-Cambarás deveriam obedecer a um critério

⁴¹⁷ BORDINI, op. cit., p. 229.

⁴¹⁸ VERISSIMO, E., op.cit., 1962a, p. 1008.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 747.

⁴²⁰ REIS e LOPES, op. cit., p. 266.

pretensamente testemunhal e exterior. Entretanto, nelas subjazem as marcas dos conceitos de valor que o rapaz defende.

Definida a voz, o outro aspecto que merece considerações diz respeito às fontes que Erico provê, para alimentar a narrativa de Floriano. Para conseguir as informações de que necessita, a fim de organizar o relato, a personagem deve mergulhar no universo das experiências vividas pelos componentes de sua família, no passado. Ele sabe que aí, território nebuloso, é que pode obter resultados importantes. Mais ainda, para esse movimento em direção ao passado, deve convencer a velha Dinda, envolvê-la no projeto do romance. Maria Valéria, a guardiã de objetos antigos da família, conhece relatos antigos relacionados com o clã, mas é muito ensimesmada:

Quando a velha Maria Valéria anda pela casa nas suas rondas noturnas, com uma vela na mão, vejo nela um farol. Estou certo de que a luz dessa vela me poderá alumiar algum dos caminhos que ficaram para trás no tempo. Vaqueana dos campos e veredas do passado desta família, a Dinda talvez seja a única pessoa capaz de me fornecer o mapa dessa terra para mim incógnita. Ela própria é uma arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias. Mas arca fechada e enterrada [...]

Depois de muitas hesitações, e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias. Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas [...], importantes peças de museu da família...⁴²¹

O manancial de informações que vai alimentar o romance de Floriano é constituído, portanto, a partir de uma combinação realizada por Erico Verissimo: a memória da velha madrinha, mais os objetos do “baú de lata” dos quais ela é guardiã. O efeito que o escritor consegue com tal combinação é envolver a narrativa com a aura de um enigma a ser decifrado e escrito por Floriano. Além disso, uma expectativa é criada, em função dos desafios a serem enfrentados por Floriano, para a concretização do romance. Por um lado, Maria

⁴²¹ VERISSIMO, E., op. cit., 1962a, p. 747-748.

Valéria, memória viva do clã, fecha-se em copas, acreditando ser “o passado uma sepultura: remexer nele seria sacrilégio”.⁴²² Cabe a Floriano, de início, a difícil tarefa de convencer a velha senhora a falar sobre o passado, e, com isso, apoiá-lo em seu projeto.

De outra perspectiva, o conteúdo do “baú de lata” evoca o repositório dos vestígios do tempo, da própria História. Nesse ponto, Erico estimula Floriano a um desafio: a partir de marcos que assinalam a passagem do tempo, recompor a história das diversas gerações da família, subjacente neles: “o dólma do Cap. Rodrigo”; “uma camisa de homem, de pano grosso e encardido que o bisavô Bolívar Cambará vestia no dia em que foi assassinado pelos capangas dos Amarais”; “camafeus, medalhões com mechas de cabelo, frascos de perfume vazios, lencinhos de renda, leques”.⁴²³ Os primeiros objetos que Erico disponibiliza para Floriano relacionam-se com vestimentas dos antepassados da família Terra Cambará; os segundos pertencem ao mundo feminino da moda de uma época distante. Tanto uns, quanto outros carregam consigo um significado a ser descoberto pelo narrador. De acordo com Daniel Roche, os objetos citados constituem

[...] um fato social de comunicação, que traduz também a evolução da cultura, da sensibilidade, das técnicas, a inteligência dos produtores e a tolerância dos consumidores. A moda, entre liberdade e sujeição, se presta a todos os jogos da distinção, do poder.⁴²⁴

Em relação ao desafio de Floriano, Bordini reconhece que

Floriano Terra Cambará deve abandonar a temática urbana dos pequenos dramas pessoais e enfrentar o desafio de trazer à vida, por meio da ficção romanesca, todos aqueles que

⁴²² VERISSIMO, E., op. cit., 1962a, p. 747.

⁴²³ As três citações desse parágrafo encontram-se em: VERISSIMO, E., op. cit., 1962a, p. 748.

⁴²⁴ ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo – séc. XVII-XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 13.

se foram e que deixaram sua marca na história gaúcha, tanto no plano de fundo geral [...] quanto no primeiro plano, como seus antepassados e sua família [...] Sua tarefa é relembrar para esclarecer, retratar para estudar, compreender e aceitar o passado que lhe confere identidade como homem, gaúcho e intelectual.⁴²⁵

A partir do olhar que Floriano lança ao passado, portanto, a decifração do sentido dos fragmentos na evolução dos Terra-Cambarás constitui não só a visão que ele vai oferecer do clã, como também a reconstituição dos diversos momentos históricos vividos pelo grupo e pela sociedade em que a família está inserida. Ao jogar com esses elementos na elaboração da narrativa, Erico insere no texto a visão que possui sobre o íntimo relacionamento que a Ficção e a História apresentam. Ele defende a tese de que

[...] ninguém escapa à História por mais que corra do calendário e da geografia. Mesmo na chamada estória alienada, a História estará sempre implícita. Não vejo, por outro lado, porque deva-se envergonhar-se o escritor que recusa encarar os fatos históricos de frente ou envolver-se por inteiro na História. O importante é que a estória seja bem contada – que interesse, comova, esclareça, intrigue, edifique, sacuda de alguma forma o leitor...⁴²⁶

Considerados esses pontos, a história que Floriano relata sobre os Terra-Cambarás não irá limitar-se aos muros do Sobrado, mas ultrapassá-los. No fundo, o que ele realizará é a apresentação, sob nova perspectiva, da história cultural de Santa Fé, do Rio Grande e, por extensão, do Brasil. Do aproveitamento dos indícios não-factuais com que a personagem conta para realizar seu trabalho, emerge o destaque que Erico confere às contribuições dos setores da sociedade, nem sempre realçados nos documentos oficiais.

⁴²⁵ BORDINI, op. cit., p. 196.

⁴²⁶ MARZOLA, Norma. Ninguém escapa à História. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. p. 70.

Através do trabalho a ser realizado por Floriano, o escritor apresenta a urdidura que organiza com os fios da Ficção e da História, ao longo de *O Tempo e o Vento*. Ao recuperar rastros triviais como efetivos documentos para o registro do passado, Erico salienta a passagem do homem comum pela vida. Para ele, “a História nada faz... é o homem, o homem vivo e real quem faz tudo. A história é apenas a atividade do homem na busca de seus objetivos”.⁴²⁷ Sob esse aspecto, os elementos que seleciona para Floriano reconstruir a trajetória da família revelam pontos de aproximação com o pensamento de Paul Veyne⁴²⁸ sobre o papel da memória e dos dados insignificantes para a historiografia.

Na combinação que Floriano efetua para a escrita do romance — documentos, mais memória — Erico Verissimo representa a fusão que emprega na saga. Os objetos remanescentes dos Terra-Cambarás correspondem, na realidade objetiva, aos periódicos e revistas que fundamentam o contexto em que se desenrolam os eventos narrados pelo escritor cruzaltense; a memória de Maria Valéria encontra alguma correspondência com a do próprio escritor gaúcho. Ao explicar o processo de composição de *O Retrato*, Erico declara:

Comecei a escrever *O Retrato* em janeiro de 1950, na Praia de Torres, num apartamento com vista para o mar. Em março, voltei para Porto Alegre com algumas centenas de páginas já prontas e continuei o trabalho [...] na minha própria casa. Como não possuísse um escritório propriamente dito, usei a sala de jantar, colocando a máquina de escrever em cima da mesa, ladeada por pilhas de volumes contendo números do *Correio do Povo*, correspondentes aos anos de 1910 a 1915. Entrei nesse segundo tomo da trilogia cômico das armadilhas que suas aparentes facilidades me preparavam

⁴²⁷ MARZOLA, op. cit., p. 140.

⁴²⁸ Para Veyne: “A História é filha da memória” (p.19); “Pequenas particularidades insignificantes, ao se multiplicarem, acabam por compor um quadro bem inesperado” (p. 31); “Um acontecimento só é conhecido mediante indício de algum evento (quer esteja catalogado, quer durma na floresta do não-factual)” (VEYNE, 1982, p. 20).

— o que entretanto não me impediu de cair em algumas delas.⁴²⁹

Assim, ajudado por velhos jornais e pelas minhas às vezes nebulosas e outras vezes luminosas lembranças de menino, comecei a trabalhar no romance, a princípio com a cautela de quem caminha num campo minado pelo inimigo.⁴³⁰

A intencionalidade que Erico atribui a Floriano em relação ao romance a ser escrito vai ao encontro de uma questão implícita⁴³¹, para a qual o filho do senhor do Sobrado busca uma resposta: que acontecimentos contribuíram para o insulamento das pessoas de sua família? Para o leitor, distanciado das questões decisivas da personagem, a mesma indagação apresenta-se em outros termos. Pelo contraponto que Erico organiza entre os capítulos de *O Retrato* — a figura de um Dr. Rodrigo decrépito *versus* um Dr. Rodrigo, em pleno viço da juventude — e pelas opiniões contraditórias que os habitantes de Santa Fé revelam sobre o Dr. Rodrigo, a interrogação que ocorre àquele que lê é correlata: que acontecimentos terão marcado a vida do protagonista, a ponto de estabelecerem-se opiniões tão conflitantes em relação à sua personalidade? Envoltas por um suspense que não se esclarece em *O Retrato*, tais questões insinuam os momentos iniciais da crise familiar, como suas causas primeiras.

A partir da instância narrativa e da relação que se estabelece entre a voz narrativa e a história, são possíveis outras considerações. Uma delas refere-se ao nexos dialógico entre autor e narrador que os aportes teóricos admitem⁴³². Emerge daí o desafio de conhecer o nível

⁴²⁹ VERISSIMO, E., op.cit., 1973, p. 302-303.

⁴³⁰ Ibidem, p. 304-305.

⁴³¹ Genette estabelece tipos de relação “que podem unir a narrativa metadieética à narrativa primeira na qual se insere. O primeiro tipo é uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegeese, o que confere à narrativa segunda uma função *explicativa*. [...] Todas as narrativas respondem explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo “Quais os acontecimentos que conduzem à situação presente?” (GENETTE, 1972, p. 231). É o que nos parece acontecer em *O Retrato*.

⁴³² Isto não significa que ela ocorra “de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística de atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego” (REIS e LOPES, op. cit., p. 258).

de aproximação ou de distanciamento desses dois pontos de vista, a saber:

[...] o do autor (entendido na acepção corrente de opinião ou visão do mundo) e o da personagem, eventualmente plasmado com o rigor técnico próprio da focalização interna e remetendo também para uma certa atitude de recorte ideológico.⁴³³

No caso da saga concebida por Erico Verissimo, as linhas limítrofes entre os domínios do autor e do narrador atenuam-se⁴³⁴. Ao longo de toda a narrativa — de forma particular, em *Uma Vela para o Negrinho*, capítulo final de *O Retrato* — existe um tácito entendimento que o leitor percebe entre Erico e Floriano, mesclando ficção e realidade⁴³⁵. Tanto um quanto o outro estão inseridos em um tempo difícil e angustiante.

Ao olhar retrospectivamente para o passado mais recente — poucos meses após o final da Segunda Guerra Mundial, e em plena crise política brasileira, desencadeada pela deposição de Getúlio Vargas do poder —, as reflexões de Floriano revelam o quadro que, após o armistício, alastrou pessimismo e confusão pelo mundo, onde impactavam “extensas áreas de fome e de medo, de cinzas e escombros, de desespero, de sofrimento e de violência.”⁴³⁶ Tudo parecia contribuir para poucas esperanças de a civilização recuperar-se um dia.⁴³⁷ Nessa atmosfera, as idéias existencialistas de Jean Paul Sartre semeavam angústia nos espíritos mais conscientes, pela nova forma de não só avaliar o homem, mas também pelas opções realizadas. De acordo com as idéias do pai do existencialismo,

⁴³³ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1972. p. 41.

⁴³⁴ Chaves é categórico: “O livro que Floriano Cambará imagina é precisamente o romance que Erico Verissimo escreveu” (CHAVES, 2000, p. 69).

⁴³⁵ O tipo de situação que se constata, de forma similar, originou a conhecida manifestação de Flaubert: sobre a repercussão de *Madame Bovary*: “Mme. Bovary c'est moi.”

⁴³⁶ BURNS, op. cit., p. 963.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 997.

[...] não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Por outro lado, se Deus não existe, não encontramos já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta. Assim, não teremos nem atrás de nós, nem na nossa frente, no reino luminoso dos valores, nenhuma justificativa e nenhuma desculpa. Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo, e como, no entanto é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo o que faz.⁴³⁸

No turbilhão provocado por essas idéias, Floriano vive os desafios de seu tempo e procura entender o que move a desenfreada natureza humana, a ponto de o homem do século XX colocar em risco a vida do próprio planeta. Paralelamente, manifesta preocupação com os destinos da política nacional, não só por causa das ligações do Dr. Rodrigo com o poder central, como também pelo rumo a ser imposto ao País pelos acontecimentos políticos.

Erico, em 1950, ao iniciar a escrita de *O Retrato*, também se encontra em um momento problemático da história da humanidade e do Brasil. Em nível internacional, as seqüelas subseqüentes ao conflito mundial — a intensificação da Guerra Fria e o começo das hostilidades na Coréia — expõem pontos frágeis que podem reavivar os horrores do conflito bélico, pois

[...] em parte alguma, praticamente havia indícios de que as disposições da Carta do Atlântico estivessem próximas de tornar-se realidade. As esperanças das massas de todas as nações, quanto ao advento automático da paz e da segurança assim que houvesse terminado a carnificina foram brutalmente desfeitas. O recrudescimento da política de poder e o medo de uma nova guerra, que desta vez seria travada com armas atômicas e venenos bacteriológicos, fez com que a década de 1930 se afigurasse, por comparação, quase serena e ordeira.⁴³⁹

⁴³⁸ SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 9.

⁴³⁹ BURNS, op. cit., p. 963.

Em termos de Brasil, a memória nacional ainda tinha muito presentes os acontecimentos das décadas de 30 e 40. Se, por um lado, no período de 1930 e 1935, o País vivera um das raras fases de liberdade em que tudo fora questionado e discutido de forma apaixonada, a década de 40 mergulhara o País no arrocho político que se alastrara pelo extenso período do Estado Novo. A vida cultural brasileira ainda recordava os duros golpes que recebera pela perseguição ideológica imposta a intelectuais de notório saber; pela queima de livros em praça pública e pela convivência com a censura à imprensa que lhe fora imposta. Assim, a época após a queda de Getúlio iniciara sob o signo de um anseio de liberdade e de um clima de desafoço, registrando-se “um esforço de harmonizar o liberalismo vigente com as obrigações de um Estado capitalista moderno, que Getúlio Vargas organizara, com colorações paternalistas.”⁴⁴⁰ Entretanto, a fragilidade das instituições nacionais, constatada ao longo da história do País, impunha uma incógnita quanto aos caminhos a serem trilhados.

Em nível pessoal, tanto Floriano, quanto Erico estão à procura de respostas para questões de foro íntimo, responsáveis por desencontros, caprichosamente tecidos pela vida. Floriano, intranquilo, está consciente de que “o Rio em quinze anos havia desintegrado o clã dos Cambarás e tudo indicava que Santa Fê não conseguiria uni-lo outra vez” (p. 601). Erico procura um entendimento com o próprio pai, um “‘ajuste de contas’ no plano sentimental, numa completa libertação de todas as mitologias, de todos os códigos escritos ou não, um encontro no plano humano da mútua aceitação e do amor.”⁴⁴¹

⁴⁴⁰ LOPEZ, op. cit., p. 101.

⁴⁴¹ VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. Memórias. Porto Alegre: Globo, 1976. v. 2. p. 16.

Em várias passagens de seu livro de memórias, Erico Verissimo estabelece limites, mas acaba confirmando semelhanças e a proximidade que mantém com a figura de Floriano, narrador da saga. Essas informações, portanto, justificam que se estabeleça uma série de “atitudes ideológicas, éticas, culturais”⁴⁴² e estéticas coincidentes entre o autor e o narrador:

Depois que publiquei *O arquipélago*, muitos leitores quiseram saber se a personagem, Floriano Cambará é autobiográfica. Ora, parece-me ter deixado claro que, no que diz respeito a fatos, nossas vidas diferem muito uma da outra. Nem todas as coisas que aconteceram a Floriano aconteceram a este contador de histórias. Poder-se-ia dizer, isso sim, que psicologicamente Floriano e eu somos irmãos gêmeos ou sócias.⁴⁴³

Concluí que a linha melódica de minha vida tinha sido, fino modo, uma busca da casa e do pai perdidos. Ali estava a casa [...] E o pai. Também isso, esse problema estava resolvido. Em *O arquipélago* eu tinha feito as pazes no diálogo entre Floriano e Rodrigo Cambará.⁴⁴⁴

E como, havia muito, tivesse decidido que Rodrigo Cambará ia ser uma espécie de sócia psicológico de Sebastião Verissimo, era natural que eu pensasse também na possibilidade de entrar no livro como personagem, caso em que teria de meter-me na pele de Floriano, o filho mais velho do futuro senhor do Sobrado.⁴⁴⁵

A partir dos resultados obtidos com o estudo do projeto da saga concebido pelo autor, Bordini ratifica-lhe a manifestação ambivalente:

Tudo o que se diz sobre a criação de *O tempo e o vento* de Floriano Cambará é transposto para o que ocorreu na criação de *O tempo e o vento* de Erico Verissimo, tornando Floriano o *alter ego* de Erico. Esse, na verdade, é o grande jogo ficcional da obra. Nada garante que a história contada por Floriano seja a história dos Terra-Cambará na sua pureza, assim como nada garante que as revelações de *O arquipélago*

⁴⁴² REIS e LOPES, op. cit., p. 257-258.

⁴⁴³ VERISSIMO, E., op. cit., 1976, p. 318.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 323.

⁴⁴⁵ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 304.

sobre a criação do romance de Floriano correspondam ao que ocorreu a Erico durante a elaboração da obra.⁴⁴⁶

Em um dos procedimentos realizados para a caracterização de Floriano, Erico potencializa a psicologia do filho do senhor do Sobrado com uma índole introspectiva e reflexiva. É do conhecimento que possui sobre Marcel Proust que Verissimo extrai os elementos psicológicos para qualificar Floriano. De forma idêntica ao protagonista de *Em Busca do Tempo Perdido*, o filho do dono do Sobrado apresenta-se como um ser humano perplexo em suas infinitas reações diante das coisas que lhe fazem sentir dor ou prazer. Floriano vive de forma intensa os conflitos internos que o impelem à busca de respostas e, em consequência, é muito severo consigo mesmo, em sua autocrítica e na forma como vê os outros⁴⁴⁷:

E eu? Eu talvez permanecesse na minha famosa eqüidistância [...] Afinal de contas que sou eu? Aos trinta e quatro anos ainda não encontrara uma resposta satisfatória para cada pergunta. [...]

Às vezes invejava a capacidade de paixão do pai. Certo ou errado, o Velho vivera com plenitude, tivera a coragem dos próprios defeitos e desejos: fora um homem afirmado, ao passo que ele, Floriano, sempre se mantivera numa espécie de morna surdina, cultivando suas pequenas ternuras, escravo daquele desejo de ver claro, de conservar a lucidez – uma lucidez que não só lhe criava o horror ao ridículo, ao excesso e ao absurdo como também o fazia compreender que ninguém pode viver com plenitude e profundidade sem incorrer no ridículo [...] (p. 604)

O mesmo caráter lúcido e reflexivo de Floriano, marcado por interrogações, permeia uma das manifestações de Erico sobre si mesmo com uma quase-coincidência de termos:

Que espécie de homem sou eu? Creio que deixei nestas memórias — que alguns talvez possam classificar como

⁴⁴⁶ BORDINI, op. cit., p. 245.

⁴⁴⁷ A manifestação de Floriano poderia, quem sabe, equivaler à frase de Erico “Eu me amo, mas não me admiro” (ANDRADE, 1997, p. 86).

autobiografia — elementos que podem ajudar o leitor a encontrar resposta a essa pergunta. [...]

Sempre senti em mim todas as possibilidades tanto para o bem como para o mal. Cometi todos os pecados da imaginação, bem como muito outros que não foram apenas da fantasia. [...]

Se me perguntarem que constantes de meu temperamento sinto com mais freqüência, eu diria que é uma curiosa combinação de preguiça — física e mental — e timidez. Tenho passado a vida a combater ambas, muitas vezes com o mais positivo sucesso.

Sou de raro em raro assaltado pelo tédio, mas reajo com a maior energia, repelindo-o, pois me parece que entregar-se a gente a esse inimigo cinzento é uma prova de falta de imaginação e senso comum — pois como pode aborrecer-se um homem que pensa num universo tão cheio de desafios ao seu espírito, à sua coragem, à sua capacidade de imaginação e de iniciativa, aos seus desejos de aventura, um mundo, onde há tanta coisa a aprender, descobrir, compreender, desfrutar e conquistar?⁴⁴⁸

Valores estéticos e ideológicos constituem mais um ponto de afinidade do diálogo que autor e narrador estabelecem. A manifestação de Floriano sobre os elementos fundamentais para a criação de uma obra literária considera os aspectos técnicos e temáticos de forma metafórica:

Chegara à conclusão de que embora a perícia técnica não devesse ser menosprezada, para fazer um bom vinho era necessário antes de mais nada ter uvas de boa qualidade. No caso do romance a *uva* era o tema — o tema legítimo, isto é, algo que o autor pelo menos tivesse *sentido* se não propriamente *vivido*. Floriano não achava que a história da desconhecida da sepultura de pedra fosse pura uva. De resto, qualquer drama individual por mais terrível que fosse empalideceria quando comparado com a tragédia coletiva que o mundo acabava de presenciar. A humanidade emergia da mais sangrenta e cruel das guerras. [...]

Havia pouco, num artigo que não chegara a publicar nem mesmo a terminar, esboçara um paralelo entre o horror antigo e o horror moderno. [...] O horror moderno era o pavor da Vida e do Conhecido, o horror social causado pela violência e crueldade do homem contra o homem (p. 595).

⁴⁴⁸ VERISSIMO, E., op. cit., 1976, p. 318-319.

Os mesmos aspectos que constituem a metáfora — “para fazer um bom vinho era necessário antes de mais nada ter uvas de boa qualidade” — e outros nela subjacentes, podem encontrar equivalência na manifestação de Erico Verissimo sobre os problemas do romance, quando ele define — de forma clara, direta e específica — as diretrizes norteadoras que busca realizar na literatura que produz:

- As qualidades essenciais do estilo devem ser as seguintes: clareza, simplicidade e graça.
- Um estilo para o ensaio, outro estilo para o romance. O ensaísta pode, sem prejuízo do que escreve, entregar-se a jogos de linguagem. O que se lhe exige do estilo é que ele seja enxuto, límpido, correto e que tenha a flexibilidade fria e brilhante do aço. Quanto à linguagem do romancista, é preferível que ela possua a elasticidade quente e sangüínea da carne; e que se amolde perfeitamente ao fato que está narrando.
- Os tempos se tornaram de tal maneira complicados, tão cheios de problemas urgentes e dramáticos de ordem social que o escritor se faz a si mesmo esta pergunta: “Será lícito ficar eu a construir mundos imaginários, a brincar com imagens multicores, formando quadros de mera e mentirosa beleza, enquanto o mundo se agita em greves, guerras ou ameaças de guerra, desentendimentos, brutalidades e problemas sem solução?”
- É preciso enxergar tudo, fugir à unilateralidade, enunciar da maneira mais completa cabível no caso os dados do problema humano. Com que elementos contar? Cheguei à conclusão de que os principais eram: o conflito dos temperamentos; a inquietação espiritual (Deus, o problema do bem, do mal, da verdade, etc.); as questões sexuais; as questões econômicas.
- A vida é múltipla e, no fim de contas, onde está a verdade? Acho que a preocupação moral do escritor deve ter como objetivo principal a causa humana⁴⁴⁹.

O nível de envolvimento do autor e do narrador ultrapassa os aspectos convergentes apontados acima, e instala-se no plano ético-moral. Esse patamar envolve questões pertinentes à postura a ser assumida pelo romancista Floriano, diante do contexto em que se

⁴⁴⁹ VERISSIMO, Erico. Os problemas do romance. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 46-49.

insere. Em um de seus diálogos com as pessoas mais chegadas à família Cambará, ele manifesta-se:

Uma das coisas que me preocupam – diz Floriano – é descobrir quais são as minhas obrigações como escritor e mais especificamente como romancista. Claro, a primeira é a de escrever bem. Isso é elementar. Acho que estou aprendendo aos poucos. Cada livro é um exercício. Vocês devem conhecer aqueles versos de John Donne que Hemingway popularizou recentemente, usando-os como epígrafe de um de seus romances. É mais ou menos assim: *nenhum homem é uma ilha, mas um pedaço do Continente... a morte de qualquer homem me diminui, porque eu estou envolvido na Humanidade.. etc... etc...*

[...] Estive pensando... - continuou Floriano *Nenhum homem é uma ilha...* O diabo é que cada um de nós é mesmo uma ilha, e nessa solidão, nessa separação, na dificuldade de comunicação e verdadeira comunhão com os outros, reside toda a angústia de existir.⁴⁵⁰

- O que importa para cada ilha – prossegue Floriano - é vencer a solidão, o estado de alienação, o tédio ou o medo que o isolamento lhe provoca. [...]

- Estou chegando à conclusão de que um dos principais objetivos do romancista é o de criar, na medida de suas possibilidades, meios de comunicação entre as ilhas de seu arquipélago... construir pontes... inventar uma linguagem, tudo isto sem esquecer que é um artista, e não um propagandista político, um profeta religioso ou um mero amanuense...⁴⁵¹

Ao declarar que compete ao romancista promover a aproximação das pessoas, o pensamento de Floriano deixa subentendidos os males que representam as causas responsáveis pelo insulamento dos indivíduos: as injustiças sociais, a guerra, a fome, o poder nas mãos de grupos manipuladores das forças políticas, entre tantos outros. Para essa mesma direção converge o pensamento de Erico ao figurar a situação da humanidade como um corpo doente, carcomido por graves males sociais. Em conseqüência, atribui ao romancista a missão de fornecer um “diagnóstico das doenças de sua época, relacionando-as quando possível com doenças que vêm do

⁴⁵⁰ VERISSIMO, E., op. cit., 1966, p. 218-219.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 220.

passado. Não lhe compete prescrever um tratamento para o organismo social”⁴⁵², nem “oferecer remédios para os males sociais, mas sim mostrar que o organismo social está doente, criando desse modo ‘a necessidade de curá-lo’ ”⁴⁵³. Acima de tudo, “não fazer vista grossa a certas injustiças sociais ou certos problemas por medo da crítica, da polícia ou dos partidos políticos.”⁴⁵⁴

Apresentando-se como “um sujeito perseguido por um sentimento de responsabilidade e culpa”, que não consegue “ficar indiferente nem calado diante da injustiça social ou individual”⁴⁵⁵, Erico expõe os princípios que norteiam a sua atividade literária:

Não vejo como se possa escrever sobre pessoas e fatos desta hora eliminando de caso pensado, todos esses problemas e dramas que nos saltam na cara todos os dias, nas páginas dos jornais e nos noticiários de rádio e televisão: guerras, fome, injustiças, mentiras publicitárias, interesses industriais e comerciais mantidos à custa de vidas humanas, [...]”⁴⁵⁶.

A origem da função humanista-social que o autor atribui a sua atividade e à literatura origina-se de uma experiência pessoal, vivenciada na juventude. Na época, pela primeira vez, ao participar do socorro prestado a uma pessoa humilde, vítima da violência policial, Erico sentiu de perto “o cheiro de sangue e carne humana dilacerada”⁴⁵⁷. A brutalidade daqueles instantes marcou-o de forma

⁴⁵² BRAGA, Adolfo. Prisioneiros. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. p. 28-29.

⁴⁵³ MARZOLA, op. cit., p. 72.

⁴⁵⁴ Idem.

⁴⁵⁵ GRANDI, Celito. Somos todos uns mentirosos. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. p. 64.

⁴⁵⁶ MARZOLA, op. cit., p. 71.

⁴⁵⁷ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 45.

tão profunda que, muito tempo depois, ao iniciar sua carreira como escritor, ele cria uma metáfora, definindo um posicionamento político:

Desde que adulto, comecei a escrever romances, tenho animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto.⁴⁵⁸

Para Erico, a questão relacionada com o posicionamento a ser assumido pelo escritor diante dos problemas de sua época mantém-se atual; respondê-la implica reconhecer a liberdade⁴⁵⁹, a soberania de cada artista pela assunção particular de opções:

Só quem pode e deve decidir sobre o comportamento político do escritor é ele próprio. Se quiser permanecer alheio a todos esses problemas e inquietações na sua Torre de Marfim e puder viver sem remorsos nessa ausência de mundo, que o faça e tenha bom proveito. Rechaço a idéia de que o escritor deve estar necessariamente a serviço dum partido político, mas aceito a de que ele possa fazer isso, se assim entender. Fala-se muito em literatura engajada. Repito mais uma vez que, a meu ver, o engajamento dum escritor deve ser o homem e a vida, no sentido mais amplo e profundo dessas duas palavras.⁴⁶⁰

O engajamento a que se refere o autor subtrai-lhe a neutralidade. Ao definir a posição política que adota, Erico revela em suas memórias que se considera “dentro do campo do humanismo socialista, mas – note-se – voluntariamente e não como prisioneiro”.

⁴⁵⁸ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 45.

⁴⁵⁹ Daniel Fresnot revela que a independência intelectual assumida por Erico reservou-lhe, como escritor, momentos de vida entre “dois fogos bem distintos: o da extrema direita que enxergava nele um comunista encapuçado, um melífluo agente de ‘teorias exóticas’, estranhas aos sentimentos do povo e da civilização ocidental cristã; e o da extrema esquerda que não se conformava com a posição do romancista recusando-se sempre a transformar suas obras em contundentes panfletos de doutrinação partidária.” (FRESNOT, 1977, p. IX).

⁴⁶⁰ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 314.

Diante do estranhamento que essa posição possa causar no leitor, explica:

[...] a dialética marxista é inseparável de seu humanismo. Segundo Marx, uma sociedade não pode ser livre se todos os indivíduos que a compõem não forem também livres. Quando o autor de *O Capital* falava em “prática socialista”, referia-se especificamente à liberdade. E essa noção de liberdade não foi apenas o ponto de partida de suas idéias, mas também o seu objetivo mais alto.⁴⁶¹

Para Erico, diante da vida e das questões humanas, a imparcialidade “é impossível”⁴⁶²; na ficção ele bem a expressa, por intermédio das anotações avulsas de Floriano:

Na hora em que nasce, o homem entra inescapavelmente na História. Desde o primeiro minuto de vida começa a sentir pressões de toda a sorte. O ato de nascer é um *engagement*. Um compromisso que outros assumem tacitamente em nosso nome, e do qual jamais poderemos fugir nem mesmo pelo abandono voluntário da vida, pois o suicídio seria um compromisso terrível com a eternidade.⁴⁶³

Assim, desse íntimo entrelaçamento que se percebe entre Erico e Floriano, resulta uma narração que aborda os eventos de *O Retrato* de forma objetiva⁴⁶⁴. No sentido de assegurar ao responsável pela narração a criação de um painel de variados pontos de vista, Erico investe na função regencial e comunicativa que Floriano desempenha. Dessa forma, o narrador, além de explorar a intimidade das personagens — em especial a do protagonista —, de dosar as informações que fornece e de alternar focalizações, constrói um painel

⁴⁶¹ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 314-315.

⁴⁶² VERISSIMO, E., op. cit., 1962a, p. 876.

⁴⁶³ Idem,

⁴⁶⁴ Segundo Boris Tomachevski, “Uma narração pode ser apresentada objetivamente em nome do autor, como uma simples informação, sem que se nos explique como tomamos conhecimento destes acontecimentos, ou em nome do narrador, de uma certa pessoa bem definida” (TOMACHEVSKI, 1971, p.181). A objetividade aqui vem através do narrador.

da história do cotidiano do Rio Grande do Sul, nos primeiros anos do século XX.

As múltiplas vozes que Erico faz emergir por intermédio da ação de Floriano em *O Retrato*; o conjunto dos detalhes espaciais explorados; as rotinas do cotidiano da vida rural contrapostas às da vida urbana de uma cidade interiorana — de entremeio no relato — constituem um procedimento na construção da narrativa ficcional, denominado paralelismo⁴⁶⁵, cuja origem ocorre a partir da realidade circundante. A partir daí, o autor busca nos domínios da História os motivos que vão possibilitar novas associações e, em consequência, distinguir o conjunto que se representa em *O Retrato* como um fato artisticamente elaborado⁴⁶⁶.

As ações da segunda parte da saga centralizam-se na figura do Dr. Rodrigo Cambará, resultado ficcional de uma dupla combinação. Para a configuração dessa personagem, o autor conta, por um lado, com as características psicológicas que rememora das suas vivências pessoais com o próprio pai e que, deseja, resulte em alguém “parecido mas não idêntico a Sebastião Verissimo”. Dele, o protagonista, “belo espécime masculino”, absorve

[...] a sensualidade, o amor à vida, a bravura, a generosidade, a vaidade à flor da pele, a auto-indulgência e a mágica capacidade de fazer dos homens amigos fiéis até o sacrifício e das mulheres amantes apaixonadas⁴⁶⁷.

Por outro lado, o conhecimento histórico que Erico possui sobre alguns dos atributos dos caudilhos de facções políticas diversas do Rio Grande do Sul — Gaspar Silveira Martins, Fernando Abbot, José

⁴⁶⁵ CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: EIKNBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971b. p. 216.

⁴⁶⁶ De acordo com Chklovski, “para fazer de um objeto um fato artístico, devemos extrai-lo da série de fatos da vida” [...] (CHKLOVSKI, 1971b, p. 216).

⁴⁶⁷ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 304. As outras citações do trecho foram retiradas dessa mesma página.

Gomes Pinheiro Machado, Júlio de Castilhos, Antônio Augusto Borges de Medeiros, Carlos Barbosa Gonçalves⁴⁶⁸ — fornece-lhe qualidades específicas a serem aproveitadas na configuração do protagonista de *O Retrato*. De acordo com o registro de Love, Silveira Martins era o “estereótipo do caudilho gaúcho, [...] um homem liberal por convicção – até de modo passional – mas autoritário por pensamento”. Carismático, impressionava a todos por “sua mente ágil” e pela facilidade com que se expressava. Desse conjunto podem ter-se originado a passionalidade, o autoritarismo e o carisma que singularizam o temperamento do Dr Rodrigo e que lhe marcam as ações no transcorrer da narrativa.

Já o lado vaidoso de Rodrigo — em acréscimo às qualidades inspiradas por Sebastião Verissimo, — pode haver sido inspirado, também, na figura altiva, prepotente e autoritária de Pinheiro Machado. Love descreve-o como

[...] uma figura imponente. [...] Com seus cabelos crespos descendo atrás do colarinho, um brilhante alfinete de pérola na gravata de seda, uma bengala decorada com marfim (de unicórnio, frisava ele), e botas de salto alto, lembrava alguns contemporâneos dos poetas românticos.⁴⁶⁹

As opções de Rodrigo em relação às atividades desenvolvidas em Santa Fé também remetem às personalidades históricas supracitadas. Assim, paralelamente às atividades de médico — Carlos Barbosa Gonçalves, Fernando Abbot e Ramiro Barcelos também exerceram a medicina — o senhor do Sobrado dedicou-se à atividade jornalística, tornando-se o editor de *A Farpa*, evidenciando um estilo jornalístico agressivo. Esse pormenor remete à figura de Júlio de Castilhos que, em paralelo à advocacia, exerceu a função de editor do jornal *A*

⁴⁶⁸ Há que se ressaltar que as personalidades nomeadas pertencem a partidos políticos distintos. Gaspar Silveira Martins e Fernando Abbot pertenciam ao Partido Liberal; as demais, ao Partido Republicano Rio-Grandense.

⁴⁶⁹ LOVE, op. cit., p. 24 e 147, respectivamente.

Federação, distinguindo-se por um estilo “combativo, por vezes furioso, e com frequência amargamente irônico”⁴⁷⁰.

Acima de tudo, um outro atributo — “a ambição política”⁴⁷¹ — caracteriza o conjunto dessas personalidades históricas e constitui mais um dos fios com que Erico entremeia Ficção e História em *O Retrato*. Esse atributo é responsável não só pela ascensão do Dr. Rodrigo Cambará no cenário nacional da década de 1930, como também pela importância por ele conquistada no governo da época. Ressalte-se, entretanto, que em *O Retrato*, esse caráter manifesta-se em nuances sutis, vindo a definir-se, com intensidade maior, na parte final da saga.

Além dos pontos destacados, existem mais convergências entre a personagem central e as personalidades históricas nomeadas. Seguramente, constituem outros fios no entremeio narrativo que Erico realiza da Ficção com a História. Assim, percebe-se que os caudilhos nomeados e Rodrigo pertencem à privilegiada elite rural: são filhos de estancieiros, com uma sólida formação intelectual superior⁴⁷². Os pontos de aproximação que se percebem entre Rodrigo e as personalidades históricas atendem ao objetivo visado por Erico, de modo específico: representar a família da personagem que, ao logo do processo histórico, intelectualizou-se, passando por um processo de urbanização.

⁴⁷⁰ LOVE, op. cit., p. 37.

⁴⁷¹ Erico esclarece que tal característica não faz parte da psicologia de Sebastião Verissimo (VERISSIMO, E., 1973, p. 304).

⁴⁷² Na qualidade de profissionais liberais, Silveira Martins, Pinheiro Machado, Borges de Medeiros e Júlio de Castilhos eram advogados. Carlos Barbosa Gonçalves, Fernando Abbot e Ramiro Barcelos dedicavam-se à medicina.

Os procedimentos⁴⁷³ diversificados na caracterização do protagonista revelam a complexidade de seu caráter. Em função disso, Erico alterna recursos, desde o mais simples, como o cuidado na escolha do nome — ironia, quem sabe, ao mito de Rodrigo Diaz de Vivar, El Cid Campeador — até os mais complexos que envolvem a capacidade de percepção do leitor. Grande parte das informações provêm diretamente da focalização interna que Floriano realiza no íntimo do Dr. Rodrigo. O emprego desse recurso permite, por um lado, que se atribua ao senhor do Sobrado o autoconhecimento profundo das forças que se agitam em seu interior. Sob outro ângulo, o procedimento aponta para o leitor o penetrante conhecimento que Floriano possui da psicologia do pai.

Em outros momentos, Erico estimula o narrador a abrir espaço não só para as manifestações do protagonista, mas também para a expressão das personagens circundantes. Por intermédio do registro do discurso do Dr. Rodrigo, Floriano oferece uma série de informações sobre o nível cultural do pai e da ideologia que lhe norteia os passos. Já os discursos variados, por vezes contraditórios, dos que mantêm relacionamento com o senhor do Sobrado favorecem, por um lado, a caracterização de um tipo humano muito mais próximo da realidade do leitor. Por outro, provocam o interesse pela sorte do protagonista. O procedimento tem sua razão de ser, portanto, no sentido de persuadir, pela emoção, aquele que lê. Diz Erico:

[...] para dar verossimilhança a uma personagem não autobiográfica, o novelista tem de usar toda a sua capacidade de empatia, isto é, a faculdade de meter-se no corpo de outras pessoas, e que lhe permite sentir-se, ser alternadamente um

⁴⁷³ “A caracterização pode ser direta (informações, a partir do narrador, das outras personagens ou da própria personagem) ou indireta (procedimento da ‘máscara’: nome, discurso). Além disso, os procedimentos devem permitir a observação do ‘caráter constante’ que permanece o mesmo no decorrer da história e o ‘caráter modificável’ que evolui à medida que se desenrola a ação.” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 194).

herói ou um covarde, um bandido ou um santo, uma dama virtuosa ou uma prostituta.⁴⁷⁴

Do jogo de incorporação tendo em vista o verossímil a que alude Erico, não se excluem possibilidades de distorções: o autor “pode à sua vontade modificar a matéria extraída da experiência, desde que resguarde sua essência.”⁴⁷⁵ Ao analisar esse aspecto, Maria da Glória Bordini explica que “o criador do romance não precisa a todo o momento empregar a motivação realista, mesmo se esse é seu credo estético”, mas que a verossimilhança “vai até onde o desejo de brincar do escritor lhe impõe um limite”⁴⁷⁶. A autora também ressalta que, no processo criativo do romance de Erico, essa qualidade segue os mesmos parâmetros consagrados pela explicação aristotélica, de acordo com os quais a verdade nem sempre é aceitável, devendo o criador cuidar antes da probabilidade de que venha acontecer assim como foi vivida.⁴⁷⁷ Em função disso é que se pode entender o que se mostra paradoxal no protagonista de *O Retrato*: a complexa psicologia de Rodrigo Cambará que, por um lado, evidencia a independência dos caudilhos e, por outro, a dependência da aprovação do velho Licurgo para as ações que realiza.

Em contraponto ao sofisticado e inseguro Rodrigo Cambará, encontra-se a figura de Toríbio, seu irmão. Não se trata da tradicional oposição maniqueísta, geradora de muitas narrativas tradicionais, envolvendo personagens de uma mesma família e apresentando irmãos de caráter oposto, do tipo nobre *versus* vilão. Em *O Retrato*, Rodrigo e Toríbio constituem “dois tons da mesma cor”.⁴⁷⁸ A metáfora empregada por Erico justifica a oposição que marca as duas personalidades e que constitui um exemplo mais complexo do

⁴⁷⁴ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 297.

⁴⁷⁵ BORDINI, op. cit., p. 85.

⁴⁷⁶ Ibidem, p. 84.

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 85.

⁴⁷⁸ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 303-304.

paralelismo com a realidade que se projeta na construção de uma narrativa. Considerando a psicologia desse irmão que, na verdade não é tão diferente do protagonista, Erico justifica que, em Toríbio,

[...] temos o vermelho em estado quase puro; no segundo [Rodrigo] essa cor aparece misturada com a amarela e principalmente polida por uma camada de verniz. Embora seja uma figura quase de segundo plano, pelo menos com relação a seu irmão, Toríbio Cambará às vezes me parece a “pessoa” mais viva, mais intensa de todo o livro.⁴⁷⁹

Essa personagem e duas outras — Pepe Garcia e Fandango — foram concebidas a partir de observações retiradas da vida real. No caso do pintor anarquista, Erico considera a figura “quase um arquétipo” em quem se reúnem as características de “castelhanos excêntricos”, conhecidos dele de longos tempos, os quais, geralmente,

[...] são em geral baixinhos, franzinos, ossudos, ágeis, têm barba cerrada, usam boina, são ou foram anarquistas, estão sempre contra o governo constituído, amam as discussões, odeiam o Papa e o clero, têm um caminhar miúdo de toureiro, desprezam o ‘vil metal’ e cultivam a mentira ou o exagero dramático como obra de arte.⁴⁸⁰

A essas características, o Autor alia um discurso paródico que sintetiza o credo do anarquista espanhol:

Creo en el Socialismo evolucionario Todopoderoso, hijo de la Justicia y de la Anarquía, que es y ha sido perseguido por todos los políticos burgueses y nació en el seno de la Verdad, padeció bajo el poder de todos los Gobiernos, por los que há sido maltratado y escarnecido y deportado, descendió a los lóbregos calabozos y de ellos ha venido a emancipar al proletariado y está sentado en el corazón de los asociados. Desde allí juzgará a todos seus enemigos. Creo en los grandes principios de la Anarquía, la Federación y el Coletivismo; creo en la Revolución social que ha de redimir a la Humanidad de todos los que la degradan y envilecen. Amén! (p. 183).

⁴⁷⁹ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 303-304.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 306.

Já com a personagem Fandango, o peão do Angico, o procedimento das “manhas do computador” envereda por outro caminho. Na figura da personagem, unem-se os atributos de um velho que Erico conheceu na infância com elementos intertextuais, fruto de seu conhecimento das produções em literatura regional. Em suas memórias, o autor relaciona, de forma direta, a figura de Fandango com Nico Velho, descrevendo-o como um

[...] homem de estatura meã, já de meia-idade quando comecei a prestar atenção nele, rosto carnudo, barbicha pontuda, olhos maliciosos, era um humorista e um contador de “causos” nato. Suas histórias tinham um sabor picaresco. [...]O resto do tipo me foi fornecido, por manhas do “computador” em cumplicidade com o meu consciente, por Aníbal Lopes e por uma série de tropeiros, peões, posteiros que, como Fandango, tão bem conheciam a campanha do Rio Grande, suas estâncias, estradas, ventos, aguadas, capões, árvores e, acima de tudo, os seus “viventes”.⁴⁸¹

Na ficção, essas características do peão aparecem em vários momentos da saga, seja pelo discurso da própria personagem, seja pelas intervenções de Floriano:

Dês de gurizote ando cruzando e recruzando o Continente

e não hai canto destes pagos que eu não conheça.

Fiz muita tropa nos campos da Vacaria

nos de Cima da Serra

nos de Baixo da Serra

Andei pelo vale do Uruguai

e muita areia comi nesse deserto brabo que vai do

Mampituba

ao Chuí

Miles de vezes cortei a Serra Geral

e outros tantos a Coxilha Grande.

Pela zona missioneira e pela Campanha, meu Deus, sou capaz até de andar de olhos tapados.⁴⁸²

Em sua vida andarenga, Fandango conhecera muita gente em muitos lugares. Tinha uma memória prodigiosa, nunca esquecia nomes, datas, caras ou pormenores.⁴⁸³

⁴⁸¹ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 301.

⁴⁸² VERISSIMO, E., op. cit., 1962b, p. 543.

⁴⁸³ Ibidem, p. 497.

Geografia? Fandango tinha toda a geografia da província na cabeça. Desde meninote vivia viajando, conduzindo carretas, fazendo tropas, e não havia cafundó do Rio Grande que ele não conhecesse tão bem como as palmas de suas próprias mãos. Sabia onde ficavam as aguadas, onde os rios davam vau, onde havia melhor pasto ou melhor pouso. Parecia não existir em todo o território do Continente rancho, estância, povoado, vila ou cidade onde ele não tivesse um conhecido. “Até as árvores e os bichos me conhecem por onde passo” – gabava-se ele.⁴⁸⁴

Os elementos intertextuais presentes na caracterização de Fandango encontram-se na personagem ficcional do tropeiro Blau Nunes, “o primeiro gaúcho de verdade da literatura brasileira”⁴⁸⁵, criação de João Simões Lopes Neto:

– Eu tenho cruzado o nosso Estado em caprichoso zigzague. Já senti a ardentia das areias desoladas do litoral; já me recreei nas encantadoras ilhas da lagoa Mirim; fatiguei-me na extensão da coxilha de Santana; molhei as mãos no soberbo Uruguai; tive o estremecimento do medo nas ásperas penedias do Caverá; já colhi malmequeres nas planícies do Saicã, oscilei sobre as águas grandes do Ibicuí; palmilhei os quatro ângulos da derrocada fortaleza de Santa Tecla, pousei em São Gabriel, a forja rebrilhante que tantas espadas valorosas temperou, e, arrastado no turbilhão das máquinas possantes, corri pelas paragens magníficas de Tupanciretã, o nome doce, que no lábio ingênuo dos caboclos quer dizer os campos onde repousou a mãe de Deus...[...]

E, do trotar sobre tantíssimos rumos; das pousadas pelas estâncias; dos fogões a que se aqueceu; dos ranchos em que cantou, dos povoados que atravessou; das cousas que ele compreendia e das que eram-lho vedadas ao singelo entendimento; do *pêlo-a-pêlo* com os homens, das erosões da morte e das eclosões da vida, entre o Blau — moço, militar — e o Blau — velho, paisano —, ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações — casos, dizia, que de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende, ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca.⁴⁸⁶

Embora a concepção das personagens tenha-se realizado, a partir da realidade circundante, o processo não constitui reprodução

⁴⁸⁴ VERISSIMO, E., op. cit., 1962b, p. 495.

⁴⁸⁵ SCHLEE, op. cit., p. 13.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 41-43.

fotográfica. “Copiar a vida”, para Erico constitui procedimento “barato e de certo modo indigno.” Para ele, ao criar, o ficcionista

[...] pode usar uma pessoa que conheceu, mantendo o cuidado de evitar a fotografia servil. É justamente nesse processo de “despistamento”, ou então no minuto em que o autor resolve criar uma personagem sua, sua mesmo, que o “computador”⁴⁸⁷ insidiosamente começa a mandar-lhe mensagens, e o autor corre o risco de usar esses elementos com orgulho demiúrgico, convencido de que está mesmo criando do nada.”⁴⁸⁸

Denominar “despistamento” ao procedimento de evitar a “fotografia servil” corresponde, na tradição aristotélica, à supressão dos elementos particulares, acidentais, privilegiando o que é de caráter universal⁴⁸⁹. Ao se referir ao “orgulho demiúrgico”, Maria da Glória Bordini aponta para a visão de artista que subjaz na manifestação de Erico e que se estendeu da Renascença ao século XIX: o de ser privilegiado com dons idênticos aos de Deus como criador pela palavra⁴⁹⁰. Além disso, na manifestação do escritor cruzaltense, também é possível reconhecer que “a ‘correspondência’ e a sensação de semelhança não esgotam a experiência da *mimesis* literária” e que esta supõe o acréscimo da “sensação de diferença”⁴⁹¹, redundando num conceito de *mimesis* como “processo de transformação”.⁴⁹²

No caso dos irmãos Cambará, o que importa, portanto, não é a concordância do que se enuncia pelas referências feitas por Erico em relação às características de Rodrigo e de Toríbio como projeções inspiradas nas figuras de Sebastião e de Nestor Verissimo,

⁴⁸⁷ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 293. Por esse termo, Erico refere-se ao inconsciente.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 294.

⁴⁸⁹ ARISTÓTELES, op. cit., p. 78.

⁴⁹⁰ BORDINI, op. cit., p. 269.

⁴⁹¹ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 68.

⁴⁹² Ibidem, p. 64.

respectivamente. O relevante é que são as transformações realizadas pelo autor que incluem as duas personagens na categoria de realizações estéticas. Rodrigo não se confunde nem com Sebastião Verissimo, nem com as figuras dos caudilhos que forneceram a Erico elementos complementares para a psicologia do senhor do Sobrado. Em *O Retrato*, tudo em Rodrigo combina-se, ensaiando a configuração de um futuro líder político — figura tão comum na vida política da América Latina na década de 1940 — que se concretiza na terceira parte da saga.

Toríbio, por seu lado — verdadeiro “amálgama de vagas recordações da invulgar figura” de Nestor Verissimo com histórias que dele contavam — resulta “uma outra pessoa” autônoma, que acaba “ganhando vida própria”⁴⁹³, de acordo com Erico. Os cuidados do autor, tanto na seleção dos atributos psicológicos do irmão de Rodrigo quanto na forma como eles revelam-se, apontam para a busca de uma coerência daquele que deve desempenhar duas funções como personagem: no contexto urbano, representar as origens mais autênticas do intelectual da família; no mundo rural, questionar os elementos tradicionais, representados pela figura de Fandango e suas crenças.

O “despistamento” adotado pelo autor na configuração das personagens — “a família Cambará não é positivamente uma projeção dos Verissimo”⁴⁹⁴; Fandango, conjugação de Nico Velho e de Blau Nunes; Pepe Garcia, um arquétipo — e a manipulação estética que realiza com esses elementos composicionais estendem-se aos domínios espaciais da saga. Ao comentar a configuração espaço-temporal que realiza na saga, Erico faz questão de frisar que “Santa Fé não é uma cópia de papel carbono de Cruz Alta” e que o sobrado da

⁴⁹³ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 14.

⁴⁹⁴ Idem.

família do autor “nada tem a ver com o sobrado dos Terra-Cambará”⁴⁹⁵.

Em *O Retrato*, o entrecruzamento realizado por Erico com os índices supracitados caracteriza o cronótopo artístico que, ao intensificar o espaço e condensar o tempo, redundando em um todo compreensivo e concreto⁴⁹⁶. Os ambientes econômico-geográficos que se contrapõem — o urbano: Santa Fé e o rural: o Angico e a zona colonial, Nova Pomerânia e Garibaldina — assumem as dimensões sociológicas contrastantes de pobreza *versus* riqueza de um País onde grassam os contrastes.

Nesse conjunto, os eventos diegéticos de Rosa-dos-Ventos e de Uma Vela para o Negrinho são dispostos de forma a constituírem uma seqüência cronológica de poucos dias, intimamente relacionados com os espaços por onde transitam as personagens. Essa complementaridade — apesar da ausência de algumas referências temporais explícitas — é verificável, no primeiro capítulo, pelo fato de o nome de Floriano não ser incluído nas reflexões de Eduardo, ao sobrevoar a cidade, o que aponta para o fato de o irmão mais velho ainda não haver chegado a Santa Fé. No último capítulo, Erico explicita marcos temporais no discurso do narrador, no momento em que Floriano se desloca pelas alamedas do cemitério:

Floriano Cambará caminhava pela aléia central do cemitério, àquela hora da tarde completamente deserto. Fazia poucos dias que chegara a Santa Fé, após uma ausência de quatro anos, três dos quais passara nos Estados Unidos (p. 593).

Tanto em *Rosa-dos-Ventos* como em *Uma Vela para o Negrinho*, o autor joga com dois tipos de tempo para marcar os eventos: o cronológico — responsável pela sucessão dos acontecimentos no

⁴⁹⁵ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 14. Ver Apêndice E.

⁴⁹⁶ BAKHTIN, op. cit., p. 211.

espaço de tempo da tarde e da noite de apenas um dia — e o psicológico — presidido pela memória das diversas personagens. Em *Rosa-dos-Ventos* — com exceção do padre Josué —, é também “ao sabor de sentimentos e lembranças”⁴⁹⁷ das personagens que se recuperam informações sobre a vida e a presença do Dr. Rodrigo Cambará em suas existências. A combinação resulta numa evidência da pluridimensionalidade que o aspecto tempo assume em uma obra literária e que aponta para um descompasso entre discurso e história, numa variação de ritmos, em que o da história sempre é o mais lento:

⁴⁹⁷ NUNES, op. cit., 1988b, p. 19.

Rosa-dos-Ventos	
DURAÇÃO: tarde e noite de um dia de novembro de 1945	
TARDE	
DISCURSO	HISTÓRIA
Tempo cronológico / tempo psicológico	
3 h	3 h
<input type="checkbox"/> A ação do vento sobre Santa Fé	<input type="checkbox"/> A ação do vento sobre Santa Fé
<input type="checkbox"/> A destruição do retrato	<input type="checkbox"/> A destruição do retrato
<input type="checkbox"/> O vôo panorâmico de Eduardo	<input type="checkbox"/> O vôo panorâmico de Eduardo
<input type="checkbox"/> Início do périplo de Cuca Lopes pelos logradouros de Santa Fé – encontro com vários habitantes:	<input type="checkbox"/> Início do périplo de Cuca Lopes pelos logradouros de Santa Fé – encontro com vários habitantes.
<ul style="list-style-type: none"> • Casa do coletor estadual • Barbearia • Clube C. • Casa Sol • Café Minuano 	<ul style="list-style-type: none"> • Esmeralda Pinto – <i>lembranças</i> • Neco <i>da</i> barbearia <i>lembranças</i> • <i>Padre</i> • Anaurelina <i>lembranças</i> Pepe Garcia <i>lembranças</i>
4 h 45 min	4 h 45 min
<ul style="list-style-type: none"> • Padaria 	<ul style="list-style-type: none"> • Chico Pão <i>lembranças</i>
5 h	5 h
<ul style="list-style-type: none"> • Armadora 	<ul style="list-style-type: none"> • Pitombo <i>Lembranças</i>
NOITE - após o jantar	
<input type="checkbox"/> Final do périplo de Cuca Lopes na Praça:	<input type="checkbox"/> Final do périplo de Cuca Lopes na Praça
<ul style="list-style-type: none"> • Praça 	<ul style="list-style-type: none"> • Liroca <i>Lembranças</i>

Quadro 1 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História de Rosa-dos-Ventos

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim, Erico Verissimo, na trama, concebe Cuca Lopes como um fio condutor que realiza um amálgama das considerações das diversas personagens. Esmeralda Pinto, num tom de despeito, recorda, em especial, a vida do Dr. Rodrigo Cambará na Capital da República: “não era brinquedo a vida que ele levava no Rio, sempre em orgias, com amantes, champanha, noites em claro nos cassinos, jogando roleta e baccará!” (p. 15). O tom desdenhoso com que ela se refere ao senhor do Sobrado rompe-se com a manifestação do barbeiro Neco que lembra não só as ações sociais de Rodrigo em prol dos menos favorecidos — “O Dr. Rodrigo sempre foi o ‘pai da pobreza’, a casa dele sempre viveu de porta aberta...” (p. 20) — como também sua vida boêmia — “Boas farras fizemos juntos nos bons tempos.” (p. 20). O reconhecimento expresso por Anaurelina, proprietária do Ponto Chic, surpreende pelo que insinua a respeito do médico: “Se o Dr. Rodrigo não tivesse me botado na vida eu decerto hoje era cozinheira duma dessas grã-finas...” (p. 27).

As lembranças de Pepe Garcia apontam para um aspecto mais egocêntrico do pintor, em que sobressai a imagem de Rodrigo jovem, modelo que lhe possibilitou a realização de sua obra-prima, *O Retrato*: “Deixei nele tudo que tinha de melhor. Depois me quedei seco.” (p. 32). Chico Pão recorda o Cambará em sua atividade como médico, e emociona-se ao declarar: “O Dr. Rodrigo tratou de mim, passou noites em claro na minha cabeceira, e não descansou enquanto não me botou de pé.” (p. 36) Em contrapartida, um bafio de ressentimentos dos tempos de criança envolve as lembranças do armador Pitombo, a quem Rodrigo atribuíra a desagradável alcunha de ‘Filho do Defunteiro’, e “Era por isso que [...] ele era conhecido na cidade como Zé Defunteiro.” (p. 38). Entre todas as manifestações, as de José Lírio — por muitos anos, freqüentador da casa dos Cambarás — são as que revelam o lado cavalheiresco tão procurado pelo protagonista: “Nunca vi homem de melhor coração, nem amigo mais leal. O que era dele era

do próximo. Ninguém fazia nenhuma injustiça perto do Rodrigo porque ele estava sempre ao lado do mais fraco.” (p. 46).

Erico organiza as seqüências narrativas em *Rosa-dos-Ventos* de forma cronológica, nela entremeando as referências espaciais: a presença de marcos temporais, relacionados com as horas do dia, abrange o período da tarde e da noite, e sempre situam as ações em um determinado espaço. No capítulo em destaque, a preferência do autor define-se por um maior número de expressões sempre indicadoras do tempo aproximado em que ocorrem as ações e que evitam a monotonia: “Por volta das três horas, um funcionário da Prefeitura assomou à janela da repartição...” (p. 3); “Eram cinco horas menos um quarto, quando Cuca Lopes chegou à Praça da Matriz” (p. 33); “Cuca detestava o ambiente mas adorava o chimarrão das cinco” (p. 37); “Naquele mesmo dia ao anoitecer, circulou pela cidade a notícia de que Rodrigo Cambará tinha vencido a crise...” (p. 42); “Cuca Lopes jantou às pressas a fim de poder sair cedo para a rua a catar novos boatos e espalhar os que sabia” (p. 420).

O procedimento de Erico, ao organizar as referências temporais em *Rosa-dos-Ventos*, converte-se num duplo efeito artístico: por um lado, estabelece uma aliança com o ritmo agitado das seqüências dos eventos em função da repentina volta do Dr. Rodrigo à cidade. Sob outra perspectiva, qualifica o inquieto espírito do oficial de justiça, cujo caráter, em sua gênese, é definido pelo autor como “o mexeriqueiro da cidade”⁴⁹⁸.

Em *Uma Vela para o Negrinho*, Erico reduz as marcas de tempo a três: a primeira, de forma vaga, pela alusão ao entardecer — “Floriano Cambará caminhava pela aléia central do cemitério, àquela hora da tarde completamente deserto.” (p. 593) — e as outras duas pela menção a uma hora aproximada: “Eram quase dez horas da noite

⁴⁹⁸ VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 305.

e o comício estava a findar.” (p. 606); “Quando, pouco depois das onze, Eduardo voltou para casa, Floriano esperava-o na sala de visitas.” (p. 608). A economia no registro do tempo pode estar aliada a uma representação do caráter de Floriano, nitidamente marcado pela introspecção. Dessa forma, entende-se por que, entre o momento do início do passeio de Floriano e o do encontro com o irmão menor à noite, instaura-se uma extensa lacuna que interrompe o fluxo narrativo. Esse é o espaço de tempo necessário para Erico entremostrear as dolorosas reflexões que perturbam o íntimo da personagem: a situação política do País com a queda de Getúlio Vargas; a fragilidade da saúde do pai; as relações entre os irmãos Cambarás; a gradual e inevitável desintegração da família; as próprias questões íntimas carentes de respostas.

Na organização dos acontecimentos de *Uma vela para o Negrinho*, Erico também estabelece um descompasso entre discurso e história, verificável no esquema a seguir:

Uma Vela para o Negrinho

DURAÇÃO: tarde e noite de um dia de novembro de 1945.

TARDE

DISCURSO

Tempo cronológico / tempo psicológico

“**àquela hora** da tarde completamente deserto” (p. 593)

- Caminhada pela aléia central do cemitério.
 - *Divagação sobre o fascínio exercido pelo do cemitério em seu espírito.*
 - *Antônia Weber, quem sabe, “ponto de partida para seu próximo romance” (p. 594)*
 - *Rememorações dolorosas do assado recente: a “mais sangrenta e cruel das guerras” (p. 595)*
 - *O Horror Moderno*
 - *O Horror Atômico*
- Chegada ao jazigo da Família Terra Cambará*
 - *Lembrança do jeito de ser e de pensar de Eduardo, o irmão menor*
- Saída do cemitério*
- Chegada ao centro de Santa Fé, encontro com Pepe Garcia*
 - *Lembranças de Pepe: projeções do passado do Dr. Rodrigo nas figuras de seus descendentes.*
- Descanso de Floriano no banco da praça, em frente ao Sobrado.

Reflexões de Floriano sobre:

 - *a desintegração da família;*
 - *o delicado estado de saúde de Dr. Rodrigo;*
 - *as tensas relações entre o Dr. Rodrigo e Eduardo;*
 - *insulamento dos irmãos Cambará.*
- Chegada de Floriano ao Sobrado.

HISTÓRIA

“**àquela hora** da tarde completamente deserto” (p. 593)

- Caminhada pela aléia central do cemitério
- Chegada ao jazigo da Família Terra Cambará*
- Saída do cemitério*
- Chegada ao centro de Santa Fé, encontro com Pepe Garcia*
- Descanso de Floriano no banco da praça, em frente ao Sobrado.
- Chegada de Floriano ao Sobrado.

NOITE

10 h

- Comício de Eduardo na praça, diante do Sobrado.

Após as 11 h

- Diálogo entre Floriano e Eduardo em casa.

10 h

- Comício de Eduardo na praça, diante do Sobrado.

Após as 11 h

- Diálogo entre Floriano e Eduardo em casa.

Quadro 2 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História de Uma Vela para o Negrinho.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nos capítulos em destaque, ao centralizar o desenvolvimento das ações em dois períodos do dia – a tarde e a noite —, Erico Verissimo investe em um significado subjacente, estabelecido, por meio da atmosfera psicológica que envolve os conflitos. A partir do contraste luz *versus* sombra, que caracteriza os vários momentos do dia, o arranjo realizado pelo autor obtém um interessante efeito estético.

Considerando a simbologia atribuída ao primeiro período do dia — a manhã —, pode-se inferir um sentido translato para o signo *tarde*, levando em conta a seqüência das ações que nela se sucedem. O signo *manhã* reveste-se de um significado positivo: um tempo em que predomina a confiança do homem em si mesmo e na relação que estabelece com os outros, um momento em que nada passou por um processo de aviltamento ⁴⁹⁹. A partir dessa idéia, o significado que o signo *tarde* assume na narrativa conjuga-se com a atmosfera predominante no conjunto dos eventos e da atuação das personagens.

Em *Rosa-dos-Ventos*, cujas ações transcorrem à tarde, os momentos desse período do dia são marcados por uma atmosfera negativa de intrigas, mágoas, ressentimentos antigos e desconfianças que o oficial de justiça parece querer destacar. Assim, uma aura obscura acompanha-o como um séquito de sombras funestas. A vida política nacional ruiu, provocando uma crise no governo federal; as falcatruas do Dr. Rodrigo assomam à memória de muitos santafezenses, desmoralizando-o, e seu estado de saúde não prenuncia boas perspectivas para o futuro.

Já em *Uma Vela para o Negrinho*, o signo *tarde* é explorado sob outra perspectiva. Nesse capítulo, ele harmoniza-se com a crise de autoconfiança vivida por Floriano, inseguro diante do desenrolar dos

⁴⁹⁹ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 587-588.

acontecimentos, independente da esfera em que o situem: política, familiar ou individual. A exploração do contraste entre os signos *manhã* e *tarde* possibilita a Erico sugerir a desconfiança, o esfacelamento em que as personagens estão mergulhadas, com os quais Floriano se debate.

O signo *noite*⁵⁰⁰ que, por sua vez, também apresenta dois aspectos diferenciados, é explorado pelo autor de tal forma que a definição de sentido se estabelece, a partir do plano de organização macroestrutural do texto. Em sua dimensão simbólica mais profunda, o signo remete ao espaço do inconsciente, onde predominam indeterminações, e onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Em contrapartida, ele também pode referir o desabrochar de um novo dia, manifestação plena de vida, de novas possibilidades, de expectativas de mudança⁵⁰¹.

Assim, em *Rosa-dos-Ventos*, a mórbida curiosidade de Cuca Lopes sobre o que se passa no Sobrado intensifica-se justamente à noite. Diretamente relacionada com as vibrações negativas da personagem, a expectativa do oficial de justiça assume o sentido de conspiração, uma vez que ele, intimamente, espera a morte do Dr. Rodrigo.

Já em *Uma Vela para o Negrinho*, o signo *noite* permite uma outra leitura, diretamente ligada à atmosfera psicológica que envolve Floriano. Em relação a essa personagem, Erico atribui às sombras da noite um sentido positivo que se desvenda aos poucos. No mergulho interior do primogênito dos Cambarás — realizado à noite e no qual

⁵⁰⁰ Para os gregos, a Noite era filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra, Gaia. Ela engendrou, também, o sono, a morte, os sonhos, as angústias, a ternura e o engano. As noites eram freqüentemente prolongadas pelos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de realizarem melhor as suas proezas. A Noite percorria o céu num véu sombrio, sobre um carro atrelado com quatro cavalos pretos, seguida do cotejo de suas filhas, as Fúrias e as Parcas (CHEVALIER, 1992, p. 639).

⁵⁰¹ CHEVALIER, op. cit., p. 639-640.

uma dolorosa sensação de aniquilamento o acomete — encontra-se o processo de gestação de novos momentos para sua vida, que se concretizarão em *O Arquipélago*. A seqüência dos acontecimentos no decorrer da história, dias depois, representados em plena luz do dia, apontará novos rumos para a vida de Floriano, que alcançará a tão almejada harmonia interna. Em primeiro lugar, o diálogo com o pai promoverá a efetiva (re)aproximação dos dois, episódio que se desenrola em *Encruzilhada*, na terceira parte da saga:

Foi um cordial, honesto acerto de contas. Aceite-me como sou e eu o aceitarei como é. Sem idealizações, sem ilusões, com todas as nossas qualidades e defeitos. E sem outros compromissos um com o outro além desse enorme compromisso de nos entendermos e queremos como seres humanos.⁵⁰²

Em segundo lugar — depois do diálogo franco com Silvia e da leitura de seu Diário —, uma nova avaliação dos sentimentos em relação à cunhada deixará claros os laços de respeitosa e sincera amizade que devem uni-los. Finalmente, para seu inquieto espírito de escritor, uma incipiente inspiração criadora manifestar-se-á como efetivo prenúncio da consecução de seu projeto maior como romancista:

Imediatamente lhe vieram à mente as figuras ainda meio nebulosas de seu romance.

É a hora antes do sol nascer, num dia do ano de 1745. Na Missão de São Miguel um jesuíta espanhol desperta na sua cela, perturbado pelos sonhos da noite. Tem um rosto longo e descarnado, a barba põe-lhe uma sombra azulada na face dramática, seus olhos ardem como carvões...⁵⁰³

Nesses episódios, o aspecto maleável da pluridimensionalidade do tempo em uma narrativa é explorado de forma a ajustar-se à duração dos acontecimentos e à psicologia das personagens. Por isso,

⁵⁰² VERISSIMO, E., op. cit., 1962a, p. 975.

⁵⁰³ Ibidem, p. 991.

a dinâmica que se observa no desenrolar das ações permite não só acelerações e retardamentos no ritmo dos eventos da narrativa, como também retornos das personagens ao passado. Pela alternância na variedade dos procedimentos adotados e pela habilidade do autor, revelada no entrelaçamento dos recursos poéticos com os lingüísticos, a narrativa de Erico constitui um conjunto significativo⁵⁰⁴ que abre ao leitor possibilidades de variadas interpretações.

Em *O Retrato*, a centralização temporal dos episódios em três momentos — 1945, 1910 e 1915 — torna clara a configuração de um quadro. A moldura é constituída por *Rosa-dos-Ventos* e *Uma Vela para o Negrinho*, situados no ano de 1945. No centro, inserem-se *Chantecler* e *A Sombra do Anjo*, fixados nos anos de 1910 e 1915, respectivamente. Com tal arranjo, o autor consegue um efeito que age não só como fonte de uma série de indeterminações sobre o protagonista e sobre a narrativa, mas também como força imperativa para a imersão do leitor no passado, a fim de suprir as lacunas, e compreender a situação em que se encontram não só o protagonista, mas também os demais membros da família. O conjunto ficcionalmente organizado revela a visão de Erico sobre a importância do passado para a compreensão do presente.

Alinhando os procedimentos adotados por Floriano com a tese de Erico sobre a função pertinente ao romancista — diagnosticar as doenças de sua época, relacionando-as, quando possível, com doenças que vêm do passado⁵⁰⁵ — Erico manipula a situação narrativa de tal forma que o filho do dono do sobrado mergulha no passado, e busca nele as causas do insulamento a que os Terra-Cambarás estão submetidos no presente. Desse movimento retrospectivo emerge o que interessa: a focalização de um ângulo “diferente” para olhar a vida, o

⁵⁰⁴ NUNES, Benedito, op. cit., 1988b, p. 28.

⁵⁰⁵ BRAGA, op. cit., p. 29.

drama de outros homens e a própria humanidade.⁵⁰⁶ Tal perspectiva, entretanto, não se circunscreve aos limites ficcionais dos conflitos das personagens, mas se estende à visão que Erico oferece sobre os acontecimentos históricos que servem como pano de fundo para a narrativa e cuja função ultrapassa o mero “selo de autenticidade” ou os marcos de uma “época com seus dramas ou comédias políticas”⁵⁰⁷.

Quando Erico inicia a escrita de *O Retrato* em 1950, fazia cinco anos da deposição do governo de Getúlio Vargas. Após o afastamento do ex-Ditador, as medidas governamentais haviam-se encaminhado para um esforço no sentido de “harmonizar o liberalismo vigente com as obrigações de um Estado capitalista moderno que Getúlio Vargas organizara, com colorações paternalistas”⁵⁰⁸. Entretanto, a política populista de esquerda cultivada por Vargas, antes de sua deposição, garantiria-lhe a plataforma de ações que o conduziria novamente ao poder na eleição de 1950. Os rumos políticos do País, no momento em que o autor estava situado, portanto, constituíam uma grande incógnita.

Os fatos históricos que servem de pano de fundo para *O Retrato* e que envolvem as personagens constituem o ponto de vista crítico de Erico sobre o desenvolvimento dos rumos políticos assumidos pela vida nacional nos primeiros quinze anos da República Brasileira e, que de certa forma, explicam as dúvidas do contexto em que ele está inserido. A visão que o autor apresenta do passado aponta para os problemas estruturais de uma sociedade recém chegada ao regime republicano, mas ainda presa aos valores de um passado escravagista, os quais afirmaram um tipo de homem público, de líder

⁵⁰⁶ BRAGA, op. cit., p. 37.

⁵⁰⁷ D’AGUIAR, Rosa Freire. A agulha da bússola. In. BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. p. 141.

⁵⁰⁸ LOPEZ, op. cit., p. 101.

com mentalidade dominadora. Em consequência do desejo de ascensão política de um grupo oligárquico, até então alienado do poder, as frágeis instituições políticas dos primeiros anos do novo regime não constituíram a força capaz de garantir a democracia.

O posicionamento de Erico fica marcado por um sentimento de desconfiança, em virtude dos caminhos seguidos pela tradição política do País. Depois de um período de relativa liberdade, os novos tempos que se prenunciavam no início da década de 1950 poderiam estar marcados de forma indelével pelos vícios do predomínio arbitrário de um passado não muito distante.⁵⁰⁹ Daí a razão de se poder atribuir um sentido metafórico às anacronias que Erico institui. De certa forma, o movimento oscilatório que as caracteriza representa as oscilações políticas que se sucederam no regime republicano brasileiro, no qual períodos de relativa liberdade democrática alternaram-se com outros de poder despótico.

No campo ficcional, a primeira ocorrência de anacronia⁵¹⁰ registra-se no momento em que a memória de José Lírio é acionada em seu encontro com Cuca Lopes, na Praça da Matriz de Santa Fé, em uma noite de 1945. É nesse momento que a narrativa mergulha no passado e que Rodrigo Cambará assume a função de protagonista. Uma visão panorâmica dos eventos desenvolvidos em *Chantecler* possibilita uma seguinte configuração esquemática em que discurso e história, mais uma vez, não coincidem:

⁵⁰⁹ Um olhar retrospectivo ao passado, a partir deste ano do século XXI, revela o fundamento da visão cautelosa de Erico em relação aos destinos da Nação na década de 1950. O segundo governo de Vargas, marcadamente populista, enfrentou violenta oposição em função do modelo de desenvolvimento adotado: o intervencionismo estatal na economia. A consequência advinda desse embate — o suicídio do Presidente Getúlio Vargas, agosto de 1954 — provocou intensa comoção, principalmente, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro.

⁵¹⁰ Entende-se por anacronia “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (GENETTE, 1972, p. 34).

Chantecler

Duração: aproximadamente um ano.

DISCURSO

- ❑ Chegada à Estação de Flexilha: encontro de Rodrigo com Liroca, ao meio dia, 20/12/1909.
- ❑ Retorno ao trem: passagem pelo cemitério.

*Lembranças de Rodrigo:
21/12/1899, visita ao cemitério
para roubo dos tocos de vela
com Toríbio, à noite.*

HISTÓRIA

- ❑ Chegada à Estação de Flexilha: encontro de Rodrigo com Liroca, ao meio dia, 20/12/1909
- ❑ Retorno ao trem: passagem pelo cemitério.

- ❑ Chegada de Rodrigo à estação de Santa Fé.
- ❑ 20/12/1909 – Tarde – visitas
- ❑ 21/12/1909 – Passeio pela cidade e conversa com 10 pessoas.
- ❑ 31/12/1909 – Noite – Baile de Ano Novo. 1º/01/1910. Minutos após a passagem do Ano, incidente de rua com o guarda municipal.
- ❑ Inícios de Janeiro – transferência dos Cambarás para o Angico. Prosseguimento da campanha presidencial. Notícias sobre aviação: travessia do Canal da Mancha; acidente com Santos Dumont em Saint-Cyr. 16/01/910: divulgação da plataforma de Rui Barbosa
- ❑ Inícios de Fevereiro - volta de Rodrigo a S. Fé.
- ❑ 13/2/1910 – início das atividades de *A Farpa*.
- ❑ 14/2/1910 – reações ao jornal *A Farpa*.
- ❑ Segunda quinzena de Fevereiro - início da Campanha Civilista.
- ❑ 1.º de março/1910 – eleições – envolvimento pessoal de Rodrigo – repúdio às fraudes eleitorais
- ❑ 2 de março – volta de Licurgo e de Toríbio para o Angico.
- ❑ Terceira semana de março- abertura do consultório médico do Dr. Rodrigo.
- ❑ Meados de abril - recebimento da revista *L'Illustration*.
- ❑ Fins de abril – comunicado aos pais de Flora: desejo de casamento com a moça.
- ❑ 12/5/1910 – à noite: noivado com Flora; de madrugada – aparecimento do cometa Halley.
- ❑ Junho - morte de Fandango.
- ❑ Julho – final – visita de Pinheiro Machado ao Sobrado.espanhola em Santa Fé .Decisão de Rodrigo: casamento no Natal.
- ❑ Meados de setembro – viagem de Rodrigo por 4 dias a Porto Alegre.
- ❑ Princípios de outubro – proposta de Pepe Garcia: pintura do retrato do Dr. Rodrigo.
- ❑ 11/12/1910 – tertúlia no Sobrado, despedida de solteiro do Dr. Rodrigo.

Quadro 3 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História de Chantecler.

Fonte: Elaborado pela autora.

Uma visão sobre os pormenores da intriga evidencia o predomínio dos eventos ficcionais sobre os históricos. Rodrigo Cambará, seu clã e seu círculo de amizades não se apresentam como vultos da História do Brasil. As personalidades históricas que Erico insere na narrativa, é certo, constituem o foco de muitos comentários e avaliações por parte das personagens. Entretanto, apenas eventualmente transitam nos domínios de Santa Fê, interagindo com as criaturas fictícias. Nesses breves momentos, o entrelaçamento entre o ficcional e o histórico é perfeito pela ambigüidade que os vultos históricos assumem. Se, por outro lado, é possível determinar o contexto histórico nacional em que se encontram inseridos e o posicionamento ideológico que defendem, por outro, a interação com elementos do campo da imaginação ficcionaliza-os, e eles passam a fazer parte da intriga.

Assim, no início de *Chantecler*, Erico organiza uma analepse externa⁵¹¹, cujo alcance e amplitude temporal abrangem trinta e seis anos⁵¹². O movimento realizado recupera uma parte importante dos antecedentes da narrativa⁵¹³. É, também, a oportunidade de que o escritor se vale para situar o leitor no corpo de *Chantecler*, o que se viabiliza pela inserção de um marco espaço-temporal no discurso de José Lírio:

[...] nunca me esqueço do dia que ele veio de Porto Alegre com o diploma de doutor. Me lembro muito bem: vinte de dezembro de 1909[...] quando correu a notícia que o Rodrigo ia chegar, pensei cá comigo: Quero ser o primeiro a abraçar esse menino. Encilhei o cavalo e de manhã cedinho, sem dizer nada pra ninguém, me toquei pra estação de

⁵¹¹ De acordo com Genette, a analepse externa liga-se “à prática do começar *in medias res*, visa a recuperar a totalidade do ‘antecedente’ narrativo; constitui geralmente uma parte importante da narrativa, por vezes, representa seu essencial, fazendo a narrativa primeira figura de desfecho antecipado.” (GENETTE, 1972, p. 61).

⁵¹² Nesta considera-se *O Tempo e o Vento* como um todo. No caso de *O Retrato*, a amplitude temporal estabelecida é de, aproximadamente, cinco anos.

⁵¹³ Referimo-nos a *O Tempo e o Vento* em sua totalidade. Em *O Retrato*, o primeiro capítulo situa a ação em 1945, e apresenta o protagonista já velho.

Flexilha e lá fiquei esperando o trem, perto dos trilhos. Como sempre, o bruto chegou atrasado e tive de ficar uma boa hora na soalheira. Mas valeu a pena, Cuca, valeu. Porque eu queria que tu visses a cara do Rodrigo quando me avistou. Pulou do trem e veio correndo me abraçar (p. 46).

A partir desse ponto, Erico direciona os eventos no sentido de convergirem para a figura do jovem Cambará. É momento em que uma primeira cena apresenta o reencontro de Liroca e de Rodrigo, no ano de 1909:

Rodrigo saltou do trem e precipitou-se a correr na direção de Liroca. [...]

Alvorçado, Liroca apeou do cavalo ao encontro do amigo. Atiraram-se um nos braços do outro e ficaram por algum tempo a se darem sonoras palmadas nas costas.

– Liroca velho! – exclamou Rodrigo. – Que surpresa agradável!

A princípio o outro estava como que engasgado; por fim conseguiu falar:

– Pois é. Vim especialmente pra te esperar. Quis ser o primeiro a te abraçar (p. 47).

A seguir, Erico expõe pela ordem cronológica os diversos momentos da viagem de trem que prossegue em direção a Santa Fê. Quando o comboio se aproxima das adjacências do cemitério, o autor faz sobressair a memória de Rodrigo, envolvendo-o com uma série de lembranças. Em especial, destacam-se, nesse jogo, as recordações de “uma noite terrível de sua infância” (p. 55), a da visita ao cemitério. É o momento de uma segunda analepse, cujo alcance temporal abrange dez anos.

No recuo que se estabelece, Rodrigo relembra um episódio aventureesco vivenciado na adolescência, em uma noite de dezembro,

com o irmão, Toríbio⁵¹⁴. A amplitude temporal, facilmente reconhecível pelos marcos presentes no discurso, abrange poucos dias:

Rodrigo cerrou os olhos e começou a contar nos dedos os dias que faltavam para o fim do ano. Dez! Lembrou-se das palavras do pai, naquele anoitecer, à hora do jantar: “Nem todas as pessoas podem se gabar de ter visto entrar um século novo” [...] (p. 57).

Passaram os dias, veio a véspera de Natal. [...]

E foi assim que Toríbio entrou no século XX: lendo seu romance à luz dum coto de vela roubado ao cemitério (p. 67).

Não é por mero acaso que Erico Verissimo faz quase coincidir a data do passado e do presente com o campo santo, responsável pelo acionamento da memória de Rodrigo. Combinar as datas com o local que suscita a recordação da personagem constitui um engenhoso e sutil recurso empregado pelo autor para, de forma peculiar, imbuir a narrativa de uma atmosfera fantástica. Como em toda e qualquer lembrança, o momento é fugaz. Para a continuidade das ações, Erico opta por uma elipse implícita⁵¹⁵, desfazendo a analepse e possibilitando à narrativa retomar a seqüência dos fatos, no ano de 1909.

Outro procedimento adotado ao longo da narrativa por Erico, e que merece atenção quanto ao significado que assume, refere-se à situação temporal de vários eventos da narrativa: a noite de passagem

⁵¹⁴ Em uma noite de dezembro, Toríbio, numa típica atitude de adolescente, rebelase contra o horário estabelecido por Maria Valéria para apagar o lampião do quarto à noite — nessa época, Santa Fé ainda não possuía luz elétrica. Pressionado por Toríbio, Rodrigo acompanha-o ao cemitério, em busca de cotos de vela que fornecessem a Toríbio a luminosidade suficiente para ele continuar a leitura de um livro. O fato dura apenas algumas horas, mas a atmosfera de terror que envolve Rodrigo faz com que ele perca a noção de tempo, abalando-o muito. Ao voltarem da incursão, Rodrigo “passara horas a bater dentes, com tremores de frio e dores no estômago. Em certos momentos sentia-se como que paralisado: estava metido num caixão, fechado num mausoléu, a morrer asfixiado.” (p. 66).

⁵¹⁵ Por elipse entende-se “a forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados.” (REIS e LOPES, 2002, p. 119). Genette afirma que as elipses implícitas não estão declaradas no texto. O leitor pode inferi-las de alguma lacuna cronológica ou de evoluções de continuidade narrativa (GENETTE, 1972, p. 108).

para o Ano-Novo. Quatro delas ficam registradas na saga: a da passagem do século, a de 1910, a de 1915 e, a mais trágica de todas, a de 1937. De certa forma, todas representam momentos em que as personagens apostam em mudanças.

A primeira une as expectativas pelo início de um novo século com as diferenças operadas em Rodrigo adolescente, e situa-se na primeira parte da saga. Na segunda referência à noite da passagem do ano — coincidente com a volta do protagonista a Santa Fé —, as expectativas voltam-se para a realização de eleições democráticas; quanto a Rodrigo, para a possibilidade de uma efetiva participação na vida pública de Santa Fé. A terceira, já em um momento mais adiantado da narrativa, aponta para a necessidade de Rodrigo imprimir um novo rumo à própria vida. Finalmente, a última — tendo já Rodrigo como figura plenamente engajada na política do Estado Novo, na terceira parte da saga —, fica marcada não só pelo desentendimento político entre ele e o irmão, mas também pelo assassinato de Toríbio. Tomados em seu conjunto, esses momentos, na verdade, frustram todas as expectativas reveladas pelas personagens.

Nos momentos subseqüentes da viagem de retorno de Rodrigo a Santa Fé, o autor volta a centralizar a atenção no recém médico. Aproveitando o influxo do extraordinário ainda presente nas lembranças do jovem, em função da passagem pelo cemitério, Erico abre espaço para uma cena sobrenatural, extremamente agradável: os parentes e amigos mortos o “repcionam” enfileirados, numa sucessão de boas-vindas — “Bem-vindo sejas, Rodrigo! Temos esperanças em ti!” (p. 68) — e de um brado por justiça “Vai e me vinga, Rodrigo. [...] És moço, és culto, tens coragem e ideais! [...] Em Santa Fé [...] não há mais justiça. Não há mais liberdade. Vai e me vinga!” (p. 68). Os discursos dos parentes e amigos mortos, de certa

forma, antecipam os futuros desafios da personagem na vida de Santa Fé.

Em contraponto à velocidade das recordações que assaltam Rodrigo e que se ajustam ao ritmo acelerado do trem, Erico insere uma das muitas pausas⁵¹⁶ que se constata em *Chantecler*. As oscilações no ritmo narrativo — velocidades mais rápidas ou mais lentas — constituem “efeitos de ritmo”⁵¹⁷, selecionados pelo escritor, de acordo com “as dominantes semânticas da narrativa.”⁵¹⁸ Assim, a diversidade de ritmos atende a motivações diferentes: evitar a monotonia de velocidade no desenvolvimento das seqüências narrativas ou abrir espaço para a inserção de pontos de vista privilegiados.

No momento em que Rodrigo aproxima-se de Santa Fé, Erico — em um movimento anisocrônico⁵¹⁹ — justapõe dois procedimentos afins que suspendem, por breve instante, a velocidade narrativa adotada: a descrição⁵²⁰ e a digressão⁵²¹, as quais permitem observar o procedimento adotado por ele na composição da narrativa:

Rodrigo olhava para os casebres miseráveis do Purgatório e para suas tortuosas ruas esbarrocadas de terra

⁵¹⁶ Para Genette, por vezes, a pausa só detém a narrativa de modo artificial, uma vez que, em alguns casos, “o movimento geral dos textos é comandado pela iniciativa ou pelo olhar de uma personagem e o seu desenrolar obedece à duração desse percurso.” (GENETTE, 1972, p. 101). É o que parece ocorrer no trecho citado.

⁵¹⁷ GENETTE, op. cit., 1972, p. 87.

⁵¹⁸ REIS e LOPES, op. cit., p. 421.

⁵¹⁹ Por anisocronia entende-se a “variação de velocidade na narrativa” (GENETTE, 1972, p. 67). Tal variação é perceptível no discurso que pode desenvolver-se num tempo mais prolongado que o da história (REIS e LOPES, 2002, p. 34).

⁵²⁰ Para Hamon, a descrição constitui “uma expansão da narrativa, um enunciado contínuo ou descontínuo, unificado do ponto de vista dos predicados e dos temas, cujo fechamento não abre nenhuma imprevisibilidade para o seguimento da narrativa, e que não entra (globalmente) em nenhuma dialética de classes lógicas complementares e orientadas.” (HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: GUYON, Françoise V. R.; HAMON, P.; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, [s.d.]. p. 58).

⁵²¹ A digressão caracteriza uma interrupção da narrativa, a fim de que o narrador “formule asserções, comentários ou reflexões” (REIS e LOPES, 2002, p. 108).

vermelha. E aqueles ranchos de madeira apodrecida, cobertos de palha ou capim; aquela mistura desordenada e sórdida de molambos, panelas, gaiolas, gamelas, latas, lixo. Aquela confusão de cercas de taquara, becos, barrancos e quintais bravios — lembraram-lhe uma fotografia do reduto de Canudos que ele vira estampada numa revista. À frente de algumas choupanas viam-se mulheres — chinocas brancas, pretas, mulatas, cafuzas — a acenar para o trem; muitas delas tinham um filho pequeno nos braços e outro no ventre. Crianças seminuas e sujas, com enormes barrigas de opilados, brincavam na terra no meio das galinhas, cachorros e ossos de rês. Lá embaixo, no fundo dum barranco, corria o Riacho, a cuja beira uma cabocla batia roupa numa tábua, com o vestido escarlate arregaçado acima dos joelhos. Em todas as caras que Rodrigo vislumbrava, havia algo de terroso e cadavérico, uma lividez encardida que a luz meridiana tornava ainda mais acentuada (p. 69).

Do ponto de vista teórico, com essa descrição, Erico insere um texto “preexistente”⁵²² na narrativa, tendo o cuidado de não o deixar transparecer no enunciado. O procedimento adotado pelo autor para dissimular o fragmento concretiza-se pela exploração do olhar de Rodrigo que, à sua frente, vê o desfile de detalhes da paisagem, à medida que o trem se aproxima de Santa Fé. Assim, ao protagonista transfere-se a função de observador de uma realidade social constrangedora, fundamental na caracterização do contexto maior da narrativa, realizada por Erico.

A adoção dessa estratégia reverte-se em efeito estético para a narrativa. Por meio dela, o escritor explora o “efeito de real”: a enumeração dos detalhes dos arrabaldes de Santa Fé constitui um conjunto de informantes⁵²³ que revelam a miséria do povo da cidade e, num plano mais amplo, da própria sociedade brasileira do interior, no

⁵²² Hamon defende a tese de que a descrição “preexiste muitas vezes à narração”, recuperando um texto anterior — “o da *ficha* do romancista que reuniu já os materiais do seu romance. O problema da inserção de uma descrição está muitas vezes, pois, ligado a este hábito de escrita e de composição [...] um problema de soldagem de textos de que irá ser necessário limar e apagar ao máximo as suturas” (HAMON, [s.d.], p. 143).

⁵²³ Informantes constituem unidades narrativas que servem para “dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real”, funcionam como operadores realistas. Possuem “uma funcionalidade incontestável, não ao nível da história, mas ao nível do discurso.” (BARTHES, 1971, p. 33).

início do século XX. Em momento posterior, Erico afina esses detalhes com os projetos assistencialistas que o Dr. Rodrigo — visando mais aos apelos da vaidade do que aos princípios de solidariedade de uma consciência social ativa — pretende realizar em Santa Fé.

A partir do ponto em que se encerra a segunda analepse, as ações da narrativa obedecem a uma ordem cronológica. Erico alterna diferenciados marcos temporais, e permite duas constatações ao leitor. A primeira relaciona-se com o tempo de duração da história, que gira em torno de um ano. A segunda, constituída por diferentes signos de registro, aponta para a atitude seletiva do autor, justificando a ocorrência de sumários.⁵²⁴

A instituição desses movimentos oscilatórios temporais é significativa. A primeira analepse, propulsora dos eventos constitutivos de *Chantecler*, assume um caráter dialético⁵²⁵, uma vez que opõe à imagem de um Dr. Rodrigo decrépito a visão de um jovem na exuberância dos sonhos da juventude, aos 24 anos. A lacuna instiga o leitor a buscar o conjunto de eventos que marcam a psicologia dessa personagem, cujo comportamento desencadeia tanta polêmica entre os habitantes de Santa Fé, nas seqüências de *Rosa-dos-Ventos*. Quanto a esse contraponto — passado *versus* presente —

⁵²⁴ Por esse detalhe, confirma-se a função de regência da narrativa, desempenhada pelo narrador que “opta por uma atitude redutora e que, pelo fato de se referir a eventos passados que supostamente conhece, lhe permite (*sic*) selecionar os fatos que entende relevantes e abrevia os que julga despiciendos.” (REIS e LOPES, 2002, p. 398).

⁵²⁵ Hegel era de opinião que “os processos do espírito humano e da natureza são os mesmos. Encontrou, entre ambos, aquilo que denominou *processo dialético* em operação. Se o indivíduo estudar o espírito, encontrá-lo-á cheio de contradições, discordâncias e opostos. Mas um novo estudo revelará que existe um processo, no espírito, pelo qual o par de opostos se concilia numa síntese que inclui ambos, porém num nível mais elevado. Esse processo está em toda a parte. Primeiro há uma tese ou afirmação, depois descobrimos a antítese a essa tese, ou sua contradição. A forma mais alta do pensamento está em conciliar ambas numa antítese que eleve o pensamento para um ponto mais alto. O espírito humano não cessa com as contradições; esforça-se por desembaraçar-se delas fazendo sínteses. Não se deve confundir isso com acomodação. Na verdadeira síntese, os valores da tese e da antítese são conservados e, juntos, movimentam-se para novos valores.” (FROST, 1961, p. 268-269).

é possível especular sobre a intenção do autor: o conhecimento da verdadeira natureza do Dr. Rodrigo só é possível pela união incessante de contrários. O escritor apresenta uma tese pela voz de algumas das personagens: os aspectos positivos da personalidade do Dr. Rodrigo; em manifestações de outras, Erico centraliza as qualidades negativas: a antítese. Ao leitor cabe a realização da categoria superior, a da síntese que, no caso, aponta para uma personalidade contraditória do médico, de forma alguma mitificada.

O segundo jogo temporal que Erico apresenta ao leitor constitui uma analepse interna. De acordo com Gérard Genette, esse signo técnico-narrativo “serve unicamente para trazer ao leitor uma informação isolada, necessária para a inteligência de um elemento preciso da ação.”⁵²⁶ Naquela noite da visita ao cemitério em busca de cotos de vela, Erico, de certa forma, antecipa características psicológicas dos irmãos Cambará que serão complementadas em eventos ulteriores. Em primeiro lugar, destaca o pragmatismo de Toríbio, posicionamento típico do homem da campanha. Para ele, as implicações práticas das coisas são responsáveis pela satisfação das necessidades humanas. Em segundo lugar, a impressionabilidade de Rodrigo⁵²⁷, antecipadora do caráter influenciável de seu espírito que, ao longo dos eventos seguintes, debate-se diante de valores morais, tornando-o susceptível a conflitos pessoais, devido a pressões externas e internas.

Os outros “movimentos narrativos”⁵²⁸ — a cena, a pausa, o sumário⁵²⁹ —, que se percebem no confronto da ordem dos

⁵²⁶ GENETTE, op. cit., p. 61.

⁵²⁷ Rodrigo poderia optar por não acompanhar o irmão. Entretanto, não deseja a pecha de “galinha” (p. 59), de “calça frouxa, maricão.” (p. 60); por outro lado, o interesse em “conhecer mulher” (p. 57) impele-o a seguir Bio, mesmo que o insólito passeio desencadeie terrores inconscientes.

⁵²⁸ GENETTE, op. cit., p. 94.

⁵²⁹ Reis e Lopes afirmam que “por intermédio desses signos técnico-narrativos instauram-se diversos ritmos ao longo de um relato, com eventual predomínio de

acontecimentos de *Chantecler* com os segmentos temporais da história, intervêm na velocidade do relato, constituindo um dinâmico painel de eventos. Nos diversos momentos em que Erico instaura cenas, o ritmo das ações reduz sua velocidade, e, da reprodução da fala integral das personagens, emerge uma narrativa marcada pela isocronia. Nessa situação, o autor, de forma parcial ou total, estabelece um distanciamento para o narrador, e faculta ao leitor aproximar-se, de forma mais efetiva, do jeito de sentir e de pensar das personagens.

Ao expandir as ações e ao entrelaçar detalhes das ocorrências políticas do ano de 1910 com os acontecimentos da vida particular do protagonista, Erico fornece, por um lado, elementos para que o leitor possa acompanhar, *pari passu*, a trajetória do Dr. Rodrigo Cambará. O jovem médico mostra-se ansioso não só por (re)conquistar Santa Fé, como também por assumir o papel de líder político, questionando o poder instituído na cidade. Nas ações realizadas e nas posições assumidas por ele, o autor destaca o caráter antimilitarista convicto do médico.⁵³⁰

Por outro lado, ao fixar a narrativa aquele momento da história do País, o autor dá relevo à importância dos acontecimentos de 1910 no âmbito político da vida nacional: foi nesse ano que se realizou a primeira eleição competitiva da República Velha, marcando “o retorno de um militar à Presidência da República, após dezesseis anos de

velocidades mais lentas ou mais rápidas, de acordo com as determinações invocadas e até tendo em vista o doseamento hábil das informações a transmitir” (REIS e LOPES, 2002, p. 421).

⁵³⁰ Esse detalhe evidencia a intenção de Erico que, ao comentar a construção de Rodrigo Cambará, estipula: ele deveria *parecer-se* com Sebastião Verissimo. A atitude antimilitarista revelada pelo médico na campanha política de 1910 cumpre o objetivo do autor, pois afina-se com o jeito de ser do pai de Erico, registrado em *Solo de Clarineta*: através de uma definição por parte de Erico e pela transcrição do pensamento de Sebastião Verissimo “Meu pai era antimilitarista desde os tempos da campanha civilista de Rui Barbosa [...] “Todos são iguais, botam a farda e consideram-se uma casta à parte, o sal da terra.” (VERISSIMO, E., 1973, p. 100).

governos civis”⁵³¹. Considerando todos esses eventos a distância, é possível perceber-se aí a abertura do campo político para a ascensão das lideranças do Rio Grande do Sul ao poder central.

Tomada a trilogia em seu conjunto, a trilogia em seu conjunto, os detalhes e as circunstâncias de *Chantecler* são elementos fundamentais a concretizarem a atuação da carreira política do Dr. Rodrigo Cambará. Com isso, Erico Verissimo representa não só o rompimento da hegemonia política das lideranças paulistas e mineiras, provocado pela eleição de Hermes da Fonseca, como também a ascensão de políticos como Pinheiro Machado, cuja influência estendeu-se ao longo desse período presidencial.⁵³² De certa forma, a presença desses eventos históricos na narrativa atende a um objetivo: prenunciar a participação do senhor do Sobrado em conflitos posteriores, entre eles a Revolução de 1930 e o Estado Novo.

Em *A Sombra do Anjo*, Erico mantém o jogo pendular das analepses, ampliando-o. O que se observa nessa parte da narrativa é que a presença desse procedimento atende a diferentes funções e, que, tal como nos outros segmentos, aponta para descompassos entre discurso e história. O autor manipula as analepses, fazendo-as variar quanto ao alcance e à amplitude e liga-as diretamente ao teor da matéria recuperada pela memória do protagonista. Marcando-as todas pela focalização interna do Dr. Rodrigo Cambará, o autor confere a esses recursos narrativos um tom muito pessoal e, por isso, as informações fornecidas pelas analepses iniciais funcionam como um instrumento de auto-avaliação de Rodrigo. Tal recurso permite a Erico

⁵³¹ SENADO FEDERAL. *Hermes Rodrigues da Fonseca* (1855-1923). Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/comunica/historia/hermes.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2006.

⁵³² PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Centro de informação de acervos de presidentes da república*. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/memoria/crapp_site/presidente.asp>. Acesso em: 6 jun. 2006.

ressaltar a plena consciência do protagonista quanto a sua própria natureza, e evidenciar o dilema axiológico que marca sua existência.

No quadro a seguir, a disposição dos fatos em duas colunas permite a visualização dos eventos seqüenciais da narrativa e a inserção do conteúdo das analepses:

A Sombra do Anjo

Duração: 10 meses.

DISCURSO	HISTÓRIA
1915 — Rodrigo, 29 anos; casado há 4 anos.	1915 — Rodrigo, 29 anos; casado há 4 anos.
<ul style="list-style-type: none"> • 1.º/01/1915 – madrugada – Volta de Rodrigo e Flora do Baile de Ano-Novo. <i>Avaliação de Rodrigo sobre seu casamento.</i> • 2/01/1915 – manhã – visita à chácara dos Quadros, pais de Flora. • Fevereiro de 1911 <i>Lembrança de Rodrigo: ele e Flora, recém-chegados da viagem de lua-de-mel: falência de Aderbal Quadros.</i> • 3/01/1915 - editorial do <i>Correio do Povo</i>: contexto mundial – acontecimentos trágicos do mundo. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1.º/01/1915 – madrugada – Volta de Rodrigo e Flora do Baile de Ano-Novo. • 2/01/1915 – manhã – visita à chácara dos Quadros, pais de Flora. <i>Passeio pelo Sutil.</i> • 3/01/1915 - editorial do <i>Correio do Povo</i>: contexto mundial – acontecimentos trágicos do mundo.
<p>Julho de 1914 <i>Lembrança de Rodrigo: Cuca Lopes e o anúncio da eclosão da 1.ª Guerra Mundial. Rodrigo: francófilo declarado.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Canto de Laurinda <i>Lembrança de Rodrigo: os quatro anos de governo de Hermes da Fonseca.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Canto de Laurinda.
<ul style="list-style-type: none"> • Janeiro/Fevereiro – Os Cambarás no Angico. • Carnaval – Família Cambará já em Santa Fé. • Terça-feira gorda - desfile de carnaval. 	<ul style="list-style-type: none"> • Janeiro/Fevereiro – Os Cambarás no Angico • Carnaval – Família Cambará já em Santa Fé. • Terça-feira gorda - desfile de carnaval.
<ul style="list-style-type: none"> • Último Sábado de março – despedida do Cap. Rubim. <i>Chegada de Chiru Mena ao Sobrado.</i> <i>Recordação de Rodrigo: o casamento de Chiru Mena com órfã, herdeira de campos.</i> • Princípios de Abril – Rodrigo ansioso e descontente. <i>Recordação de Rodrigo: fins de 1911:</i> <i>Efetiva influência dele na sucessão de Titi.</i> <i>Trindade, na intendência municipal.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Último sábado de março – despedida do Cap. Rubim. <i>Chegada de Chiru Mena ao Sobrado.</i> • Princípios de Abril – Rodrigo ansioso e descontente.

Continua...

Continuação:

- **Meados de abril** – informação positiva de Pinheiro Machado sobre candidatura de Rodrigo à deputação estadual. Chegada do automóvel Ford para os Cambarás.
- Sessão de cinematógrafo.
Lembrança de Rodrigo: 1900:primeira sessão de cinematógrafo.
- **Últimas semanas de abril** – reação de Rodrigo diante das notícias sobre a batalha de Ypres.
- **Princípio de maio** - Chegada dos músicos vienenses. Concertos.
- **Junho** – Início do envolvimento amoroso de Rodrigo com Toni Weber.
- **Princípios de julho** – Reação de Rodrigo diante da candidatura do Mal. Hermes da Fonseca ao Senado.
- **14 de julho** – Sedução de Toni Weber por Rodrigo.
- **15 de julho** – Notícias dos incidentes violentos em manifestação em Porto Alegre. Telegrama de Rodrigo a Pinheiro Machado: rompimento.
- **Resto de julho** – Intensificação do caso amoroso de Rodrigo com Toni.
- **Meados de agosto** - Manifesto de Pinheiro Machado.
Recordação de Rodrigo: histórias envolvendo o Senador Pinheiro Machado.
- Iniciativa frustrada de apoio ao Senador
- **8/9/1915** – Divulgação do assassinato de Pinheiro Machado e reação dos habitantes de Santa Fé.
- **Início de outubro.** – O suicídio de Toni Weber. Desespero de Rodrigo no Angico.

Meados de abril – informação positiva de Pinheiro Machado sobre candidatura de Rodrigo à deputação estadual. Chegada do automóvel Ford para os Cambarás.

- Sessão de cinematógrafo.
- **Últimas semanas de abril** – reação de Rodrigo diante das notícias sobre a batalha de Ypres.
- **Princípio de maio** - Chegada dos músicos vienenses. Concertos.
- **Junho** – Início do envolvimento amoroso de Rodrigo com Toni Weber.
- **Princípios de julho** – Reação de Rodrigo diante da candidatura do Mal. Hermes da Fonseca ao Senado.
- **14 de julho** – Sedução de Toni Weber por Rodrigo.
- **15 de julho** – Notícias dos incidentes violentos em manifestação em Porto Alegre. Telegrama de Rodrigo a Pinheiro Machado: rompimento.
- **Resto de julho** – Intensificação do caso amoroso de Rodrigo com Toni.
- **Meados de agosto** - Manifesto de Pinheiro Machado.
- Iniciativa frustrada de apoio ao Senador
- **8/9/1915** – Divulgação do assassinato de Pinheiro Machado e reação dos habitantes de Santa Fé.
- **Início de outubro.** – O suicídio de Toni Weber. Desespero de Rodrigo no Angico.

Quadro 4 - O Jogo Temporal entre o Discurso e a História em *A Sombra do Anjo*.

Fonte: Elaborado pela autora.

No conjunto, destaca-se a retrospectiva analítica de Rodrigo sobre seu casamento com Flora por ocasião da noite de Ano-Novo, já na abertura da narrativa. Depois, em muitos momentos de intimidade com Flora, os rápidos *flashes* que Erico entremeia nas lembranças de Rodrigo — o desfile das mulheres cortejadas e as circunstâncias das aventuras amorosas, entre elas o caso com Toni Weber — destacam o

caráter ambíguo de suas transgressões: ao mesmo tempo, agradáveis ao seu *ego*, mas censuradas por seu *superego*. Ao explicitar tal ambigüidade, o autor é minucioso:

Estava sorrindo a pensar nessas coisas quando sentira contra o próprio ventre a palpitação do ventre da esposa. Era seu filho que esperneava... Santo Deus! A criaturinha estava a tocá-lo, como que a fazer-lhe um sinal. Essa idéia deixara-o de tal modo sensibilizado que ele rompera a chorar e a beijar, arrependido, os cabelos de Flora (p. 429).

Em outras analepses, Erico reúne, ao mesmo tempo, informações diversificadas. Por um lado, destaca o caráter generoso da personalidade de Rodrigo — solidário e preocupado com o drama particular do sogro falido — e a busca de alternativas, realizada para ajudá-lo:

Naquele mesmo dia Rodrigo procurara o Dr. Ruas, o advogado de Aderbal, para saber ao certo da situação do sogro. Estava pasmado. Um cidadão que não bebia, não jogava nem se metia com mulheres; um homem que levava a mais espartana das vidas, trabalhando de sol a sol — como podia ter chegado a uma situação como aquela? (p. 433)

Por outro ângulo, o escritor conjuga nesses recursos narrativos, ao mesmo tempo, mais duas funções: além de suprir lacunas das histórias das personagens — em especial, Aderbal Quadros e Chiru Mena —, informam detalhes relacionados com a história econômica do Rio Grande do Sul⁵³³, protagonizada pelo sogro de Rodrigo:

[...] faz uns cinco ou seis anos que vem perdendo dinheiro com a tal lavoura de trigo. Essa é que foi a grande

⁵³³ “Ao ter início o período da República Velha (1890- 1930), o Rio Grande do Sul — “celeiro do país” — inseria-se periféricamente no mercado nacional em formação”, com uma economia subsidiária de base agropecuária. O processo de transformação que o Brasil sofreu nesse momento acabaria por fazer implantar-se no País o modo capitalista de produção que redundaria, entre outras conseqüências, na ampliação do mercado interno para produtos industrializados, na ampliação do setor terciário e no crescimento da indústria. Atrelado a uma estrutura política autoritária, o desenvolvimento capitalista tendeu a uma “acomodação” e o modelo político adotado favoreceu à acumulação capitalista local (PESAVENTO, 1979, p. 194).

sangria. Ora, se nossos avós deixaram de plantar trigo no Rio Grande deve ter sido por alguma razão muito boa! (p. 434)

O casamento de Chiru Mena, em 1912, com uma órfã herdeira de três léguas de campo bem povoadas, causara quase tanta sensação em Santa Fé quanto à notícia do naufrágio do *Titanic*, ocorrido poucos dias antes. O namoro começara num baile, continuara durante algumas serenatas e conversas ao pé da janela da casa da moça — que vivia com um casal de tios pobres — e encaminhara-se a passo acelerado para um noivado-relâmpago. O Padre Kolb casou-os num gélido dia de julho, em que soprava o minuano e a noiva no seu vestidinho branco, tremia de frio e emoção (p. 467).

Na combinação realizada por Erico, um terceiro grupo de analepses atende à função de recuperar informações ligadas a acontecimentos históricos e políticos da lacuna temporal estabelecida entre 1910 e 1915 em dois níveis: o nacional e o internacional. Nesse itinerário de divagações pelo passado, o escritor atribui à memória de Rodrigo capital importância, e ela reflete-se na construção da narrativa. Por intermédio das lembranças, em analepses de diferentes configurações, o narrador criado por Erico não só sintetiza os eventos políticos nacionais, como também fornece informações sobre o posicionamento do protagonista diante de tais fatos:

Ah! Os tempos do Dudu... Aqueles quatro anos de governo do Marechal haviam sido um prolongado pesadelo, uma enfiada de desastres políticos e administrativos. A revolta dos marinheiros. O estado de sítio. Os fuzilamentos do *Satélite*. O escândalo da *prata*. A intervenção em Pernambuco. O bombardeio da Bahia. O caso do Amazonas. Nunca em toda a História do Brasil houvera governo mais catastrófico e acidentado. Jamais se vira tanto mandonismo, tanto nepotismo, tanta arbitrariedade, tanta política de corrilho. E o Marechal — todo o mundo sabia — não passava dum fantoche nas mãos hábeis e poderosas de Pinheiro Machado (p. 448).

De forma implícita, o tom sarcástico que envolve o sumário do período de governo do Marechal Hermes da Fonseca mascara, por um lado, o ressentimento provocado pelo choque da realidade política com os ideais democráticos acalentados por Rodrigo, no momento de sua volta a Santa Fé. Fora-lhe muito difícil enfrentar a fraude que

campeava, motivada pela existência do voto aberto e pela falta de mecanismos eficazes de controle e que assegurava “a mais absoluta impunidade para a dominação política do latifundiário, invariavelmente o chefe da política local.”⁵³⁴ Por outro lado, o tom zombeteiro das lembranças de Rodrigo apresenta ao leitor o tratamento mordaz a que a figura de Hermes da Fonseca fora submetida pela imprensa e que contribuíra para torná-lo alvo de chacotas da opinião pública, imputando-lhe a “ fama de azarento.”⁵³⁵

No plano ficcional, as analepses apresentam lances da vida política de Santa Fé, neles enfatizando a liderança do protagonista no cenário municipal:

Em fins de 1911, quando os santa-fezenses se preparavam para as eleições municipais, Titi Trindade, o eterno candidato republicano fora subitamente acometido duma hemorragia cerebral. Houve pânico entre os correligionários, que se viram na contingência de escolher às pressas um substituto, o que não era difícil, pois não podiam contar com o conselho de Trindade, que não estava em condições de pensar e muito menos falar. Formaram-se logo duas facções: uma tinha como candidato Laco Madruga; a outra inclinava-se para Joca Prates. Rodrigo pôs-se imediatamente em ação. Passou boa parte duma noite no telégrafo a conferenciar com Pinheiro Machado, tratando de convencê-lo de que a eleição do Madruga seria ruinosa para Santa Fé e para o partido (p. 479).

As analepses também recuperam histórias sobre o senador Pinheiro Machado e as atitudes soberbas por ele assumidas, em momentos de confronto com a opinião pública, e que reforçam o caráter autoritário desse vulto político:

⁵³⁴ LOPEZ, op. cit., p. 44.

⁵³⁵ “Um dos episódios de maior destaque a reforçar sua "urucubaca" ocorreu em 1910, quando o rei Dom Manuel II foi derrubado do trono português justamente no momento em que o recepcionava. Tal incidente teria levado o monarca deposto a declinar do asilo oferecido por Hermes no encouraçado "São Paulo", optando por refugiar-se em Gibraltar... Mas o fato de maior gravidade relacionado à "urucubaca do Dudu" foi o depósito da metade das 2.400.000 libras tomadas de empréstimo ao Lloyds Bank, entre 1911 e 1912, num banco russo. A quantia acabaria encampada, assim como o próprio banco, pela Revolução Socialista de 1917” (SENADO FEDERAL, 2006).

Duma feita, ao passar de automóvel por meio de uma multidão exaltada que, havia pouco, gritava insultos a seu nome, disse em voz alta ao chofer para que todos ouvissem:

– Só tire o revólver quando eu tirar o meu. Só dispare o seu primeiro tiro depois que eu tiver disparado o meu.

Noutra ocasião, ao deixar o Senado, a cuja porta se aglomeravam populares dispostos a vaiá-lo, instruiu o chofer:

– Siga. Não tão depressa que possam pensar que tenho medo, nem tão devagar que possa parecer acinte.

Quando um amigo bajulador assegurou que o país inteiro seria convulsionado caso atentassem contra sua vida, Pinheiro Machado replicou:

– Sim, se o atentado falhar (p. 560).

As memórias que Erico faz emanar de Rodrigo, representando o poder exercido pelo Senador, encontram fundamento em referências históricas. Elas registram o influente papel desse político na ascensão da “nova oligarquia com base na política gaúcha”, o que provocou forte contestação popular, obrigando o governo a instaurar um estado de sítio quase constante no cotidiano brasileiro⁵³⁶, marcando o período pela arbitrariedade. Em consequência, Pinheiro Machado atraiu para si “o ódio aos excessos do governo Hermes”, embora “não estivesse com ele o controle da situação”.⁵³⁷

No plano mundial, a anátese também cumpre a função de destacar o momento da deflagração da Primeira Guerra:

Rodrigo deixou o jornal cair sobre o peito, trançou as mãos por cima dele e ficou a pensar naquela fria noite de julho de 1914, em que Cuca Lopes entrara esbaforido no Sobrado, trazendo a dramática notícia.

– Rebentou a guerra na Europa!

Havia semanas que os jornais andavam cheio de negros presságio em torno da possibilidade dum conflito armado no continente europeu. Depois da tragédia de Sarajevo, esperava-se para qualquer momento a deflagração da guerra. Entretanto, no seu incurável otimismo, Rodrigo achava que as dificuldades seriam contornadas e a crise vencida graças aos

⁵³⁶ SENADO FEDERAL, op. cit., 2006.

⁵³⁷ LOVE, op. cit., p. 175.

esforços conjugados da diplomacia francesa e inglesa (p.439-440).

O curso dos acontecimentos, entretanto, viria contrariar as expectativas de Rodrigo quanto a uma solução diplomática para o conflito. De forma declarada, ele alinhar-se-ia, dali a algum tempo, na posição de defensor das posições assumidas pela França e de ferrenho opositor a tudo que se relacionasse com as dos alemães.

Por fim, um conjunto de analepses informa o estágio inicial do ‘cinematógrafo’ e do automóvel, produtos culturais à disposição do público de Santa Fé nesse intervalo de tempo:

Tinha a mais agradável das recordações da primeira sessão de cinematógrafo que assistira em 1900, ano em que se matriculara num ginásio de Porto Alegre. Ficava sentado na ponta da cadeira, o busto teso, a respiração contida, vendo na tela o milagre daquela lanterna mágica em ponto grande, cujas imagens se moviam como gente de carne e osso. (p. 482)

Pensou no primeiro automóvel que aparecera em Santa Fé, lá por fins de 1911. Era um estranho veículo elétrico de três rodas e dois lugares mandado vir da Alemanha pelo Spielvogel. Causara pânico a primeira vez que percorrera as ruas da cidade. [...] Com o tempo, entretanto, Santa Fé habituara-se à “aranha” do Spielvogel. Mas fora ele, Rodrigo, quem adquirira o primeiro automóvel de quatro rodas e cinco lugares movido a gasolina. O Adler fizera também os seus “estrupícios” no dizer do Liroca, assustando as pessoas e animais com as explosões de seu motor e os roncos de sua buzina. [...] (p. 422-423).

Ao jogo que Erico Verissimo realiza com a presença do registro desses produtos culturais nas recordações de Rodrigo, pode-se atribuir importante função na narrativa. Além de, indiretamente marcar o deslumbramento do protagonista e seu interesse por tudo o que é moderno — traço de seu caráter que se estende ao longo de toda a narrativa —, o registro fornece informações sobre o estágio de desenvolvimento em que se encontrava Santa Fé, e por extensão o Rio Grande do Sul, nas primeiras décadas do século XX e que, de certa forma, fazem parte do contexto em que Erico viveu.

Comparando-se as quatro partes que constituem *O Retrato*, constata-se que em *A Sombra do Anjo* apresenta-se o maior número de analepses concentradas em uma só personagem. Verifica-se, também, que o movimento pendular de alternância entre o presente e o passado é mais dinâmico que nos outros segmentos da narrativa. Uma visão global dessa parte da trilogia aponta para a intencionalidade de Erico Verissimo de propor uma representação contrastiva da vida do Dr. Rodrigo com a finalidade de impactar o leitor apresentando, de um lado, no presente, um velho desgastado física e moralmente, envolvido em um combate pela própria sobrevivência, sem perspectivas de vitória; de outro, no passado, o protagonista esperançoso de uma vida plena de possibilidades. Entre essas duas épocas, presentifica-se uma lacuna de 30 anos, em que residem as prováveis causas que podem esclarecer essa degradação.

Na cronologia histórica que se enreda com os aspectos ficcionais, destaca-se o posicionamento de insatisfação que o Autor assume diante de um Brasil do passado, cujo contexto econômico, político e social definiu uma mentalidade responsável pelo comportamento assumido por toda uma geração de líderes políticos, contemporâneos seus. Diante das perspectivas que se apresentam fica uma incógnita, em relação ao futuro. Mas acima de tudo, o reconhecimento das possibilidades que o País possui de se tornar uma “nação de verdade”.⁵³⁸ Finalmente, Erico, por entre os fios da ficção que se combinam com os da História, deixa entrever a visão do artista que, acima de tudo, encontra “prazer lúdico de fazer coisas, deleite na parte artesanal de sua obra.”⁵³⁹

⁵³⁸ TOTTI, Paulo. O menino que assobia no escuro. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, EDIPUCRS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. p. 53-34.

⁵³⁹ GRANDI, op. cit., p. 64.

5 CONCLUSÃO

Todo bom escritor, ao pôr o ponto final num livro, está, na verdade, acabando vários livros. Isso acontece porque todo bom escritor fala para além de seu tempo, para além das circunstâncias visíveis- e fala para muitos. Quando esse escritor é mais do que bom, alcançando o estágio da excelência, as possibilidades de leitura se multiplicam.

Luiz Antonio de Assis Brasil

Da aproximação com o universo diegético de *O Tempo e o Vento* — e, em particular, de *O Retrato* — abrem-se duas dimensões intimamente entrelaçadas para o campo de conhecimento dos que procuram estudar e entender a produção de Erico Verissimo: a ficcional e a histórica. A primeira dimensão possibilita o encontro do leitor com o artista, com o *simples contador de histórias*:

Em *O Tempo e o vento*, Erico foi capaz de construir uma obra imperecível, utilizando-se da argamassa de dois séculos da história rio-grandense, sem cair na tentação dos escritores menores que inevitavelmente se deixariam arrastar pelo saudosismo do folclore, embalados pela crença de que “aqueles sim é que eram bons tempos”. Ele recriou toda uma época, mas foi também um impiedoso olho crítico, expôs à luz do sol a corrupção de todo um universo ensombrado pelo

tradicionalismo, construiu uma obra monumental através de sua ética.⁵⁴⁰

A segunda revela-o como homem, o cidadão que viveu intensamente as angústias de seu tempo e que soube traduzi-las de tal forma que, na opinião de Hohlfeldt,

[...] se, por hipótese, algum viajante interplanetário descesse em nosso planeta e, por escassez de tempo, necessitasse conhecer, mediante leitura, com objetividade e síntese, os principais episódios da história contemporânea, bem como uma interpretação sucinta dos mesmos, bastaria ler a obra de Erico Verissimo e teria tal conhecimento.⁵⁴¹

Contraposto à primeira parte da saga, *O Retrato* revela uma mudança na estratégia narrativa. Erico, mesmo receoso da série de “armadilhas”⁵⁴² que reconhece advindas da centralização das ações em um protagonista e do avanço das ações em um tempo mais próximo do autor, envereda por esse caminho, e acaba surpreendendo aquele que lê. O primeiro impacto é provocado pela mudança estrutural que atinge o ritmo das seqüências narrativas e que, de certo modo, já se insinua no episódio *O Sobrado*, de *O Continente*. Acostumado com a dinâmica vigorosa da primeira parte da saga que, nos diversos capítulos, apresenta um universo de ações e de personagens distanciados no tempo, o leitor defronta-se com um ritmo diferente, que se harmoniza com “o ambiente morno da Santa Fé das duas primeiras décadas” do século XX e com perfis psicológicos de personalidades que, se não alcançam “a magnífica estatura das outras, das antigas”, não carecem das qualidades que notabilizaram um Licurgo Cambará ou uma Maria Valéria.⁵⁴³

⁵⁴⁰GUIMARÃES, Josué. Prefácio. In: FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

⁵⁴¹HOHLFELDT, Antônio. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, UFRGS, 1996.

⁵⁴²VERISSIMO, E., op. cit., 1973, p. 303.

⁵⁴³As citações fora retiradas de: HOLANDA, op. cit., p. 494.

Os componentes espaço-temporais que Erico seleciona e combina, neles inserindo Floriano como narrador, facultam ao descendente dos Cambarás matéria fundamental para compor um contexto verossímil para a narrativa. Tais elementos tornam-se responsáveis pelo ambiente que, em uma primeira leitura, sugere a insipidez e a monotonia nas décadas iniciais do século XX. Entretanto, um mergulho mais profundo em *O Retrato* descortina um momento de intensa efervescência política e social no pano de fundo da narrativa. Recém instalados, os novos tempos republicanos despontavam como desafios não só para o Brasil como para o Rio Grande do Sul.

Em termos nacionais, os primeiros anos da República brasileira ficam marcados pela ascensão de uma nova elite, a “geração de 70”, composta de jovens intelectuais, artistas, políticos e militares. Originado nos últimos anos do século XIX, o grupo inspirava-se na ideologia de correntes filosóficas daquela época, com especial destaque para o positivismo francês de Augusto Comte. Em termos desenvolvimentistas, a escola defendia uma plataforma de modernização e de atualização das estruturas arcaicas do regime, e mantinha-se alinhada às diretrizes científicas e técnicas que provinham da Europa e dos Estados Unidos. Proclamada a República⁵⁴⁴, as novas elites defrontaram-se com a complexa realidade social brasileira, marcada pela herança de problemas da época colonial e da escravidão. No afã de atingir a modernização a qualquer custo, as ações concretas traduziram-se “em formas extremas de

⁵⁴⁴ “Uma das primeiras medidas adotadas foi uma completa abertura da economia aos capitais estrangeiros, sobretudo ingleses e americanos, a permissão para bancos privados emitirem moeda, uma nova lei liberal das sociedades anônimas e a criação de um moderno mercado de ações, centrado na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro, [...] a mais escandalosa fraude especulativa de todos os tempos nos mercados de ações, chamada singelamente de ‘o Encilhamento’.” (SEVCENKO, 1998, p. 15).

opressão”⁵⁴⁵ quando voltadas para as populações “destituídas de qualquer de qualquer educação formal e alheadas dos processos decisórios.”⁵⁴⁶

No Rio Grande do Sul, atordoado pela dicotomia política existente no Estado desde o século XIX — cuja culminância originara o confronto entre as elites políticas locais, divididas entre Chimangos e Maragatos —, o povo gaúcho assistia a uma radicalização ideológica que não admitia neutralidades, mas definições a favor ou contra. A visão maniqueísta que envolvia a política transformava os adversários sempre em “bandidos, corruptos e imorais.”⁵⁴⁷ As alterações na estrutura econômica contrastavam a tradicional atividade agrícola com as atividades urbanas em ascensão, “proporcionando à classe média uma força e um papel que antes não tinha”⁵⁴⁸. Nesse contexto, a imprensa passou a traduzir os ideais desse segmento da sociedade, envolvendo quase tão-somente o público urbano.

Inseridos no contexto maior da sociedade contemporânea ocidental em crise, o Rio Grande do Sul e, por extensão, o Brasil também apresentam reflexos desse estado de dúvidas e incertezas. Regida de forma cada vez mais tirânica por um ideal do consumo crescente de mercadorias e serviços, e comandada por um capital cada vez mais anônimo e brutalmente desumano, a sociedade desse momento carece de motivações éticas profundas. O homem debate-se, enredado nas malhas de um processo de alienação em que a característica de ser uma “coisa” se torna típica da realidade objetiva.

⁵⁴⁵ O episódio de Canudos e o da Revolta da Vacina “são dos mais exemplares para assinalar as condições que se impuseram com o advento do tempo republicano. [...] Casos como estes se multiplicaram em outros episódios trágicos como a Guerra do Contestado (1912-6) na fronteira entre o Paraná e Santa Catarina ou o bombardeio desumano da população paulista quando da Revolta de 1924, seguido de execuções sumárias de imigrantes.” (SEVCENKO, 1998, p. 27).

⁵⁴⁶ Idem.

⁵⁴⁷ FLORES, op. cit., p. 147.

⁵⁴⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002. p. 485.

Os elementos desse círculo vicioso refletem-se no contexto que se representa nos romances do século XX.

Tais componentes contextuais transpostos para *O Retrato* causam impressão muito forte no receptor. Através do pressuposto defendido pela arte — “devolver a sensação da vida, dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”⁵⁴⁹—, viabilizam ao leitor a percepção do amálgama resultante do imbricamento que Erico Verissimo realiza entre os territórios da Literatura e da História. Já de início, o leitor percebe que, à transfiguração das ações e das personagens do universo diegético de *O Retrato*, impôs-se ao escritor um procedimento: não admitir “atenuações dos fatos ou eufemismos” nem conceber a figura do protagonista como “um ser humano individual, extraordinário, que, de uma forma ou outra, se destaca dos demais”.⁵⁵⁰

A representação da tumultuada psicologia do Dr. Rodrigo Cambará — seu ‘eu’ social é uma máscara e uma ficção que encobrem a agitação de forças internas que “revelam múltiplos ‘eus’ profundos e conflitantes”,⁵⁵¹ — ajusta-se, portanto, à idéia da complexidade do homem no século XX. No caso específico da personagem, suas intrincadas relações como ser humano revelam-se em dois níveis: como membro da família Terra-Cambará e como um tipo de líder que se destacou na vida pública do Rio Grande do Sul e do Brasil na primeira metade do século XX. Afinado com o mais autêntico espírito das composições romanescas contemporâneas, na construção de tal personagem, Erico não observou “uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um ‘eu’ racionalmente configurado.”⁵⁵² Em consequência, as atitudes do Dr. Rodrigo Cambará, por um lado, são

⁵⁴⁹ CHKLOVSKI, op. cit., p. 45.

⁵⁵⁰ ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Nacional, EDUSP, 1975. p. 128.

⁵⁵¹ AGUIAR e SILVA, op. cit., p. 708.

⁵⁵² Idem.

contraditórias, discutíveis, provocativas; por outro, asseguram-lhe o perfil de um ser humano, próximo à realidade do leitor do século XX. As demais personagens, membros da sociedade representada em *O Retrato*, constituem figuras típicas, provenientes de uma grande massa humana marcada pelo destino e, muitas vezes, presa do meio ambiente. Em termos metafóricos, elas constituem um espelho de superfície não plana, que pode possibilitar aos leitores um auto-reconhecimento.

Em função disso, justificam-se os diversos ângulos narrativos estipulados por Erico para a organização dos eventos narrados. A figura do narrador todo-poderoso atenua-se; a diversidade de focalizações insere narrador e personagens no contexto como articuladores de visões de mundo que ilustram os “fundamentais vetores ideológicos representados na narrativa.”⁵⁵³ O entrelaçamento dos diversos fios narrativos, a alternância das perspectivas, o conhecimento que Erico revela sobre a época que abarca as ações de *O Retrato* constituem recursos que, em sintonia com o contexto histórico, ultrapassam as fronteiras do real e adentram o território ficcional, enriquecendo a perplexidade, em particular, de Floriano.

Inicialmente, a estupefação do narrador é consequência do caos da década de 1940, em que ele encontra-se inserido. Nesse momento, topônimos como “Coventry⁵⁵⁴, Rotterdam⁵⁵⁵, Lidice⁵⁵⁶, Buchenwald⁵⁵⁷

⁵⁵³ REIS e LOPES, op. cit. p. 166.

⁵⁵⁴ Cidade inglesa cuja população civil foi bombardeada indiscriminadamente por H. Göring, supremo comandante da Luftwaffe (SCHILLING, Voltaire. *II Guerra Mundial: o isolamento da Inglaterra*. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/segunda_guerra4.htm>. Acesso em: 1 nov. 2005).

⁵⁵⁵ Cidade da Holanda, devastada durante a Segunda Guerra Mundial pela avalanche das tropas alemãs que invadiram o país em 1940. Depois de cinco dias, os holandeses foram subjugados e forçados a depor as armas (BURNS, 1978. p. 943).

⁵⁵⁶ Lidice, aldeia tcheca de 450 habitantes, escolhida pela Gestapo para exemplar represália, a fim de vingar a morte de Reinhard Heydrich, chefe de Segurança do III Reich, por causa de um atentado à bomba. Foi arrasada pelos alemães (COPSTEIN,

e Dachau⁵⁵⁸” (p. 595) transferem-se do campo referencial para o ficcional, como metonímias, explorando-se, por seu intermédio, o conteúdo implícito das referências históricas — o “Horror Moderno” (p. 595), “o horror causado pela violência e crueldade do homem contra o homem” (p. 595). A transposição realizada ultrapassa a narrativa, e envolve dois elementos importantes no processo de leitura: o leitor e o autor. No que concerne ao primeiro, em especial àquele que se encontra distanciado da época da Segunda Guerra Mundial, o processo metonímico constitui um enigma a ser decifrado: os sentidos que encerra interferem na compreensão das sutilezas das situações sugeridas. Em relação a Erico, o processo revela a capacidade estética do escritor na manipulação inovadora dos signos verbais. Ao mesmo tempo, reverte-se em um testemunho no qual transparece a inconformidade do autor em relação às desumanidades provocadas pelas guerras do século em que viveu.

Em um momento bem posterior, o assombramento de Floriano manifesta-se diante dos vestígios e das relíquias de sua família como fontes documentais para a recomposição da história do clã e, por extensão, do próprio Estado e do País. Diante dessas fontes documentais, impõe-se a ele — e também a Erico — uma questão

Jayme. *As rosas de Lídice*. Disponível em: <<http://www.imagick.org.br/pagmag/themes2/rosas%20de%20lidice.html>>. Acesso em: 1 nov. 2005).

⁵⁵⁷ Campo de concentração, criado pelos nazistas em 1937, nas imediações de Weimar; terceiro campo de concentração construído pelo regime de Hitler, após Dachau e Sachsenhausen. O campo recolheu cerca de 250 mil pessoas vindas de 36 países, sobretudo opositores do regime nazista: judeus, ciganos, homossexuais, prisioneiros de guerra soviéticos e criminosos. Cerca de 56 mil prisioneiros foram assassinados pelos nazistas ou morreram de fome e frio (DW-WORLD. *Buchenwald libertado há 60 anos*. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1548219,00.html>>. Acesso em: 1 nov. 2005).

⁵⁵⁸ Dachau: campo de concentração modelo. A partir dele, construíram-se outros. Chegou a abrigar mais de 200 mil prisioneiros de mais de 30 países e, a partir de 1941, foi usado para o extermínio de cerca de 30 mil pessoas. Muitas outras pereceram em virtude das condições do campo. Tornou-se célebre por ter sido o primeiro campo encontrado pelas forças aliadas ocidentais, onde se pôde verificar o horror da realidade imposta pelos nazistas a seus prisioneiros (WIKIPÉDIA. *Campo de concentração de Dachau*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Campo_de_Concentra%C3%A7%C3%A3o_de_Dachau>. Acesso em: 1 nov. 2005).

fundamental, própria da metaficção pós-modernista: “será que [elas] podem ser narradas com objetividade e neutralidade?”. Ambos encontram-se diante de uma “questão epistemológica referente à maneira como se conhece o passado” e de uma “questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado”. De acordo com Hutcheon,

[...] a colocação pós-moderna dessas questões oferece poucas respostas, mas essa provisoriade não resulta numa espécie de relativismo ou presentismo histórico. Ela rejeita a projeção de crenças e padrões atuais sobre o passado e afirma, em termos vigorosos, a especificidade e a particularidade do acontecimento passado individual.⁵⁵⁹

Por isso, alternam-se os diversos planos narrativos utilizados por Erico Verissimo. A sua presença revela uma preocupação implícita: evitar a “inserção da subjetividade na história”. Por meio delas, transparecem as incertezas do narrador sobre a sua “capacidade de conhecer o passado.”⁵⁶⁰ No conjunto, sobressai a importância outorgada à memória das personagens. Por intermédio de suas reminiscências é que o autor estabelece vínculos com o passado, revisto e retomado de acordo com a psicologia de cada uma delas. Esse volver de olhos sobre o tempo decorrido, de forma harmônica, liga vários capítulos. Também configura a manipulação do tempo realizada por Erico como um jogo intermitente entre presente-passado-presente, possibilitando ao leitor conferir-lhe significados, relacionando-os com aspectos históricos do contexto. Exemplifica essa estratégia a ênfase às cenas que privilegiam as comemorações de ano-novo.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ As citações desse parágrafo foram retiradas de HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 161.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 156.

⁵⁶¹ Ao todo são quatro. A primeira, recordada por Rodrigo na viagem de volta a Santa Fé, remete-o a uma experiência de sua fase de adolescente, em 1900. A segunda (1909-1910) e a terceira (1914-1915) são descritas em seus pormenores, e referem-se à vida adulta de Rodrigo. Finalmente, a quarta (1939) faz coincidir elementos

Por um lado, em uma leitura superficial, tais celebrações remetem às ingênuas esperanças de renovação de sonhos, desejos e propósitos das personagens. Por outro, pode-se entender que o registro de Erico aponta não só para momentos cruciais de definições na vida particular das personagens como também para o contexto do campo político do Estado e do País. Uma terceira possibilidade de leitura é viável: esse jogo temporal pendular pode configurar a alternância que Sodré se refere ao aludir aos períodos de liberdade e de opressão presentes ao longo da história do País.⁵⁶²

O desenvolvimento da observação de todos esses detalhes em *O Retrato* justifica sua escolha para investigação. Igualmente, com o ângulo selecionado para abordagem, acredita-se ser possível uma resposta às reduzidas manifestações críticas sobre a segunda parte de *O Tempo e o Vento* e a assunção de um posicionamento de discordância dos pontos de vista nelas assumidos. A investigação feita não exaure a temática desenvolvida. Espera-se que ela constitua uma abertura para outros enfoques analíticos.

ficcionais com históricos — na terceira parte da saga, momento em que Rodrigo dedica-se à atividade política —, marcados pela tragédia do assassinato de Toribio e pela instauração do Estado Novo.

⁵⁶² SODRÉ, op. cit., 1987, p. 48.

REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA. Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1993.

AGUIAR, Flávio. Crônica histórica. In: VERISSIMO, Erico *Olhai os lírios do campo*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2005.

ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.

ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: metáfora viva? In: MORAIS, Régis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

ANDRADE, Jorge. A liberdade sempre será minha causa. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

ANTONACCI, Maria Antonieta. A Revolução de 1923: as oposições na República Velha. In: DACANAL, Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Orgs.). *RS: economia e política*. Porto Alegre; Mercado Aberto, 1979.

ARAÚJO, Mafalda Baldoino de. *Cotidiano e imaginário: um olhar historiográfico*. Teresina: EDUFPI, Instituto Dom Barreto, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1993.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Proust e os limites da memória: A arte como salvação. *Morpheus*. a. 2, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cead/morpheus/Numero04=2004/mbarranec he.htm>>. Acesso em: 6 nov. 2005.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BERNUCCI, Leopoldo M. (Org.) *Euclides da Cunha: Os sertões (Campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: LP&M, 1985.

BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

BRAGA, Adolfo. Prisioneiros. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

BURNS, Edward Mc Nall. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas até a bomba atômica*. Porto Alegre: Globo, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1986.

CÉSAR, Guihermino. Os primeiros passos do romancista. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 dez.1975. Caderno de sábado, p. 5.

_____. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CHAGAS, Wilson. *Mundo velho sem porteira*. Porto Alegre: Movimento, 1999.

CHAVES, Flavio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

_____. *Erico: leituras e perspectivas. Zero Hora*, Porto Alegre, 30 jul. 2005b. Cultura, p.4.

_____. O narrador como testemunha da História. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM, Bauru: EDUSC, 2000.

_____. O narrador como testemunha da História. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005a.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

CHIAPPINI, Ligia. Campo e cidade no Retrato. In: PESAVENTO, Sandra J. et al. *Erico Verissimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971a.

_____. A construção da novela e do romance. In: EIKENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971b.

CIFRA ANTIGA. *Carlos Gardel*. Disponível em: <http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Crono1/carlos_gardel.htm>. Acesso em: 27 out. 2005.

COPSTEIN, Jayme. *As rosas de Lídice*. Disponível em: <<http://www.imagick.org.br/pagmag/themas2/rosas%20de%20lidice.html>>. Acesso em: 1 nov. 2005.

D'AGUIAR, Rosa Freire. A agulha da bússola. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

DINORAH, Maria. Dona sorte ou o aprendizado literário. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, EDIPUCRS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DW-WORLD. *Buchenwald libertado há 60 anos*. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1548219,00.html>>. Acesso em: 1 nov. 2005.

ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FLORES, Moacyr. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1996.

FONSECA, Orlando. O retrato e a identidade. In: GONÇALVES, Robson Pereira. *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000.

FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

FROST J. R. *Ensinaamentos básicos dos grandes filósofos*. São Paulo: Cultrix, 1961.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.

GRANDI, Celito. Somos todos uns mentirosos. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

GUIMARÃES, Josué. Prefácio. In: FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: GUYON, Françoise V. R.; HAMON, P.; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, [s.d.].

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *A invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOHLFELDT, Antônio. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, UFRGS, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de Crítica Literária: 1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 2.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo, Editora 34, 1996.

KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LAMAIRE, Ria. *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas: Ed. da Unicamp; Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 2000.

LEENHARDT, Jacques. Narrativa e história em “O tempo e o Vento”, de Erico Verissimo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *Erico Verissimo: o romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LOPES NETO, J. Simões. Melancia, Coco Verde In: SCHLEE Aldyr Garcia (Org.). *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, UNISINOS, 2006.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.

MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MARZOLA, Norma. Ninguém escapa à História. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MEMORIA VIVA. *Careta*. Disponível em: <<http://memoriaviva.digi.com.br/careta/>>. Acesso em: 23 out. 2005.

MINHA COLEÇÃO. *DEBUSSY*. Disponível em <<http://www.classicos.hpg.ig.com.br/debussy.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MORAES, Carlos Dante de. A tradição rio-grandense na obra de Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.

MOREIRA, Maria Eunice. *Da abolição à república: a literatura conta a História*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1989.

NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2002.

NETO, João Cabral de Melo. *Poemas*. São Paulo: Global, 1985.

NUNES, Benedito. Debate. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988a.

_____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988b.

PADOVANI, Humberto; CASTAGNOLA, Luís. *História da filosofia*. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

PESAVENTO, Sandra J. República Velha Gaúcha: Estado autoritário e economia. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Orgs.). *RS: Economia e política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979.

_____. A narrativa pendular: as fronteiras simbólicas da história e da literatura. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *Erico Verissimo: o romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Anos 40. In: FRIGOLLETO. *Anos 40*. Disponível em <<http://www.frigolletto.com.br/GeoRural/anos40.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2005.

_____. *Centro de informação de acervos de presidentes da república*. Disponível em: <http://www.arquivo.nacional.gov.br/memoria/crapp_site/presidente.asp>. Acesso em: 6 jun. 2006.

RÁDIO BRASILEIRO. *Anos 40*. Disponível em: <<http://www.cce.com.br/radiobrasileiro1940.htm>>. Acesso em 4 nov. 2005.

REICHEL, Heloísa Jochims. A identidade sul-riograndense no imaginário de Erico Verissimo. In: GONÇALVES, Robson Pereira. (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM; São Paulo: EDUSC, 2000.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1997, t. 3.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo – séc. XVII-XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, EDUSP, 1975.

SALIBA, Elias Tomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

SARAMAGO, José. *História e ficção*. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHILLING, Voltaire. *II Guerra Mundial: o isolamento da Inglaterra*. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/segunda_guerra4.htm>. Acesso em: 1 nov. 2005.

SCHLEE, Aldyr Garcia (Org.) *Conto gauchescos e lendas do sul: João Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/UNISINOS, 2006.

SENADO FEDERAL. *Hermes Rodrigues da Fonseca (1855-1923)*. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/comunica/historia/hermes.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2006.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3.1998.

SOARES, Manuel de Matos. *Novo Testamento*. Porto: Alberto de Oliveira, 1950.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

_____. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

TESCHE, Adayr. *Interpretação: rupturas e continuidades*. São Leopoldo: UNISINOS, 2000.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOTTI, Paulo. O menino que assobia no escuro. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, EDIPUCRS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

VELLINHO, Moisés. Em torno de Erico Verissimo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 dez. 1975. Caderno de sábado, p. 7.

VERISSIMO, Erico. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962b. v. 2.

_____. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962c. v. 1.

_____. *O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1963a. v. 1.

_____. *O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1963b. v. 2.

_____. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962a. v. 3.

_____. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1966. v. 1.

_____. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962b. v. 2.

_____. Os problemas do romance. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. *Solo de clarineta*. Memórias. Porto Alegre: Globo, 1973. v. 1.

_____. *Solo de clarineta*: Memórias. Porto Alegre: Globo, 1976. v. 2.

VERISSIMO, Luis Fernando. Erico Verissimo, um escritor de vanguarda? In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM, Bauru: EDUSC, 2000.

VEYNE, Paul. *Como se escreve História e Foucault revoluciona a História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación*, 1982.

WIKIPÉDIA. *Campo de concentração de Dachau*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Campo_de_Concentra%C3%A7%C3%A3o_de_Dachau>. Acesso em: 1 nov. 2005.

YOUNG, Theodore Robert. O questionamento da História em *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo. Lajeado: FATES, 1997.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1992.

ZILLES, Urbano. *Teoria do conhecimento*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

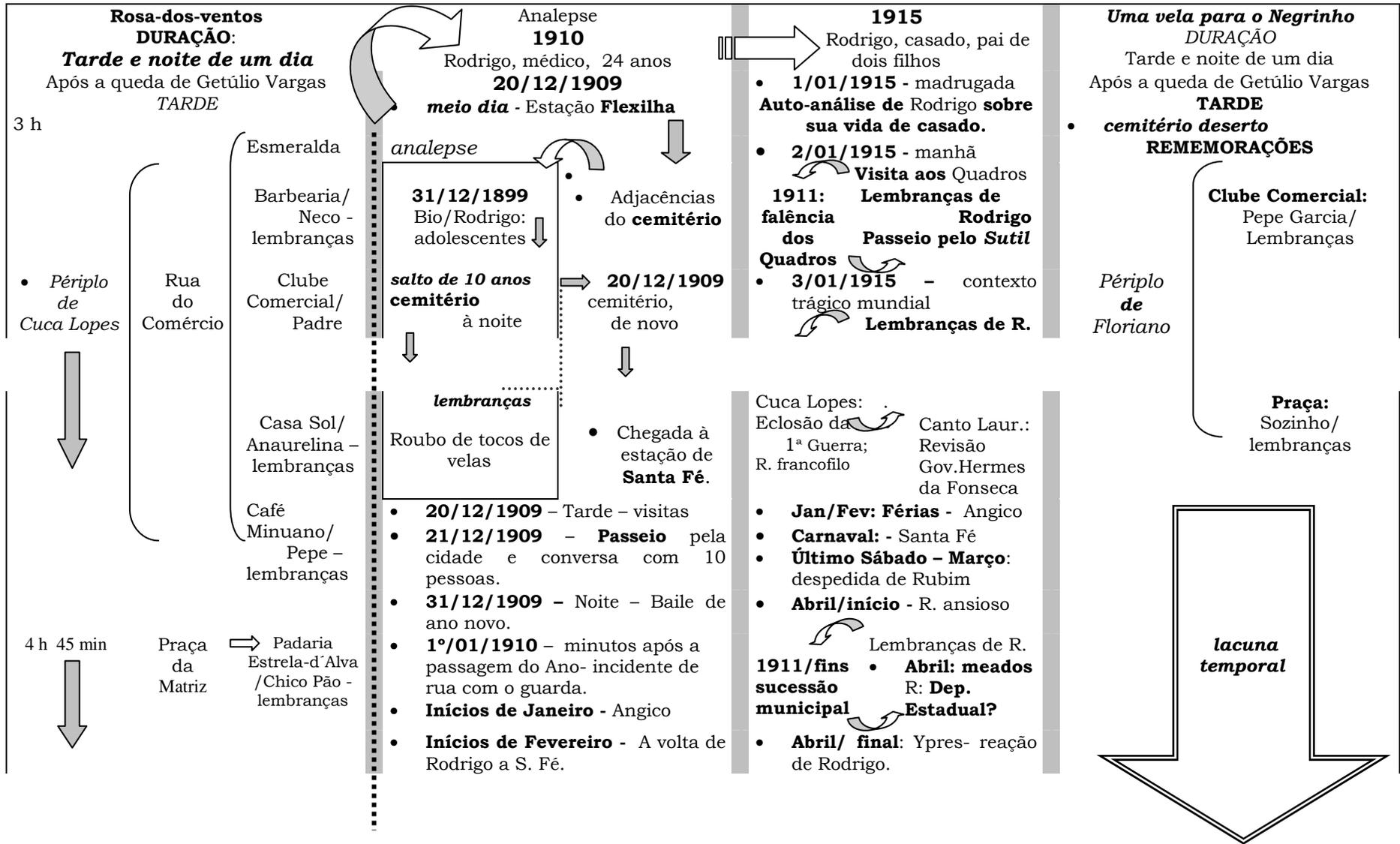
APÊNDICE A – CONFIGURAÇÃO DE O RETRATO, UMA VISÃO GLOBAL

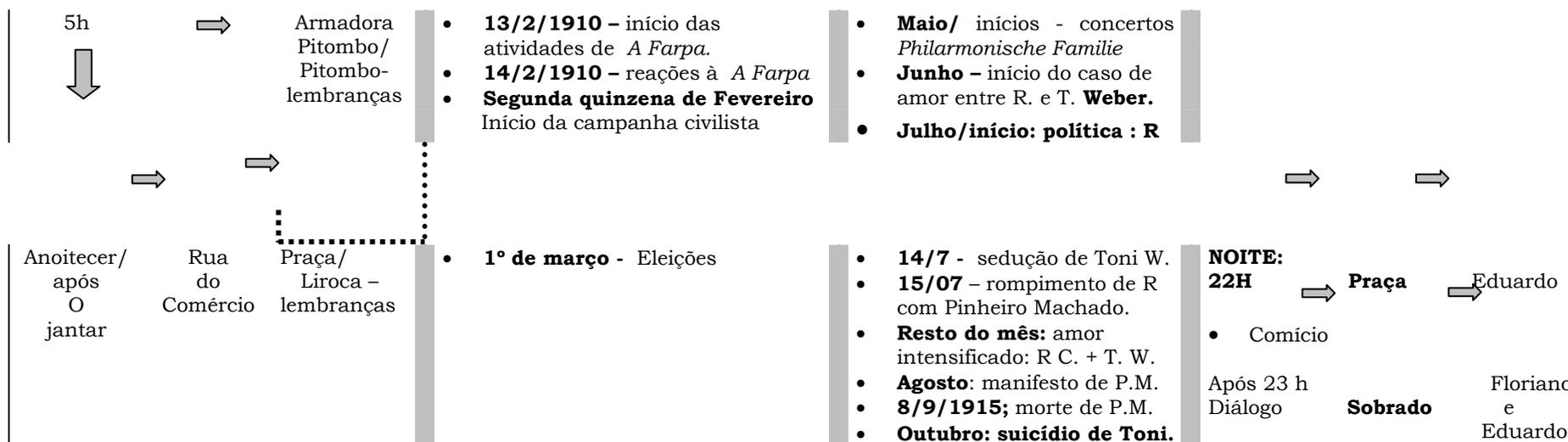
1945	Temporalidade narrativa			1945						
<i>Rosa-dos-Ventos</i>	1909 – 1915			<i>Uma vela para o Negrinho</i>						
	<table border="1" style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;"><i>Chantecler</i></td> <td style="text-align: center;"><i>Chantecler</i></td> <td style="text-align: center;"><i>A sombra</i></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">1</td> <td style="text-align: center;">2</td> <td style="text-align: center;"><i>do Anjo</i></td> </tr> </table>			<i>Chantecler</i>	<i>Chantecler</i>	<i>A sombra</i>	1	2	<i>do Anjo</i>	
<i>Chantecler</i>	<i>Chantecler</i>	<i>A sombra</i>								
1	2	<i>do Anjo</i>								
1.º	1.º	2.º	2.º	2.º						
volume	volume	volume	volume	volume						

APENDICE B – VISÃO PANORÂMICA DA DIVISÃO INTERNA NOS CAPÍTULOS

	DIVISÃO INTERNA			
<i>Rosa-dos-Ventos</i>	SÍNTESE			<i>Uma vela para o Negrinho</i>
1.º volume	<i>Chantecler 1</i>	<i>Chantecler 2</i>	<i>A sombra do Anjo</i>	2.º volume
	1.º volume	2.º volume	2.º volume	
Espaço maior entre as partes	Capítulos, subcapítulos	Capítulos, subcapítulos	Capítulos, subcapítulos	Espaço maior entre as partes

**APÊNDICE E – PANORAMA GERAL DA URDIDURA
DE O *RETRATO***





ANEXO A – AI PHILOMENA

*A minha sogra
Morreu em Caxambu
Com a tal urucubaca
Que lhe deu o seu Dudu*

*Ai, Philomena
Se eu fosse como tu
Tirava a urucubaca
Da careca (cabeça) do Dudu*

*Dudu quando casou
Quase que levou a breca
Por causa da urucubaca
Que ele tinha na careca*

*Na careca do Dudu
Já trepou uma macaca
E por isso coitadinho
É que tem urucubaca*

*Dudu tem uma casa
E com chave de ouro
Quem lhe deu foi o Conde
Com os cobres do Tesouro*

*Se o Dudu sai a cavalo
O cavalo logo empaca
Só começa a andar
Ao ouvir o **Corta-jaca***

*Dudu tem uma casa
Que nada lhe custou*

*Porque nesse "presente"
Foi o povo que "marchou"*

*Mas o Rainha
Cavou o seu também
Dizendo no Senado
Tão somente "muito bem"*

*Eu me arrependo
De ter ido ao Caju
E não ter vaiado
A saída do Dudu*

Fala: *Vocês estão falando, ele nem faz caso.
Está comendo do bom e do melhor, hein!*

Ai, Philomena, polca, adaptação de J. Carvalho Bulhões da polca italiana Viva Garibaldi, foi gravada na Casa Edison por Bahiano. Dudu era o apelido do calvo Marechal Hermes da Fonseca. Fez parte do teatro revista, na peça *Ai, Philomena!*, de José Praxedes e Marino⁵⁶³.

⁵⁶³ PRAXEDES, José; MARINO *Ai, Philomena*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/aochiadobrasileiro/Cronologia/cronologia1915.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2006.

ANEXO B – O RETRATO

O RETRATO⁵⁶⁴

Concluindo o volume inicial de *O tempo e o vento*, o sr. Érico Veríssimo deve ter deparado com o primeiro obstáculo sério ao seu intento de fornecer-nos, com este romance, um painel cíclico de proporções monumentais.

O problema que teve de resolver na elaboração daquela parte inicial fora nitidamente um problema de ordem técnica: veio da necessidade de manter-se intacto o foco de interesse, o núcleo vivo de um tipo de narrativa que pretende abranger o desenvolvimento de diferentes e sucessivas gerações. Que o romancista soube sair-se bem de tamanhas dificuldades é o menos, creio eu, que se pode dizer em face do resultado.

Acontece, porém, que no primeiro volume o sr. Érico Veríssimo situara-nos a altitudes perigosas para uma ação que, em seus prolongamentos necessários, há de projetar-nos sobre o presente. Desde o pórtico do monumento começamos a respirar uma atmosfera que se diria deliberadamente épica se a idéia de deliberação não

⁵⁶⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária – 1948 – 1959*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 492.

soasse falsa no caso de um autor menos guiado talvez pelo arbítrio e esforço pessoal do que por alguma predestinação incorrigível: espécie de romancista pela graça de Deus, que não necessita para suas criações do rigor, nem da paciência, nem da meticulosidade e parcimônia dos artífices.

O epílogo de *O continente*, que forma o primeiro volume do extenso tríptico, deixa-nos entre as lutas sangrentas de 93, que, historicamente, parecem também assinalar o caso dos “tempos heróicos” no seu Rio Grande.

Em uma obra de cunho largamente histórico, a parte imediata, representada agora em *O retrato*, que forma o segundo volume (*O tempo e o vento*, II. *O retrato*. Porto Alegre, Editora Globo, 1951), terá de refletir a vida provincial, minguada e sonolenta, que tende a prevalecer em todo o período seguinte, até ao marco final deste livro, que cai em 1915. E embora não se conheça por ora como a última parte do tríptico, é lícito imaginar esta parte como um *intermezzo* onde o movimento inicial, agora sofreado, espera ocasião para recobrar o ritmo e o timbre momentaneamente perdidos. Na espécie de calma podre que ele quer refletir há muito lugar para a intriga burguesa, para o falatório de aldeia, para a sofisticação ou rudeza provincianas, para o amor público e recluso, que podem formar a matéria normal de uma boa novela de costumes.

Assim entendida, como pausa e descanso obrigatório, no meio de uma viagem tumultuosa, esta segunda parte não irá destoar fatalmente no conjunto do painel épico. Sucede, entretanto, que depois dessa pausa iremos descambar em cheio na vida contemporânea. E aqui o autor deverá enfrentar provavelmente o ponto nevrálgico de seu empreendimento. Porque a epopéia, pela sua própria natureza, requer alguma distância no tempo, distância que compõe harmoniosamente os acontecimentos, que suprime o acessório, que lima arestas e vai banhar o todo nesse clima de vaga irrealdade ou idealidade, que faz parte de qualquer obra artística –

mesmo a mais voluntariamente “realista” – com uma perícia inacessível ao simples engenho humano. A evocação do passado glorioso, ou antes, do passado que a imaginação nostálgica teve tempo de tingir de suas próprias cores e deixar envolto na *lacrimae rerum*, é o ambiente verdadeiramente inseparável de toda épica.

Contudo, o mesmo problema que, neste caso, nos pode deixar incrédulos quanto ao bom êxito final da tentativa do sr. Érico Veríssimo, serve para constituir, em *O retrato*, um elemento de tensão e vibração íntima, capaz de generosamente compensar a estreiteza de certos padrões novelísticos convencionais, e um tanto gastos pela usura, em que, por outro lado, é moldada a narrativa.

O mundo de *O continente* está longe de estabilizar-se completamente e mumificar-se neste entreato. A mudança dos tempos não dissipou o halo das heróicas virtudes que já se associaram ao antigo Sobrado. Ali continuam os dois velhos, testemunhos da boa tradição dos Cambarás e dos Terras. E o presente, por sua vez, já está peneirado do futuro, dominado pela esperança inconsciente de horizontes novos que, por alguns vislumbres, se deixam pressentir. Aliás este futuro latente enfeixa literalmente, e emoldura, todo o romance, que principia, como em muitos filmes cinematográficos, com o relato de acontecimentos bem posteriores à ação desenvolvida, explicáveis de algum modo por ela, e termina com outra “faixa” de futuro, imediatamente relacionada àquele *lead* inicial, e só de modo indireto ao transcorrer da narrativa.

Contudo nenhuma das personalidades novas alcance a magnífica estatura das outras, das antigas, não lhes falta, no entanto, alguma coisa das qualidades excelsas que em épocas anteriores e mais propícias tinham notabilizado um Licurgo Cambará, ou mesmo da tenacidade agreste que se encarna uma das criações mais admiráveis do sr. Érico Veríssimo e de toda a nossa novelística moderna: a tia Maria Valéria.

Contudo o ambiente morno da Santa Fé das duas primeiras décadas deste século, fase em que se desenvolve a ação do romance, não oferece campo largo para o exercício de tais forças. Virtudes em expectativa, ou antes, em disponibilidade, aparecem elas, por isso, momentaneamente estagnadas. Rodrigo, o primeiro “doutor” da família Cambará – e figura central do livro – busca na aventura amorosa, nas disputas inseqüentes, numa elegância quase efeminada no gosto dos manjares famosos e dos vinhos caros, na “prodigalidade conspícua”, para falar como certos sociólogos, nas ocupações honoríficas, na poesia, no jogo, na música, no gesto arriscado, um substituto imediato para a ação em que seus maiores se destacaram. Bio, um inadaptado às novas condições, à vida civil, prefere o lazer rural, onde ainda é possível algum simulacro dessa ação. E há os eternos descontentes e os inconformados com a situação, como o velho don Pepe, ou, ao contrário, os eternos situacionistas e adesistas em potencial, que nem o coronel Aristiliano Trindade, que, todos, ainda quando passivamente, participam a seu modo dessa existência transitiva, expectante, impaciente, que domina o livro inteiro.

A vida real e presente – o “presente” de 1895 a 1915 – mas ainda presa por numerosos vínculos ao passado e, no entanto, já invadida pelo futuro, forma a substância deste romance. A ele bem se poderiam associar como simbólicas aquelas palavras sobre o famoso “retrato”, ditas por Pepe Garcia no primeiro capítulo: “Quando tive na minha frente o modelo e a tela vazia, pensei: don Pepe, esta vai ser a grande obra de tua vida. Mas não pintes apenas o corpo de Rodrigo, pinta também a sua alma. Não fixes apenas este momento, mas também o passado e o futuro”.⁵⁶⁵

Bastando-se embora a si mesmo, *O retrato* encerra, numa efervescência malcontida, o germe de acontecimentos que só poderão

⁵⁶⁵ Ver Êrico Veríssimo. *O retrato*. (tomo I) In: *O tempo e o vento*. Ed. das *Obras de Êrico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1953. p. 55.

desenvolver-se eficazmente no final do tríptico. E cabe supor que, inserto na unidade mais vasta, ele também participará, embora como contraparte, daquela atmosfera épica de que se impregna o primeiro volume e que, possivelmente, dará ao todo um caráter unitário. A circunstância de situar-se já no corpo deste livro o final sem grandeza de Rodrigo parece indicar uma espécie de seleção negativa, que, reservando para *O retrato* a nota da dúvida e da melancolia, contribuirá para definir seu valor antitético dentro do conjunto.

Tudo isso são imaginações meio proféticas, sem dúvida bastante ridículas e pretensiosas. Mas sugeridas pelo estranho capricho de um autor que, nos campos onde foi Tróia, procura implantar uma história destes nossos dias prosaicos e burgueses.⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ Publicado no jornal Diário Carioca (RJ), em 10 de fevereiro de 1952.

ANEXO C – ERICO VERISSIMO, UM ESCRITOR DE VANGUARDA?

Erico Verissimo, um escritor de vanguarda?⁵⁶⁷

Luis Fernando Verissimo

Dá para construir um bom argumento para a tese que nunca é no centro que aparecem as vanguardas culturais, que a metrópole pode ser onde a cultura respira melhor mas é das margens que vêm as novidades. “Nunca” talvez seja um exagero, mas no caso do modernismo europeu foi assim. Se você concordar que França, Inglaterra, Alemanha e, vá lá, táis eram o “centro” cultural do mundo no começo deste século, a vanguarda vinha da Irlanda de Joyce, Yeats e Beckett, da Checoslováquia de Kafka, da Viena de Musil, Wittgentein, Schönberg e Freud., da Espanha de Picasso e da Escandinávia de Strindberg – numa definição algo arbitrária de vanguarda. Isso sem falar nos Estados Unidos de Dos Passos, Pound, etc, e na Rússia de Stravinski. No Brasil aconteceu coisa parecida e, descontada a Semana de Arte Moderna e suas conseqüências, foi de fora da metrópole Rio- São Paulo que chegou o novo. Do Nordeste, de

⁵⁶⁷ GONÇALVES, Robson Pereira. *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM; Bauru: EDUSC, 2000. p. 21-23.

Minas e do Rio Grande do Sul, mesmo que em muitos casos a novidade viesse disfarçada pelo regionalismo.

Erico Verissimo um escritor de vanguarda? Acho que sim. Foi um dos primeiros a fazer literatura urbana no Brasil, a preferir o despojamento anglo-saxão à empolgação ibérica e francesa e a escrever com uma informalidade que não excluía a experiência com estilos e técnicas de narrativa. Talvez nenhum outro escritor brasileiro do seu tempo fosse tão bem informado sobre a teoria do romance e, embora se definisse como apenas um contador de histórias. Foi ingênuo e lírico na sua primeira fase, até *o Tempo e o Vento*, mas mesmo nos primeiros romances que conquistaram um público inédito e fizeram sua reputação de autor popular, há uma constante nem sempre reconhecida de aguda observação social e construção de tipos aliada a um controle de técnica pouco comum, na metrópole ou fora dela. *O Tempo e o Vento* não se sabe o que é mais espantoso, a ambição do autor ou o fato de que conseguiu realizá-la. É o único exemplo que eu conheço na literatura mundial de uma obra que se dobra sobre si mesma, se olha e se demistifica enquanto está sendo feita. O terceiro volume da trilogia é uma repetição do primeiro com o épico sendo substituído pelo introspectivo, e o admirável é que nem o épico é falso nem a introspecção que o desmente é menos, bem, épica. Acho que nunca se deu devida atenção à carpintaria revolucionária de *O Tempo e o Vento*. O Gabriel Garcia Marquez, lá de outra margem, a reconheceu, e diz que foi um dos livros que o influenciaram na construção de *Cem Anos de Solidão*. Nos livros que escreveu depois de *O Tempo e o Vento* meu pai aprimorou seu domínio da narrativa. Na única vez em que o ouvi se queixar de uma desatenção dos críticos, comentou que ninguém notara o jogo com cores que fizera em *O Prisioneiro*, *Incidente em Antares*, claro, é o quarto volume de *O Tempo e o Vento*, a história agora contada com amargura.

Ao contrário dos seus “vanguardistas”, que convergiram para o centro, Erico Verissimo ficou na margem. Não sei se isto criou algum tipo de ressentimento. Ele nunca se sentiu excluído, que eu saiba, por qualquer tipo de “panelinha” literária e tinha um ótimo relacionamento com escritores do centro do país. Mas não participava da vida literária da metrópole e sua condição de autor de boa venda, um dos únicos escritores brasileiros da época que podiam viver só dos seus livros, também o colocou numa espécie de periferia, vista do centro com alguma desconfiança. Sei que o Graciliano Ramos detestava o meu pai, embora nunca, acho eu, tenham se encontrado. Quando conheci o Ricardo Ramos, nos rimos muito dessa implicância, à qual meu pai nunca deu a maior importância. Se a distância do centro, além da popularidade, explica a falta de uma avaliação crítica mais perspicaz, digamos assim, da obra de Erico Verissimo, não sei. Mas foi uma distância que ele preferiu, e que nunca significou mais do que um apego ao seu chão e à sua casa.

ANEXO D – REVISTA CARETA

ARTIGO DE FUNDO – 6 de junho de 1908

Ahi vae a nossa *Careta*.

Lançando a publicidade este semanario, é preciso confessar, e contrariamente o fazemos, que a *Careta* é feita para o Publico, o grande e respeitavel Publico com P. grande!

Se tomamos essa liberdade foi porque sabiamos perfeitamente que elle não morre de caretas.

Longe vae o tempo em que isso acontecia.

Todavia, a nossa esperança é justamente que o publico morra pela *Careta*, afim de que ella viva.

E feita cynicamente, essa confissão egoistica (nós estamos no seculo XX) digamos logo que o nosso programma cifra-se unicamente em fazer caretas.

Careta como toda gente sabe, e se não sabe, devia saber, é assim uma espécie de cara pequena, conforme a abalisada opinião do Candido de Figueiredo, e se não for, é a mesma cousa.

Ora por ahi existe muita gente de quem se diz ter duas e mais caras; não é demais, por consequencia, que nós tenhamos uma porção de caretas que iremos mostrando todos os sabbados, á razão

de uma tuta e meia (tuta em latim corresponde a 200 réis, segundo o Dr. João Ribeiro).

As nossas caretas são sérias como as sessões do Instituto Histórico e a sua perfeição e semelhança garantidas.

Mas nunca fiando... Quem vê caretas, não vê corações.

Faremos tudo para que ás nossas, não correspondam caretas de máo humor; preferimos francamente, sorrisos, mesmo daquelles que mais parecem caretas.

Se ao vêr a *Careta*, gentil senhorita, apreciadora entusiasta das secções galantes do jornalismo smart, franzir graciosamente as graciosas sobancelhas, na boquita rubra estalando um desprezador muxoxo, nós já temos meia vingança: o muxoxo é meia careta, pelo menos.

Se porém algum representante desse sexo que se diz barbado e vive a depilar-se agora, seguindo as novas correntes estheticas do pan-americanismo (!?), enfurecer-se ao mirar a *Careta*, não haverá duvida tambem: deitamo-lhe convictamente um palmo de lingua de fóra.

Com um programma tão vasto, tão seductor, tão (como diremos?) careteristico, esperamos da sympathia do publico o franco acolhimento que lhe não merecem tantas caretas por ahi, bem conhecidas.

A *Careta*⁵⁶⁸ é honesta e não é feia; é uma careta de lei.

⁵⁶⁸ **Careta on line** é um trabalho de preservação histórica do site **Memória Viva**. Disponível em: <<http://memoriaviva.digi.com.br/careta/>>. Acesso em: 23 out. 2005.