

PUCRS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

LEONARDO DOS SANTOS JACOBI

**A CONSTRUÇÃO DA MELANCOLIA EM O CONTINENTE, DE ERICO VERISSIMO
A DOR RENITENTE DO POVO GAÚCHO**

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LEONARDO DOS SANTOS JACOBI

**A CONSTRUÇÃO DA MELANCOLIA EM O CONTINENTE, DE ERICO
VERISSIMO: A DOR RENITENTE DO POVO GAÚCHO**

PORTO ALEGRE

2023

LEONARDO DOS SANTOS JACOBI

**A CONSTRUÇÃO DA MELANCOLIA EM O CONTINENTE, DE ERICO
VERISSIMO: A DOR RENITENTE DO POVO GAÚCHO**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo
Programa de Pós-Graduação do Curso de Letras da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do
Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão

Porto Alegre

2023

Ficha Catalográfica

J16c Jacobi, Leonardo dos Santos

A construção da melancolia em O continente, de Erico Verissimo
: A dor renitente do povo gaúcho / Leonardo dos Santos Jacobi.
– 2023.

93.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão.

1. melancolia. 2. fatalismo. 3. resignação. 4. o continente. I.
Baladão, Janaína de Azevedo. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

LEONARDO DOS SANTOS JACOBI

**A CONSTRUÇÃO DA MELANCOLIA EM O CONTINENTE, DE ERICO
VERISSIMO: A DOR RENITENTE DO POVO GAÚCHO**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo
Programa de Pós-Graduação do Curso de Letras da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do
Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão – PUCRS

Profa. Dra. Regina Kohlrausch – PUCRS

Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros – UFPel

Porto Alegre

2023

À minha mãe e ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Todos os rios vão para o mar, e contudo o mar não se enche; ao lugar para onde os rios vão, para ali tornam eles a ir.

Todas as coisas cansam tanto, ninguém o pode exprimir; os olhos não se fartam de ver, nem se enchem os ouvidos de ouvir.

O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará; de modo que nada há de novo debaixo do sol.

Eclesiastes 1:7-9

RESUMO

Neste trabalho, investiga-se a melancolia e suas manifestações tal como aparecem na obra *O continente*, escrito por Erico Verissimo (2004). O objetivo é analisar a construção de percepções como fatalismo e resignação como consequências da melancolia. Esta pesquisa também busca compreender como a narrativa elabora a melancolia e a maneira que as personagens podem representá-la individualmente. O foco da análise recai sobretudo nas figuras femininas, tendo em vista seu papel de protagonismo, não apenas na trama, mas também na construção da melancolia como um todo. Para tanto, são estudados alguns teóricos que discorreram largamente sobre o assunto, como Jean Starobinski (2016), Sigmund Freud (2010a), Julia Kristeva (1989), Marie-Claude Lambotte (2000) e Arthur Schopenhauer (2005). Tanto a psicanálise quanto a filosofia serão os dois principais aportes teóricos usados para elucidar quais elementos melancólicos estão presentes na narrativa de Verissimo.

Palavras-chaves: Melancolia. Fatalismo. Resignação. *O continente*.

ABSTRACT

In this study, the melancholy is examined together with its manifestations as presented in the work *O continente*, written by Erico Verissimo (2004). The objective is to analyse the construction of perceptions such as fatalism and resignation as consequences of melancholy. This research also aims to understand how the narrative elaborates the melancholy and the way characters may represent it individually. The focus of the analysis lies mainly on the feminine figures, considering their central role, not only on the plot, but also on the construction of melancholy as a whole. To do this, some theorists who discussed widely about the subject will be studied, names such as Jean Starobinski (2016), Sigmund Freud (2010a), Julia Kristeva (1989), Marie-Claude Lambotte (2000) and Arthur Schopenhauer (2005). Not only psychoanalyses, but also philosophy will be the two main theoretical frameworks used to elucidate melancholic elements present in Verissimo's narrative.

Keywords: Melancholy. Fatalism. Resignation. *The continent*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. ENTRANDO NO CONTINENTE DA MELANCOLIA	14
2. O FATALISMO DE UM POVO DESOLADO	39
3. AS TRÊS ÁRVORES DA TRISTEZA	62
3.1 ANA TERRA	72
3.2 BIBIANA	76
3.3 MARIA VALÉRIA	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	91

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação propõe-se a analisar a construção da melancolia na obra *O continente*, de Erico Lopes Verissimo. O romance é o primeiro da trilogia *O tempo e o vento*, uma das maiores e mais consagradas obras literárias do século XX, tendo sua primeira publicação em 1949. Sua história permite analisar diversos elementos narrativos como construtores do fenômeno melancólico na formação do povo gaúcho. *O continente* foi escolhido, porque, além de iniciar uma linha cronológica, ele reiteradamente aborda aspectos como dor, perda e privação. O aparecimento contínuo e repetido dessas temáticas possibilita a análise do discurso melancólico, bem como sua manifestação nas personagens.

Para compreender como se constitui a melancolia no continente descrito por Verissimo, é preciso avaliar a história sob mais de um viés. Seja em aspectos narrativos, na construção das personagens ou no modo como o contexto histórico do enredo é apresentado, há o fator da melancolia presente. Para uma análise completa esses pontos precisam ser levados em conta, ora separados, ora em conjunto. Objetiva-se entender como a manifestação dessa tristeza perene aparece como reação das personagens aos aspectos exteriores ou quando ela advém de uma ambientação maior e mais generalizada.

Captar onde e de que forma a melancolia é retratada dentro do romance parece conduzir a presente pesquisa por um caminho pouco investigado na obra de Verissimo, sobretudo no enfoque dado às personagens femininas. Em um contexto repleto de descontentamento, momentos adversos, crises, conflitos bélicos e perdas, o continente de São Pedro – como chama o autor – se torna um canal para a constante tristeza e falta de esperança. Apesar da ampla e exaustiva investigação do conceito de melancolia ao longo dos séculos ou até mesmo seu estudo no âmbito da literatura, a obra do autor gaúcho parece carecer de análises que vão nessa direção.

Embora a oscilação temporal de *O continente* leve a narrativa para diferentes épocas, mantém-se um contexto de constante desamparo vindo do meio externo; seja no presente ou no passado, apresentados de maneira intercalada, existe reiteradamente um ambiente inóspito e desfavorável. Será a partir desses indícios narrativos abundantes que se investigará a tristeza como fenômeno constante e pano de fundo da saga dos Terra Cambará.

A análise desse trabalho se dividirá em três perspectivas diferentes; primeiramente, pretende-se fazer um apanhado histórico acerca da melancolia – para isso Jean Starobinski (2012) fornecerá o suporte teórico do que se escreveu e produziu acerca do assunto. No âmbito da tristeza como fenômeno cultural e específico brasileiro, Moacyr Scliar (2003) auxiliará em alguns aspectos. Já para análise do discurso melancólico, Freud (2010a) e Lambotte (1997,

2000) servirão de embasamento teórico. A manifestação melancólica como produto narrativo forma um contexto de pessimismo comum a todas as personagens; Schopenhauer (2005) auxiliará em uma análise que permita um panorama geral do fenômeno. Para a busca mais específica da depressão feminina, se utilizará os estudos da psicanalista Julia Kristeva (1989), ao passo que para uma visão mais clínica e patológica Solomon (2001) trará alguns esclarecimentos. Esta pesquisa procura sustentar que a melancolia apresentada na narrativa culmina na resignação ante o fatalismo; esse aspecto será explorado e esclarecido através da ideia de Vontade de Schopenhauer.

Objetiva-se demonstrar como a melancolia contida no romance de Verissimo produz uma ideia de fatalismo, ou seja, a expectativa de um destino inevitavelmente desfavorável. Esse posicionamento, por sua vez, cria uma resignação para com a tristeza constante. Portanto, procura-se compreender como o caráter fatalista das personagens femininas culminará em um ato de resignação. O intuito é analisar a movimentação narrativa que vai da conscientização do inevitável até o ato passivo de se resignar, visto que em decorrência dos fatos narrados as personagens vão consolidando seu caráter melancólico.

Em maior ou menor grau as principais personagens femininas desenvolvem: introspecção, angústia, apatia, aflição e mágoa até por fim atingirem uma tristeza profunda e duradoura comum a todas elas. Esse estágio final advém da resignação ante os acontecimentos narrados, fazendo que a história, em grande parte, fomente toda uma forma fatalista e, portanto, melancólica de ver o mundo.

As três personagens femininas escolhidas, Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria, fazem parte de diferentes gerações dos Terra Cambará; cada uma delas têm um papel narrativo essencial na condução da história. Ana Terra é a primeira matriarca, pois dá início à história da família. Logo após, sua neta, Bibiana dá segmento a linhagem casando-se com Capitão Rodrigo Cambará e alçando a família ao Sobrado. Por fim, na quinta geração, Maria Valéria é apresentada como matriarca da casa; sua figura austera sustenta o núcleo familiar durante o sítio ao Sobrado. Essas três personagens são a linha condutora narrativa e é através de seu olhar que Verissimo capta a atenção do leitor.

Tanto o fenômeno melancólico como parte estruturante dos fatos narrados, como as vicissitudes das três personagens femininas escolhidas, convergem para uma tendência no enredo: o fatalismo ubíquo. Para avaliar esses aspectos, a análise desta pesquisa está dividida em três partes: primeiro a descrição do continente em sua constituição; em segundo lugar, a análise e compreensão da formação de seus personagens; e, por fim, a apreciação das figuras femininas como fios condutores da melancolia.

O objetivo é desvelar o pano de fundo que narrativa vai criando em suas recorrências e, com isso, analisá-la à luz dos teóricos já mencionados. Com isso, será possível entender de que maneira a melancolia se manifesta seja como fenômeno hegemônico da história ou como reação das personagens que sofrem. Acredita-se que sejam as mulheres o fio condutor narrativo e que a melancolia se manifesta sobretudo por meio delas. O autoritarismo de uma época dominada por personagens masculinas, ao invés de ofuscá-las, confere as elas protagonismo, pois é através de seus olhos que grande parte do romance é narrado. A perspectiva abstraída da constante violência faz com que essas personagens tenham uma visão panorâmica dos eventos que as cercam: conflitos, mortes e guerras.

Por fim, vale lembrar que *O continente* é uma saga que percorre séculos de formação do Rio Grande do Sul e tem em sua narrativa a gênese do que se tornaria a série completa de *O tempo e o vento*. Foram mais de 13 anos de criação literária que demonstram por si só a potência narrativa dessa história. Os Terra Cambará encapsulam o drama humano, sobretudo aquele do povo gaúcho. Compreender essa obra com mais profundidade, especialmente, em um âmbito ainda pouco explorado, é fazer jus ao seu legado.

Permito-me, neste breve momento, falar com mais pessoalidade acerca da importância das figuras femininas no imaginário deste que escreve. Sempre acreditei na força do feminino como propulsor humano, seja no âmbito da literatura ou existencial. Nas obras literárias as figuras femininas sempre me chamaram atenção pelo seu grau de profundidade e delicadeza. Seu caráter, contudo, apagado pela longa imposição hierárquica na qual foram submetidas é um fator que foi desmitificado para mim com as personagens de Verissimo. Acredito na importância de destacá-las sempre que possível, e é na literatura que geralmente elas chamam-me atenção, talvez, porque os aspectos sociais escondem seu potencial. É possível que por ter sido rodeado de tais figuras, não apenas na literatura, elas tenham sobre mim tal poder de encantamento. Seu ápice, sem dúvida, foram as mulheres que Verissimo deu vida, pois foi ele que, possivelmente, as exacerbou em mim. Não apenas a admiração que me causam, mas também a força que trazem consigo são elementos que me incitam a estudá-las e a investigá-las.

Personagens como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria me comoveram em vários momentos, mas também Olívia Miranda e Clarissa, cada uma possui uma construção tão humana, tão natural. Verissimo parece ter capacidade de mostrar um potencial feminino que foi e é sistematicamente escondido e ocultado; ele foge de estereótipos simples que categorizam mulheres ao acaso da ideologia ou moda da ocasião. Na pena do autor, eu sempre tive a

impressão da complexidade e força de tais personagens à medida que elas dialogam comigo como poucas.

Não pretendo justificar minha escolha, de maneira que apenas tento mostrar a importância que essas personagens femininas têm para mim na medida que as matriarcas que tive em minha família são sempre lembradas através da eterna Ana Terra, ou da austera Maria Valéria, e por que não, de uma Bibiana consistente e perseverante.

1. ENTRANDO NO CONTINENTE DA MELANCOLIA

A história de *O continente* abre-se com o cerco ao Sobrado. De início, não se apresentam aspectos do enredo de maneira clara; porém, um clima difícil e desfavorável é facilmente notado. O que se desvela nesse primeiro momento é José Lírio, personagem que acompanhará toda a história do volume: um homem indeciso, com medo e vacilante na maior parte do tempo. O clima de guerra que impera em todo o enredo será o gatilho para as transformações das personagens, que, por consequência, têm seus sonhos devastados; a ambientação imediata do romance afasta qualquer tipo de idealização alegradora. A polarização instaurada pelo que mais tarde o leitor reconhecerá como a Guerra dos Farrapos foi um conflito bélico que acabou por dilacerar grande parte das famílias que integravam a formação inicial do estado, cingindo o povo rio-grandense em dois. Toda essa descrição adversa permeará grande parte do romance e é parte constituinte do cenário ou meio no qual as personagens são inseridas reiteradamente.

A metodologia narrativa propõe uma digressão, pois, à medida que se avança na leitura, descobre-se que o narrador começa sua história pelo final. Ao longo das páginas vamos descobrindo o porquê da indecisão, do medo e desamparo encapsulados pela figura de José Lírio. Logo após esse pequeno capítulo introdutório, outro chamado “A Fonte” se segue: a digressão começa; o que se vislumbra é uma recapitulação paulatina, buscando o começo e as causas de tudo que acontece posteriormente. Vê-se, durante todo o volume, uma oscilação entre as histórias gêneses, ou seja, aquelas que se desenvolvem e culminam na atual conjuntura dos fatos e seu desenlace que ocorre entre os dias 25 e 26 de 1895; ambas as linhas temporais apresentam um ambiente perigoso e hostil. A tramitação entre presente e passado é apontada, também, por Chaves (2001, p. 95): “Na estrutura temporal de *O tempo e o vento* o passado é reconstruído como uma possibilidade de esclarecer o presente”.

A narrativa contida nos capítulos de “O Sobrado” mostra o desfecho e as consequências de mais de um século na vida das personagens, sobretudo no tocante a suas personalidades. A narrativa percorre anos de guerras, deixando uma miríade de perdas e privações, bem como impactando diretamente no modo como as personagens reagirão. A desilusão permeia grande parte da trama, pois é em meio a ela que os eventos narrados se desenrolam; além disso, ela parece ser uma força motriz que carrega as ações do romance por um determinado caminho, ora no presente, ora no passado.

Esse caráter intercalado de capítulos explora origem e provir, antes e depois, e propõe uma leitura de descoberta. Primeiramente, mostram-se personagens sem um contexto prévio e em épocas diferentes, a partir daí se criam duas temporalidades narrativas. Posteriormente,

nota-se que uma dessas linhas temporais é a formação da outra e nela culminará; a origem de cada um dos personagens está constantemente interposta entre os capítulos de “O Sobrado”. No entanto, o caminho percorrido pela história não faz essas conexões de imediato, pois a gênese do presente é apresentada de maneira fragmentada.

A narrativa apresenta ao leitor várias histórias e personagens que parecem, em um primeiro momento, aleatórias; contudo, se separadas entre narrativa 1 (presente) e narrativa 2 (formação) e dispostas de forma cronológica, é possível notar a construção de todo um panorama histórico. Resta claro que sem essa interposição de capítulos a obra perderia muito de seu poder estilístico e a alusão é apenas um exercício de abstração para fins de análise.

O ponto para onde tudo converge na história são os capítulos “O Sobrado” (I, II, III, IV, V, VI e VII) que, em um primeiro momento, apresentam diversos personagens sem lhes dar uma origem. São nesses capítulos que vemos o resultado da formação desenvolvida nos outros. Por exemplo, em “A fonte” vê-se a constituição dos Sete Povos das Missões e os conflitos entre espanhóis e portugueses; é nessa parte da história que se descobre a origem de Pedro, o missioneiro e se desvela o contexto histórico no qual está inserida essa nova linha temporal que ocorre paralelamente a já estabelecida em “O Sobrado I”. Após mais um capítulo: “O Sobrado II”, volta-se a linha geracional do século XVIII, no qual Ana Terra e sua família são apresentados com o seu posterior intercâmbio com Pedro, o missioneiro.

As gerações, então, vão se sobrepondo de maneira intercalada, visto que após o fim do capítulo de Ana Terra tem-se outro: “O Sobrado III”, que por sua vez, é seguido de “Um certo capitão Rodrigo”. A personagem que faz parte do título é crucial para criação da linhagem Terra Cambará; nesse patamar da história se entende como maior clareza o padrão do enredo proposto pela narrativa. Aqui personagens como Bibiana aparecem com mais clareza e muitos dos fatos e personagens em “O Sobrado” são embasados e explicados de uma maneira mais profunda. No segundo volume de *O continente* o mesmo padrão de intercalação de capítulos prossegue, até a narrativa de formação chegar à linha cronológica de “O Sobrado”

Como já mencionado, o livro *O continente* dá início a uma trilogia fazendo parte da série *O tempo e o vento*; entretanto, para a análise desta pesquisa foi escolhido apenas o primeiro tomo, visto que nele existem inúmeras construções narrativas cujo desenvolvimento permite evidenciar e analisar a melancolia ou o estado melancólico. O ambiente desfavorável para o sentimento de esperança cria uma tendência de constantes desilusões, uma vez que as perdas e carências moldam o imaginário da obra, exercendo nas personagens femininas um constante estado de tristeza.

Devido a sua grande abrangência histórica, *O continente* é constituído de diversas privações, guerras e perdas, retratando a formação do estado gaúcho. O espaço no qual a narrativa transcorre, também, é um lugar cheio de desilusão e morte, seja em meio ao século XVIII com os Setes Povos das Missões, ponto onde a narrativa tem início ou ao longo da formação da fictícia Santa Fé. O fato é que esse universo ficcional toma a angústia e aflição como fios condutores da narrativa, fazendo com que o contexto seja quase sempre de uma tristeza constante.

Os cenários retratados são de um intermitente silêncio, tanto pela ausência de vida em povoados com poucas famílias, quanto pelos ambientes ermos como aquele que Ana Terra vivia. A quietude acentua o fator da espera, aspecto evidenciado através do olhar feminino. Nesse sentido, é importante lembrar que são durante as longas horas, dias, meses e até anos que as mulheres aguardam seus homens. É, também, através dessa espera que a solidão se consolida no imaginário da obra. As mulheres da história não têm muitas alternativas a ela, pois quando a perda se confirma a solidão se estabelece sem remissão. O teórico suíço Jean Starobinski (2016, p. 458) já alude à condição:

Nos confins do silêncio, no sopro mais fraco, a melancolia murmura “Tudo está vazio! Tudo é vaidade. O mundo é inanimado, atacado de morte, aspirado pelo nada. O que foi possuído se perdeu. O que foi esperado não ocorreu. O espaço está despovoado. Por todo lado estende-se o deserto infecundo.

As palavras usadas pelo teórico parecem precisar bem o cenário desolador que vai se construindo ao longo da história, onde a morte parece ser corriqueira e, quando não o é, são as privações que permeiam e moldam as personagens. O mundo atacado de morte, como afirma Starobinski (2016), constitui o continente retratado pela narrativa: um contínuo estado de guerra. Além das perdas ocasionadas pelos conflitos bélicos, grande parte do que as personagens esperam não ocorre, ou quando ocorre, é de maneira malograda.

A ambientação da história dentro dessa perspectiva de morte e silêncio tem seu início cronológico com padre Alonzo em um dos Sete Povos das Missões. Embora o capítulo que abra o romance já narre a Guerra dos Farrapos, é em “A fonte” que se vê a gênese que desencadeará uma tendência que permanece durante toda a história. Tanto a falta de recursos materiais quanto os conflitos bélicos que vão se aproximando dos aldeamentos indígenas criam na obra um iminente ambiente de dor e sofrimento. As batalhas por território começam após a assinatura do Tratado de Madri que concede à Portugal o território do Sete Povos da Missões; esse primeiro conflito que se instaura é um dos primeiros exemplos de como a morte será um fator

permanente ao longo de grande parte do enredo. Ora há silêncio de um território pouco habitado, ora há conflitos que matam os poucos habitantes do povoado. O contexto ermo no qual se insere essa primeira parte do romance corrobora para uma sensação de constante de solidão.

Seguindo a linha de temporal, as adversidades narradas na história de Ana Terra corroboram para essa ambientação de isolamento e tristeza. O contexto hermético e solitário no qual a personagem vive com a família em uma estância é o gatilho, tanto para os males que os vitimam, quanto para a constante melancolia da personagem. É possível identificar uma espécie de insulação feminina, pois até mesmo após sua chegada em Santa Fé, a sensação de solidão não desaparece. Não apenas Ana Terra, mas também Bibiana parece estar alheia.

A solidão feminina advém de uma relação ambivalente entre essas últimas e as personagens masculinas, pois há um distanciamento afetivo entre os dois e uma posição servil imposta às mulheres. No entanto, em alguns momentos são as personagens femininas que parecem conduzir, indiretamente, a narrativa. A ligação entre os dois sexos é retratada inteiramente de forma hierárquica e não através de companheirismo, o que não faz, porém, a sujeição aos homens absoluta visto que há, concomitantemente, amor e opressão, servilismo e soberania.

Por exemplo: a chegada de Ana Terra à Santa Fé faz com que ela conheça o coronel Ricardo Amaral, trazendo-lhe a confirmação de que homens são pessoas controladoras e tirânicas. Isso, contudo, não a impede de nutrir afeto e amor por figuras masculinas como seu amante Pedro, que para a personagem era sinônimo de liberdade da tirania do pai. Essa ambivalência pode estar contida, inclusive, em uma mesma personagem. Pedro, filho de Ana Terra e pai de Bibiana, tem aos olhos dessa última a imagem de um homem amoroso e ao mesmo tempo alguém tirano que a impede, por algum tempo, de se casar com capitão Rodrigo Cambará. Note-se a seguinte passagem de Verissimo (2004, p. 243):

E vosmecê sabe que este casamento vai me deixar muito triste? — Sei, sim senhor. — E apesar disso ainda insiste em casar com ele? A própria Bibiana sentiu que era Ana Terra quando respondeu: — Parece que é sina um de nós ficar triste. Veja só, papai. Se eu me caso com ele, vosmecê fica triste, mas eu fico alegre. Se vosmecê me proíbe de casar, não caso, mas fico triste, e me vendo sempre triste vosmecê vai ficar triste e a mamãe também. Não é melhor só um triste em vez de três?

O trecho acima é também um exemplo de uma das proposições levantadas nesse trabalho: o fatalismo; alguém sempre tem de sofrer ou ficar triste. O que se mantém constante ao longo das gerações é a aceitação das intempéries e das escolhas difíceis, visto que a felicidade

nunca é possível. Na primeira geração Ana Terra tem seu amante, Pedro, morto por seus irmãos a pedido de seu próprio pai; na segunda o filho de Ana homônimo do pai vai à guerra e vê as atrocidades que lá havia. Na terceira geração, Bibiana luta para se casar com capitão Rodrigo que, no entanto, é uma figura dúbia e não lhe traz o conforto que imaginara, apenas mais decepções. Aos olhos de Bibiana a personagem do Capitão Rodrigo carrega essa ambivalência de uma figura masculina muito valorizada e amada e, ao mesmo tempo, alguém que lhe traz muitas agruras. Na quinta geração é possível destacar o caso de Maria Valéria com sua vida reclusa – quase ascética – onde há um completo fechamento para qualquer relacionamento afetivo após sua frustrada paixão por Licurgo.

Em tudo, não há brilho, os grandes desfechos são permeados por decepções, pois os sofrimentos acontecem como uma reação em cadeia, na qual Pedro sofre por estar na guerra, sua mãe sofre também por medo de perdê-lo e por estar distante dele. Da mesma forma, Bibiana sofre por estar com seu marido ausente, o que faz com que seu pai também sofra e assim por diante. Esses apontamentos iniciais parecem mostrar uma consonância para qual a história é direcionada. Tais fatos narrativos serão analisados mais demoradamente no terceiro capítulo desta dissertação.

Antes, contudo, de entrar no enredo de *O continente*, é preciso fazer retrospectiva acerca da melancolia, percorrendo a formação de seus conceitos e das análises realizadas por filósofos, médicos e pensadores. O objetivo é avaliar primeiramente o construto teórico que envolve a melancolia para depois analisá-la na obra. Tendo em vista seus vários nomes ao longo dos séculos desde os pensadores gregos, seu tratamento e estudo tiveram diversas abordagens e concepções. Sigmund Freud (2010a, p. 171) já alertava para essa mudança: “A melancolia, cuja definição varia mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se em várias formas clínicas, cujo agrupamento numa só unidade não parece estabelecido [...]”.

O modo como a condição melancólica foi entendida variou imensamente, sendo concebida muitas vezes de um ponto de vista místico, ou através da teoria humoral que perdurou por séculos e levava em consideração a bile negra. A etimologia da palavra, inclusive, está ligada a *melas*, indicando negro, e *chole*, bile, como demonstra Marie-Claude Lambotte (2000). Em tempos modernos, as perspectivas são outras, oscilando entre considerações clínicas, sejam elas psiquiátricas ou psicanalíticas. O fenômeno da melancolia, hoje entendido como depressão, é muito antigo e é possível que ele exista até em animais como afirma Solomon (2001, p. 31):

Ao que parece, a depressão está presente desde quando o homem tomou consciência do próprio eu. Pode ser que ela tenha existido mesmo antes dessa época, que macacos e ratos e talvez polvos tenham sofrido da doença antes de os primeiros humanóides acharem seu caminho para as cavernas. A sintomatologia de nosso tempo certamente apresenta poucas diferenças da que foi descrita por Hipócrates uns 2500 anos atrás.

Tendo em vista os aspectos intratextuais já mencionados, é preciso entender essa trajetória teórica pela qual a melancolia foi submetida, bem como suas modificações conceituais ao longo da história. O objetivo aqui é compreender como se chegou no entendimento moderno de melancolia e quais foram as aglutinações e mudanças que criaram o conceito tal qual como entendido atualmente.

As primeiras referências que se tinham acerca da melancolia geralmente eram visões mágico-religiosas, como afirma Moacyr Scliar (2003). A mudança, como explica o autor e médico gaúcho, começou a ocorrer com Hipócrates de Cós (460-377 a.C.), que direcionou os estudos médicos para um patamar mais empírico, ao menos para os parâmetros da Antiguidade. A bile negra, que de acordo com a crença se encontrava no baço – o *spleen* –, constitui uma das bases da teoria humoral. Nessa esteira, muitas vezes, não se procuram as causas ou gêneses para as doenças, mas fatores exteriores; nesse sentido, a avaliação médica ainda oscila entre um misticismo e um empirismo arcaico. No início, as elucubrações feitas por Hipócrates vão nessa direção, Scliar (2003, p. 70) comenta: “Hipócrates diferenciava a melancolia endógena, em que, sem razão aparente, a pessoa torna-se taciturna e busca a solidão, da melancolia exógena, resultante de um trauma externo”. Ver-se-á acerca dessa última no segundo capítulo deste trabalho, porém é possível observar também a melancolia endógena em personagens como Luzia Silva, esposa de Bolívar.

Pode-se dizer que a melancolia tem sua gênese teórica com os gregos; no entanto, como fenômeno comportamental, ela acompanha a vida humana desde seus primórdios (STAROBINSKI, 2016). As suas causas podem estar ligadas a uma série de elementos, que, ao longo da história, eram concebidos de formas intercambiáveis. Algumas concepções atuais e exclusivamente psiquiátricas ou científicas eram vistas, antes, dentro de um mesmo conglomerado cujo crivo da ciência moderna considera, hoje, fruto de outras disfunções patológicas e psicológicas que não diziam respeito à melancolia (STAROBINSKI, 2016).

Embora alguns avanços tenham sido alcançados nos séculos XIX e XX, muitos mitos sobre a melancolia se mantiveram como formas tradicionais de tratamento da doença. Esses resquícios teóricos se dão devido à consolidação de uma forma de análise do mal melancólico pelos gregos. O misticismo, ligado a uma maneira arcaica de empirismo, é uma questão

formulada ao longo de todo o período da Antiguidade; Aristóteles, por exemplo, associa a melancolia ao Ser e faz uma retomada das referências míticas integrando a condição melancólica ao humano. O filósofo estagirita pretende colocar a melancolia como parte natural da identidade do humano; Julia Kristeva (1989, p. 14), por sua vez, comenta: “Com Aristóteles, a melancolia, equilibrada pelo gênio, é co-extensiva à inquietação do homem no Ser”. A Idade Média, ao ler Aristóteles, porém, retorna às visões das antiguidades, em certa medida, Kristeva (1989, p. 14-5) descreve essa adaptação da concepção aristotélica:

Esta visão da melancolia, como estado-limite e como excepcionalidade reveladora da verdadeira natureza do Ser, sofreu uma profunda mutação na Idade Média. Por um lado, o pensamento medieval volta às cosmologias da Antiguidade tardia e liga a melancolia a Saturno, planeta do espírito e do pensamento.

Grande parte da concepção sobre a melancolia se reestabelece na teoria humoral na qual a bile negra delimitará, através de seu poder corrosivo, a tristeza do melancólico. Também conhecida como atrabílis, essa substância negra precisa se purgada para que ele se cure. A análise dos médicos hipocráticos previa que, dependendo de onde ela se encontrasse, acarretaria consequências diferentes no melancólico. A diferença, pois, será concebida através da localização do humor atrabiliário. Nesse caso Starobinski (2016, p. 18) pontua:

A palavra “melancolia” designa um humor natural, que não pode ser patogênico. E a mesma palavra designa a doença mental produzida pelo excesso ou pela desnaturação desse humor quando ele se interessa principalmente pela “inteligência”. Porém, essa desordem não se dá sem algum privilégio: ela confere a superioridade de espírito, acompanha as vocações heroicas, o gênio poético ou filosófico. Essa afirmação, que encontramos nos *Problemata* aristotélicos, exercerá uma influência considerável na cultura do Ocidente.

Ora, a partir daí criam-se duas concepções opostas: em uma a melancolia é constituída de forma inerente no Ser e na outra ela é acarretada por estímulos externos. Segundo Scliar (2003), as conclusões dos médicos da Antiguidade parecem convergir para união dessas duas suposições. Apesar de a bile negra estar envolvida de alguma forma em suas percepções, as causas da melancolia podem estar atreladas aos estímulos externos como: falta de luz, dieta inapropriada e paixões. São interpretações que tentam dar conta de uma dicotomia que se mantém até hoje: imanência e transcendência, uma diferença entendida de forma elementar

entre interior e exterior. Obviamente tal ideia foi desenvolvida mais extensamente por filósofos como Platão, que deram à transcendência não apenas um caráter de algo exterior a si, mas à uma realidade imaterial; contudo os desdobramentos dos conceitos não serão o foco dessa pesquisa.

As analogias criadas pelos antigos parecem ser uma forma de entender ou dar significação aos fenômenos psíquicos ainda pouco compreendidos. Alguns desses aspectos são abordados por Scliar (2003, p. 72) que afirma:

A melancolia poderia ser natural, pelo simples excesso de bile negra, ou adusta, isto é, produzida pela adustão, pela combustão da bile negra no organismo. Essa combustão seria resultante de um “calor anormal” no corpo – o calor da raiva por exemplo, uma paixão que consome o espírito e acaba por esfriar e seca o corpo. Metaforicamente falando, melancolia é isso, frieza e secura, enquanto a alegria é úmida e quente (as conotações sexuais, especialmente no que se refere às mulheres, são mais do que óbvias).

Vê-se que essas suposições fazem parte de mecanismos alegóricos que buscam compreender as reações melancólicas, percebendo que as causas desse mal podem, sim, estar atreladas a fatores externos. A compreensão do fenômeno melancólico não se dá apenas através desse método de formar de significação, mas também por meio de histórias que se consagram como mitos. Uma delas é a de Hipócrates, para o qual foi conferida a tarefa de curar Demócrito, um grande filósofo cujos conterrâneos julgavam louco por se rir de tudo. Após travar conversa com ele o médico deu-se conta que homem não estava louco, muito pelo contrário, ele estava ciente em demasia da realidade; a visão do mundo o fez retroceder e viver em isolamento, estudando e dissecando animais.

Se de um lado tem-se o Ser de Aristóteles que faz parte do gênio humano, que olha para si mesmo, do outro estabelece-se o riso de Demócrito que reconhece a desgraça no mundo afora com precisão, porém escolhe rir-se dela. Interno e externo se opõem e se complementam como causadores ou propulsores da melancolia.

Durante séculos o que prevaleceu no diagnóstico da melancolia foi o conceito de atrabílis, constituinte base da teoria humoral. Embora não houvesse a consideração de fatores exclusivamente inerentes, a causa da melancolia remontava à bile negra. Hoje, os causadores da melancolia comumente são vistos como agentes multifacetados, levando em consideração aspectos fisiológicos, sociais e comportamentais. A modernidade trouxe ainda uma outra mescla de fatores além dos externos e internos que procuram conciliar pontos, muitas vezes,

inconciliáveis. Segundo Starobinski (2016, p. 11): “As doenças humanas, de fato, não são puras moléstias naturais. O paciente suporta seu mal, mas também o constrói, ou o recebe de seu meio”. O que o teórico pontua aqui é que o rigor científico, ao invés de trazer consenso, trouxe mais indefinição sobre as causas da melancolia. Não apenas a parte fisiológica e psiquiátrica, tão em voga atualmente, pode ser levada em conta, mas também o contexto do qual a melancolia é engendrada. O teórico suíço segue no mesmo raciocínio mais à frente em seu texto: “Do lado do doente, como do lado do médico, a doença é um fato da cultura, e muda com as condições culturais” (STAROBINSKI, 2016 p. 11).

A dupla concepção do mal do espírito – a tristeza – retoma a divisão entre o estímulo externo e a psiquê interna; como manifestação literária, o caso não seria diferente. Até hoje é bastante complexo analisar a força motriz da melancolia, o que a ocasiona em sua gênese. Uma das maneiras como a melancolia pode ser concebida é através de um fator cultural: uma ambientação ou contexto que lhe dê vazão. Por outro lado, ela pode ser parte intrínseca de um gênio humano específico causado pelos: “êxtases contemplativos provocados pela arte e pela poesia” (STAROBINSKI, 2016, p. 103). A filosofia e a poesia, em certa medida, são exacerbadas pelo gênio melancólico, ele é o fomento do intelecto e da reflexão, visto que a arte – de maneira geral – é onde a natureza humana aflita repousa seu ego fragilizado.

No caso de *O continente*, essa genialidade se manifesta através da sabedoria e prudência das matriarcas cuja compreensão do cenário de guerra é mais abrangente; a apreensão e subsequente aceitação dos constantes conflitos armados enseja mais uma vez esse pensamento fatalista e irremediável. Maria Valéria e Bibiana apenas observam e aguardam o cerco ao Sobrado terminar; sua calma e perseverança transporta a visão do leitor a um patamar de abstração do enredo em si; é como se as personagens olhassem os eventos de fora, principalmente Bibiana. Em situações extremas elas exercem o olhar distante que observa tudo como se fosse um pano de fundo; há uma apatia como forma de resistência ao adverso, retratando a mulher como figura que tolera e aguenta os efeitos dos episódios narrados.

Como se viu, por ser um fenômeno multifacetado e dinâmico é difícil precisar a causa primeira da tristeza, assim como a influência de seus estímulos externos, afinal, cada um recebe o mundo de maneira diversa. Um exemplo próximo são os poetas brasileiros chamados de ultrarromânticos, como Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, cuja visão acerca de seus males era extremamente desestabilizadora. A melancolia pode ou não ser sintoma da alma humana e suas origens parecem estar em constante disputa ao longo da história. No entanto, são as diversas consequências do caráter melancólico no comportamento do indivíduo onde se

encontra algum consenso. É através dessas reações à melancolia, sejam elas psicológicas ou físicas, que se procura um caminho comum e uma visão mais uníssona desse fenômeno.

As afecções somáticas da melancolia começam a ser desenvolvidas com mais rigor por Freud (2010a), mais especificamente em seu texto *Luto e melancolia*. Nesse trabalho o psicanalista discrimina e explica os dois pontos homônimos do título cuja aproximação não os fazem, contudo, conceitos intercambiáveis. Freud traz nas páginas iniciais de seu estudo a seguinte definição de melancolia: “A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, como abatimento doloroso, uma cessão do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima. (FREUD, 2010a, p. 172). A definição bastante simples e sucinta do autor parece ir ao encontro da análise que o presente trabalho fará.

Tanto o abatimento doloroso das figuras femininas, quanto a cessão pelo interesse do mundo exterior são aspectos muito presentes nas personagens analisadas. A recepção feminina da dor culmina no fatalismo diante das ocorrências narrativas, são elas que trazem a perda na capacidade do amor, bem como na autoestima das personagens abordadas. Como vem sendo apontado, o luto é um episódio bastante presente na perspectiva feminina e ele, na visão de Freud, tem seus pontos de contato e suas dessemelhanças com a melancolia. O autor afirma que o luto não é visto como um estado patológico e a intervenção em sua decorrência pode, inclusive, ser prejudicial, já a melancolia tem uma gênese diferente e um pouco mais complexa. Freud (2010a, p. 173) explica as semelhanças e diferenças entre os dois:

Esse quadro se torna mais compreensível para nós se considerarmos que o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada. De resto é o mesmo quadro. O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que não lembra o falecido –, a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor – o que significa substituir o pranteado –, o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido.

Como já apontado, esta pesquisa procura um ponto de conciliação que avalie as causas da melancolia através de fatores externos e internos, por isso o meio cultural e o contexto também têm grande relevância na sua gênese. Ao longo da narrativa de *O continente* é possível notar toda uma ambientação bucólica e desoladora, sobretudo através dos cenários arquitetados em sua narrativa.

Em capítulos como “Ana Terra”, “Um certo capitão Rodrigo” e “A Teiniaguá”, cujo caráter formativo embasa os fatos recentes narrados, é possível perceber a descrição de pequenos povoados e paisagens ermas. Os capítulos de formação constroem narrativamente os

primórdios do povo gaúcho e é através desses cenários pouco povoados que o leitor é remetido à solidão e ao desamparo.

A oscilação da melancolia primeiro como advinda da teoria humoral e, posteriormente, como causa patológica relegou à modernidade um dilema insolúvel. Starobinski (2016, p. 12) vai na mesma direção quando admite essa não-solução de sua gênese:

À falta de poder dar a todas as depressões um substrato anatomopatológico, como pôde fazer para a paralisia geral, a psiquiatria do século XIX esforçou-se em isolar variedades mórbidas sintomáticas ou “fenomenológicas”. Tornando-se mais precisa, a noção moderna de depressão abarca um território muito menos vasto que a melancolia dos antigos. A etiologia fácil e inverificada, que caracteriza o espírito pré-científico, foi substituída pela descrição rigorosa, e corajosamente admitiu-se que as verdadeiras causas continuavam a ser desconhecidas. Uma medicação pseudocientífica e pseudocausal deu lugar a um tratamento mais modesto, que se reconhece puramente sintomático. Essa modéstia pelo menos deixa o caminho livre para a pesquisa e a invenção.

Nos tempos pré-científicos, o diagnóstico acerca da melancolia se dava de maneira muito mais intuitiva, criando conexão com elementos da natureza. A visão era de que para ter uma vida saudável, era preciso uma harmonia entre os quatro humores: o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra. Respectivamente falando, esses humores advinham dos órgãos como coração, cérebro, fígado e baço e engendravam os humores Starobinski (2016). Qualquer desacordo entre eles podia causar problemas comportamentais, deixando o indivíduo à mercê da desarmonia de seus humores. O foco para aqueles que procuram entender a melancolia é o baço, produtor da bile negra, é daí que sai todo o humor melancólico. Além disso, ao analisar o fenômeno sob a perspectiva humoral, vê-se uma gama de associações com o mundo exterior e cuja consonância com categorias da natureza parecem óbvias. Starobinski (2016, p. 16) pontua:

E era satisfatório para o espírito poder estabelecer uma correspondência estreita entre os quatro humores, as quatro qualidades (seco, úmido, quente, frio) e os quatro elementos (água, ar, terra, fogo). Ao que era possível acrescentar, para constituir um mundo simétrico, as quatro idades da vida, as quatro estações e as quatro direções do espaço, de onde sopram quatro ventos diferentes.

Mais uma vez se faz uma avaliação de melancolia como sintoma da desarmonia entre os humores, pois apenas a partir do reestabelecimento de sua harmonia é que será possível a cura do melancólico. O *heléboro*, usado pelos médicos hipocráticos, vai nessa linha; a purga é

necessária para se liberar o humor recolhido, aquilo que aflige o doente (STAROBINSKI, 2016). A concepção que se poderia evacuar a melancolia tirando a combinação desastrosa do sangue com a bile negra leva o pensamento da Antiguidade a uma mistura de pré-ciência e misticismo, pois até mesmo para a colheita do *heléboro* é necessário ritos e preces (STAROBINSKI, 2016).

A mistura entre causas físicas involuntárias e uma deliberação do paciente fez com que uma parte dos médicos da Antiguidade enfatizarem seu tratamento mais em fatores externos usando recursos como a música ou, até mesmo, castigos para trazer o melancólico para o caminho “certo”. Conduzir o comportamento dos pacientes, muitas vezes, para delimitá-lo ou restringi-lo, levam a práticas brutais prescritas por médicos como Aulo Cornélio Celso, enciclopedista romano. O que se nota, nesse outro enfoque de tratamento, é a relevância de fatores externos como relações interpessoais ou o ambiente no qual o paciente está inserido e como isso influenciará na mudança interna do doente (STAROBINSKI, 2016).

A melancolia se torna então um mal que exige compreensão abrangente, exigindo a análise de aspectos intrínsecos e extrínsecos à alma humana. Como esta pesquisa vem abordando, a afecção psicogênica é composta de inúmeras variáveis, visto que é preciso um número vasto de informações acerca do fenômeno. O médico precisará de dados sobre a vida do paciente, seus enfrentamentos e vicissitudes; é necessário, atualmente, conhecimento da fisiologia cerebral que esclarecerá as causas nervosas. O ponto é: o fenômeno melancólico se torna cada vez mais complexo e multifacetado. Teóricos já reconhecem a dificuldade do intento há tempos, como é o caso de Starobinski (2016, p. 71), que questiona:

Um mal essencialmente psíquico exige remédios de ordem psicológica. Como escolhê-los? Os meios capazes de impressionar são limitados. Quais serão eficazes? A dificuldade é conseguir encontrar os que serão exatamente apropriados ao estado do paciente: há uma técnica precisa que permita escolher, com conhecimento de causa, um método mais que outro? Se é verdade que o homem reage às impressões exercidas sobre ele, ainda assim é preciso conhecer a *lei* dessa reação. A tarefa então imposta ao psicoterapeuta não é imensa? Espera-se dele um saber universal. Deverá não só possuir todos os segredos da psicologia, mas conhecer com exatidão a história pessoal de cada um de seus pacientes.

Novamente, o consenso é menos teórico e mais pragmático; ou seja, nas afecções psicogênicas da melancolia há uma certa unidade: a descrença em tudo. O caráter depressor das guerras e perdas é um gatilho inicial que depois desempenha um papel secundário, afinal o poder destruidor da depressão se instala. Solomon (2001, p.16) comenta sobre esse aspecto:

“Talvez a depressão possa ser descrita como sofrimento emocional que se impõe sobre nós contra nossa vontade e depois se livra de suas circunstâncias exteriores”. Após ter se instalado, nada impede essa tristeza de sair, apesar de seus causadores iniciais já terem passado. É caso das personagens femininas analisadas cujos infortúnios passados fizeram um estrago tão grande que embora já tenham passado destruíram já a possibilidade de alegria.

O que resta às mulheres de *O continente* após longos períodos de perda e desilusões parece ser apenas o estado melancólico e a aquiescência do mundo como ele é. A tristeza constante na narrativa pode ser atrelada aos fatores externos, bem como aos internos como apontado antes. Tal posição cria um olhar fatalista sobre os fenômenos narrados até ponto de uma resignação total que coloca as personagens em uma esterilidade afetiva as relegando à desesperança constante ante o futuro.

O fato desses estados melancólicos serem representados de maneira recorrente, tal como um aspecto repetido pela linhagem seguinte, abre espaço para uma perspectiva hereditária da tristeza. A melancolia torna-se não apenas um fator cultural, mas também um mal circular, que muitas das personagens em *O continente* passam a trazer consigo *a priori*. Grande parte da história dos Terra-Cambará é permeada por essa tristeza congênita. Os fatores externos que antes eram apenas gatilhos para o estado melancólico das personagens cedem lugar a uma certa imanência melancólica. O que antes podia ser atribuído aos acontecimentos fora da vida psíquica, como sofrimentos e adversidades de Ana Terra, por exemplo, adquire um aspecto hereditariamente preestabelecido: Pedro, seu filho, torna-se tão taciturno quanto a mãe, sobretudo após experienciar a guerra. O mesmo efeito se processa com Bibiana cuja ligação com a avó era bastante forte, fazendo com que ela internalizasse muito da visão fatalista característica de Ana Terra. A famosa frase da avó é repetida por Bibiana “Noite de ventos, noite dos mortos”, tornando-se um símbolo da vida nesse continente.

O sintoma dessa prospecção de futuro nada auspiciosa se identifica na passagem que segue, nela se pode captar bem o clima desolador e melancólico criado pelo escritor gaúcho:

E, quando um novo inverno chegou e o minuano começou a soprar, ela o recebeu como a um velho amigo resmungão que gemendo cruzava por seu rancho sem parar e seguia campo fora. Ana Terra estava de tal maneira habituada ao vento que até parecia entender o que ele dizia. E nas noites de ventania ela pensava principalmente em sepulturas e naqueles que tinham ido para o outro mundo. Era como se eles chegassem um por um e ficassem ao redor dela, contando casos e perguntando pelos vivos. Era por isso que muito mais tarde, sendo já mulher-feita, Bibiana ouvia a vó dizer quando ventava “Noite de ventos, noite dos mortos”. (VERISSIMO, 2004, p. 155)

A descrição, que pode caracterizar-se como sinistra em alguns pontos, mostra a forma de ver a vida não apenas de Ana Terra, mas também de seus descendentes. A coexistência com os mortos, como sentia a matriarca da família Terra, evidenciava a vida em constante oposição à morte iminente. Em um de seus textos, Freud (2010a) desenvolverá expressões como: “neuroses traumáticas” ou até mesmo “neuroses de guerra”. Sua suposição de que os processos psíquicos são regulados pelo princípio do prazer parecem elucidar alguns pontos do romance em análise. A quantidade de excitação que regula o princípio do prazer apontado por Freud (2010a, p. 122-3) transita dentro de limites: “[...] O trabalho do aparelho psíquico se dirige para manter baixa a quantidade de excitação, tudo o que tem a propriedade de aumentá-la será percebido como disfuncional, ou seja, como desprazeroso”. Não há rompantes de felicidade por parte das figuras femininas, elas aguardam o pior, esperam, desconfiam e não se exaltam quando um momento alegre ocorre.

A espera das mulheres por seus homens, que muitas vezes não voltavam, torna-se sintoma da constante guerra, causando a permanência da perda e da desesperança; veja-se a passagem que segue: “Um dia Chico Amaral chegou com seus homens. Tinham vencido a guerra, mas voltavam com um ar de derrota. Barbudos, encurvados, de olhos no fundo, os ponchos em farrapos, nem sequer sorriram ao ver os parentes” (VERISSIMO, 2004, p. 149). O moral baixo e a completa apatia dos homens podem levar o leitor a uma sensação lúgubre e triste. Isso se nota, também, pelo modo taciturno com o qual Ana Terra via o mundo, como exemplificado na passagem mais acima. De um lado, temos os homens que vão à guerra, de outro as mulheres que os aguardam, isso se reflete também na família e na árvore genealógica dos Terra Cambará que oscilam entre um estado de tristeza (depressivo) e de alegria (maníaco).

Volta-se, mais uma vez, a conceber a melancolia como um fenômeno intrapsíquico. Nas palavras de Starobinski (2016, p. 116): “A partir de então, a influência dos fatores externos, do meio, das condições de vida, das decepções sentimentais não poderá mais ser considerada como predominante: essa influência externa passará ao nível de causa ocasional”.

Assim como Demócrito escolhe rir-se das vicissitudes humanas e se isola, analogamente algo parecido ocorre com as personagens femininas. O isolamento de Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria faz com que essas mulheres estejam muitas vezes alheias ao entorno a ponto de terem um caráter ensimesmado, revelando que ao invés de loucura e melancolia elas têm clarividência acerca dos fatos a sua volta.

Após a perda de seus amores – Pedro, o missioneiro, e capitão Rodrigo Cambará –, Ana Terra e Bibiana, respectivamente, se fecham em um isolamento que as impede de criar outros laços afetivos no sentido amoroso. Portanto, a história das personagens femininas é percorrida

por silêncio, há uma solidão autoimposta que, algumas vezes, beira até a loucura no caso da personagem Luzia. O que pode ser entendido como clarividência em alguns momentos torna-se uma escolha por reclusão e um ódio preestabelecido para com os homens; justificado, ou não, esse sentimento faz com que as mulheres se voltem para si mesmas. É dessa forma que Starobinski (2016, p. 136) explica o riso e hilaridade de Demócrito ante o mundo:

Segue-se, em estilo de diatribe, a série virtualmente infinita dos absurdos do comportamento humano. Num longo discurso, Demócrito exhibe o seu espetáculo, como se tivesse prazer em descrever os excessos que ocupam a cena inteira do mundo. O discurso acusador chega às raízes de uma expressa declaração de misantropia: odiar os homens é obedecer à lei do cosmos, o qual é, ele mesmo, “repleto de misantropia”. Só merecem não ser desprezados os que, sabendo conter seus desejos, conhecem os limites “da calma e da perturbação”... Rir, para o filósofo, é a única resposta a dar à universal transgressão dos limites de que ele é testemunha.

A melancolia está atrelada, então, quase sempre à reflexão em demasia, e é ela que parece direcionar as mulheres de *O continente* para uma passividade em que elas se abstêm ante ao que lhes ocorre. Há, também, um grande sentimento de insatisfação por parte dessas personagens. Starobinski (2016, p. 142) quando cita Kant fala sobre o tema:

No caso mais favorável, tal como o imagina Kant em suas *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*, o melancólico aparece como o mais apto a experimentar o sentimento do sublime, mas também como aquele que é, “em relação a si e aos outros, um juiz severo”; e “não é raro”, acrescenta Kant, “que ele esteja insatisfeito tanto consigo mesmo quanto com o mundo”.

Outro aspecto abordado é a nostalgia, sentimento análogo à melancolia; o intuito é voltar à pátria ou às coisas como eram anteriormente. O desejo de retorno no qual o sujeito nostálgico está submetido é uma maneira de superar a separação dos momentos considerados ideais e ditosos. O autor prossegue citando Schiller e faz uma equivalência entre melancolia e nostalgia: “Consideramos esse desdobramento como uma manifestação da melancolia. Ora, para Schiller a *Wehmut* (que não é proibido traduzir como “melancolia”) colore, com intensidades variadas, a poesia sentimental, e especialmente a elegia, que traz o luto da natureza perdida, do ideal inacessível”. Nota-se que a nostalgia é um mecanismo de acréscimo na produção literária, nesse caso.

Analogamente, é possível pensar a nostalgia na construção narrativa de *O continente*, visto que sentimentos semelhantes estão presentes ao longo da história dos Terra Cambará. Há

certo reacionarismo e as coisas antigas são geralmente vistas como boas e virtuosas, ao passo que a inovação é recebida com suspeita e rejeição. A construção da nostalgia durante a história procura manter a sensação de pertencimento que o gaúcho não quer perder durante as constantes mutações que o povoado de Santa Fé vai sofrendo. Exemplos do sentimento de nostalgia estão presentes entre homens e mulheres do romance e serão apontados, no tocante às mulheres, no capítulo três.

A formação dos primórdios do Rio Grande do Sul foi em grande parte caótica e constantemente bélica, como bem traz a narrativa; o título da obra analisada aqui alude a uma unidade e descreve um cenário, na maioria das vezes, desolador, avesso a qualquer esperança e circundado por intempéries. Os breves momentos contemplativos, em que as personagens encontram certa calma, se dão através do contato com a natureza. No entanto, a efemeridade de qualquer sensação alegradora coexiste invariavelmente com os tristes e permanentes acontecimentos narrados, visto que toda a ambientação, encapsulada através de Santa Fé, direciona para a infelicidade. O medo do amanhã e a falta de perspectiva experienciada criam uma tristeza contínua, já que a persistência do temor, bem como da tristeza produzem não apenas estados de aflição, mas também uma perspectiva melancólica em várias instâncias no romance. Como esse primeiro volume discorre largamente acerca do desenvolvimento do Rio Grande do Sul (séculos XVIII e XIX), notam-se constantemente condições muito precárias dentro de um contexto em que os recursos eram mínimos. Novamente, é preciso avaliar com cuidado donde advém o estado melancólico, pois suas causas podem estar atreladas a fatores diversos, que levam em conta aspectos exteriores e interiores concomitantemente.

Dentro da teoria humoral, de fato, havia essa conexão entre o estado de espírito e o meio físico externo, como explica Starobinski (2016, p. 16): “A melancolia, em virtude da analogia, se veria ligada à terra (que é seca e fria), à idade pré-senil e ao outono, estação perigosa, na qual a *atrabilis* exerce sua maior força”. Essas ilações são claramente intuitivas e fazem parte de formas interpretativas dos males ainda pouco estudados e compreendidos. Na narrativa de *O continente*, elas estão presentes como recursos estilísticos; por exemplo: vento, a aridez dos campos e o frio, como descritos em algumas passagens citadas, constroem um contexto de solidão, já os poucos recursos e a vida difícil corroboram para o desgosto crescente das personagens femininas e – por fim – a morte iminente faz da desilusão uma constante.

À medida que envelhecem, Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria vão ficando avessas à felicidade, visto que sua velhice lhes confere um caráter ainda mais introspectivo e sisudo. O medo do desconhecido também contribui para essa ambientação da fictícia Santa Fé como microcosmo de um estado em formação, sujeito a conflitos e guerras: nada é garantido nesse

cenário histórico. O ambiente inóspito e perigoso faz a expectativa decrescer; outro exemplo de um cenário cercado por desamparo é estância onde Ana Terra morava com os pais e os irmãos, nos confins do Rio Grande do Sul, sem acesso a nada e sujeitos a riscos. De fato, esse foi um dos fatores que acabou por vitimá-la, causando a morte de toda sua família, exceto seu filho Pedro e sua cunhada Eulália e a filha dela, Rosa.

A unidade dada pela narrativa a esse continente desenvolve um enredo de incessantes adversidades para as personagens, pois elas se tornam uma espécie de Sísifos, fadadas a transportar suas pedras montanha acima. O filósofo Albert Camus (2004), em seu antológico *O mito de Sísifo*, se apropria da história dessa personagem para demonstrar como o ser humano lida com o absurdo da existência. A figura mítica teve como punição carregar uma pedra montanha acima todos os dias por toda eternidade. No entanto, no dia seguinte a pedra se encontrava novamente na base da montanha.

Analogamente, pode-se pensar as personagens de *O continente* como Sísifos, com a constante necessidade de refazerem suas vidas devido às perdas e guerras. As fatalidades que as assolam repetidamente, a privação mordaz e o luto contínuo fazem parte desse absurdo abordado por pelo filósofo franco-argelino e criam uma perspectiva fatalista acerca da vida, fazendo com que a melancolia permaneça como uma constante. No livro de Camus (2004), o questionamento mais emblemático é se vale a pena viver, o suicídio seria a forma de escapar do absurdo. É partir do absurdo existencial que o sujeito se sente abandonado e tomado por um esvaziamento de significado.

Já ao analisar a narrativa de *O continente*, vê-se a gradativa perda de significado e descrença por parte das personagens, contudo, ante o absurdo da existência elas não recorrem ao suicídio, mas a uma vida de resignada aceitação; esse estado por sua vez as faz descrentes e melancólicas em relação a vida. As personagens vivem apesar de, afinal o mundo se torna um lugar inóspito e cruel de onde se deve esperar o pior.

Dentro do romance em análise, encontram-se os mesmos aspectos do mundo absurdo e ininteligível abordado por Camus. Os eventos demandam das personagens recusa ou aceitação de uma vida sofrida e sem um significado estrutural; quando ocorre a aceitação, a consequência culmina em uma inevitável vida melancólica: eis o fatalismo que será abordado em maior profundidade no próximo capítulo. A maneira pela qual as personagens interpretam essa absurdidade é constituída de uma maneira muito específica ao povo gaúcho e externado através de um estado de resignação. Após Fandango descobrir que seu companheiro Florêncio – pai de Alice e Maria Valéria – está morto, ele pondera o que se passara na cabeça do amigo, sua resignação silenciosa e a sua triste morte que passara despercebida durante o cerco ao Sobrado:

Quem sabe acordou de noite, com a pontada no peito? Era homem de vergonha, não gostava de dar parte de fraco nem de incomodar o próximo... Não gemeu pra não acordar os outros. E morreu sozinho sem ter ninguém que botasse uma vela acesa na mão dele... É bem como dizia o falecido Maneco Lírio: Mundo velho sem porteira! (VERISSIMO, 2004, p. 626)

A expressão: mundo velho sem porteira que Fandango relembra de Maneco Lírio aparecerá mais algumas vezes na boca de outras personagens; o próprio José Lírio, filho de Maneco, se corrói na dúvida do que fazer ao se ver na pele de um dos sitiante do Sobrado:

Soltou um suspiro que parecia ter saído não só do fundo de seu peito, mas também do fundo do peito dos mortos da revolução, e das profundas da própria terra que comera a carne dos mortos daquela e de todas as outras guerras — um suspiro sacudido e prolongado, doloroso como um gemido. “Eta mundo velho sem porteira!”, murmurou Liroca, com a testa apoiada no parapeito e os olhos postos no quintal. (VERISSIMO, p. 23)

O mundo velho representa um estado de coisas que é impossível mudar, um fatalismo que predetermina a direção dos acontecimentos. A expressão é um exemplo não só de contentamento, mas também de resignação; as coisas são desse jeito e é preciso aceitá-las da maneira que são. No entanto, questionamentos sobre a fé aparecem cada vez mais e o pensamento começa gradativamente a mudar da crença inabalável para a dúvida. Isso se reflete nos pensadores contemporâneos à época; é na segunda metade do século XIX que se publica *Gaia ciência*, mais precisamente em 1882. Nietzsche (2012) declara a morte de Deus, no mesmo século Pedro começa a questionar os desígnios dessa entidade suprema, a personagem se pergunta acerca de um significado estrutural, ponderando os intentos de Deus:

Devia existir um Deus que governa o mundo e as pessoas, um ser poderoso acima do qual nada existe. Mas ninguém sabe direito o que esse Deus pretende. Pelo menos ele, Pedro Terra, não sabia. O vigário fazia sermões e falava em céu e inferno, mas às vezes Pedro se convencera de que o céu e o inferno estão aqui embaixo mesmo, neste mundo velho e triste, que no fim de contas é mais inferno que céu. (VERISSIMO, 2004, p. 190).

A estrutura de significação não pôde ser abandonada por completo, esses períodos de transição incluem também o Renascimento, onde há é uma coexistência de crenças como aponta Scliar (2003, p. 18): “Época confusa, um daqueles períodos em que, como diz Gramsci, o novo ainda não nasceu mas o velho ainda não morreu [...] a astronomia convivia com a astrologia, a química com a alquimia e a ciência com a magia e a superstição”.

Já a guerra, uma ocorrência narrativa dominante, faz as personagens questionarem sua existência e traz à tona a perda de sentido em mundo de morte, onde apenas o sofrimento é uma constante. Não apenas Pedro e José Lírio participaram de guerras em momentos diferentes da história, mas quase a totalidade das personagens a experienciam. O mundo velho encapsula todo um descontentamento das personagens, que analisam o tempo passar e com ele o esquecimento e a solidão que as desconexões e a falta de gratidão pressupõem. Outro exemplo da expressão está na passagem que Ana Terra que se vê resignada ante a falta de reconhecimento de seus serviços de parteira:

— Está vendo a Amelinha? Passou e nem olhou pra mim. No entanto, se não fosse eu ela estava a esta hora no cemitério. Nasceu com o cordão umbilical enrolado no pescocinho e ia morrendo esgoelada. Foi numa noite braba de inverno. — Suspirou fundo e acrescentou: — Este mundo velho é assim mesmo. Não há gratidão. (VERISSIMO, p. 143)

Outro ponto intrinsecamente ligado à melancolia, abordado tanto por Starobinski (2016) quanto por Scliar (2003) é a epidemia: doenças fatais que se espalham desenfreadamente e acabam tendo um alcance destrutivo para a sociedade sem igual. A sua presença na vida humana, inclusive atualmente, pode colocá-la em caráter de contiguidade com a guerra, visto que seus danos para a sociedade são estruturais. A epidemia parece, também, um fenômeno atrelado ao estado melancólico, pois a tristeza e a morte são, em ambos, os casos sintomas desses males. Apesar de sua contiguidade com a epidemia e a melancolia diferem em alguns pontos como avalia Scliar (2003, p. 9):

A peste retorna à Europa, um livro sobre a melancolia é editado com grande sucesso. Pergunta: que há de comum entre esses fatos? A resposta mais óbvia é: nos dois casos trata-se de doença. Mas não é bem assim. A peste é, inquestionavelmente, uma doença. A melancolia como veremos, às vezes é doença e às vezes não é. Além disso, a peste avança rapidamente para a cura ou para a morte. A melancolia se prolonga no tempo e sua evolução tem caráter indefinido.

O livro ao qual Scliar refere-se é *A anatomia da melancolia*, o primeiro grande compêndio acerca do assunto. O trabalho é dividido em quatro volumes escritos por Robert Burton, o primeiro (2011c) é uma introdução ao tema no qual o autor toma para si o pseudônimo de Democritus Junior fazendo alusão ao filósofo Demócrito (460 – 370 a.C) já mencionado nesse trabalho. No segundo volume (2011b), o autor fala sobre as causas da melancolia, ao passo que no terceiro (2011a) discorre sobre as curas da melancolia. No quarto (2011d) e último volume, Burton explica sobre a melancolia amorosa. O livro, escrito por volta do século XVII, é ainda hoje usado como base de estudo para o entendimento do mal melancólico.

Quando Scliar (2003) comenta sobre a peste estar de volta, ele nada mais faz do que uma aproximação entre a epidemia de Peste Negra e a melancolia. Na verdade, há uma diferença temporal entre os dois, como o próprio autor enfatiza: “Os quase trezentos anos que separam a epidemia da Peste Negra da publicação da obra de Burton” (SCLIAR, 2003, p. 10). Apesar do distanciamento temporal, *A anatomia da melancolia* traz à tona o questionamento sobre um mal antigo que também se propaga sorrateiramente como a peste; Scliar (2003, p. 9), inclusive, compara a melancolia à peste: “A melancolia também pode disseminar-se – uma espécie de contágio psíquico – dominando o clima de opinião e a conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar”. Ora, a melancolia, assim como a peste, pode ser interpretada como um mal corrosivo e silencioso.

Em uma época que o conhecimento, a ciência e o empirismo começam a efervescer e universidades espalham-se pela recém-descoberta América, coloca-se o homem no centro do mundo. A expansão mercantil e as monarquias nacionais abrem espaço para uma organização social mais centralizada e unificada (SCLIAR, 2003). Isso se reflete como sintoma em produções como as de Burton, há aí o começo de uma movimentação da significação que vai de Deus para o indivíduo.

Os anos subsequentes à publicação de *A anatomia da melancolia* são palco de uma mudança gradual na forma de ver o mundo; a fé dá lugar ao racionalismo. Na segunda metade do século XVII, o iluminismo influencia o gradativo abandono do teocentrismo, abrindo espaço para o antropocentrismo; colocar, contudo, o homem como protagonista de sua própria história acarretou um drama existencial no qual não há mais garantia de significação estrutural alguma.

Voltando tais questões para o romance em análise, é possível notar que a narrativa de *O continente* também faz uso de uma aproximação do estado melancólico com a epidemia. No capítulo “A Teiniaguá”, há a descrição da epidemia de cólera-morbo, fazendo dela mais um fator de adversidade dentro de sua história. Segundo Witter (2007) a epidemia vitimou 10% da população de Porto Alegre na época, o fato histórico se torna mais uma peça importante na

ficcionalização desse continente de desventuras descrito. O ambiente é quase sempre inóspito e de tristeza constante, segue um trecho com a descrição da situação:

A peste começara nas charqueadas de Pelotas, alastrara-se pelas localidades vizinhas e atingira Porto Alegre, onde se dizia que o número de casos fatais ia além de mil. As carroças da municipalidade andavam pelas ruas a recolher os cadáveres, que na maioria dos casos estavam de tal modo desfigurados, que se tornava impossível identificá-los. Contavam-se pormenores horripilantes. Havia pessoas que eram atacadas subitamente pelo mal e caíam fulminadas nas ruas. Temia-se que muitas tivessem sido enterradas vivas, pois os médicos, enfermeiros e funcionários estavam de tal modo cansados, tresnoitados e nervosos que nem tinham tempo para maiores verificações. Recolhiam-se os mortos a carroçadas. Abriam-se no cemitério valas comuns onde os corpos eram despejados e em seguida cobertos de terra. O êxodo da cidade era enorme. Quem podia fugir, fugia. Havia pavor em todas as caras e em algumas pessoas a palidez e a algidez do medo eram confundidas com os sintomas da peste asiática. (VERISSIMO, 2004, p. 413)

Vê-se que além dos conflitos bélicos a epidemia constituía mais uma intempérie; a descrição tenebrosa do que foi a epidemia contribui para a construção de um cenário desolador, onde as pessoas não tinham escolha, a falta de esperança no futuro fazia qualquer tipo de prospecção ser devastadora e a tristeza uma constante. Bibiana isola Licurgo, seu neto, em água-furtada com a volta do casal Bolívar e Luzia. A situação se complica, pois mais uma vez Bibiana fica na iminência de perder alguém que ama, já que além de seu filho Bolívar, que morrerá baleado mais à frente na história, a morte poderia levar seu querido neto também.

Todos os fatores abordados até o momento constituem elementos que podem ensejar o estado melancólico e o fatalismo por ele acarretado. As adversidades com as quais as personagens têm que lidar, ou as intempéries constantes apresentadas ao leitor configuram esse modo de vida, muitas vezes sujeito a migalhas e à desesperança, visto que o continente é parte desse mundo absurdo delimitado por Camus. O aspecto multifacetado que constitui a melancolia apresentada em *O continente* evidencia vários caminhos e maneiras pelas quais ela percorre a narrativa. A partir desse conceito de um mal irremediável presente na mente do melancólico, a Coisa da qual fala Kristeva (1989) tem-se modos diferentes de reação ao adverso e ao triste.

É preciso, também, contrapor a melancolia com o seu oposto, um estado de contentamento, geralmente breve, que em linhas gerais pode-se definir como felicidade; o conceito é extremamente amplo tanto no campo filosófico, quanto no psicológico. Procura-se, contudo, entendê-lo aqui como breves momentos alegradores, visto que o contexto narrativo da

obra permite e valida tal compreensão. De forma resumida, há um movimento da narrativa que, ora conduz a um estado eufórico, ora à completa apatia.

No enredo de *O continente* um dos exemplos mais emblemáticos da oscilação é o capitão Rodrigo Cambará. Apesar de não ser o foco deste trabalho, é importante ressaltar que ele é figura central de uma alternância humoral e de imprevisibilidade, já que sua personalidade causa adoração e, ao mesmo tempo, medo. Rodrigo é capaz de entrar em estados de mania que lhe fazem esquecer a mulher, os filhos e tudo que interrompa seu momento de euforia.

No capítulo que conta sua história, “Um certo Capitão Rodrigo”, é possível sentir mudanças bruscas, movimentações narrativas que se alternam constantemente, tendo esta personagem como força motriz. Os momentos alegradores buscados, contudo, culminam em sofrimento e frustração. O caráter donjuanesco de Capitão Rodrigo concede-lhe uma característica idiossincrática cujo poder de atração e repulsão o torna uma figura extremamente ambígua. Tal aspecto faz com que a narrativa esteja sempre tensionada, pois é imprevisível supor no que as ações da personagem irão acarretar.

Após as guerras e a morte de Ana Terra, o capítulo se inicia com Santa Fé passando por um relativo período de paz. No entanto, a chegada de cap. Rodrigo mexe com toda rotina da cidade, é como se todo marasmo fosse perturbado:

Toda a gente tinha achado estranha a maneira como o cap. Rodrigo Cambará entrara na vida de Santa Fé. Um dia chegou a cavalo, vindo ninguém sabia de onde, com o chapéu barbicacho puxado para nuca, a bela cabeça de macho altivamente erguida, e aquele seu olhar de gavião que irritava e ao mesmo tempo fascinava as pessoas. (VERISSIMO, 2004, p. 170)

Parece que a personagem quebra a apatia na qual a cidade se encontrava, há um rompimento da linearidade dos acontecimentos; um exemplo bastante elucidativo é passagem onde cap. Rodrigo diz sua famosa frase: “– Buenas e me espalho! Nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho” (VERISSIMO, 2004, p. 170). Após a afirmação insultuosa, Juvenal Terra o desafia para o confronto, contudo, ele e cap. Rodrigo acabam se tornando grandes amigos.

A força para vida, esse remexer das coisas deve ser percebido em oposição às duradouras e consistentes intempéries. A força vital que cap. Rodrigo confere à narrativa geralmente causa uma breve comoção para após isso voltar-se a normalidade: a desilusão; ou seja, depois de uma intensa alegria momentânea, recai-se novamente na rotina. A própria

personagem busca o tempo inteiro escapar à mesmice, manter seu estado eufórico, porém, não consegue. Ao desenvolver o conceito de Vontade, Schopenhauer (2005) discorre sobre a autodiscórdia provocada pelos desejos que, depois de alcançados dão lugar a outros. Primeiro a personagem quer casar-se, depois ter filhos, então esses últimos tornam-se fardo e ele almeja à liberdade; a insatisfação reinante é uma forma de fugir à ilusão que é a felicidade. Note-se a seguinte passagem em que ele abandona a filha doente para jogar e beber:

Chico Pinto suspirou e em silêncio tornou a sentar-se. O jogo recomeçou. O tempo passava, Rodrigo sentia a bexiga inchada e dentro do peito uma fita de fogo que parecia subir e descer, dando-lhe um enjoo. A boca tinha um gosto amargo, e sua saliva estava grossa. Melhor era parar de beber. Mas não parava. Podia erguer-se, esvaziar a bexiga e voltar. Mas não fazia isso, estava chumbado àquela cadeira, preso ao jogo, fascinado. E, quando começou a perder, sua irritação cresceu. — Que macaca! — exclamou ele. — Principiei tão bem...E entraram numa nova mão. Rodrigo examinou as cartas, cuspiu para o lado, disse um palavrão. Os outros homens falavam baixo, esfregavam a sola das botas no chão. E quando ficavam em silêncio, ouvia-se o vento lá fora. (VERISSIMO, 2004, p. 275)

Em sua casa aguardavam sua mulher, Bibiana, e sua filha doente; há, claramente uma fuga da personagem, uma insistência em não enfrentar o problema. Seu descaso para com a família parece ser sintoma de algo que nunca é completamente expresso pela narrativa, nem mesmo ele o sabe, procurando sempre ignorar sua negligência para com seus familiares. Capitão Rodrigo parece não querer perder os seus momentos alegradores, sejam eles com a jogos de azar, bebidas, outras mulheres ou até mesmo a guerra. Na passagem que segue à anterior, é possível notar esse conflito interno:

Noite medonha... Noite medonha... Rodrigo não se erguia. Não sabia que era que o prendia àquela cadeira. Uma teimosia, uma vontade de contrariar os outros, um medo de... Medo de quê? Escutou o vento. "Sua filhinha está muito mal..." Pois que esteja. Mulher não faz falta no mundo. Que morra! As mulheres são falsas. Helga Kunz é uma cadela. Que morra! Não sou curandeiro. Melhor é não ver nada. Não tem mais remédio. É questão de horas. Não me adianta nada ir. Não gosto de choro. Um dia a guerra vem. Tudo se resolve. A guerra e o tempo. Remédio pra tudo. (VERISSIMO, 2004, p. 276)

Nada deve atrapalhar seu momento de gozo, sua jogatina, sua bebedeira e a ocasião eufórica na qual ele se encontra. Seu estado, contudo, oscila e seu descaso se torna arrependimento e culpa, pois ele não consegue fugir do enfrentamento e da constrição:

Parado ali na rua, recebendo na cara o vento gelado, ele pensava essas coisas e olhava para a porta de sua casa. Depois aproximou-se dela e abriu-a devagarinho. A lamparina estava à beira da cama, onde, deitada ao lado de Bolívar, que dormia, Bibiana chorava mansamente, enquanto d. Arminda lhe passava a mão pelos cabelos. Rodrigo aproximou-se do berço da filha e viu que Anita tinha a cabeça coberta por um lençol. Ia erguer o braço para descobrir o rosto da criança quando ouviu uma voz de homem: — Faz mais de uma hora que a menina morreu. Só então Rodrigo percebeu que havia outra pessoa na peça. Dum canto escuro avançou um vulto. Era o pe. Lara. — Mas não mandaram me avisar! — exclamou Rodrigo com voz rouca e sem pensar bem no que dizia. Suas palavras morreram no ar. Ele olhou primeiro para o padre e depois para d. Arminda. De repente um soluço lhe rompeu do peito e ele caiu sobre uma cadeira, chorando desatadamente e cobrindo o rosto com as mãos. (VERISSIMO, 2004, p. 276-7)

É possível notar que a narrativa sempre volta ao momento melancólico, é como se esse estado lhe desse um constante suporte para o qual ela retornará. A melancolia é apresentada dessa forma maníaco-depressiva principalmente nas figuras masculinas, com uma volatilidade maior, retornando de um estado maníaco à apatia. Os homens retratados quase sempre têm essa característica oscilante. No caso de capitão Rodrigo, há características de personalidade que, de um momento para outro, perdem o brilho; impressão semelhante se tem de seu bisneto Rodrigo, figura principal de *O retrato*.

O que se esconde por trás dessa personalidade intransigente e incerta é, no entanto, a fuga do enfrentamento. Tudo para esconder a falta da qual fala Lambotte (2000, p. 61): “Mas se o melancólico se dedica aos inumeráveis recursos do espírito, Don Juan se dedica aos sentidos, ambos numa corrida sem trégua, no final da qual surge o fantasma da Falta, inapreensível por essência”. A aproximação que a psicanalista faz parece ser bastante pertinente, visto que há um prazer perverso tanto no sádico prazer de autodestruição do melancólico quanto na compulsão de conquista de Don Juan. Capitão Rodrigo, em sua abundante vitalidade, não se contenta quase nunca com o que tem, fazendo-o buscar o que não tem; a Falta da qual fala Lambotte se refere é destino final tanto de Don Juan quanto do melancólico. Por estarem no que a autora chama de limiar-limite essas duas figuras estão muito mais próximas do que parecem; ela continua:

Entendemos que Kierkegaard tenha assim podido comparar o gozo do aniquilamento melancólico ao da repetição de um Don Juan, se observarmos que um e outro traduzem a transposição desse limiar-limite de esgotamento para além do qual se desencadeia o automatismo de um eterno recomeço. (LAMBOTTE, 2000, p. 61)

Esse caráter donjuanesco nos homens do romance evidencia a melancolia através de uma perspectiva diametralmente oposta à experienciada pelas mulheres. Se nas mulheres existe um ar mais apático e de introspecção, nos homens do romance ele é apresentado através do sentido e da necessidade do prazer irrestrito. Independentemente do sexo em que se descrevem as personagens, elas tendem a voltar ao estado de aflição que as joga outra vez em uma tristeza profunda.

O caráter ubíquo da melancolia, portanto, ao fim e ao cabo estará presente, visto que as personagens acumulam experiências de desilusões e perdas. A narrativa parece, também, ter uma tendência de confirmação, nesse sentido apresentando um contexto desolador e descrevendo cenário lúgubres e solitários. Por fim, vale lembrar que o foco principal desta pesquisa será o ponto de vista feminino; ou seja, a maneira como as mulheres lidam com a constante tristeza apresentada. As adversidades que ocasionam instâncias melancólicas se dão de maneira muito mais introspectiva. Identificar alguns destes episódios para chegar ao fatalismo imanente no modo de vida das personagens de Santa Fé parece ser uma maneira mais abrangente de entender o modo como a tristeza é apresentada na obra, visto que as figuras femininas fazem parte de um contexto estruturante e são as principais veias a partir das quais se desenvolve o fluxo narrativo.

2. O FATALISMO DE UM POVO DESOLADO

O tempo, vocábulo que faz parte do título da trilogia, é um aspecto importante na análise do romance, pois é ele a linha condutora de uma longa narrativa histórica. É através dele que vemos as subsequentes gerações da família Terra Cambará lutarem e prosperarem em meio às guerras e vicissitudes. O produto final de *O tempo e o vento* é composto de contínuas concatenações temporais, produzindo uma sequência simétrica de mini histórias interdependentes.

Em *O continente*, *corpus* desta pesquisa, há duas linhas temporais principais, como já abordado. Uma começa no desfecho do cerco ao Sobrado em 1895, ao passo que o começo do que será a família Terra Cambará tem início com Ana Terra em 1745. Subsequentemente, Bibiana dá seguimento à linhagem aparecendo na história a partir de 1806.

Entre esses períodos diferentes existem alguns espaços temporais; por exemplo, no início de “Um certo capitão Rodrigo”, Ana Terra já havia morrido, seu filho Pedro já está velho e sua neta Bibiana já é adulta. Embora a morte de Ana Terra não tenha sido narrada e as mudanças de capítulos tenham um pequeno pulo cronológico, a história permanece linear. Essas lacunas podem ser vistas como um recurso narrativo que visa sintetizar um longo tempo, fazendo com que a história não seja excessivamente exaustiva.

O período narrativo, levando em consideração os todos livros da série, engloba três séculos de história, mas, mesmo considerando apenas o primeiro volume, tem-se dois séculos de tempo transcorrido. Apesar de se tratar, indiscutivelmente, de uma narrativa ficcional, é inegável o respaldo dos fatos narrados na realidade da história gaúcha. A proximidade entre fato e ficção tem sido um recurso muito utilizado na literatura e enseja um vasto debate, produzindo debates prolíficos.

O assunto não é o centro desta pesquisa, chama-se, apenas, a atenção para essas semelhanças com a história gaúcha como forma de compreensão dos espaços que Verissimo vai preenchendo ficcionalmente ao longo de sua narrativa. O dilema é antigo e foi proposto inicialmente por Aristóteles que trouxe o conceito de mimese; é importante ressaltá-lo, ainda que brevemente, sobretudo porque o romance de Verissimo é fruto, também, de uma pesquisa histórica. Não é o objetivo aqui investigar demoradamente o processo de criação literária do autor, pois teóricas como Bordini (1995) o fazem com mais profundidade. No entanto, é preciso compreender que a questão transita entre dois polos; a tentativa de imitação malograda como aponta Costa (1992, p. 5-6): “Como na maioria das vezes isso não acontece, ou seja, a mimese é apenas verossímil e não visa à essência das coisas, nem a verdadeira natureza dos objetos

particulares, ele é falsa e ilusória, sendo prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo”. Por outro lado, há um tendência inevitável de conectar a ficção à realidade.

Bordini (1995) tenta reconciliar tais pontos, afirmando que a mimese aristotélica é permeada por espaços indefinidos e, ao se utilizar de Luiz Costa Lima, a pesquisadora explica sobre a mediação que a mudança humana e a linguagem têm como constituintes do processo mimético. Portanto, é através desse processo que a produção literária pode trazer aspectos que não estavam presentes anteriormente. A teórica assevera:

A ambiguidade da mimese, em Aristóteles, estaria situada no fato de que para ele a relação entre poesia e mundo é medida pela dimensão antropológica em devir e pela imagem, a qual tem o poder de apresentar o ausente e não só o presente, bem como pela técnica, que acentua a inteligibilidade do objeto poético, superando a do objeto histórico. (BORDINI, 1995, p. 17)

A autora acredita que esses espaços da teoria mimética trabalham com uma “matéria pré-doadá” criando outras conexões. Ou seja, é possível pensar a criação literária de Erico Verissimo como uma transmutação de um *corpus*; o autor, portanto, pode conferir um novo processo deliberativo, criando relações com o mundo através de sua ficcionalização da realidade que o objeto não possuía antes.

Um desses pontos de transmissão é a guerra, pois tanto na ficção, quanto na perspectiva histórica, os conflitos bélicos são parte constituinte da formação do povo gaúcho. Na história apresentada no primeiro tomo de *O tempo e o vento*, as guerras faziam parte rotineira da realidade, as personagens convivem com conflitos bélicos constantemente. Aceitá-los como parte inerente da vida era algo comum; o que hoje seria um desastre sem tamanho, na visão dos indivíduos do romance, eram fatos recorrentes que faziam parte do mundo. Daí o fatalismo perante o inevitável e sua posterior resignação ante os eventos impossíveis de modificar.

Embora as guerras ao longo da narrativa representem ação, força e imponência, as suas consequências após anos são trauma, mágoa e tristeza. Pela perspectiva das personagens femininas, ela é experienciada de forma passiva, mas não por isso, menos danosa. A espera das mulheres, a angústia e aflição com a morte iminente de seus companheiros faz da guerra um mal externo cujas implicações para elas são irremediáveis. O caráter providencial desses conflitos deve ser suportado passivamente, pois não há maneira de escapar de suas consequências.

Tomando esses fatos como premissas iniciais, é possível propor o estudo dos dois principais pontos desta pesquisa: a melancolia como derivação do fatalismo ante a vida e a resignação como anulação de todos os momentos alegradores. Na narrativa de *O continente*, o

enfrentamento da realidade triste engendra um fatalismo e esse, por sua vez, faz nascer o ser melancólico que desacredita qualquer possibilidade de felicidade.

O determinismo na vida das mulheres faz com que haja um silenciamento de sua parte, visto que sua reação não mudará o cenário no qual se encontram. As constantes batalhas vão tornando as personagens femininas entorpecidas, a dor já não lhes atinge com tanta intensidade; contudo, isso as leva a um estado apático. Aguardar as torna indolentes para com a agonia, instala-se então, a acedia. Na visão cristã, a acedia é um pecado concebido analogamente à melancolia, tendo sintomas bastante similares como explica Starobinski (2016, p. 42): “É um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa mudo, uma afonia espiritual, verdadeira ‘extinção de voz’ da alma”.

Há um fechamento para o mundo, seja no âmbito afetivo ou amoroso; se a guerra, promovida pelos homens, pressupõe mudança e movimentação, a espera feminina indica inércia e passividade. É importante ressaltar essa dicotomia apenas como uma abstração que busca distinguir dois polos opostos, tendo em vista que do ponto de vista narrativo as mulheres têm um protagonismo, inclusive, maior do que as personagens masculinas. Aqui sugere-se, apenas, uma pequena antítese entre a diligência masculina e a apatia feminina tal como representada no romance.

Esse estado, muitas vezes imposto involuntariamente às mulheres, acaba por colocá-las em uma posição que impede a ação. Ora, tal contexto pode ocasionar não apenas o ócio do qual alerta Burton (2011b), mas também a solidão, o *scholar* inglês recomenda exercícios para expulsar o ócio e a melancolia. É através desse contexto de ociosidade e solidão que os traumas e sentimentos das mulheres são gradualmente recalçados até um silenciamento completo; o conceito de demoníaco ou hermeticamente fechado do qual fala Kierkegaard (2011) expressa bem essa não-liberdade fatalista das mulheres. O autor propõe, inclusive, uma comparação qualitativa entre homens e mulheres por meio de dois pontos: sensualidade e angústia. Na visão de Kierkegaard a mulher é mais sensual que o homem, porém sua angústia é maior; o filósofo estabelece a comparação em termos proporcionais afirmando que: “À medida que vai aumentando a sensualidade na geração, aumenta também a angústia” (KIERKEGAARD, 2015, p. 71). A sua abordagem leva em consideração a estética grega e compara a beleza ideal à exclusão do espírito, a calma e segurança encapsuladas pela figura feminina grega pressupõe seu oposto: uma tristeza sem razão de ser. Desse ponto de vista sensualidade não seria pecaminosidade, mas sim “um enigma sem explicação, que angustia; por isso a ingenuidade

está acompanhada de um nada inexplicável, que é o da angústia” (KIERKEGAARD, 2015 p. 72).

Ao retirar o espírito da figura feminina, Kierkegaard faz uma análise exclusivamente estética e argumenta que é exatamente devido essa inocência destituída de essência que se engendra a angústia. A calma majestosa é apenas invólucro que esconde o nada, pois é na paz que está a aflição (KIERKEGAARD, 2015). As figuras femininas, entendidas como produto estético, são vazias, não apenas de espírito, mas também de história; novamente, pode-se entendê-las como seres calados que, não obstante, têm esse silêncio associado a algo positivo, pois ele é: “[...] a suprema sabedoria da mulher, [...] a sua suprema beleza” (KIERKEGAARD 2011, p. 73).

A explicação de Kierkegaard (2011) acerca da figura feminina alude às estátuas, que embora pareçam transmitir paz, estão cheias de angústias e aflição. Seus atributos são representados de maneira unicamente imagética como esculturas; embora pareça, a análise não é superficial, objetificada e meramente estética. Kierkegaard (2011) usa as figuras gregas como um mecanismo que procura mostrar a ambivalência na qual a imagem feminina transita, pois pressupõe-se um dilema entre imagem e conteúdo.

Em *O continente*, a quietude também possui caráter contíguo às personagens femininas; isso faz com que suas vozes sejam narradas muito mais por um narrador onisciente que invade seus pensamentos do que por diálogos fatuais; exemplos dessa diferença aparecerão no terceiro capítulo. Esse hermetismo as impede de falar, principalmente, de seus traumas; Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria pouco falam de seu passado, escondem-se atrás do silêncio que protege suas chagas morais.

Novamente, a apatia e o silêncio materializam acedia, o pecado é a desconexão com Deus, como prossegue explicando Starobinski (2016, p. 43): “Assim, o diálogo com o outro e com Deus seca, esgota-se em sua própria fonte. Uma mordança cobre a boca da vítima da acedia. O homem como que engoliu e devorou a própria língua: a linguagem lhe é retirada”. Esses processos de quase mutismo envolvem as mulheres do romance como será analisado no terceiro capítulo.

Todos esses aspectos ensejam um estado contemplativo fruto do aguardo e consequência da espera, as mulheres ganham um ar introspectivo; falar para quê? O silêncio as agrada mais; a dita acedia, conclui Starobinski, é apenas “uma forma peculiar de neurose ou de psicose de reclusão, que nada tem em comum com as nossas depressões endógenas” (STAROBINSKI, 2016, p. 44). O cenário construído até o momento é o da era moderna, que cede ao pessimismo e ao individualismo e cuja inquietação perturba a consciência. Schopenhauer (2005) já alude ao

problema em sua obra-prima *O mundo como vontade e como representação*: a vida é sofrimento. Os desejos não podem ser satisfeitos completamente, nossa Vontade sempre exigirá mais.

O poder de abstração e de linguagem fazem da humanidade um grupo em busca de progresso, mas fadado ao conflito. O que leva o filósofo alemão a afirmar com certa reticência:

O animal conhece a morte tão-somente na morte; já o homem se aproxima dela a cada hora com inteira consciência e isso torna a vida às vezes questionável, mesmo para quem ainda não conheceu no todo mesmo da vida o seu caráter de contínua aniquilação. Principalmente, devido à morte é que o homem possui filosofias e religiões, embora seja incerto se aquilo que com justeza apreciamos acima de tudo na ação de alguém, isto é, a retidão voluntária e a nobreza de caráter, alguma vez tenha sido fruto de alguma daquelas duas. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 84)

É partir desse ponto que pretende desenvolver-se a ideia de resignação partindo do conceito de Vontade de Schopenhauer. Esse princípio incontornável do qual fala o autor faz parte base da dualidade de sua filosofia: vontade e representação. Segundo o autor, enxerga-se o mundo através apenas da representação e tudo se move através da vontade; essa última subjuguando muitas vezes a própria razão. A vontade deve ser controlada para que não se fique insaciavelmente procurando por novos desejos. Isso, contudo, leva o ser humano ao tédio ou à insatisfação. Controlar a vontade é uma maneira de viver a vida ciente, porém nunca distante do sofrimento. A solução que Schopenhauer não é amena, mas é a menos danosa: estar à revelia dos desejos. Isso leva a uma breve cessão da vontade o que culmina na resignação como afirma Schopenhauer (2005, p. 218): “Finalmente no quarto livro veremos como mediante esse modo de conhecimento, retroagindo sobre a Vontade, permite a sua autossupressão, ou seja, a resignação que é o alvo final, a essência íntima”.

Na maioria das vezes, entretanto, não há como escapar à vontade, os desejos se assomam e as emoções se fazem notar; em *O continente* parece haver uma tendência à austeridade e à repressão das emoções, principalmente por parte dos homens. A personagem de Licurgo é um exemplo disso, líder político e inserido em uma guerra, ele é confrontado com suas emoções ao pensar na filha e no fim da revolução. Ele deseja o fim da guerra, deseja que a filha fique bem, apesar de sua atual situação ser periclitante, Licurgo tenta controlar-se, mas as emoções insistem em aparecer – o desejo – novamente se impondo. Na seguinte passagem nota-se:

Mas Licurgo deseja uma filha. Se ela nascer de madrugada, há de se chamar Aurora. Aurora Cambará. Um dia alguém dirá: “Nasceu numa noite fria de junho, quando o Sobrado estava cercado pelos federalistas. Quando o dia clareou, as tropas republicanas libertaram Santa Fé”. Licurgo imagina-se com a filha nos braços, sente-lhe até o cheiro de leite e cueiros molhados. A revolução terminou, as janelas do Sobrado estão escancaradas e lá fora é primavera. Aurora... Uma linda menina. A comoção sobe-lhe do peito à garganta, como uma onda quente e sufocante, e ele tem de fazer um grande esforço para reprimir as lágrimas. Um homem bem macho não chora nunca, haja o que houver. Choro é coisa de mulher. A última vez que chorou tinha dezessete anos; foi quando viu a mãe finar-se aos poucos em cima duma cama, consumida por um tumor maligno. (VERISSIMO, 2004, p. 27-8)

Em situações extremas como a que Licurgo se encontra, torna-se muito difícil conter as emoções, resignar-se ante o mal que se acomete. Schopenhauer parece oferecer uma saída através do exercício de contemplação, seja da natureza ou da arte; o autor propõe a entrega à arte como forma de fuga da Vontade. Ao falar de Laocoonte – escultura do período helenístico – Schopenhauer (2005, p. 302) comenta sobre a inevitabilidade da dor: “A estranheza geral e sempre repetida em face disso deve ser atribuída a que, na situação, todos nós gritaríamos: e assim também o exige a natureza”. A escultura representa Laocoonte e seus filhos sendo atacados por serpentes enviadas por Apolo, o filósofo continua: “[...] no caso da dor física mais intensa e do súbito aparecimento da maior das angústias corporais, toda reflexão que poderia conduzir a uma resignação silenciosa é subitamente reprimida da consciência e a natureza se alivia pelo grito [...]”. Ao invés do grito, Licurgo sucumbe ao choro que o remete às reminiscências da juventude.

O sofrimento é interminável, a vida está repleta dele. É interessante como o autor propõe um raciocínio onde o que é positivo em meio a vida é a dor; a felicidade é apenas concebida de maneira indireta como uma breve cessão da dor e do desejo Schopenhauer (2005). O conflito pelo qual Licurgo passa é um exemplo dessa máxima; outros exemplos – mais abundantes inclusive – das personagens femininas serão abordados no capítulo três, visto que elas também estão nessa constante oscilação entre desejo e satisfação. O que vai se desenhando ao longo da narrativa de *O continente* é que há pequenos momentos alegradores que perpassam uma contínua e extensa tristeza, esses últimos são apenas uma breve interrupção da privação. A felicidade, portanto, estaria em no polo negativo. O desalinhamento entre o desejo e a realidade promove sofrimento como aponta Schopenhauer (2005, p. 144): “No mesmo sentido, todo sofrimento propriamente dito provém da desproporção entre o que por nós é exigido e aquilo que nos é dado. Desproporção esta, entretanto, que manifestamente só se encontra no conhecimento [...]”.

Há momentos quando o torpor pelo constante sofrimento atinge níveis tão agudos que a abstração não é apenas uma escolha, mas um ato involuntário. Talvez, uma das passagens da narrativa mais exasperadora seja o final do primeiro ato do capítulo “Ana Terra”; quando a personagem, após ter sido violentada e ter o pai e os irmãos mortos, se limita a fazer o que é preciso. O momento é de completa resignação a ponto de a personagem estar completamente conformada com a crueldade da situação desesperadora em que se encontra:

Ana auscultou o coração do pai: já não pulsava mais; fechou-lhe os olhos sem emoção e depois foi encostar o ouvido no peito de Antônio, cujo coração também cessara de bater. Era preciso enterrá-los antes que caísse a noite. Enrolou-os nas estopas que serviam de repartição na casa, tomou da pá e começou a cavar as sepulturas. Quando ela cansava, Pedro revezava-a no trabalho. Antes do anoitecer os quatro mortos estavam enterrados, mas Ana, Eulália e Pedrinho não saberiam mais dizer em qual daquelas sepulturas sem nomes nem cruces estava o corpo de Maneco ou o de Antônio. Mas que importava? O principal é que tinham sido enterrados, não ficariam ali para servir de pasto aos urubus. (VERISSIMO, 2004, p. 130)

Até mesmo o princípio da razão está condicionado à vontade. É preciso “ser elevado pela força do espírito” como afirma Schopenhauer, Ana Terra parece estar nesse estado que descreve o filósofo: “[...] logo quando não mais consideramos o Onde, o Quando, o Porquê e o Para Quê das coisas, mas única e exclusivamente o seu QUÊ” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 246). Ana segue sua intuição, a sua abstração e tal que ela atinge esse estado contemplativo ante vida descrito pelo autor. Em princípio, Schopenhauer desenvolve a ideia de contemplação atrelando-a à natureza e à arte; esse recurso barra a vontade, sendo proposto como a única forma de atenuar ao sofrimento mundano.

Esquecer a vontade e ser espelho do objeto é uma forma análoga da resignação, perder-se nesse objeto, quando tudo remete à intuição que: “[...] nos afunda por completo nesta, a consciência inteira sendo preenchida pela calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar, seja um paisagem, uma árvore, um penhasco, uma construção ou outra coisa qualquer” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 246). Dentro da narrativa, as personagens parecem ter essa mesma conexão com a natureza como apaziguadora da vontade. O narrador de *O continente* parece acompanhar as personagens em seus devaneios e contemplações; é o caso de Alonzo:

Alonzo começou a atravessar a praça. Havia no ar um cheiro de névoa batida de sol, e a brisa que lhe chegava às narinas vinha carregada dum suave perfume de macela. Alonzo gostava da paisagem ao redor da redução. Não era trágica como a de certas regiões de Espanha, nem cruel como a dos trópicos. Era pura de linhas e cores — coxilhas verdes recobertas de macegas cor de palha e manchadas aqui e ali dum caponete; por cima de tudo, um céu azul onde não raro boiavam nuvens. Era simples e ingênua, dir-se-ia pintada em aquarela pela mão duma criança. (VERISSIMO, 2004, p. 44)

Esse estado contemplativo é uma forma para que o indivíduo seja “o puro sujeito do conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 245). É através da contemplação que ele escapa à efemeridade; o que se mantém é apenas a ideia; o mundo como representação, a forma eterna da qual fala Schopenhauer (2005, p. 246): “Justamente por aí, ao mesmo tempo, aquele que concebe na intuição não é o indivíduo, visto que o indivíduo se perdeu nessa intuição, e sim o atemporal PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO destituído de vontade e sofrimento”. Em outro momento, é a personagem do doutor Carl Winter que se entrega a esse estado contemplativo:

"Ich berausche mich an der Weite dês Horizontes" - tomo bebedeiras de horizontes. Nunca em toda a sua vida vira céus mais largos nem sentira tamanha impressão de liberdade. Na paisagem ele descobria então o mais poderoso motivo de sua permanência em Santa Fé. É que ela lhe dava uma vertiginosa sensação de ser livre, de não ter peias nem limites. De certo modo naquela vida ele realizava pela primeira vez seu velho ideal de não assumir compromissos definitivos com ninguém nem com coisa alguma. Não ter amo nem mestre, e poder - ah! principalmente isso - poder de vez em quando dar-se o luxo da solidão, da mais absoluta e hermética solidão, eram positivamente coisas voluptuosas! A paisagem daquela província perdida nos confins do continente americano era doce e amiga, supinamente civilizada, um cenário digno de abrigar a gema da raça humana. Parecia que ao criá-la Deus tivera em mente povoá-la de figuras como Platão, Sócrates, Goethe e Shakespeare. No entanto por ali andavam homens rudes como Bento Amaral ou então aberrações humanas como aquele gnomo que se chamava Aguinaldo Silva. (VERISSIMO, 2004, p. 345)

O sujeito separa-se da vontade e objeto de sua relação com o exterior, resta apenas a ideia (SCHOPENHAUER, 2005). Tudo que tem individuação são: “apenas as Ideias multiplicadas (turdadas em sua pura objetividade) pelo princípio da razão, forma do conhecimento dos indivíduos enquanto tais” (2005, p. 248). Para ele é preciso sair do mundo como representação e concebê-lo apenas como vontade; nessa forma de perceber a realidade há uma coexistência perfeita entre sujeito e objeto, uma interdependência que tão-somente se atinge pela contemplação.

Schopenhauer (2005) não propõe tal estado como solução, mas apenas como paliativo aos sofrimentos mundanos, uma espécie de nirvana¹ momentâneo, pois não há como escapar à dor e à aflição irremediáveis. O filósofo comenta sobre esse modo de se estar no mundo em oposição ao modo de viver submetido à vontade: “Nós, entretanto, miramos esse estado com profundo e doloroso anelo, ao lado do qual, por contraste, o nosso estado aparece em plena luz na sua condição cheia de tormento e sem salvação.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 519). Sua conclusão sobre a vida um tanto tenebrosa, porém, se aproxima bastante da visão das personagens de *O continente*, sobretudo as mulheres. O autor finaliza seu livro com o seguinte parágrafo:

[...] devemos dissipar a lúgubre impressão daquele nada, que como último fim paira atrás de toda virtude e santidade e que tememos como as crianças temem a obscuridade. E isso é preferível a escapar-lhe, como o fazem os indianos através de mitos e palavras vazias de sentido, como reabsorção em BRAHMA ou o NIRVANA [sic] dos budistas. Antes reconhecemos: para todos aqueles que ainda estão cheios de Vontade, o que resta após a completa supressão da Vontade é, de fato, o nada. Mas, inversamente, para aqueles nos quais a Vontade virou e se negou, este nosso mundo tão real com todos os seus sóis e vias lácteas é – Nada. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 519)

Como vem se demonstrando, parece razoável fazer a aproximação entre o estado de negação da vontade proposto por Schopenhauer e a resignação assim como aparece na narrativa de *O continente*. Ana Terra acolhe a crueldade do mundo com inevitável, Bibiana aceita sua condição servil primeiro com o pai, depois com o marido; Maria Valéria assente sua posição de não-amor e permanece no Sobrado convivendo com alguém que já amou. Toda essa resignação é fruto de uma visão fatalista de mundo, uma concepção de um destino inescapável; as coisas são com o são e não há como escapar a elas. As guerras, as decepções, as perdas vão se assomando em um infundável panorama de vicissitudes.

Analisando a história de *O continente* em sua totalidade, nota-se esse aspecto aludido por Schopenhauer (2005): a atemporalidade; ao longo da leitura é possível abstrair toda a linha temporal traçada pela sequência de gerações. A visão panorâmica que a narrativa histórica do romance proporciona, abre espaço para a continuidade infundável, dado que os enredos familiares vão se sobrepondo e, algumas vezes, coexistindo.

¹ Embora exista uma proximidade conceitual entre a negação da vontade e o nirvana, no final de seu livro Schopenhauer (2005) radicaliza um pouco seu pensamento se afastando, inclusive, de conceitos da filosofia hindu que usou várias vezes ao longo de sua obra.

A repetição traz à tona o conceito do eterno retorno desenvolvida por Nietzsche (2012), que por sua vez o desenvolveu, muito provavelmente, a partir de suas leituras de Schopenhauer (2005). A história de Santa Fé pode ser vista como microssomo da história do mundo; a citação que abre o romance dá uma pista dessa extensa história que mostra as recorrências da vida: “Uma geração vai, e outra vem; porém a terra para sempre permanece. E nasce o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar donde nasceu. O vento vai para o sul, e faz o seu giro para o norte; continuamente via girando o vento, e volta fazendo seus circuitos” (VERISSIMO, 2004, p. 7). Embora a passagem seja citada apenas até o versículo 6, mais adiante – no versículo 9 – ela continua com uma conclusão que simboliza com completude a história: “O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará; de modo que nada há de novo debaixo do sol”.(Ec 1, 9).

Verissimo (2004) parece ter escolhido com precisão uma passagem para abrir o primeiro tomo de sua saga, visto que essa irá abarcar três séculos da história gaúcha. Nada mudará, as pessoas e os eventos passarão. A temática de *O continente*, confere-lhe uma permanência no imaginário, pois o drama humano é atemporal; a contemporaneidade não erradicou guerras, violência e tirania. Embora de maneira bem mais restrita e controlada, a aflição humana permanece. O contexto da narrativa enseja a visão cosmológica de repetições eternas das coisas, isso incluído as ações humanas.

Nesse caos que se impõe, na infinidade randômica de fatores que afetam a vida, muitas vezes não é possível apreender o que falta, aquilo que foi se foi. Portanto, não se tem a consciência do que se perdeu, Freud (2010a p. 175) elabora um raciocínio bastante interessante: “Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe *quem*, mas não *o que* perdeu nesse alguém”. Ou seja, um objeto de desejo pode, também, estar atrelado a algo simbólico que, quando retirado, não provoca apenas o luto por alguém, mas antes a aniquilação de uma camada psíquica mais profunda cuja representação esse alguém trazia atrelada a si.

Por exemplo, a representação de Pedro, o missioneiro para Ana Terra não se restringe tão-somente a um objeto amoroso, mas está conectada à liberdade e à emancipação do controle do pai e dos irmãos. Quando descobre que está grávida, sugere a Pedro que fujam: “— Pedro, vamos embora daqui! Ele ficou em silêncio. Um quero-quero guinchou, e sua voz metálica espalhou-se na noite quieta. — Vamos, Pedro! Pedro sacudiu a cabeça. — Demasiado tarde — respondeu. (VERISSIMO, 2004, p. 113). A reação de seu amante corrobora mais uma vez para essa visão fatalista de algo predestinado; não há o que fazer. Mais adiante a personagem divaga: “Ana voltou para casa com a morte na alma. Ia pensando naquela coisa que lhe crescia no

ventre. Dentro de poucos dias não seria mais possível esconder que estava grávida” (2005, p. 113).

Pedro não era apenas um objeto de amor, mas a representação de algo maior como a liberdade; um processo similar se dá com Bibiana. Luto e melancolia estão próximos, porém, essa parece ser mais profunda que aquele. A melancolia aloca-se no inconsciente e seus mecanismos são de mais difícil acesso; Freud (2010a, p. 175) assevera: “Mas a inibição melancólica nos parece algo enigmático, pois não conseguimos ver o que tanto absorve o doente”.

Maria Valéria é um outro exemplo desses processos mais profundos que podem estar diretamente atrelados a um *quem*, mas também indiretamente a um *o que*; por trás do recolhimento e aspereza, ela permanece em um constante estado de descontentamento. Não é apenas o objeto que perdera, mas o que a ele estava atrelado. Acompanhando o seguinte diálogo entre ela e Licurgo, esse último deixa claro, em pensamento, o que ela realmente perdera, bem como seu papel naquela casa: “— Deus fez o mundo errado. Eu queria que os homens tivessem filho pelo menos uma vez na vida, só pra verem como não é fácil. Ele tem vontade de gritar: ‘Que é que uma solteirona entende de ter filhos?’. Mas permanece calado” (VERISSIMO, 2004, p. 26). Maria Valéria cuida de filhos que não são seus, convive com um homem que gostaria de ter casado, mas também não é seu, mora no Sobrado, onde não é a progenitora, mas sim cuidadora. A perspectiva tomada aqui é a da organização societal da época narrada, onde ter filhos e se casar era compulsório; sua irrealização é recalcada em uma austeridade cujo fundo esconde uma perene melancolia.

Embora os dois transitem dentro da tristeza, o luto e a melancolia divergem, pois esta última consiste em um abatimento da autoestima – o Eu é afetado, ao passo que no luto essa tristeza é externada, de maneira que é o mundo que se torna vazio. Ambos os casos são constatados na história de Verissimo, visto que a narrativa enseja uma perda constante, mas não apenas isso, já que consequente e concomitantemente há uma perda de *o quê* ao qual Freud se refere. No entanto, os desdobramentos do objeto perdido têm consequências mais profundas para estrutura psíquica; tanto o luto quanto a melancolia aparecem na narrativa do autor gaúcho.

Na visão do psicanalista, há uma perda objetal e um empobrecimento do Eu devido a essa identificação narcísica. Essa perda pode alternar o estado melancólico para o estado maníaco; o que ocorre com algumas personagens masculinas que escondem sua melancolia, sua desconexão através de atitudes temerárias e imprudentes. Como já abordado capitão Rodrigo é um exemplo desse caso, visto que suas demonstrações de valentia e euforia escondem uma pessoa melancólica. Freud (2010, p. 187) comenta: “A impressão, já comunicada por diversos

pesquisadores psicanalistas, é que a mania não tem conteúdo diferente da melancolia, que suas duas afecções lutam com o mesmo complexo”.

Embora a melancolia manifeste-se de maneira diferentes na história, ela ainda é uma linha de suporte para qual a narrativa tende a retornar. Tal fato corrobora para a tese central deste trabalho: a melancolia como parte estrutural do enredo; o caráter depressivo das personagens ocorre de maneira bilateral. As adversidades, às vezes, podem torná-las pessoas tristes, outras vezes apenas consolidam uma melancolia preestabelecida; a história narrada ora desencadeia a tristeza através das vicissitudes, ora encontra personagens tristes *a priori*. Ana Terra, antes de ser acometida por fatalidades, possui – de antemão – traços depressivos. A vida tal como apresentada já apresenta uma personagem aflita e melancólica:

E Ana só via a seu redor quatro pessoas: o pai, a mãe e os irmãos. Quanto ao resto, eram sempre aqueles coxilhões a perder de vista, a solidão e o vento. Não havia outro remédio — achava ela — senão trabalhar para esquecer o medo, a tristeza, a aflição... Acordava e pulava da cama, mal raiava o dia. Ia aquecer a água para o chimarrão dos homens, depois começava a faina diária: ajudar a mãe na cozinha, fazer pão, cuidar dos bichos do quintal, lavar a roupa. Por ocasião das colheitas ia com o resto da família para a lavoura e lá ficava mourejando de sol a sol. (VERISSIMO, 2004, p. 85)

Essa visão melancólica e um tanto pessimista confirma toda uma tendência narrativa que se repetirá no comportamento de outras personagens femininas (ver capítulo 3). De fato, todos os períodos narrados têm em comum perdas, guerras e consequências desastrosas para as personagens. Há um claro espírito fatalista na cosmovisão do romance. As personagens parecem não conseguir achar o caminho para a esperança, vendo momentos alegradores como um fim inatingível. Grande parte dessa melancolia exógena está atrelada a esses fatores adversos externos e vem da lembrança, a memória é um martírio para as personagens que se agarram a ela de maneira ambígua: como um flagelo e, simultaneamente, concebendo-a como uma esperança malograda. Ana Terra lembra de Pedro, Bibiana rememora seu casamento com capitão Rodrigo e Maria Valéria lembra-se, não de ter, mas da possibilidade de vislumbrar algo com Licurgo. Note-se que a memória ora traz lembranças boas, ora é permeada por traumas: o assassinato de Pedro, o descaso e temeridade de capitão Rodrigo, a indiferença de Licurgo.

Essa forma narrativa de aludir ao inevitável torna-se um mecanismo que faz das personagens meio para um fim preestabelecido. A construção narrativa forma uma sina inescapável para as personagens e pode ser analogamente comparada à cosmovisão grega. A longa linha temporal constitui um destino inevitável; a figura das Moiras – aquelas que fiavam

o destino de todos, pode ser levantada aqui. Elas fabricavam, teciam e cortavam o fio da vida de Deuses e homens.

A personagem melancólica de *O continente*, de certa forma, também está sujeita ao inescapável destino, pois oscila entre a resignação ante ao fatalismo da vida e a revolta truculenta ante as adversidades; se as mulheres recaem em uma apatia, os homens do romance se direcionam para um tudo ou nada violento. Ambos serão melancólicos nesse jogo maníaco-depressivo ensejado pelos eventos de um mundo atroz. Há um fatalismo inerente nas ações do drama grego, assim como há na narrativa de Erico Verissimo, fato que enseja uma melancolia estrutural ao longo da história. Lambotte (2000, p. 157) comenta acerca do destino inescapável:

Confiar no destino é deixar desenrolar-se o inextricável novelo dos fios de Ariádne e acusar o universo inteiro pelo determinismo do nascimento. Sabemos que a lógica perde seus direitos diante do absurdo das situações passionais, que a “coisa” está para sempre perdida e que a verdade persiste em seguir seu capricho. Então, como fantoches agitados por sobressaltos, procuremos fazer boa figura... Representemos, como Platão, cada um dos seres vivos que somos como “marionetes” fabricadas pelos deuses; era divertimentos da parte deles, era como um objeto sério, isso não podemos saber; talvez nos desinteressássemos da questão se arte de viver fosse apenas uma arte de morrer, ao que ela bem se assemelha sem dúvida, não fosse o grito de dor que vem justamente romper essa bela indiferença; a “bela alma”, para comentar Hegel, se compõe, se organiza, se equilibra numa construção precária que detém suas próprias regras.

A bela alma aludida pela escritora faz parte da crítica de Georg Wilhelm Friedrich Hegel à moral kantiana; ela é importante para o presente estudo, pois elucidará alguns pontos na ambientação melancólica do romance e das personagens. Para resumir a ideia, o conceito de bela alma abordado por Hegel (2014) e complementado e por Slavoj Zizek (1991) leva em consideração o fato de o sujeito estar sempre preso à dicotomia natureza e liberdade. Há uma diferença na concepção do indivíduo humano, dividindo-o entre fenomenal (atrelado à natureza) e noumenal (atrelado à consciência e ao livre arbítrio). O ponto principal aqui é a ideia de antítese que se cria entre a autodeterminação do homem e seu condicionamento irremediável à causalidade natural da vida. A bela alma, segundo a crítica de Hegel, culmina em uma lamentação ante o mundo deplorável, ao tentar excluir-se dele, ela procura desfazer sua participação em um ambiente em que está inerentemente inserida. Ao invés de agir a bela alma fala através da passividade, Zizek (1991, p. 85) comenta:

A "bela alma" é uma alma terna, estetizante [sic], requintada demais para a vulgaridade do mundo social — encontramos seu modelo em Goethe, nas Confissões de uma Boa Alma, com sua ideia de uma "república dos espíritos" que vivesse em seu pequeno universo fechado, protegida das tempestades do mundo, preservando sua pureza e sua inocência.

Portanto, não se pode fugir do mundo em que se vive, apesar de deplorá-lo; a inação, e o caráter estetizante não lhe retiram da situação na qual está colocada. No caso das mulheres de *O continente*, a passividade ou seu auto entendimento como vítimas passivas não muda sua situação, mas sim as salvaguardam da única coisa que não podem perder: seu papel de mártir. Muito da resignação passiva das mulheres do romance advém dessa mesma ideia cujo fim é um ostracismo afetivo ou uma retirada de si mesmas dos acontecimentos.

Assim como na concepção de bela alma de Hegel, as mulheres estão inseridas, nesse caso, no enredo, e fazem parte da totalidade do que decorre. A questão narcísica, da qual fala também Kristeva (1989), contribui para essa identificação de um papel subalterno e descartável. Analisar a narrativa através dessa perspectiva, parece elucidar alguns pontos do da história, visto que Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria ou até mesmo Flora Quadros (em *O retrato*), em vários momentos, tomam para si o papel de vítimas passivas dos eventos. Sua aceitação de vários acontecimentos como situações irremediáveis, confere-lhes sempre um papel de receptáculo do sofrimento, dando continuidade a um ciclo infundável. Todas as mães, exceto Maria Valéria, se excluem de maneira passiva, como se nada pudessem fazer a não ser continuarem ocupando seu lugar de vítima, visto que seu prazer narcísico repousa nesse prolongamento de seu estado. Zizek (1991, p. 86), ao analisar sobre a mãe sofredora, de uma forma mais ampla, apresenta um exemplo bastante elucidativo:

A mãe sofredora, por exemplo, esse "esteio da família" que suporta calmamente seu tormento, que se sacrifica em silêncio pela felicidade dos que lhe são próximos, será que no ser explorada, em ser a vítima de sua família, não estará nisso seu sintoma que ela "ama mais do que a si mesma"? O que ela teme não é ser explorada demais, porém, antes, que ninguém queira mais aceitá-la em seu sofrimento: o fluxo de suas queixas não passa da forma invertida da demanda dirigida a seus próximos de que aceitem seu sacrifício. Em tal família, pois, a comunicação é perfeita: explorando a mãe impiedosamente, os membros da família lhe restituem a mensagem de suas queixas sob a forma invertida, isto é, em seu alcance verdadeiro. É esse o ponto em que ela não quer ceder, o ponto em que ceder equivaleria à perda da consistência de seu eu, o ponto do grito desesperado: "Estou disposta a sacrificar tudo, exceto isso!" — tudo, exceto seu papel de vítima, *exceto o próprio sacrifício*.

É preciso ficar claro aqui que não é objetivo inverter os papéis de vítima e algoz, mas sim evidenciar as subcamadas que podem estar por trás dessa atitude constantemente resignada das mulheres do romance, bem como seu pensamento fatalista em relação ao mundo. Trata-se de uma análise que encontre o movimento contrário subjacente na narrativa e elucide os

mecanismos pelos quais se coloca as mulheres submetidas a essa constante dor. A pesquisa vai na direção de uma perspectiva psicanalítica que procure esclarecer o porquê da manutenção das figuras femininas como subalternas, passivas e sujeitas a uma dor autoinfligida. Não é o foco desse trabalho uma análise da construção social – que é totalmente legítima – mas faz outro recorte e possui outra abordagem. Embora aspectos externos às personagens tenham sido constantemente abordados eles estão relacionados à sua construção psíquica.

Esses pesos e contrapesos superficiais da história podem ser vistos, do ponto de vista psicanalítico, como regidos por processos inconscientes não declarados diretamente. Ir na direção contrária do senso comum e procurar elucidar o que está por trás do fato narrado caminha para a proposta dessa pesquisa, visto que a constância da dor e dos sofrimentos femininos não tem reação. Muitas vezes essa inação feminina é uma proteção interna. Lacan (1997, p. 383), que traz outro caminho para o entendimento do ser humano, aponta: “Fazer as coisas em nome do bem, e mais ainda em nome do bem do outro, eis o que está bem longe de nos abrigar não apenas da culpa, mas de todo tipo de catástrofes interiores.

Isso não significa que não existam, no romance, personagens femininas que sejam mais atuantes e combativas. Luzia, que tem um papel nuclear do capítulo “Teiniaguá”, é um exemplo dessa figura feminina mais impositiva. Abre-se espaço, nessa sessão, para uma breve explanação de suas ações na narrativa que, embora estejam desalinhadas com a forma que as mulheres são construídas no romance, mostram um certo oposto complementar da construção melancólica feminina. Falar-se-á sucintamente dela, abordando, os aspectos teóricos que vão ao encontro do olhar melancólico; não cabe, contudo, inclui-la no terceiro capítulo devido à divergência de características na sua formação como personagem feminina.

Luzia é uma figura quase única em seu modo de agir e diverge imensamente da maneira como as outras personagens são arquitetadas, este capítulo a tem quase inteiramente como figura central. O nome Teiniaguá faz referência à lenda *A Salamanka do Jarau* apresentada no conto de Simões Lopes Neto (1975). Luzia é uma personagem bastante peculiar e manipuladora, exigindo que suas vontades sejam satisfeitas; bajulada por Aguinaldo, seu avô adotivo, ela é uma das poucas mulheres que recebeu educação. Ela sabia ler, escrever e tocava cítara; seus estudos lhe conferem uma visão de mundo completamente diferente da apresentada pelas outras personagens femininas; é possível que essa seja uma das razões para que ela não se submeta a vontade dos homens sobretudo a de seu marido: Bolívar.

A perspectiva dessa personagem acerca de Santa Fé é de um lugar retrógrado e antiquado, seu sonho é viver perto do mar cuja imagem se opõe ao abjeto interior onde mora. Ela

permanece um longo tempo em Porto Alegre, pois a pujança da cidade lhe agrada; seus ares citadinos, contudo, não causam boa impressão aos moradores de Santa Fé:

Para alguns severos pais de família tudo aquilo que a forasteira era e tinha constituía uma extravagância ostensiva que os deixava até meio afrontados. E quando viam Luzia metida nos seus vestidos de renda, de cintura muito fina e saia rodada; quando aspiravam o perfume que emanava dela, não podiam fugir à impressão de que a neta do pernambucano era uma "mulher perdida" e portanto um exemplo perigoso para as moças do lugar. (VERISSIMO, 2004, p. 322).

Ao contrário do que usualmente ocorre com as personagens femininas, era Luzia impunha suas vontades aos homens; no capítulo em que está inserida há uma breve inversão de polos, visto que quem a teme são os homens. Bolívar encapsula o medo, o lamento e o controle sob o qual estão submetidas as figuras masculinas. Luzia precisa ter seus desejos cumpridos, não importa o quão disparatados eles sejam; em um dado momento, ela se recusa a remarcar a data de seu casamento devido ao enforcamento de Severino coincidir com a cerimônia de seu casamento como na passagem que segue:

Bolívar odiou a noiva. Odiou-a por tudo quanto sentia por ela, odiou-a porque ela era bela, rica e inteligente. E odiou-a principalmente por causa de seus caprichos de mocinha mimada. Ele lhe pedira, lhe suplicara quase, que transferisse a festa do noivado para outro dia qualquer, a fim de que a cerimônia não coincidisse com a hora do enforcamento de Severino. Luzia batera pé: "Não, não e não!" O padre Otero interviera, dizendo que não era direito estarem se divertindo no Sobrado enquanto um cristão morria ali na praça. (VERISSIMO, 2004, p. 328)

A oposição de Luzia como luz, abundância e opulência contrasta com a imagem apagada e silenciosa das outras mulheres. Alguns elementos como a cítara, instrumento musical que aparece repetidas vezes, faz a personagem ser notada constantemente e lhe confere um *status* diferente das outras figuras femininas santa-fezenses. No entanto, isso não impede que sua figura seja também permeada por melancolia; em uma conversa com Carl Winter ela diz: “- Os brasileiros não gostam muito de cantar... [...] - Por quê? - Somos gente triste, doutor - observou Luzia. E seus dedos apertaram a haste do cálice. - Mas por quê? - perguntou o médico. - Por quê? Bibiana encolheu os ombros e disse: - Nós sabemos bem por quê. (VERISSIMO, 2004, p. 390). Embora exista uma extrema antítese, fruto de um acirrado conflito entre Bibiana e Luzia,

pode-se vê-las como coirmãs quando se trata de tristeza. Seja por razões distintas, ainda assim uma tristeza estrutural permanece nas personagens femininas.

Os eventos narrativos nos quais Luzia está envolvida são sempre permeados por morte: o casamento concomitante ao enforcamento, a morte de seu avô devido a peste, e o seu tumor que a corrói a ponto de definhá-la lentamente. Segundo Chaves (1981), Luzia tem um caráter devorador que atrai para violentar, entretanto, seu dentro de si, ela possui uma melancolia renitente.

No caso de Bolívar, outra personagem masculina que vale a pena mencionar, se vê uma figura assolada em meio aos anseios e vontades de Luzia e Bibiana. A noiva o pressiona o tempo inteiro para que se posicione ante as divergências que se sucedem entre elas; há uma pressão infundável de Luzia sobre noivo. A aflição do homem é tal que ele não suporta nem ao menos olhar da noiva; a construção dessa imagem faz referência à imagem da Teiniaguá cujo olhar enigmático representa um mecanismo de domínio sobre ele: “Bolívar não pôde suportar o olhar da noiva. Baixou os olhos para o chão” (VERISSIMO, 2004, p. 359). A artificialidade dos diálogos entre os dois mostra sempre um Bolívar exasperado e arrependido; mais adiante: “Bolívar achava difícil conversar com a noiva cara a cara. Não podia resistir ao olhar dela: dava-lhe um acanhamento que ele nunca sentira diante de mulher alguma” (2004, p. 359). Nesse ponto Bolívar está em um conflito entre sua mãe e sua mulher.

De qualquer maneira, o capítulo “Teiniaguá” parece destoar um tanto do resto, sobretudo devido à figura de Luzia; apesar da imagem enigmática e um tanto sádica, por assim dizer, da personagem, ela mantém uma insensibilidade ante mundo que pode aproximá-la da melancolia. Suas ações estão em constante contraste com as de Bibiana e do conflito delas surgirá a nova senhora do Sobrado.

A melancolia surge através desse fatalismo acarretado por um resultado real, ou muitas vezes, imaginado, o sofrimento parece sempre ser um fator preestabelecido. Dentro de um contexto de constantes guerras, a conclusão tende à perda, visto que o sofrimento ocasionado pelos conflitos bélicos, não se restringe as mulheres apenas à morte de seus entes queridos, mas funciona como um mecanismo de diminuição dos momentos alegradores. Ana Terra espera Pedro, Bibiana aguarda Capitão Rodrigo, Alice sofre com a gravidez em meio ao sítio do Sobrado, porém, todas, de uma forma ou outra, são um suporte inabalável para seus filhos e maridos. A espera e possível perda, principalmente das personagens femininas, enseja uma espécie de luto *a priori*, como um encastelamento que as protege do pior. Ademais, os tempos adversos apresentados contribuem para a descrença em uma possibilidade de melhora; o luto, consequência dessa perda, não é apenas sobre um objeto singular, mas sim acerca de todo um

panorama desolador. Freud chamará de neurose traumática todo esse enfrentamento que vai se acumulando e, posteriormente, causará o estado melancólico:

Há muito se conhece um estado que sobrevém após sérias comoções mecânicas, desastres ferroviários e outros acidentes com risco de vida, ao qual se deu o nome de “neurose traumática”. A terrível guerra que há pouco terminou fez surgir um grande número dessas doenças, e ao menos pôs fim à tentação de atribuí-las a uma lesão orgânica do sistema nervoso, ocasionada por força mecânica (FREUD, 2010a, p. 125)

Na concepção freudiana, o luto pode ser considerado a perda do objeto amado; o melancólico não supera a perda; muitas vezes isso ocorre, pois ele não sabe precisar exatamente qual foi o objeto perdido. Algumas personagens como Ana Terra e Bibiana perdem tal objeto – o ente querido –, mas não somente isso, elas estão ante a incapacidade de escolha, o que também é uma perda: a liberdade. A perda se torna tão presente na narrativa que a melancolia vira algo endêmico entre as mulheres que aguardam seus maridos e filhos voltarem da guerra. Segundo Moacyr Scliar (2003, p. 9): “A melancolia também pode disseminar-se – uma espécie de contágio psíquico –, dominando o clima de opinião e a conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar”.

A questão cíclica vista em *O continente* apresenta personagens que decrescem em felicidade e outros que preferem viver temerariamente ou de maneira hedonista, visto que a iminência da morte é certa. Desse último exemplo, ficam claras figuras como capitão Rodrigo Cambará, Toríbio e Rodrigo, esses dois últimos irmãos e bisnetos do primeiro. Essa linhagem de homens, possui algumas características em comum como a busca irremediável por prazer e a ocultação de sentimentos de fragilidade; quando analisados de um ponto de vista macro na série completa de *O tempo e o vento*, tais pontos se consolidam como uma tendência das figuras masculinas.

Se no primeiro volume as personagens estão mais sujeitas às intempéries e dificuldades, no segundo será Rodrigo a figura que fará a movimentação do antiquado para a civilidade. Em *O continente*, ele é ainda criança, fazendo que a personagem seja pouco explorada, tarefa essa que Verissimo dedica ao segundo volume da série: *O retrato*. No primeiro tomo, Rodrigo é o mais novo dos dois filhos de Licurgo, fazendo com que os dois irmãos desempenhem um papel complementar.

Rodrigo e Toríbio representam a inocência, visto que em todas as passagens que essas personagens aparecem a ingenuidade é explorada; existe uma visão de mundo de descoberta, pois em todos os momentos a perspectiva deles é alheia à real situação. O sítio ao Sobrado é

visto como uma grande aventura onde eles devem descobrir o que há de tão interessante na revolução. Note-se o seguinte trecho onde Maria Valéria os apanha espiando pela janela:

Rodrigo e Toríbio, ambos de camisolão, acham-se junto da janela, espiando para fora. Voltam-se, num sobressalto, e precipitam-se para a larga cama onde passaram a dormir juntos desde que o cerco começou. — Seus alarifes! Já deviam estar dormindo. Caminhando de pés no chão! Querem apanhar um resfriado? Espiando na janela! Não têm medo duma bala perdida? Com os cobertores puxados até o queixo, as duas crianças olham para a tia, mal conseguindo reprimir o riso. (VERISSIMO, 2004, p. 32)

O leitor redescobre juntamente com as duas crianças sobre a morte e a vida; o faz de conta delas coexiste com a guerra e o mundo real. Indícios de que os conflitos podem matar de verdade não impede que eles vejam toda a situação como uma grande aventura. A gravidez complicada de Alice também tem um caráter de novidade para os meninos como visto mais adiante em Verissimo (2004, p. 32):

Quando ela se retira, fica ali dentro a escuridão fria e silenciosa. — Toríbio... — murmura o mais moço dos meninos. — Que é? — Onde vai sair o filho? — Ora, da barriga da mamãe. Encolhido, com as mãos entre as pernas, Rodrigo fica pensando... — Como vaca? — pergunta, após alguns segundos. — Como vaca. — Dói muito? Toríbio sabe coisas. Na estância ajuda a peonada a marcar o gado, a curar bicheira e até já viu muitos animais darem à luz as suas crias. — Dói, sim — diz ele, voltando-se para o irmão. O hálito morno de Rodrigo bafeja-lhe a testa. — É por isso que elas sempre gritam? — As vacas? — Não. As mulheres. — É.

O clima tenso e depressivo não é percebido pelas duas crianças, tendo – inclusive – um certo conforto da pressão e tristeza quando elas entram em cena. Uma espécie de alívio cômico se instala, porém, em alguns instantes essa inocência atinge um limiar ambíguo, dando às passagens um certo ar macabro. Logo após saciarem sua curiosidade e vislumbrar o corpo morto de sua irmã, Rodrigo e Toríbio resolvem brincar de guerra, como se a visão do natimorto não fosse nada além um pequeno boneco. Após um conflito para ver que ia ser maragato ou republicano, os dois resolvem a contenda fazendo modificações em suas fantasias. Embora exista o contexto de inocência, algumas cenas narradas são um tanto macabras para os olhos abstraídos do leitor, como é possível notar na passagem que segue:

Depois Toríblio docemente torna a cobrir a caixeta com a toalha. — Vamos brincar? — convida ele. — De quê? — De revolução. Eu sou republicano e tu é maragato. — Não. Eu sou republicano e tu maragato. — Assim não vale. Então vamos brincar da guerra do livro. — Isso mesmo! Eu sou francês e tu prussiano. — Está feito. Fazem meia-volta e se vão. Junto da porta voltam-se ainda, e lançam um olhar para a caixeta. Toríblio fecha um olho, leva ao rosto uma carabina imaginária, aponta para a irmã, dorme na pontaria e depois faz — tei! (VERISSIMO, 2004, p. 166)

Quando cresce, Rodrigo segue uma tendência das figuras masculinas adultas cujo prazer é escolhido em detrimento da responsabilidade. A personagem, quando construída no segundo volume, dá seguimento a essa propensão iniciada por seu bisavô, o colocando do lado da boemia e dos prazeres. No entanto, é ele que trará inovação à Santa Fé: música, cultura e até mesmo alimentos distantes da vida simples, muitas vezes, faminta de sua cidade natal. Rodrigo representa esse ponto de inflexão que muda de *O continente* para *O retrato*, nesse a civilidade começa a aparecer e tem maior papel na narrativa, ao passo que naquele o arcaísmo e o estado em formação engendram uma narrativa muito mais pesada, cheia de escassez e solidão. É impossível fazer valoração de sofrimento, sobretudo em uma obra de ficção, contudo, as vicissitudes e intempéries de *O continente* parecem ser muito mais nítidas na narração da história.

Essa nitidez do sofrimento no primeiro volume, cria uma dicotomia entre figuras masculinas mais potentes e, aparentemente, pouco melancólicas com a das mulheres que aguardam e são mais introspectivas. No entanto, são elas que, em sua maioria, conduzem a perspectiva pela qual a história é narrada; como já apontado, a oposição de papéis entre homens e mulheres, pode ser enfatizada pelas poucas condições e a escassez do período. As situações extremas do enredo acabam reforçando os papéis de gênero; tanto Kristeva (1989), quanto Freud (2010a) explicam acerca da condição maníaco-depressiva, muito comum nos melancólicos e largamente evidenciada na narrativa de Verissimo.

Todos os sentimentos e acontecimentos que ambientam o romance quase sempre decorrem de maneira extremada. A alegria e extroversão exageras de capitão Rodrigo, a demasiada introspecção feminina são uma forma de contensão de sentimentos que, contudo, ainda estão sujeitas às vicissitudes. As reações vão do retraimento à aceitação temerária dos conflitos armados que se repetem ininterruptamente; todas, fruto de alguma forma de negação das personagens em admitir o contexto no qual estavam inseridas. As consequências têm diferentes forma de reação, porém todas as válvulas de escape de um fenômeno mais profundo: a melancolia. Há uma projeção dessas formas de reagir das personagens masculinas como um sistema de repressão da melancolia.

Mesmo na primeira parte de *O retrato* onde Rodrigo é uma figura distante, a história de sua vida – contada por outras personagens – demonstra sua alegria que, porém, em suas subcamadas esconde um sentimento extremamente ambíguo e ambivalente. Da mesma forma em *O continente* o capitão Rodrigo apresenta uma euforia que esconde sentimentos inconscientes, ou mesmo nas mulheres que são o principal exemplo de personagens que escondem seus sentimentos. A tristeza está lá, mas parece que se mistura com a vida a tal ponto de ser encarada com uma normalidade, ser ignorada ou compreendida como algo corriqueiro.

Há uma inevitável ilação dos personagens com os familiares de Erico Verissimo, ou da atmosfera do romance com sua vida. Embora a análise biográfica não seja nem de perto o foco da pesquisa é importante destacar alguns pontos construtores ou propulsores da narrativa, sobretudo no tocante ao fenômeno analisado. O pai de Verissimo, Sebastião Verissimo, bem como diversas outras figuras da vida do escritor têm fragmentos seus transportados para a história de *O tempo e o vento*. Em *Solo de clarineta*, a autobiografia de Verissimo *1974, p. 5-6), é possível sugerir, por exemplo, como se forma a antítese colocada entre suas personagens masculinas e femininas; ele afirma:

Eu gostaria de simplificar o problema de meu "temperamento", apresentando-me como a manifestação duma dicotomia, segundo a qual tendências que herdei de minha mãe — sobriedade, senso de responsabilidade, devoção ao trabalho, à ordem e à normalidade — podem ser comparadas com os muros duma cidadela sitiada e repetidamente atacada por insidiosos e alegres bandos de guerrilheiros constituídos por certos componentes do caráter de meu pai: sensualidade, auto-indulgência, inclinação para o ócio e para uma espécie de hedonismo irresponsável.

Analogamente, o escritor parece nos dizer a diferença de suas personagens masculinas e femininas: de um lado tem-se a revolta truculenta ante um futuro cruel e incerto, ao passo que, do outro, a reação é se ensimesmar, se retraindo; todas as maneiras reativas diante do mesmo motivo. As mulheres na narrativa são desesperançosas enquanto os homens parecem projetar na violência ou na honra sua impossibilidade de um futuro duradouro.

À medida que se avança na leitura de sua autobiografia, pode-se confirmar diversas ligações e reforçar a ideia dessa antítese proposta pela presente pesquisa. Tomando como base sua própria vida, o escritor pontua: “Meu pai era um sonhador, minha mãe uma realista. Enquanto ela mantinha os pés firmemente plantados na terra, ele se deixava erguer no balão iridescente de sua fantasia, recusando ver a realidade, [...] desejando sempre o impossível” (VERISSIMO, 1974, p. 33). O aspecto melancólico também não é excluído dessa conexão entre ficção e biografia: “Menino um tanto apático, cara e olhos duma melancolia de bugre, eu vivia

mais no mundo da imaginação que no da realidade. Minha mãe às vezes me surpreendia nesses momentos de tristeza e, entre penalizada e terna, exclamava: ‘Tibicuera!’” (VERISSIMO, 1974, p. 35).

Essa influência ou conexão do escritor em suas personagens é extensamente discutida dentro da Teoria da Literatura e rechaçada por alguns teóricos como Roland Barthes (1980) e Michel Foucault (2012). No entanto, é praticamente impossível escapar a uma análise biográfica em alguns momentos da série *O tempo e o vento*, bem como em qualquer trabalho literário ficcional. Em última instância, grande parte das produções literárias têm aspectos autobiográficos, o próprio Verissimo (1974, p. 257) parece aceitar tal ilação:

O retrato começa. 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.

A evolução concomitante de Verissimo (1974) com suas personagens era um sintoma reconhecido por Scliar (2003). Escritores como Machado de Assis, ou Lima Barreto, por exemplo, atrelam às suas personagens a solidão e desesperança, em especial, este último escritor cujo processo de escrita estava sujeito aos seus transtornos psíquicos que o acompanharam até o final da vida. Scliar (2003, p. 226) comenta: “Policarpo como vimos, evoluiu através de ciclos. Ciclos de entusiasmo até extravagante se alternam com outros, de tristeza, de desânimo, de depressão – de melancolia”.

O caráter tímido e introspectivo de Erico Verissimo aparecerá inevitavelmente em suas personagens. O escritor, que era um sujeito mais calado, desenvolveu muito nitidamente esse ser silencioso e resignado em suas personagens. O estado contemplativo dado, na maioria das vezes, às mulheres era experienciado pelo próprio escritor em meio ao seu trabalho na farmácia: “Dentro da minha cabeça, *um Omar Khayyam* de iluminura ciciava: ‘*A vida passa, rápida caravana*’. [...] *Menina, por que entristeces? Dá-me vinho! A noite em breve chega. Calava-se Fleta. ‘Um vidro de salsaparrilha’ — pedia outro freguês*” (VERISSIMO, 1974, p. 184).

A noção de morte acompanha quase que inteiramente o primeiro tomo de *O tempo e o vento*; perdas de filhos, amores, pais. Embora existam ilações óbvias com a realidade fatural, Verissimo produz uma obra ficcional sendo importante não a reduzir a aproximações biográficas. No entanto, essas lacunas que Verissimo preenche de maneira ficcional dialogam

tanto com o leitor exatamente porque o seu respaldo no imaginário do popular é imediato. Para ter-se a noção da luxúria em que se vive é preciso conhecer a pobreza, para dar valor, enfim à paz é preciso ter conhecido a carnificina da guerra. É através desses polos opostos que o leitor pode ser levado ao longo da obra, permitindo que faça sua própria avaliação de cada personagem e ponto da história.

O Renascimento potencializa de certa maneira a melancolia, visto que muitas vezes ela advém dessa antítese de depressão e mania. Scliar precisa bem o fenômeno no âmbito da modernidade: “É uma época de luxo, de vaidade (simbolizada pelo espelho), de gula; mas é também a época em que as pessoas se dão conta, mais agudamente, da passagem do tempo” (SCLIAR, 2003, p. 243). Verissimo nasce em 1905, exatamente no início dessa era, cinco anos antes de seu nascimento Freud publicava sua obra seminal *A interpretação dos sonhos*. A era do indivíduo, do ateísmo e das guerras mundiais produziu também suas consequências na literatura, sobretudo na de Verissimo.

Achar o ponto nevrálgico da melancolia parece ser uma tarefa fadada ao insucesso. Como se viu até o presente momento, seu fenômeno é multifacetado e dinâmico, já que seus efeitos nunca são fruto de apenas um fator. A maneira variada que cada melancólico responde aos efeitos da melancolia é um fator singular e único; achar e reconstruir esses elementos é um trabalho hermenêutico de autoanálise. Achá-los na literatura não deixa de ser um trabalho de reconstrução interpretativa também. Kristeva parece esclarecer bem esse raciocínio:

Contundo, o poder dos acontecimentos que suscitam minha depressão, geralmente, é desproporcional em relação ao desastre que, de forma brusca, me submerge. Mais ainda, examinando o desencanto, mesmo cruel, que sofro aqui agora, este parece entrar em ressonância com traumas antigos, a partir do qual me apercebo de que jamais soube realizar luto. Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoroamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora. (KRISTEVA, 1989, p. 12)

Seja através de algum dos variados exemplos aqui demonstrados ou de maneira intrínseca e congênita, a melancolia atinge seu alvo e os outros à volta dele de maneira repentina. Muitas vezes não sabendo suas causas o melancólico procura uma razão para seu mal sem, porém, encontrá-la, o que o atinge ninguém percebe, pois está oculto, age de maneira tácita e silenciosa; essa característica é muito comum nas personagens femininas de *O continente*, as quais serão analisados a partir de agora.

3. AS TRÊS ÁRVORES DA TRISTEZA

Para demonstrar a construção do conceito de melancolia na formação ficcional do povo gaúcho tal como aparece no romance *O continente*, foram escolhidas três personagens femininas que podem ser consideradas os principais pilares da manifestação melancólica na narrativa. Elementos como fatalismo e resignação presentes nessas personagens, bem como seu protagonismo na trama, fazem delas figuras essenciais na ambientação da tristeza e do desgosto constantes. Há sempre uma delas como pano de fundo em cada capítulo: Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria respectiva e cronologicamente exercendo uma função que, embora complementar em alguns aspectos, é de um protagonismo que confere à trama esse tom triste e resignado. As figuras femininas têm poder sobre o enredo e conferem força trama; as mulheres dão propulsão narrativa à história, é delas que parte grande parte dos gatilhos do enredo. De todas Ana Terra é a primeira, a gênese da formação de uma linhagem, parte dela o dever de carregar o fardo, primeiro da solidão, depois filho e por fim da falta. A personagem é um arquétipo que será seguido pelas outras; Chaves (2001, p. 94-5) fala sobre Ana Terra como o início de uma saga:

Enquanto os guerreiros e caudilhos se destroem na coxilha, a continuidade da existência fica assegurada pelas personalidades verdadeiramente fortes das mulheres que defendem o Sobrado e escutam o passar do vento na longa espera de que a paz se restabeleça. Todas elas, da Bibiana de *O continente* à Flora de *O arquipélago*, derivam também duma só raiz que está localizada na personalidade de Ana Terra – inicialmente presença física, mais tarde memória viva daquele universo mítico de natureza não cerrada que, uma vez rompido na arremetida da civilização, já não pode ser recomposto ou restaurado.

Arquétipo aqui se refere especificamente a uma maneira específica de construção das personagens femininas; resta claro que elas variam imensamente em suas características, contudo, há elementos em comum que as três possuem: dor, fatalismo, resignação e melancolia. As personagens femininas desempenham uma função muito mais central do que parece em uma análise superficial, suas ações podem ser vistas de maneira análoga à dos homens, servindo como um polo oposto a eles. Portanto, vai-se da inação à ação e vice-versa, as mulheres se tornam um ponto de suporte para o qual sempre retorna o estado maníaco encarnado pelos homens e para o qual o enredo, de maneira geral, sempre converge: a tristeza.

Elucidar o modo como elas lidam com as adversidades auxilia a entender as consequências dos fatos narrados em suas vidas e personalidades. O intuito aqui não é fazer psicanálise das personagens, mas sim evidenciar alguns aspectos melancólicos singulares como construtores da melancolia em sua totalidade. Tal análise contribui para uma visão panorâmica do fenômeno melancólico apresentado no romance.

A forma como se comportam essas personagens é delimitada de maneira diferente e, muitas vezes, avessa à melancolia. No entanto, como já abordado, as manifestações de tristeza têm sintomas completamente diferentes. Vai-se de uma destemida, porém psiquicamente fragilizada Ana Terra, a uma prática e maquinadora Bibiana, até uma Maria Valéria austera e ressentida e, algumas vezes, vingativa, fazendo questão de atingir Licurgo e lhe atirar verdades na cara.

Os sintomas depressivos femininos parecem divergir daqueles apresentados pelos homens, embora alguns sintomas se assemelhem entre homens e mulheres. Essas últimas apresentam sua melancolia através de um estado apático e introspectivo, ao passo que os homens oscilam da euforia para a tristeza grande parte das vezes. Em uma pesquisa feita em universidades norte-americanas a depressão masculina e a feminina são parecidas, como afirma Solomon (2001), o que muda são as causas e a maneira pela qual a depressão feminina se manifesta. Solomon (2001, p. 168) argumenta:

A taxa de depressão feminina *versus* masculina não parece variar nas sociedades ocidentais; permanece consistente de duas para um. O mundo é dominado pelos homens, e isso torna as coisas mais difíceis para as mulheres. Elas são menos capazes de se defender fisicamente. Têm mais probabilidade de serem pobres. Têm mais probabilidade de serem vítimas de abuso. Têm menos probabilidade de serem instruídas. Têm mais probabilidade de sofrerem humilhações regulares. São mais propensas a se subordinarem aos maridos. Algumas feministas dizem que as mulheres desenvolvem depressão porque não têm esferas suficiente nas quais se afirmar e precisam se apoiar nos triunfos do lar para todos os seus sentimentos de autoestima; outras dizem que mulheres bem-sucedidas têm esferas para se afirmar em excesso e estão sempre divididas entre o trabalho e o lar.

Embora use dados modernos o cenário apontado por Solomon (2001) tende a se intensificar à medida que se volta no tempo, visto que a falta de recursos e maior dificuldades fazem com que os papéis de gênero se reforcem. Tais fatores estão presentes na fictícia na Santa Fé do século XIX, pois o contexto expunha muito mais as mulheres a aspectos como fragilidade física, dependência financeira, menos instrução, abordados por Solomon. Ressalta-se que este é um cenário construído por Verissimo e pode não ser válido em contextos diferentes. No caso

do romance, todos os pontos apontados por Solomon (2001) ao pensar a melancolia e a depressão podem ser vistos na narrativa: o papel servil das mulheres, sua fragilidade física, suas humilhações. De um ponto de vista histórico, os resquícios ainda presentes do papel sob o qual a mulher era condicionada fica mais forte no período histórico narrado (séculos XVIII, e XIX). Não se procura, entretanto, delimitar um modo comportamental específico para homens ou mulheres como reação à melancolia; apenas se faz um recorte, que é a obra de Verissimo, na qual há evidências do caráter por vezes apático e introspectivo nas mulheres. Outras manifestações em contextos diferentes podem ocorrer.

Esses fatores exteriores fazem a depressão feminina ter aspectos bastante idiossincráticos. A introspeção e o silêncio imposto às mulheres esboçam um tipo de depressão bastante específica. Kristeva (1989, p. 80) abre uma de suas sessões no capítulo acerca da depressão feminina discorrendo sobre uma mulher chamada Marie-Ange:

A depressão feminina, às vezes, esconde-se sob uma atividade febril que dá à deprimida a aparência de uma mulher prática bem à vontade em que só pensa em se dedicar a alguma coisa. Marie-Ange acrescenta a essa máscara, que sorrateiramente, ou sem sabê-lo, muitas mulheres usam, vingança fria, um verdadeiro complô mortífero, do qual ela própria se espanta de ser o cérebro e a arma, e que a faz sofrer porque ela o sente como um erro grave.

A passagem acima demonstra que, em muitos casos, a mulher depressiva não se encaixa necessariamente em um estereótipo de apatia e tristeza. As personagens da narrativa também parecem apresentar uma variedade de sintomas na sua expressão melancólica; Ana Terra faz da sua desgraça um alicerce que lhe dá força, mas ao mesmo tempo lhe impede de se abrir para o mundo novamente. Por outro lado, tem-se a resignada Bibiana que batalha por seu neto após a morte de seu filho; e por fim Maria Valéria que em seu ressentimento se fecha para mundo.

Abordando agora o caso de Héléne, Kristeva (1989) continua a falar acerca da depressão feminina; no caso é possível notar características que são exemplificadas pelas mulheres do romance. Os mesmos traços de passividade aparecem na descrição de depressão da paciente: “Uma morte oceânica, total, engolia o mundo e a pessoa de Héléne numa passividade sobrecarregada, acéfala e imóvel” (KRISTEVA, 1989, p. 74). Muito do caráter melancólico tem causas indefinidas ou de difícil averiguação, porém, ao falar das três mulheres aqui analisadas, há sempre um gatilho que traz à tona o estado melancólico. Certos episódios narrativos causam uma supressão na afetividade feminina; algumas vezes não se sabe bem o

que causa o estado melancólico – como no caso de Luzia – mas na maioria delas há um ponto de inflexão na história: a perda do objeto. Ana Terra perde sua família e é violentada, Bibiana perde o marido e o filho e entra numa longa disputa com a cunhada, Maria Valéria não conquista seu objeto de desejo: Licurgo. O que há aqui, segundo Freud (2010a), é uma relutância em largar uma posição libidinal mesmo que haja outras opções. Isso pode ser constatado em Bibiana que ainda tem Licurgo – seu neto - mas perde Capitão Rodrigo; Ana Terra que embora tenha Pedro e um certo ciclo familiar não supera a perda de sua família nuclear e de seu amante Pedro (pai). O caso de Maria Valéria é um pouco diferente, pois ela nunca possuiu seu objeto de desejo: Licurgo; embora tenha intensa dedicação e uma condição maternal para seus sobrinhos, ela não consegue substituir o objeto.

Todas essas perdas engendram uma melancolia renitente, uma forma de viver fatalista e descrente; as personagens femininas de *O continente* vivem apesar de e não por algum objeto libidinal. Freud admite que a realidade se faz notar de uma forma ou outra, porém isso leva tempo e não tem completude: “O normal é que vença o respeito a realidade. Mas a solicitação desta não pode ser atendida imediatamente. É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique” (FREUD, 2010a, p. 174.).

A concepção de Freud (2010a) acerca do luto e melancolia, como já mencionado, é análoga; um conceito está intrinsecamente ligado ao outro, ao menos essa proximidade se evidencia nas consequências e sintoma de ambos. Há uma diferença na perda desse objeto como ideal e não apenas como uma materialidade física; Ana Terra perde seu amante Pedro, mas acaba também perdendo seu filho de maneira temporária para a guerra, pode-se aventar essa perda ideal em Maria Valéria também com seu amor escondido e frustrado por Licurgo, bem como em Bibiana que como Ana Terra perde alguém real como Capitão Rodrigo, como também está na iminência de perder seu neto Licurgo para Luzia sua nora.

De fato, essas três figuras preenchem a história com um sentimento de insatisfação e tristeza, culminando no aspecto fatalista recorrente no enredo. Todas experienciam, a sua maneira, os efeitos da melancolia, pois além da vida difícil que levam, o que elas almejam – o objeto amoroso – não é alcançado, ou se é, (no caso de Bibiana), isso ocorre de maneira malograda, pois Capitão Rodrigo não pode ser idealizado da maneira que ela pensara. Analisar-se-á com mais profundidade os casos em uma sessão dedicada a cada uma dessas personagens.

A maneira como decorre a narrativa e como ela afeta as mulheres da história acaba por foçar sempre essas personagens ao *princípio da realidade*, como aponta Freud (2010b). O psicanalista o opõe ao *princípio do prazer* cuja força defronta o anterior; o conflito entre esses

dois polos advém de uma incompatibilidade entre desejo e realidade. Embora o princípio do prazer tenha uma prevalência, os fatos muitas vezes se impõem. O embate dá vazão a um terceiro princípio formulado por Freud (2010b, p. 122) que é importante para presente análise:

Os fatos que nos levaram a crer que o princípio do prazer predomina na psique também acham expressão na hipótese de que o aparelho psíquico se empenha em conservar a quantidade de excitação nele existente o mais baixa possível, ou ao menos constante. É a mesma coisa, apenas em outra formulação, pois, se o trabalho do aparelho psíquico se dirige para manter baixa a quantidade de excitação, tudo o que tem a propriedade de aumentá-la será percebido como disfuncional, ou seja, como desprazeroso. O princípio do prazer deriva do princípio da constância; na realidade o princípio da constância foi deduzido dos fatos que nos impuseram a hipótese do princípio do prazer.

Existem dois pontos a serem abordados a partir dessa colocação: o primeiro é a propensão de evitar momentos alegradores ou eufóricos, já que no romance as três personagens parecem ter aversão a momentos felizes, ou como colocou Freud (2010b), percebê-los como disfuncionais. O segundo ponto é no que acarreta essa tendência das personagens femininas de evitar momentos que lhes parecem disfuncionais; a resposta é a resignação, pois a aceitação da realidade com mal inevitável é total.

O enfrentamento de Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria envolve objetos inalcançáveis e falta deles acaba por jogá-las em um estado de conformidade sem remissão. No caso da primeira que vivia reclusa, sob a tutela de um pai autoritário, a figura que encarna o objeto inatingível é Pedro, o missioneiro. Já no caso de Bibiana, como previamente apontado, a personagem é o Capitão Rodrigo, ao passo que Maria Valéria sequer chega a travar relações no âmbito amoroso com esse objeto; nesse caso, Licurgo Cambará, que se casa com sua irmã Alice Terra.

A tensão que se cria entre o desejo e o objeto inalcançável produz tristeza e angústia, porém, a forma como cada uma das personagens reagirá a tal fenômeno diverge. Apesar de algumas diferenças, a linha em comum que se tem entre elas será sempre a melancolia. O que dá cor à narrativa de Verissimo acaba sendo a busca por uma impossibilidade, a esperança dentro da desesperança; há pouca idealização e quando ela ocorre quase nunca se concretiza. A possibilidade dos momentos alegradores é encarada como algo alheio, há um ostracismo da imaginação alegradora e uma diminuição da expectativa, visto que a imposição da realidade impede qualquer possibilidade de esperança. A maneira como se equaliza essa tensão entre realidade e desejo é explicada por Freud (2010b, p. 124):

Por muito tempo o princípio do prazer continua como o modo de funcionamento dos instintos sexuais, que são difíceis de “educar”, e volta e meia sucede que, a partir desses instintos ou no próprio Eu, ele sobrepuja o princípio da realidade, em detrimento de todo o organismo.

Como se vê ao longo da história de *O continente* a busca pelo objeto e sua posterior perda ou desilusão ocasionam um conflito interno, gerando sempre uma desordem que tem fim num fatalismo irremediável. Por exemplo, Ana Terra tenta de todas as maneiras escapar ao desejo que tem por Pedro, o missioneiro; já Bibiana, embora retraída em um primeiro momento, se entrega completamente ao Capitão Rodrigo. E mesmo após as constantes frustrações – devido ao caráter duvidoso de seu marido –, ainda assim o idealiza como o amor de sua vida. O instinto sexual do qual fala Freud enseja uma vazão para o enfrentamento, momento esse em que as personagens não incidem em um fatalismo, enfrentando as adversidades para conquistar o objeto de desejo. Entretanto, os fatos narrados acabam sempre por culminar, irremediavelmente, na desilusão; parece que a percepção pessimista das personagens sempre se concretiza através desses acontecimentos tristes prefixados em seu imaginário.

O processo de aceitação por qual passa Bibiana materializa-se no assentimento às traições e descaso para com a família por parte de Capitão Rodrigo. A personagem Maria Valéria, por outro lado, esconde sua paixão, seu sentimento é completamente retido; Licurgo, seu amor secreto e malogrado, faz com que haja um recolhimento de sua afetividade. Ela torna-se inteiramente retraída ante a impossibilidade de amor, visto que seu objeto amoroso não a escolhe. Seu amor acaba por se tornar ódio e aversão a Licurgo cuja infidelidade para com sua irmã apenas aumenta mais sua frustração. Muito de sua personalidade sisuda e circunspecta advém dessa desilusão e da constante imprudência das figuras masculinas do romance, seja ante à guerra ou para com a família.

O ponto que se procura abordar, fazendo tais alusões, é elucidar a maneira como isso afetará as personagens femininas e de que modo o ar taciturno e melancólico toma conta da história, visto que essas figuras são pilares dentro do enredo de Verissimo. Novamente o fatalismo impera, pois não há maneira de escapar à tristeza, não há caminho para fugir dos grilhões dela. Passagens como: “– Ter filhos é negócio de mulher, eu sei – continua Maria Valéria. – Criar filhos é negócio de mulher. Cuidar da casa é negócio de mulher. Sofrer calada é negócio de mulher” (VERISSIMO, 2004, p. 27), dita pela personagem exemplificam bem o

modo de vida, bem como a visão de mundo tida pelas personagens femininas do romance. Outro exemplo é o de Bibiana quando deve tomar a decisão de ficar ou não com Capitão Rodrigo:

– Parece que é sina um de nós ficar triste. Veja só, papai. Se eu me caso com ele, vosmecê fica triste, mas eu fico alegre. Se vosmecê me proíbe de casar, não caso, mas fico triste, e me vendo sempre triste vosmecê vai ficar triste e a mamãe também. Não é melhor só um triste em vez de três? (VERISSIMO, 2004, p. 243)

Se regredirmos mais um pouco na história encontramos visões de mundo parecidas, porém, de Ana Terra. A matriarca da família Terra teve uma vida sofrida e mesmo antes dos terríveis acontecimentos que a vitimaram, ela tinha uma percepção similar: “Para que lado ficava Sorocaba? Os olhos da moça voltaram-se para o norte. Lá, sim, a vida era alegre, havia muitas casas, muita gente, e festas, igrejas, lojas...” (VERISSIMO, p. 85). Ana Terra, em meio aos dissabores de sua situação divaga, tendo em vista que a felicidade está sempre distante e a personagem está impossibilitada de alcançá-la; as mulheres do romance veem-se fadadas ao inevitável e irremediável sofrimento concebendo a felicidade como um sentimento fantasioso, alheio e distante.

As figuras femininas formam um pano de fundo melancólico para a narrativa, mostrando o estado de espírito geral e o quão desacreditadas estavam as pessoas ante a guerra. Os homens, por sua vez, demonstram raramente tais sentimentos ou não os deixam transparecer efetivamente; tais impressões melancólicas são extremamente retraídas nessas personagens masculinas, principalmente neste primeiro volume. José Lírio não abre brecha para seus próprios sentimentos, pois a hesitação não é uma opção: “‘Lírio é macho’, murmurou Liroca para si mesmo. ‘Lírio é macho.’ Sempre que ia entrar num combate, repetia estas palavras: ‘Lírio é macho.’ Levantou-se devagarinho, apertando a carabina com ambas as mãos. Sentia o corpo dorido, a garganta seca.” (VERISSIMO, p. 18). Em um outro momento Bolívar vai encontro de Florêncio seu amigo pedir ajuda e conforto: “– Que foi que houve? [...] – Nada, Só não posso dormir... – começou a dizer Bolívar. E de repente sentiu vergonha daquela situação. Estava ali como um menino assustado pedindo a proteção dum mais velho. Ficou desconcertado, sem atinar com o que fazer.” (VERISSIMO, 2004, p. 329).

Como na passagem acima, na maioria das vezes, esses sentimentos de vacilação são tão-somente expressos através de um narrador onisciente que adentra nos pensamentos das personagens; em um dado momento o doutor Winter pensa:

Falavam muito em honra. No fim de contas o que realmente importava para eles era ser macho. Outra preocupação dominante era a de "não ser corno". Não levar desaforo para casa, saber montar bem e ter tomado parte pelo menos numa guerra eram as glórias supremas daquela gente meio bárbara que ainda bebia água em guampas de boi. (VERISSIMO, 2004 p. 348)

Em oposição a essa macheza compulsória, alguns parágrafos antes o mesmo doutor Winter elucubra sobre Bibiana e o papel da mulher naquela sociedade; um lugar, aos olhos dele, retrogrado e arcaico:

Dona Bibiana! Ali estava uma criatura de valor. Com umas duzentas matronas como aquela estaria garantido o futuro da província. Entretanto o destino das mulheres naquele fim de mundo era bem melancólico. Não tinham muitos direitos e arcavam com quase todas as responsabilidades. Sua missão era ter filhos, criá-los, tomar conta da casa, cozinhar, lavar, coser e esperar. Difícilmente ou nunca falavam com estranhos e Winter sabia que um forasteiro que dirigisse a palavra a uma senhora corria o risco de incorrer na ira do marido, do pai ou do irmão dessa senhora, que lhe viria imediatamente "tirar uma satisfação". Os homens, esses podiam sair em aventuras amorosas, a fazer filhos nas chinocas que encontrassem pelo caminho, nas escravas ou nas concubinas; mas ai de quem ousasse olhar mais demoradamente para suas esposas legítimas! Eram estas em sua maioria analfabetas ou de pouquíssimas letras e tinham uma assustadora tendência para a obesidade. (VERISSIMO, 2004, p. 347)

Esse aspecto é bastante interessante de se analisar, visto que pode funcionar como um mecanismo de crítica à figura masculina como tendo, necessariamente, que ser destemida e corajosa; no continente de São Pedro não há espaço para covardia ou hesitação. Verissimo (1974) era um pacifista, como ele próprio aponta em *Solo de clarineta*, esse seu retrato do *macho man* é uma forma literária de explorar o quanto tal modo de vida ensejou conflitos e mortes desnecessárias. As mulheres, pelo contrário, se opõem a essa disputa de macheza e virilidade que no final apenas traz mais tristeza. Se, de um lado, tem-se a suposta força e vitalidade masculina; de outro, as mulheres são serem passivos e descrentes. Isso não significa, contudo, que elas também não introjetavam o modo de vida imposto pelos homens. Ao ser interpelada por Aguinaldo, Bibiana defende a honra de seu filho: “- Meu filho não é mulher pra tomar chás, seu Aguinaldo. Nesta terra não há nenhum homem mais macho que o Bolívar. Quem tiver dúvida que experimente” (VERISSIMO, 2004, p. 368).

É possível ver as manifestações melancólicas masculinas mais claramente em algumas personagens masculinas fruto do século XX como Floriano e Eduardo que aparecem no terceiro volume: *O arquipélago*. Já os poucos exemplos melancólicos em *O continente* são sempre retidos e pouco revelados. Quando era pequeno Pedro – filho de Ana Terra – já apresenta

características melancólicas que só crescem com sua ida à guerra: “Pedrinho era um menino triste, gostava de passeios solitários e, agora que completara onze anos começava a fazer perguntas” (VERISSIMO, 2004, p. 125). Grande parte dessa tristeza hereditária, já mencionada, começa a ser apresentada sempre a partir de uma figura feminina e de maneira *a priori*, contribuindo para um pano de fundo narrativo sempre triste. Há outro exemplo da melancolia de Pedro, seguindo o seu diálogo com Bibiana, acima citado. Pedro continua impassível ante sua tristeza, porém Pe. Lara a percebe:

Examinando com atenção o rosto daquele homem, o pe. Lara viu que ele sofria. Mas outra pessoa que entrasse naquele momento e não soubesse do que se estava passando não perceberia nenhuma alteração na fisionomia de Pedro Terra. Era a mesma cara de sempre: tostada de sol, fechada e apenas melancólica. (VERISSIMO, 2004, p. 243)

A situação já destacada de José Lírio na abertura do romance mostra, também, um pouco dessa autopercepção masculina que deveria, necessariamente, cumprir um papel: ser valente! José Lírio recai em um conflito interno, pois vacila e não sente a coragem que precisa para enfrentar a guerra. Além disso, sua incompreensão ante a carnificina que ocorria em Santa Fé lhe traz a memória de sua paixão: Maria Valéria. Mas não apenas ela como também as crianças e mulheres que se encontravam dentro do Sobrado. Pensamento esse que lhe divide a alma: “A ordem era clara: se alguém vier buscar água no poço, ele devia fazer fogo. Água... água pra Maria Valéria, água para os sitiados. Água para d. Alice. Água pros meninos. Água pra a velha Bibiana” (VERISSIMO, 2004 p. 22). A oposição que se cria entre as figuras masculinas que escondem seu medo e sua melancolia e as femininas que os demonstram através de sua introspecção e apatia cria um ambiente recorrentemente triste que sempre converge à melancolia.

O medo da personagem incorre em um conflito, pois a idealização de seu papel como homem entra em choque com o medo que sente perante a atitude que deve tomar. Sua autoimagem começa a ruir, porém, sempre de maneira camuflada. José Lírio não consegue conciliar a imagem que precisa ter com seus sentimentos, tendo em vista, novamente, o *princípio de realidade* apontado por Freud (2010b). Note-se a seguinte passagem:

Os segundos passavam. Era preciso cumprir a ordem. Liroca não queria que ninguém percebesse que ele hesitava, que era um covarde. Sim covarde. Podia enganar os outros, mas não conseguia iludir-se a si mesmo. Estava metido naquela revolução porque era federalista e tinha vergonha na cara. Mas não se habituara nunca ao perigo.

Sentira medo desde o primeiro dia, desde a primeira hora – um medo que lhe vinha debaixo, das tripas e lhe subia pelo estômago até a goela, como uma geada, amolecendo-lhe as pernas, os braços, a vontade. Medo é doença; medo é febre. (VERISSIMO, 2004, p. 17)

Sua hesitação gera uma autorrecriação, ele precisa se adequar a uma imagem ideal de homem, o que muitas mulheres do romance veem como algo tolo e ilógico. Essa busca pelo ideal valente de homem chega a ter provoca um confronto, como já destacado, entre a imagem que precisa ser mantida e realidade de medo que se sobrepõe nos homens. Sua preocupação com o próximo, indivíduos que eram seus amigos e estão no Sobrado – porém do lado dos republicanos –, dá vazão a um sentimento de empatia que ele tenta reprimir. Esse polo de sentimento pode ser considerado feminino, enquanto, a despreocupação e a valentia em detrimento do próximo e da lógica devem ser deixadas de lado, estando no ideário de mundo masculino. Essas expressões de medo, perturbação e, por fim, melancolia está no ideário do que homens buscam parecer; eles, geralmente, são indivíduos cuja repressão da manifestação melancólica impera. Ainda assim, isso não significa que ela não exista.

Quando se volta para as figuras femininas, a perspectiva muda. Se nos homens há uma repressão imediata, nas mulheres o semblante depressivo não é um problema e a sua consequência é uma forma de retraimento. Há, como mencionado, sempre um objeto perdido e através dele a desilusão se impõe. A sua perda atinge a centralidade de seu eu psíquico – o ego – de maneira total, como aponta Kristeva (1989, p. 81):

A perda do objeto erótico (infidelidade ou abandono por parte do amante ou marido, divórcio etc.) é ressentida por uma mulher como um ataque contra sua genitalidade, deste ponto de vista, equivale a uma castração. Imediatamente, a tal castração entra em ressonância com a ameaça de destruição da integridade do corpo e da imagem, assim como a totalidade do aparelho psíquico. Assim a castração feminina não é deserotizada, mas sim recoberta pela angústia narcísica que domina e abriga o erotismo como um *segredo vergonhoso*. Uma mulher, por mais que se esforce por não ter pênis a perder, sente-se perdida por inteiro – corpo e sobretudo alma – sob a ameaça de castração. *Como se o seu falo a sua psique*, a perda do objeto erótico fragmenta e ameaça esvaziar toda sua vida psíquica. A perda, fora, é imediata e depressivamente vivida como um vazio dentro.

O intuito nessas três últimas seções é analisar cada uma das três personagens femininas cuja melancolia cria uma espécie de pano de fundo para narrativa. As suas adversidades são parte essencial da trama, pois o que está em jogo não é a ação, como no âmbito masculino. Seu papel, como se pode supor, não é ir à guerra, mas sim suportá-la ante as perdas que ocorrerão durante toda a história narrada, é através delas que se pode captar o senso de tristeza reinante no enredo.

3.1 ANA TERRA

O capítulo de “Ana Terra” representa o início de uma longa genealogia, em sua estância vemos um mundo hermético, ali o núcleo familiar é o protótipo do convívio social. Nesse lugar o tempo parece parar, visto que a história de Ana Terra simboliza a gênese que se transforma o mundo mítico para colocá-lo em uma duração histórica (CHAVES, 2001). Nessa etapa narrativa todos estão extraídos do mundo exterior, pois não há convívio social genuíno, apenas abstração.

Ana Terra que sofre a perda irremediável, da qual fala Kristeva; grande parte de sua vida foi perda, primeiro seu amente Pedro, o missioneiro, depois a mãe, e logo após o pai e o irmão. Todo o núcleo familiar da personagem foi perdido, mas não apenas isso; uma das cenas mais forte narradas: o abuso coletivo de Ana Terra foi a perda de sua integridade vital, de sua força psíquica. Quando destaca alguns pontos sobre a depressão feminina Kristeva (1989, p. 84) comenta: “Pois, para uma mulher a perda do objeto parece irremediável e seu luto mais difícil, se não impossível”.

A história da personagem parece ter dois atos narrativos; um de angústia e desalento, mas com uma ínfima esperança no futuro. Em outro, após sua completa desgraça, ela se fecha completamente para qualquer possibilidade de alegria. Se no período em que vive na estância ela ainda tinha esperança, sua ida à Santa Fé, onde se inicia a jornada dos Terra Cambará, é narrada por uma Ana Terra seca, taciturna e que sempre espera pelo pior. Há ainda uma esperança da personagem ao ver-se sua visão de mundo:

Ela não queria ficar papuda. Tinha vinte e cinco anos e ainda esperava casar. Não que sentisse muita falta de homem, mas acontecia que casando poderia ao menos ter alguma esperança de sair daquele cafundó, ir morar no Rio Pardo, em Viamão ou até mesmo voltar para a Capitania de São Paulo, onde nascera. Ali na estância a vida era triste e dura. (VERISSIMO, 2004, p. 84)

A personagem tinha uma concepção de que a vida era cruel para as pessoas em geral, mas sobretudo para as mulheres que sofriam o julgo da opressão. Quando ela ajuda a trazer a vida Bibiana, sua neta, é possível entender como o narrador apresenta o pensamento da personagem: “Ao ver-lhe o sexo, a avó resmungou: ‘Mais uma escrava’. E atirou a tesoura em cima da mesa num gesto de raiva e ao mesmo tempo de alegria” (VERISSIMO, 2004, p. 152).

A evolução da personalidade de Ana Terra na narrativa é constituída através de uma gradual introspecção, o ar taciturno que a personagem vai adquirindo à medida que envelhece fica claro em vários pontos da história. A trágica fatalidade que a acometeu fazendo com que

perdesse quase toda sua família e seu estupro coletivo levam a uma modificação consistente em sua personalidade. A famosa frase que se consolida durante o romance: “Noite de ventos, noite dos mortos” faz parte dessa cosmovisão ante o mundo. Ana se resigna à medida que as decepções lhe acometem: a vida difícil em um lugar ermo, sua paixão por Pedro, o missioneiro, e seu posterior assassinato pelos irmãos dela, a morte destes últimos e de seu pai, a forma como é violentada, e a iminência de perder seu único filho na guerra são todos elementos para uma radical diminuição de sua felicidade.

Há constantemente uma tentativa de mudança, de aditamento por parte da personagem, contudo, sua ida a Santa Fé não parece melhorar suas expectativas, pois com o crescimento de Pedro, seu filho, as guerras se aproximam para ele. O que deixa Ana Terra mais aflita e taciturna; a iminência de perder seu único filho parece trazer seus fantasmas de volta. A visão fatalista é jogada na face de uma mãe desesperada que já perdeu tudo e teme perder o único ente que lhe restou: Parece que todo o mundo externo alimenta mais ainda seu trauma de perda e sofrimento. Com medo, tenta pedir ao coronel Ricardo Amaral que dispense seu filho, ela recebe a seguinte resposta: “— Volte e não conte a ninguém que veio me pedir pra dispensar o seu filho. Não conte, que é uma vergonha. Ana recobrou a coragem e fez nova tentativa: — E se ele morrer? — Todos nós temos de morrer um dia. Ninguém morre na véspera” (VERISSIMO, 2004, p. 146). Note-se o estímulo externo que Ana Terra recebe, a ida inescapável de seu filho de apenas vinte anos à guerra – a solução? Resignar-se.

Tal incidência narrativas mostram o quanto Ana Terra está sujeita ao fatalismo que se vem abordando durante esta pesquisa. A esperança parece aparecer na história em pequenos momentos, onde as intempéries cessam brevemente, mas que com o tempo tendem sempre a voltar ao fatalismo e, subsequentemente, à resignação. Por exemplo, antes desse episódio com Ricardo Amaral citado acima, quando não tinha chegado à Santa Fé ainda, Ana Terra pensava: “Ana sentia-se animada, com vontade de viver. Sabia que, por piores que fossem as coisas que estavam por vir, não podiam ser tão horríveis como as que já tinha sofrido. Esse pensamento dava-lhe uma grande coragem” (VERISSIMO, 2004, p. 133). Isso logo após a pilhagem dos castelhanos à estância de sua família. Vê-se que sua ida à Santa Fé não mudou muito seu cenário de iminentes perdas.

As desgraças que lhe acometem vão diminuindo sua vivacidade, sua propensão para a vida; fato que o próprio narrador nos mostra na sequência da passagem mencionada:

E ali deitada no chão, a olhar para as estrelas, ela se sentia agora tomada por uma resignação que chegava quase a ser indiferença. Tinha dentro de si uma espécie de vazio: sabia que nunca mais teria vontade de rir nem de chorar. Queria viver, isso

queria, e em grande parte por causa de Pedrinho, que afinal de contas não tinha pedido a ninguém para vir ao mundo. (VERISSIMO, 2004, p. 133)

Esse parágrafo que fecha a seção vinte do capítulo de Ana Terra cobre os pensamentos da personagem acerca do que acabara de suceder-se; sua prospecção para o futuro já se torna um prenúncio de como a personalidade dela mudará radicalmente, tanto em termos de amadurecimento quanto a um completo apagamento de sua felicidade:

Vivia com o medo no coração, sem nenhuma esperança de dias melhores, sem a menor alegria, trabalhando como uma negra, e passando frio e desconforto... Tudo isso por quê? Porque era a sua sina. Mas uma pessoa pode lutar contra a sorte que tem. Pode e deve. E agora ela tinha enterrado o pai e o irmão e ali estava, sem casa, sem amigos, sem ilusões, sem nada, mas teimando em viver. Sim, era pura teimosia. Chamava-se Ana Terra. Tinha herdado do pai o gênio de mula. (VERISSIMO, 2004, p. 133).

O mundo na visão de Ana Terra é um lugar delirante, só que ao invés de rir-se como Demócrito, a personagem se fecha em uma seriedade. Ao falar de Burton, Starobinski (2016, p. 186) pontua a abrangência que a melancolia vai tomando para designar qualquer anomalia psíquica:

[...] O sentido da palavra “melancolia” dilata-se até incluir qualquer forma de delírio, qualquer aberração, qualquer anomalia. É o denominador comum da mentira e da desordem universais; engloba tudo, primeiro a loucura estudiosa de Burton, a sua preocupação contemplativa, os seus humores sombrios de intelectual sedentário, mas depois, a agitação das massas, as bobagens, a imprudência, cupidez dos príncipes e de seus súditos. Tudo se reduz a uma só doença, de modo que o erudito pode falar indiferentemente dos outros e de si mesmo. Pode dispensar seu interesse ao infinito, pois não sairá de seu teatro. E tudo se refere à mesma comédia. (STAROBINSKI, 2016, p. 186).

O entorno da personagem se torna um grande teatro descrito por Starobinski: “O mundo já não tem peso. Está contaminado por algo falso e enganador. As atividades humanas parecem não ter sentido” (STAROBINSKI, 2016, p. 186). O sofrimento parece ser cumulativo para personagem, mesmo antes de sua chegada à Santa Fé, Ana Terra já havia passado por duas situações de perda horríveis. Como já mencionado primeiro seu amante é assassinado pelos irmãos de Ana e depois, de maneira cármica, esses são mortos pelos castelhanos. Após a morte de Pedro, o missioneiro, uma sequência de desilusões se instaura na vida da personagem; sua mãe nota a mudança em seu semblante após a morte de seu amante: “— Mãe, eles mataram o Pedro. D. Henriqueta limitou-se a olhar a filha com seus olhos tristes, mas não teve coragem de

falar. O sofrimento dava-lhe ao rosto uma expressão estúpida” (VERISSIMO, 2004, p. 116). É possível dizer que durante a história de Ana Terra esse clima de tristeza e desesperança só tende a se intensificar.

O abandono é uma construção gradativamente crescente durante a vida de Ana Terra, visto que suas diversas perdas vão se acumulando, da mesma forma que a solidão se intensifica. Sua cunhada se muda para outro rancho para viver com um viúvo e Ana permanece completamente sozinha, pois Pedro está na guerra há meses. Seu longo período de solidão é descrito de maneira bem clara em Verissimo (2004, p. 148):

Uma noite de chuva, voltando para casa depois dum parto, caminhando meio às cegas e orientando-se pelo clarão dos relâmpagos, Ana pensou todo tempo no filho, imaginou-o a dormir no chão, enrolado em um poncho ensopado, com a chuva a cair-lhe em meio a cara. Teve vontade de apertá-lo em meio aos braços, emprestar-lhe o calor de seu corpo. E em casa, perto do fogo, ficou ouvindo o barulho manso da chuva na cobertura do rancho. Olhava para a roca e lembrava-se dos tempos lá na estância, quando a alma de sua mãe vinha fiar na calada da noite. A roca ali estava, velha e triste, e Ana Terra sentia-se mais abandonada que nunca, pois agora nem o fantasma da mãe vinha fazer-lhe companhia.

Em meio aos seus dissabores, as pessoas parecem se ir da vida de Ana Terra e as que ficam parecem não dar conta dela; um tanto alheia ao seu meio, a personagem parece apenas sobreviver, o estado deprimido parece claro. Ana está em um palco no qual está o deprimido, como coloca Starobinski (2016, p. 186), em seus estudos sobre melancolia: “[...] não são mais seus verdadeiros parentes nem os verdadeiros amigos, mas atores, impostores pagos para representarem o papel, perfeitamente caracterizados e semelhantes àqueles”.

Ana Terra é, sem dúvida, personagem central na trama de Verissimo e tanto em sua vida com os pais e os irmãos quanto a que viveu em Santa Fé a levaram a ser a matriarca e gênese do que viria a ser a família Terra Cambará. Como visto, sua sina difícil faz parte de um encadeamento de eventos que continuará se sucedendo ao longo dos anos nas próximas gerações. Ana Terra é a primeira das personagens femininas que vão contribuir para essa ambientação de perdas e tristezas. Passa-se, agora, a sua neta Bibiana que também terá um papel de protagonismo dentro da trama e dá continuidade à linhagem dos Terra.

3.2 BIBIANA

Se no primeiro tomo Bibiana é apresentada muitas vezes como uma personagem submissa e retraída, na segunda parte do romance, já amadurecida, a personagem ganha força de ação e poder, principalmente no capítulo “Teiniaguá”, em que ela rivaliza com Luzia e por final acaba tomando controle do Sobrado se consolidando como matriarca da linhagem dos Terra-Cambará. No entanto, antes disso ela é retratada como uma menina retraída e obediente, estando sempre atrelada à figura do pai Pedro que a alerta de sua decisão de se casar com Rodrigo Cambará. É através dela e dessa união com o capitão que há o ponto de inflexão na trama.

Pode-se dizer que a gênese dos Terra-Cambará começa com essa personagem e, economicamente falando, é Bibiana que toma frente e eleva o *status* de sua linhagem para o de uma família emergente. No entanto, essa conquista não vem sem custo; a professora e pesquisadora Regina Zilberman (2004, p. 11) aponta no prefácio do livro editado pela Companhia da Letras, é uma vitória ambivalente: “Tal como ocorrera em relação à representação da guerra, Erico Verissimo não se rejubila com essa conquista. Pelo contrário, à medida que os Terra Cambará avançam politicamente, regridem afetivamente”.

Após contrair casamento com Luzia, o filho de Bibiana, Bolívar, uma longa contenda começa; Bibiana rivaliza com a nora por controle, primeiro pela influência sobre o filho e, posteriormente, pela educação de Licurgo. O protagonismo é todo feminino, em uma perspectiva geral, o olhar feminino é hegemônico durante as ações narradas, essa visão vai se consolidando à medida que o capítulo prossegue. Zilberman (2004, p. 12) aponta:

As duas histórias que embasam a trama de *O continente* são lideradas por homens que lutam nas guerras e combatem o poder até se tornarem parte dele. Suas ações, contudo, não detêm o comando sobre o enredo do livro, dominado pelas mulheres, destacando-se três delas: Ana Terra, Bibiana Cambará e Luzia Silva. Por trás dessas senhoras estão várias outras, enlutadas por efeito das guerras que devastam a região e devoram seus homens, sendo que as vozes delas se manifestam principalmente nos trechos intermediários.

O começo das ações de Bibiana na narrativa, contudo, não se inicia em seu confronto com Luzia; sua participação no enredo se efetiva no capítulo “Um certo capitão Rodrigo”, mais precisamente com sua paixão e posterior casamento com Rodrigo. Esse sentimento sofrerá

transformações e desilusões por parte dela, visto que seu marido tem uma personalidade extremamente volátil, como já apontado anteriormente. tanto para o leitor quanto para as personagens que com ele interage. De forma geral há outros personagens que são retratados dessa maneira expansiva e inconsequente; um bom exemplo disso é o próprio bisneto e homônimo do capitão Rodrigo, desenvolvido em *O retrato*.

Ora, é a partir da personalidade oscilante de seu marido que têm início as frustrações e desilusões de Bibiana. Apesar de ela passar situações extremamente decepcionantes com Capitão Rodrigo, até mesmo em sua velhice confusa e senil, a lembrança e idealização dele permanecem em sua memória:

D. Bibiana se balouça na sua cadeira. Há momentos em que não se lembra de nada. Na sua cabeça há apenas uma cerração. Ouve ruídos, vozes, engole os mingaus que lhe dão, deixa-se levar para a cama — mas às vezes não sabe quem é nem onde está. Noutros momentos, porém, volta-lhe tudo. E na noite escura da catarata ela vê faces, vultos, cenas. De vez em quando lá de longe ouve uma voz: “Bibiaaana!”. É o cap. Rodrigo que entra como um tufão, arrastando as esporas no soalho. A pele de seu homem tem um cheiro de sol; suas barbas parecem macega, mas macega castanha. Seus olhos... Mas como eram mesmo os olhos do capitão? De que cor? Pretos? Cinzentos? Azuis? Tinha uma voz forte, como a do Curgo — disso a velha Bibiana se lembra. (VERISSIMO, 2004, p. 34)

A lembrança se mantém apesar da distância e da velhice de Bibiana, seu poder de resiliência mesmo no final da vida ainda permanece; as reminiscências da personagem ocorrem em meio ao Sobrado que está sitiado. Bibiana vê as guerras como corriqueiras; é apenas mais uma dentre tantas que existiram e, provavelmente, tornarão a existir. Infelizmente, tanto Verissimo quanto sua personagem estavam corretos, pois Bibiana encapsula o entorpecimento ante a agressividade e violência mundana. A personagem estava de tal maneira acostumada a elas que nada a espantava mais. Seu convívio com a perda lhe garantiu certa serenidade em momentos como esse.

Torna-se interessante pontuar a dicotomia estabelecida pela lenda de Demócrito e Heráclito, este sendo filósofo chorão e aquele o filósofo risonho. Parece interessante abordá-los nesta seção para esclarecer essa dicotomia que se cria entre as cosmovisões ensejadas a partir destes dois pensadores. Como ressaltadas também por Burton (2011) e Starobinski (2016), suas perspectivas de mundo são consideradas opostas e podem elucidar alguns aspectos da vida de Bibiana, bem como das outras personagens até aqui abordadas.

Demócrito advogava uma imperturbabilidade ante as paixões, o conceito chave de sua doutrina era *euthymia* que pode ser entendida como bom ânimo, como aponta Diógenes Laértios (1988). O hedonismo proposto por ele não surge de estímulos físicos, mas através da

contemplação, fato que também será sugerido por Arthur Schopenhauer muitos séculos depois. A propensão clara de Demócrito a uma ética da alegria e da felicidade se opõe àquela atrelada ao outro filósofo: Heráclito. Este último elaborou a teoria do devir, a vida como sendo um eterno fluxo de mudanças, sua visão não é de um mundo de ordem ou de uma unidade totalizante, mas sim de uma coexistência de contrários. Para ele harmonia é apenas uma síntese da qual se criam mais opostos que também se anulam em oposições *ad infinitum*. Talvez, essa relativização e dificuldade de apreensão das coisas tenha lhe concedido a alcunha de filósofo chorão.

Em *Anatomia da melancolia*, Burton (2011c) toma, ironicamente, o pseudônimo de Demócrito Junior ou Demócrito, o jovem. Independentemente de sua escolha de chorar ou rir dos males do mundo Burton entendia o caráter antagônico e ambivalente desses dois filósofos. No que tange à presente seção, é preciso avaliar como Bibiana reagiu aos seus males: com riso ou lágrimas? A resposta não é exatamente dicotômica como a história dos dois filósofos, afinal não é possível compreender o riso sem o pranto e vice-versa. Em especial na sua velhice, Bibiana não se ria de seus males, tampouco os pranteava; contudo, sua reação melancólica é de total retraimento e passividade, ela aguarda em um ato de renitente resignação.

Colocar Bibiana em um desses polos não faria sentido, visto que eles são visões diametralmente antagônicas acerca do mesmo fenômeno, auxiliando a filosofia a se posicionar ante o sofrimento humano. Talvez colocá-la no lado de Heráclito pareça o mais apropriado, pois como o filósofo ela acolhia os que lhe pediam ajuda, enfrentava suas vicissitudes e lamentava as alheias, nunca abdicando de seu estado melancólico. Havia em Bibiana uma vida interna na qual ela se resguardava diante dos enfrentamentos e da necessária resignação ao que não podia mudar. No entanto, em meio a essa polarização aludida até aqui, Bibiana encontra um meio termo que Sêneca (2014, p. 56) parece descrever com precisão:

Mas é melhor aceitar com placidez os costumes sociais e os vícios humanos, sem ceder ao riso nem às lágrimas. É, por certo, uma eterna tristeza torturar-se pelos males alheios; deleitar-se com os males alheios é um prazer desumano, assim como é inútil o sentimento humano de chorar porque alguém enterra um filho e de reproduzir seu semblante.

Aí está o ponto nevrálgico do sentimento de resignação apresentado não só por Bibiana, mas por todas as personagens femininas apresentadas neste trabalho. Com o tempo suas lágrimas secam e seu riso raro dá lugar à placidez a qual Sêneca alude. É possível, inclusive, entender o fenômeno através da primeira das nobres verdades do budismo do qual

Schopenhauer se apropriou em vários momentos de sua obra: vida é sofrimento. Ao falar desse estado contemplativo no âmbito das obras de arte, em específico a pintura, Schopenhauer aponta esse apagamento da vontade que anula o sofrimento; note-se um último exemplo:

[...] Atuando retroativamente sobre a Vontade, e ao contrário do outro orientado para as coisas isoladas, não fornece MOTIVOS a ela, mas se torna um QUIETIVO de todo querer, do qual resultou a resignação perfeita, que é o espírito mais íntimo tanto do cristianismo quanto da sabedoria indiana, a renúncia a todo querer, a viragem, a supressão da Vontade e, com esta, da essência inteira do mundo, portanto a redenção. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 309)

É possível que Bibiana, como as outras personagens, femininas tenha atingido essa redenção através de quietude do querer. O que fica claro, contudo, é sua clara resignação ante as adversidades postas em seu caminho; seu estado está longe de ser aquele de paz, mas a quietude de sua vontade, para usar as palavras de Schopenhauer, lhe deu consistência e resignação contra suas vicissitudes. No final de sua vida, quando o Sobrado está sitiado, é possível perceber a personagem exatamente nesse estado de aceitação das coisas, vítima de um fatalismo irremediável. Já em sua velhice vê-se o ápice dessa concepção de que os eventos não podem fugir em sua maioria de um fim sinistro e que sorte têm aqueles que se vão cedo sem a necessidade de protelar o alívio que morte pode trazer. Note-se a seguinte passagem Verissimo (2004, p.169):

No seu quarto d. Bibiana termina de comer a papa que Laurinha lhe trouxe. – Então nasceu morta? – pergunta a velha. – Essa foi feliz... – Não diga isso, dona. – Ué, por que não hei de dizer? – A coitadinha... – Morreu em boa hora. Essa não tem de trabalhar, sofrer, casar, criar filhos, e ficar esperando quando os filhos vão para guerra. Primeiro precisam da gente, mamam nos nossos peitos, mijam no nosso colo. Depois crescem, se casam e tratam a gente como um caco velho.

O que Bibiana tem em sua rotina após casar-se com o Capitão Rodrigo é uma das escolhas da qual Kristeva (1989) fala em seus estudos sobre depressão e melancolia: matar ou se matar. O que Bibiana vive, ao cuidar dos filhos e se dedicar à família, é um paliativo de sua desilusão. As traições cada vez mais recorrentes de seu marido a fazem projetar na prole toda sua força vital, visto que o comportamento cada vez mais distante e temerário de Rodrigo a deixa sozinha. Isso é o que Kristeva (1989, p. 81-2) chama de vazio psíquico:

Isso significa que o vazio psíquico e o afeto doloroso, que é sua manifestação ínfima e contudo intensa, instalam-se na posição e em nome da perda inconcessável. O procedimento depressivo inscreve-se a partir de e neste vazio. A atividade inócua, isenta de significação pode, de forma indiferente, tomar um curso mortífero (matar a rival que extasia o parceiro) ou um curso anódino (esgotar-se em cuidar da casa ou

repassar as lições com as crianças). Ela permanece sempre retida por um invólucro psíquico dolorido, anestesiada, como “morta”.

Aqui a autora cita novamente o caso de Marie-Ange que, após descobrir a traição do marido, começa diversas represálias à rival; a partir dessa situação Kristeva explica as reações possíveis das “mortas-vivas”. Entre as escolhas, como já apontado, está matar ou matar-se. De qualquer forma, no romance parece haver uma tendência para o auto aniquilamento através da labuta diária da qual comenta Kristeva e a própria Bibiana vocifera. É preciso de cuidar dos filhos, casar-se, aguardar os maridos e filhos quando vão à guerra e, por fim, sofrer; essa não é sina apenas de Bibiana, mas das três personagens femininas aqui analisadas. Passa-se agora a última personagem feminina escolhida: Maria Valéria.

3.3 MARIA VALÉRIA

Do um ponto da vista de criação ficcional, a formação de Maria Valéria já pressupunha esse tom de aridez em sua personalidade; os esboços que Verissimo cria da personagem vão ao encontro dessas características como afirma Bordini (1995, p. 130): “Numa agenda (cf. 04b0059-43), Erico arrola uma série de esboços para a nova obra. Marcado com o número 1, aparece o esboço de Maria Valéria, caracterizada como matriarca seca, autoritária, rabelaisiana, moralista, figura-mestra da história”.

O seu constante retraimento decorre de uma vida de restrições, decepções e renúncias. Parece que esses fatores vão deteriorando sua possibilidade de sentir felicidade, visto que sua maneira de permanecer alheia a qualquer ligação afetiva amorosa cria uma persona que está sempre impassível. Até mesmo sua relação com os sobrinhos, que embora seja afável, é sempre distante e retida. O caráter sisudo, apesar de fazê-la parecer forte em alguns momentos, acaba afastando a personagem de qualquer sentimento alegrador. Maria Valéria constrói uma fortaleza ao redor de si e transforma o amor que tinha por Licurgo em um ressentimento que beira o ódio.

Se primeiramente, Maria Valéria era apaixonada por Licurgo e depois passa a odiá-lo; Ana Terra percorre o caminho contrário, ela odiava Pedro, o missioneiro, para depois amá-lo. A ambivalência do amor para as mulheres retratada ao longo da obra, ocorre muito pelos eventos as quais estavam condicionadas. Elas não se permitiam amar, visto que possuíam um certo acúmulo afetivo. Tanto a desolação que as cercam como as inclemências do tempo, fazem do amor um sentimento problemático para elas, pois diante dele a desconfiança é único sentimento possível.

O que lhes ocorre é um estado constante e prologado de depressão do qual fala Solomon (2001, p. 16): “Grosso modo, a depressão tem sido dividida em menor (leve ou distímica) e maior (severa). A depressão leve é um algo gradual e permanente, que mina as pessoas como a ferrugem enfraquece o ferro”. Há dois estágios depressivo pelo qual não apenas Maria Valéria, mas as três personagens analisadas passam; um é o distímico que pode ser causado pelo papel submisso e oprimido da mulher, o outro pode ser considerado como um agravamento desse estado, após os traumas que todas elas experenciam. De um ponto clínico Andrew Solomon (2001, p. 15) descreve com precisão esse sentimento, atribuindo à depressão o defeito em amar:

A depressão é a imperfeição no amor. Para poder amar, temos que ser capazes de nos desesperarmos ante as perdas, e a depressão é o mecanismo desse desespero. Quando ela chega, destrói o indivíduo e finalmente ofusca sua capacidade de dar ou receber afeição. Ela é a solidão dentro de nós que se torna manifesta e destrói não apenas a conexão com os outros, mas também a capacidade de estar em paz consigo mesmo.

As constantes decepções enfrentadas por Maria Valéria, de certa maneira, a fazem desaprender o amor, o que lhe resta é a reclusão de seus sentimentos. O objetivo aqui não é diagnosticar a personagem, mas apenas mostrar como tais características contribuem para a formação do estado melancólico como apresentado na narrativa. Seus sobrinhos fazem parte de seus únicos momentos alegres, ou afetivamente vivos, de resto sua personalidade é impassível e apática. E, mesmo nesses momentos, sua alegria é fugaz; a presença deles lhe dá conforto, mas não abrandando sua tristeza. Ao chegar no quarto, ela encontra Toríbio e Rodrigo espiando pela janela, desobedecendo uma ordem sua: “Dois pares de olhos escuros e vivos estão fitos nela. As crianças sorriem. E pela primeira vez desde que o sítio começou Maria Valéria sorri. Mas é um meio sorriso, rápido e seco, de quem acha que não tem direito de sentir-se feliz nem por um segundo (VERISSIMO, 2004, p. 32).

Até certo ponto, Maria Valéria fica alheia até mesmo às elucubrações do narrador cuja descrição de seus pensamentos é sempre lacônica, deixando transparecer apenas alguns sentimentos efêmeros. Sua paixão por Licurgo é apontada de maneira muito breve em algumas reminiscências que se misturam com os fatos narrados. Em meio a uma situação periclitante e extremamente adversa, Maria Valéria ruma lembranças quase involuntárias. Após ver Tinoco gravemente ferido, tenta tratar sua ferida de bala, ela percebe a morte iminente do pobre homem, seus pensamentos se misturam e ela se assusta ao ponderar tirar-lhe a vida com um balaço na cabeça para amenizar sua dor. Ao se dar conta do que pensara ela se assusta, pois percebe a situação extremamente complicada em que se encontra. Nesse momento, a narrativa de seus pensamentos oscila entre o presente momento e as lembranças de episódios alegres que, contudo, ainda são povoados por frustrações:

Começa a subir lentamente a escada. A gaita tocando lá fora... Homens cantando, longe... Hoje é Noite de São João. Na mente de Maria Valéria está acesa uma grande fogueira, crianças saltam por cima dela, alguém assa uma batata-doce na ponta duma vara. Sobre o braseiro o churrasco chia, a graxa pinga nas brasas, o cheiro apetitoso espalha-se no ar. Vozes... “Vamos tirar a sorte, Maria Valéria?” Ela sobe a escada devagarinho, uma das mãos segurando o castiçal, a outra agarrada ao corrimão. Tirar a sorte? Bobagem. Pra quê? Pra ver com quem vais casar. Atira esta casca de laranja pra trás... Assim. Vamos ver a letra que a casca formou. Um L. Ah! Eu bem desconfiava. Que nome começa por um L? Licurgo... Ah! Se eu pudesse fazer parar o pensamento! L. Licurgo. Mas o Licurgo não vai casar com a irmã dela, a Alice? Claro. Mas a Maria Valéria também gosta dele. Licurgo escolheu a outra. Coisas da vida... Sorte é bobagem. Licurgo. Sorte é bobagem. Alice casou. Maria Valéria vai ficar

solteirona o resto da vida. L... Licurgo. Maria Valéria chega ao patamar, fica um instante ali parada, sentindo as faces escaldantes. Só o pensar nessas coisas me dá uma vergonha... Decerto estou vermelha. Melhor é ir ver os meninos... (VERISSIMO, 2004, p. 31)

Muitas vezes, a questão não se restringe somente ao objeto desejado, mas a um fenômeno maior, ubíquo em sua tristeza estrutural. O que se perde seria um bem maior que não pode ser definido. Assim, nem mesmo o objeto amoroso poderá substituir esse bem maior. A psicanalista afirma: “O depressivo narcísico está de luto, não de um objeto, mas de uma Coisa” (KRISTEVA, 1989, p. 19). É como se Coisa não estivesse no espaço tempo e fosse considerada *a priori*, ao passo que o objeto pode ser encontrado, é possível que o ego se identifique com o objeto, que ele o represente discursivamente.

Esse raciocínio pode aplicar-se às outras personagens, no tocante à busca quase sempre malograda. Kristeva (1989, p. 19) discorre, também sobre o suicídio no âmbito desse inominável do qual o objeto se torna uma projeção: “Neste caso, o suicídio não é um ato de guerra camuflado, mas uma reunião com a tristeza e, além dela, com esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte”. Não apenas Maria Valéria, mas também as outras duas personagens femininas estão sujeitas a esta Coisa, a esta veemente força indizível descrita por Kristeva (1989, p. 20): “Sabendo-se deserdado de sua Coisa, o depressivo foge, perseguindo aventuras e amores sempre decepcionantes, ou então se fecha, inconsolável e afásico num *tête à tête* com a coisa nomeada”.

Retomando o raciocínio de Solomon (2001), faz-se analogia em relação à Maria Valéria, que exemplifica alguns aspectos apontados pelo autor, quando estabelece uma anatomia sobre a depressão, como: ofuscamento da capacidade de dar e receber afeto, solidão e desconexão. Ela não se permite alegria ou excesso, vive uma vida de miudezas. Após o fim do sítio ao Sobrado, quando conversa com Licurgo, ela ainda continua irredutível em aceitar momentos alegradores:

– A senhora e seu pai queriam a todo transe entregar o Sobrado pros Amarais. Está vendo agora o que aconteceu? Foi ou não foi como lhe disse? Maria Valéria diz simplesmente: - Não esqueça que sua mulher está passando mal. Mande o doutor Winter subir imediatamente. (VERISSIMO, 2013, p. 623)

Essa constante autorrecriminação anula suas possibilidades de afeto, visto que suas ações na narrativa estão sempre sujeitas a uma introspecção. O distanciamento decorrente desse estado melancólico torna, não apenas Maria Valéria, mas também grande parte das figuras

femininas alheias ao mundo da ação, elas observam, cuidam e amparam, mas não participam de maneira direta nas ações. O estado de espírito ensejado causa em Maria Valéria uma dor autoinfligida. Starobinski (2016, p.142) discorre sobre o assunto, fazendo alusão a Kant:

No caso mais favorável, tal como o imagina Kant em suas *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*, o melancólico aparece como o mais apto a experimentar o sentimento do sublime, mas também aquele que é, “em relação a si e aos outros, um juiz severo”; e “não é raro”, acrescenta Kant, “que ele esteja insatisfeito tanto consigo mesmo quanto com o mundo”.

As reminiscências de Maria Valéria estão tomadas de autorrecriação, a personagem se censura, mesmo em pensamento, apenas por lembrar involuntariamente de momentos progressos cuja essência está povoada de uma felicidade ambígua. A nostalgia do passado retoma, também, frustrações que se impõe, fazendo com que ela as reprima quase que imediatamente. Essas e outras características similares aparecem em outras personagens de *O continente*, visto que elas se cobram em um conflito interno que não pode ser vencido pela ação. O peso que elas carregam é o do espírito; no caso de Maria Valéria, ela não se permite nem ao menos as lembranças.

O fato de Maria Valéria estar em um isolamento autoimposto a coloca como uma depressiva melancólica que se fecha ao mundo. A narrativa nos mostrar isso nas constantes reprimendas que ela faz a qualquer demonstração de afeto. Novamente Kristeva (1989, p. 77) elucida tal situação ao discorrer acerca do caso de Hélène: “‘Eu tenho a mim’, parece dizer a frígida, ‘ela não me abandona, mas nenhuma outra pessoa pode tomar o seu lugar, sou impenetrável, minha vagina morreu’”.

Maria Valéria perde o seu objeto amoroso, ou melhor, nunca o possuiu; a frustração ante a tal fato a condiciona a um ostracismo que acaba por afastá-la do ciclo familiar, ela está lá como figura e não como pessoa; resta-lhe a autorreclusão. A amargura de Maria Valéria a leva a um fechamento completo de seu afeto, o que não impede que consiga através disso uma espécie de prazer. Kristeva faz a diferenciação entre o gozo fálico, que advém da competição ou identificação com o parceiro e o *outro gozo*. Mais adiante, ao discorrer sobre essa diferença e a perda de objeto que também aparece em Freud, Kristeva (1989, p. 78) mostra como a perda efetiva é estabelecida:

Este outro gozo exige que o objeto melancólico, que obstrui o interior psíquico e corporal, seja literalmente liquefeito. Quem pode fazê-lo. Um parceiro imaginado capaz de dissolver a mãe imaginada em mim, dando-me o que ela pôde e sobretudo o que ela não pôde me dar, ao mesmo tempo que, entretanto, se mantém num diferente,

que não é mais o da mãe, mas daquele que pode me proporcionar o dom maior que ela jamais pôde me oferecer – uma nova vida.

Novamente Kristeva (1989) fala da perda do objeto erótico, indicando esse estado no qual podemos direcionar ao pensarmos que Maria Valéria se encontra de total isolamento afetivo. As características da personagem pendem para esse lado dando às ações do Sobrado um caráter implícito; personagem diz sem dizer, ela é fria e ressentida. Sua frustração para com Licurgo, marido de sua irmã a coloca em uma situação de constante aflição que se traduz em um ódio velado pelo seu objeto amoroso.

Toda essa situação narrada pelos olhos de Maria Valéria é acrescida pela deliberada traição de Licurgo; ela estaria justificada em seus ataques, em sua pressão sobre Licurgo para que este assuma seu papel de provedor e assista sua mulher grávida em meio ao cerco. Há, também, uma certa anulação de Maria Valéria como indivíduo, ela se abstém de opinar ou de agir como alguém decide; suas atitudes são de cobrança e de responsabilidade recaem nas costas de Licurgo. Ela o pressiona veladamente, mas sem expressar sua opinião, o que cria uma sucessão de acontecimentos extremamente tensa dentro do Sobrado.

A vontade da personagem rivaliza com a autoridade de Licurgo, chefe do Sobrado. Embora o faça de maneira indireta suas decisões estão em constante conflito com as de seu cunhado. Isso se dá através de uma aparente força e austeridade mantida pela personagem, que insinua sua vontade e tenta persuadir o orgulho de Licurgo, fazendo com que esse peça trégua e chame ajuda médica para sua irmã. Toda sua aparente força esconde a vacilação interna; contudo, é através dessa fraqueza que parece criar-se uma conexão tácita entre as mulheres, neste caso entre ela e a velha Bibiana como é possível acompanhar em Verissimo (2004, p. 446):

Do quarto vizinho vêm agora as batidas da cadeira de balanço de dona Bibiana. A velha já começou a funcionar... - pensa Maria Valéria. E fica a escutar o bam-bam cadenciado e surdo, que lhe parece uma voz. É como se Bibiana Terra Cambará estivesse procurando dizer-lhe alguma coisa. E Maria Valéria, sem saber claramente como nem por quê, enche-se aos poucos dum ânimo novo, ao mesmo tempo que diz para si mesma: Se ela que tem noventa anos pode aguentar tudo isto, eu também posso. E atira um olhar de desafio para a mulher cadavérica do fundo do espelho.

Por fora, Maria Valéria toma as rédeas da situação, dá ordens, gerencia os homens, cuida da irmã grávida e das crianças, demonstra firmeza e calma; entretanto, internamente ela esconde sua prostração e parece que perde um pouco de sua integridade. A situação em que a

personagem se encontra no Sobrado é, de fato, de uma pessoa complementar, de alguém que não foi escolhida. No entanto, é ela que demonstra mais vitalidade e resiliência ante as adversidades; sua irmã, Alice, pode ser vista como seu oposto complementar; sempre mais fraca e vulnerável; o que não muda a escolha de Licurgo. Maria Valéria é a não-escolha e contexto no qual ela está inserida torna essa premissa algo constante que a relembra o tempo todo sua posição na casa. Talvez venha daí essa *persona* na qual ela se reveste: uma mulher impassível e inabalável. Seu aspecto melancólico é tão-somente percebido por sua introspecção e silêncio, pois seus sentimentos jamais são revelados; o leitor tem acesso a eles apenas através do narrador onisciente que escrutina seus pensamentos e ainda assim com certo receio de sua consciência.

O tormento silencioso de Maria Valéria se agrava com a traição de Licurgo para com sua irmã; ao fim e ao cabo, ela passa pela angústia narcísica fruto da castração feminina que Kristeva (1989, p. 81) definirá como um “segredo vergonhoso”. Nesse âmbito a psicanalista explica sobre a perda do objeto:

A perda do objeto erótico (infidelidade ou abandono por parte do amante ou marido, divórcio etc.) é ressentida por uma mulher como um ataque contra sua genitalidade e, deste ponto de vista, equivale a uma castração. Imediatamente, tal castração entra em ressonância com a ameaça de destruição da integridade do corpo e da imagem, assim como da totalidade do aparelho psíquico.

Embora sofra silenciosamente, Maria Valéria possui uma habilidade de contenção da situação familiar crítica. A linhagem dos Terra Cambará alçou ao *status* de família emergente, porém, decresceram afetivamente. Maria Valéria parece ser a última represa que mantém na família uma certa unidade, apesar de ela mesma estar em um constante conflito interno, sobretudo nesse estágio da narrativa. A personagem está inserida nesse período de transição não apenas para a família, mas também para o estado cujas reformulações mudam Santa Fé de um povoado para uma pequena cidade. É a austeridade de Maria Valéria que conduz a trama do Sobrado para manter a única coisa que não pode ser desmantelada: sua família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A melancolia, como explorado ao longo deste trabalho, é um conceito bastante vasto e permeia várias camadas da vida humana; da literatura à filosofia ou do misticismo à clínica, a sua concepção diverge e oscila. Os males do mundo estão longe de serem erradicados, porém, de um ponto de vista histórico, nunca a humanidade esteve tão bem, nunca houve tanta liberdade, paz e abundância; contudo: a melancolia permanece. Como analisado, achar uma causa primária e uníssona para ela é uma tarefa sem fim, visto que as razões para seu afloramento podem ser externas ou internas, às vezes, as duas.

Cronologicamente, houve uma mudança de cenário em que as vicissitudes deram lugar ao drama existencial, muito mais característico da primeira metade do século XX. Se no contexto narrativo de *O continente* as intempéries parecem ser uma boa justificativa para a melancolia, desde a ascensão progressiva na expectativa de vida e o crescimento do individualismo, as razões para a tristeza passam a ser internas. Considerando que o número de mortes precoces diminuiu, há tempo para refletir, pensar e questionar a existência, o indivíduo se tornou centro do mundo e a perda de significado, um castigo.

A pluralidade sintomática da melancolia permite tê-la como um mal ambivalente; como elucidado ao longo da análise desse trabalho, ela pode produzir uma Maria Valéria resiliente, mas também deprimir uma Ana Terra, suspender o afeto de uma Bibiana ou endurecer o caráter de todas elas. A melancolia é um fenômeno psíquico multifacetado e é o que se procurou mostrar durante a pesquisa.

Desde a teoria humoral até seu entendimento clínico, a melancolia teve diversos tratamentos e percepções. Os médicos hipocráticos usavam heléboro para purgar a bile negra, outros como Burton (2011a) recomendavam banhos e dietas; nos dias atuais, são os revolucionários antidepressivos que tomam a dianteira. Freud dá início à concepção clínica de melancolia, trazendo o conceito de inconsciente e consolidando a ideia de mente como conceito abstrato e parte constituinte do indivíduo. De certa forma a série *O tempo e o vento* segue essa evolução do conceito, sobretudo nos sintomas da melancolia e suas causas, afinal foram treze anos de escrita dos três volumes. Personagens femininas como Ana Terra, ou masculinas como capitão Rodrigo, divergem de Flora Quadros e Rodrigo de *O retrato*. Da mesma forma o que aflige personagens como Bibi Cambará e Floriano já são dramas completamente diferentes; contudo, o fio da melancolia permanece.

É possível acompanhar a transformação do conceito de melancolia concomitante à mudança da cosmovisão ao longo dos séculos. A perspectiva teocêntrica cede lugar ao

antropocentrismo e cada vez mais os estudos sobre o assunto consideram menos fatores externos e adentram mais na mente humana, nos mecanismos pelos quais a melancolia se desencadeia. Esse processo foi o que se tentou mostrar no primeiro capítulo, onde um apanhado histórico acerca do conceito de melancolia é feito; também se abordou como as suas diferentes concepções e mudanças se estabeleceram. Juntamente com a retomada desses conceitos, foi-se recapitulando os pontos do romance, procurando sempre conciliar a teoria e análise.

Já no segundo capítulo, os teóricos abordados na primeira sessão são usados novamente para aprofundar a compreensão de como a melancolia é apresentada no romance, tanto no âmbito narrativo, quanto nas características das personagens. Starobinski (2016) ajuda a entender a melancolia de um ponto de vista histórico e como ela permeia várias camadas da vida humana, sobretudo a literatura. A análise moderna, que transformou a melancolia em depressão, foi mais enfatizada no terceiro capítulo, em que Kristeva (1989), Freud (2010a) e Solomon (2001) contribuem com sua visão clínica acerca do problema, esclarecendo, portanto, maneiras de relacioná-la como o fenômeno é visto atualmente.

O afinilamento feito na terceira sessão pretendeu avaliar e compreender o papel narrativo de três personagens femininas: Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria; a escolha se deve à influência que possuem no enredo e na ambientação que criam, visto que sua relevância e protagonismo ditam o ritmo da narrativa. As reações melancólicas dessas três personagens afetam a narrativa como um todo, fazendo com que a percepção que se tenha seja de um destino irremediável ante a vida.

As duas principais razões propulsoras da melancolia no romance segundo a presente pesquisa foram: o fatalismo e a posterior resignação. As constantes guerras apresentadas ao longo da narrativa acabam sendo um dos principais fatores para essa percepção fatalista ante o mundo; após o contínuo estado de guerra o que resta às personagens é a pura conformidade: a resignação. É preciso, contudo, estabelecer uma diferença entre a melancolia tal como apresentada na obra de Verissimo e a que se experencia no século XXI. A história do povo gaúcho, a labuta e o sofrimento faziam do fenômeno melancólico algo muito mais materializado e menos projetado ou idealizado. Embora haja, ainda, morte e conflitos bélicos no mundo, eles são muito mais restritos a certos pontos geográficos do globo, já a compreensão de guerra em *O continente* é muito mais hegemônica e estrutural.

As aflições pelas quais passam as personagens, em especial as femininas, é fio condutor pelo qual a narrativa se estabelece. Um dos mecanismos hegemônicos no qual a melancolia é ambientada é, sem dúvida, a guerra. Ela faz parte quase que inteiramente de todos os períodos narrados e é através dela que as perdas e as desilusões decorrem. A truculência e temeridade

das eras progressas é um grande recurso da narrativa do romance, fazendo toda história ser permeada por desolação e tristeza.

A perspectiva feminina ante essa realidade é de passividade e de aguardo pelo inevitável; como apontado diversas vezes aqui, não se tinha o objetivo de fazer análise psicanalítica das personagens, mas sim avaliar suas manifestações melancólicas como sintomas dos acontecimentos narrados, dando vazão à tristeza e à apatia. Os episódios melancólicos evidenciados através do olhar feminino dão ao leitor um certo poder de abstração que as personagens masculinas não conseguem fornecer, pois os homens estão tomados pela sede de poder e conquista. Da mesma forma, a visão feminina abre espaço para compreensão da guerra como algo destruidor, é por meio delas que se vê as consequências devastadoras dos conflitos armados.

Licurgo, chefe político, apresentado nos capítulos do Sobrado está imerso na situação, pois ele é agente político e está no jogo pelo poder. Sua aflição envolve seu orgulho e sua tristeza nasce de pensar no conflito em detrimento de sua família. Já as mulheres estão munidas de um certo distanciamento do que ocorre, o poder de abstração que possuem engendra uma desesperadora incompreensão para com as guerras que vão se sucedendo. Esse é o caso de Maria Valéria que disputa com Licurgo decisões que esse deveria tomar pensando em sua família. De uma forma ou de outra, a angústia – tanto masculina quanto feminina – parecem jogar luz uma sobre a outra. O fatalismo do povo gaúcho que compulsoriamente precisa viver o seu destino triste e irremediável; os homens porque deviam cumprir seu papel social de machos e líderes e as mulheres porque era seu papel servir e consentir; ambos em uma melancolia calada que se resigna ao que a de vir.

Paradoxalmente, as guerras causam movimentação política no romance, fazem o poder mudar de mãos, sendo vistas como virtuosas e necessárias pelos homens; por outro lado, na visão feminina, elas são apenas formas de auto aniquilação. O ponto de vista feminino está munido dessa abstração que permite entender a estrutura da sociedade, o papel servil e o peso da opressão sob o qual as mulheres estavam sujeitas. Tais aspectos são algumas das causas da reação depressiva das mulheres ante o mundo, produzindo uma introspecção resignada. A pecha dada à melancolia é loucura, Demócrito foi considerado insano como aponta Starobinski (2016); o filósofo escolhe se isolar, ele ri do mundo caótico. Se Demócrito escolheu o riso ante a melancolia, as mulheres do romance escolhem a resignação apática e resiliente, tendo sua força de ação drasticamente diminuída.

Santa Fé é um microcosmo do drama existencial que se exacerba na modernidade, as personagens femininas são um exemplo do negativismo que se instaurará com mais ênfase no

século XX. A visão que se estabelece, dado o contexto, é de uma sociedade e cultura decadentes; não há como escapar das fatalidades da vida, e por isso, a única solução é aguardar pelo pior com uma tristeza resignada. Em tudo na construção daquela cidade há descontentamento, visto que a ruína faz parte constante do ambiente.

A visão totalizante masculina se opõe à capacidade das mulheres de separar uma parte do todo; elas olham de fora os fenômenos sociais: as guerras, os movimentos políticos, a evolução tecnológica, porém nada disso mudará o futuro, não há um inimigo a ser combatido, as coisas são como são. A fala: “mundo velho, sem porteira”, como reiteradamente aparece na boca de diversas personagens é a vocalização dessa visão de mundo fatalista e resignada, esse pessimismo teorizado tanto por Schopenhauer (2005) quanto por Nietzsche (2012) tem como consequência a melancolia inevitável. Como diz Eclesiastes citado por Verissimo e, também, nesta pesquisa, os eventos passam diante das personagens, porém, nada é perene a não as constantes vicissitudes da vida, tudo que foi tornará a ser.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **A poética de Aristóteles**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. 3. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Salt Lake City: USA: Intellectual Reserve, 2015.
- BORDINI, Maria da Glória. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia: a cura da melancolia**. 3. vol. Curitiba: UFPR, 2011. a.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia: causas da melancolia**. 2. vol. Curitiba: UFPR, 2011b.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia: Demócrito Júnior ao leitor**. 1. vol. Curitiba: UFPR, 2011. c.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia: melancolia amorosa**. 4. vol. Curitiba: UFPR, 2011. d
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: realismo & literatura**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: o escritor e seu tempo**. Porto Alegre, Universidade/UFRGS, 2001.
- COSTA, Lígia Militz. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática: 1992.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: **Obras completas, Volume 4**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. c.
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: **Obras completas, Volume 14**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. b.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **Obras completas, Volume 12**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. a.

- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.
- HEGEL, Gerog Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. 9. ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2014.
- K KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de angústia**. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Petrópolis: Vozes, 2015.
- KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, J. **O seminário**, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LAËRTIOS, Diôgenes. **Vida e doutrina dos filósofos ilustres**. Brasília: Universidade de Brasília, 1988.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. **O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- LOPES NETO, Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. Porto Alegre, Globo, 1978
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Conflito das interpretações**. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SÊNECA. **Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão**. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: O continente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1 e 2.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: O retrato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1 e 2.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: O arquipélago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1, 2 e 3

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta: memórias**. Porto Alegre: Globo, 1974. v. 1 e 2.

WITTER, Nikelen Acosta. **Males e epidemias: sofredores, governantes e curadores do sul do Brasil (Rio Grande do Sul, século XIX)**. 2007. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense.

ZILBERMAN, Regina. Prefácio. In: VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento: O continente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1 e 2.

ZIZEK, S. **O mais sublime dos histéricos: Hegel com Lacan**. Trad. Point Hors Lingue. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.