

## CONFERÊNCIA

### O TEMPO E O VENTO: HISTÓRIA, MITO, LITERATURA

Regina Zilberman  
(PUCRS)

Considerado de modo quase unânime a obra-prima de Erico Veríssimo, **O tempo e o vento** talvez tenha sido o projeto literário que mais exigiu de seu criador. Iniciado com a publicação da primeira parte em 1949 e concluído com o lançamento do último volume de **O arquipélago** em 1962, demandou do romancista dedicação, pesquisa e entusiasmo, repartidos com viagens ao exterior e um infarto, segundo um percurso que foi se mostrando acidentado. E também controverso, porque recebido de maneira diferenciada pela crítica, que acolheu positivamente **O continente**, mas dividiu-se perante **O retrato** e **O arquipélago**, segmentos que não agradaram a todos.

Contudo, o enfraquecimento, por parte do romancista, da disposição primitiva, pois a trilogia consumiu mais tempo que o originalmente planejado, e, por parte da crítica, da admiração inicial, já que o resultado nem sempre foi apreciado de forma idêntica, não diminui a importância do conjunto. Este passou a constituir um marco definitivo na carreira literária de Erico, pois são poucos os exegetas de sua obra que não a repartem entre o antes e o depois de **O tempo e o vento**. Some-se a isto uma circunstância peculiar: a trilogia, escrita e publicada entre 1947 e 1962, apareceu durante, e acompanhou-o, o curto intervalo democrático, entre 1945 e 1964, experimentado pela sociedade brasileira contemporânea. Concluiremos então que **O tempo e o vento** possui uma propriedade rara entre os romances nacionais: engloba, num único gesto, um movimento retrospectivo, interpretando o passado rio-grandense e brasileiro, e um movimento prospectivo, rastreando e avaliando este lapso democrático com o qual autor e obra se identificam. Estas são facetas internalizadas pelo texto, algumas delas examinadas a seguir.

É usual atribuir-se aos últimos parágrafos de **O resto é silêncio**, romance publicado em 1942 e que antecedeu, no gênero, o lançamento de **O continente** (entre um e outro, o escritor produziu **A volta do gato preto**, relato de suas experiências nos Estados Unidos), o anúncio da ficção histórica que estava sendo planejada. O trecho considerado profético é transcrito abaixo:

No princípio eram as coxilhas e as planícies desoladas, por onde os índios vagueavam nas suas guerras e lidas. Depois tinham vindo os primeiros missionários; mais tarde os bandeirantes e muitos anos depois os açorianos. Sob o claro céu do sul processara-se a mistura das raças. Travaram-se lutas. Fundaram-se estâncias e aldeamentos. Ergueram-se igrejas. Surgiram as primeiras mártires, os primeiros heróis, os primeiros santos... [...]

A essas reflexões o espírito de Tônio se enchia de quadros e cenas, vultos e clamores. Ele via o primeiro trigal e a primeira charqueada. Pensava na solidão das fazendas e ranchos perdidos nos escarpados, nas mulheres de olhos tristes a esperar os maridos que tinham ido para a guerra ou para a áspera faina do campo. Imaginava os invernos de miniano, as madrugadas de geada, as soalheiras do verão e a glória das primaveras. As lendas que iam surgindo nos matos, nas caminhadas, nos socavões da serra, nos aldeamentos dos índios e nas missões. As povoações novas que surgiam e as antigas que cresciam, transformando-se em cidade.<sup>1</sup>

O comentário de Antônio Candido ilustra a posição adotada pela crítica brasileira relativamente à filiação entre as duas obras:

Para quem leu, anos depois, o primeiro volume da série **O tempo e o vento**, este final de romance ficou parecendo uma espécie de programa do romancista, uma primeira idéia ou uma primeira comunicação ao público do projeto de saga rio-grandense que haveria de representar a culminação de sua obra.<sup>2</sup>

No entanto, o projeto parece ter nascido muito antes, precedendo a escrita de **O resto é silêncio** e mesmo de **Saga**, novela editada em 1940. Numa conferência publicada em 1944, mas proferida em 1939, Erico Verissimo revela ao auditório como ocorreu a gestação de **Saga**, antecipada pelo seguinte episódio:

Achava-me eu em princípio deste ano num hotel de veraneio a quase oitocentos metros acima do nível do mar e com firme intenção de começar a escrever um massudo romance cíclico que teria o nome de **Caravana**. Seria um trabalho repousado, lento e denso a abranger duzentos anos da vida do Rio Grande. Começaria numa missão jesuítica em 1740 e terminaria em 1940.

Level a máquina de escrever portátil para a beira dum lago artificial, debaixo de copados pinheiros, decidido a escrever a primeira linha do romance-rio (...) Silêncio. Tudo tranqüilo. Tudo, menos eu. Não sei que secreta intuição me dizia que não tinha chegado a hora de escrever **Caravana**. Eu procurava me enfiar nos longos corredores do tempo em busca da época áurea das missões, meter-me na pele do Padre Alonso, uma das personagens, esquecer o avião, o rádio, todas essas engenhocas da civilização mecânica para me imbuir das imagens e idéias do século dezoito. Inútil. Através do silêncio do planalto eu ouvia o ribombo da guerra. O mundo estava em vésperas do maior morticínio da História. Vivíamos dias incertos. Para chegar até esta hora trepidante e doida eu teria de atravessar de carrete mais de duzentos anos. Era uma viagem demasiado longa para meus nervos. (...) Naquela manhã de fevereiro mantive tremenda discussão comigo mesmo. Uma parte de meu ser insistia em argumentos graves e ponderados em que eu trabalhasse em **Caravana**. Mas a outra parte, a mais vibrátil e nervosa, a mais combativa e inquieta, gritava pelo abandono, ao menos provisório, do romance cíclico.

Não havia dúvida. Ali estava um assunto. Adeus, **Caravana!** Acenei sem remorsos para o romance cíclico e virei-lhe as costas, entregando-me de corpo e alma à nova idéia.<sup>3</sup>

O projeto da narrativa histórica começou a esboçar-se ainda na década de 30 e antecedeu a produção de dois romances voltados à apresentação da vida contemporânea, um deles destinado à discussão dos problemas políticos do tempo. Entretanto, ele já contém os elementos básicos do texto final — o tema associado à história do Rio Grande do Sul, circunscrevendo um arco temporal de duzentos anos —, bem como os episódios de abertura de **O continente**, narrados em «A fonte».

**Solo de clarineta**, livro de memórias, também sugere que o projeto remonta aos anos 30, isto é, à fase da formação de Erico Verissimo como romancista:

Quando me teria ocorrido pela primeira vez a idéia de escrever uma saga do Rio Grande do Sul? Em 1935, quando meu Estado comemorou o primeiro centenário da guerra dos Farapos?<sup>4</sup>

Mais adiante, ele confirma as informações contidas na conferência «O romance de um romance»:

Level dois anos para escrever esse primeiro volume, usando ou repelindo notas que se me haviam acumulado nas gavetas desde 1939.<sup>5</sup>

Todavia, se a idéia germinava na cabeça do ficcionista, ela não toma forma antes de 1945, isto é, sem que ele tivesse passado pelas experiências literárias de **Saga** e **O resto é silêncio**. Uma das razões para o adiamento pode ter sido a circuns-

tância de o autor ainda não dominar o tema, hipótese sugerida pelo **Solo de clarineta**, em que o memorialista confessa suas dificuldades em lidar com a matéria regional e os tipos locais. Além disto, o depoimento de 1939, parcialmente transcrito, indica que Erico Verissimo não considerava um modo de participação social ou de atuação política o voltar-se ao passado sul-rio-grandense, narrando o lento percurso de sua formação histórica. Literatura engajada, acreditava ele, era **Saga**, novela que se passa durante a guerra civil espanhola e viabiliza uma linha de trabalho tomada nos anos 60, com a publicação de **O senhor embaixador** e **O prisioneiro**.

Porém, mais revelador é que Erico não consegue abordar o tema de inspiração histórica antes de assistir ao fechamento do ciclo de onde retirará a principal matéria ficcional. Eis por que, afirma, «uma secreta intuição me dizia que não tinha chegado a hora de escrever **Caravana**». Esta hora soa somente após a queda de Getúlio, motivando a extensão cronológica do projeto original até 1945, como se o tempo estivesse compensando o adiamento do início da produção do livro com a prorrogação do final da história. Com efeito, só então criaram-se as condições necessárias para a realização do plano, pois, se o autor intuiria o assunto, sua origem e desenvolvimento, foi preciso deixar passar alguns anos, até que o último ato, coincidindo com a deposição de Vargas e o término do Estado Novo, transcorresse por inteiro, para que ele pudesse se pôr a trabalhar, de modo discreto, mas eficiente e contínuo.

## 2 — A Produção

Erico Verissimo escreveu **O continente** em 1947 e 1948, e o livro foi publicado em 1949. O escritor é bastante econômico nas referências ao processo de escrita do texto, mas gosta de tecer comentários sobre a criação e o caráter das personagens. Em **Solo de clarineta**, refere-se mais extensamente a Rodrigo Cambará:

Talvez eu não esteja muito longe da verdade se disser que, antes de ter corpo e nome, o Capitão Rodrigo era uma idéia no meu cérebro — de certo modo o símbolo duma rude estirpe e duma era áspere. Às vezes, leitores me perguntam que pessoa da vida real me serviu de modelo para essa personagem, e eu respondo com a maior sinceridade que o marido de Bibiana deve ser um tipo compósito, produto de maquinações do inconsciente.

O primeiro nome que me ocorreu para o homem foi o de Severo. (...) Repeli-o, optando pelo de Rodrigo. (Pergunto agora a mim mesmo se o «computador» não me teria imposto esse nome por causa de El Cid Campeador.)

O sobrenome Cambará foi escolhido conscientemente: além de ser sonoro, designa uma árvore de duro lenho.<sup>6</sup>

Sobre Licurgo Cambará, o romancista é mais sucinto, dizendo apenas que «não simpatizo nada com Licurgo Cambará, embora reconheça que o homem possui virtudes.<sup>7</sup> São as mulheres do livro que merecem comentário mais afetivo por parte de seu criador:

E já que estamos no capítulo das simpatias, declaro em voz alta que tenho um fraco pelas mulheres de **O Tempo e o Vento**, como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria. Quando esta última era ainda moça, tive lá as minhas implicâncias com ela, mas depois que a filha do velho Florêncio envelheceu e ficou parecida com as outras matronas da família, passei a votar-lhe uma admiração temperada de ternura.<sup>8</sup>

Erico analisa também o Dr. Winter, figura secundária mas de importância estratégica na composição de **O continente**, indicando os aspectos estruturais que ressaltam a função da personagem na tessitura da trama:

A certa altura de **O Continente** comecei a sentir necessidade de criar uma personagem que pudesse fazer o papel de «coro» daquela comédia provinciana. Devia ser uma pessoa não só alfabetizada, mas também lida e com pontos de referência geográficos e culturais que a tornassem capaz de comparar aquela agreste e incipiente civilização sul-americana com a européia, comentar consigo mesma ou com outras aquela gente, a vida de Santa Fé, em particular, e a da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, em geral. Dessa necessidade nasceu o Dr. Carl Winter.<sup>9</sup>

Em 1950, com **O continente** já publicado, Erico Verissimo iniciou a redação de **O retrato**: «Comecei a escrever **O retrato** em janeiro de 1950, na Praia de Torres, num apartamento com vista para o mar». <sup>10</sup> Ao contrário da primeira parte, dividida em episódio protagonizados, em seqüência linear, pelos membros da família, a segunda centraliza-se na biografia de Rodrigo Terra Cambará, assim descrito pelo memorialista:

Quería, porém, que Rodrigo Cambará fosse parecido mas não idêntico a Sebastião Verissimo. Teriam ambos em comum a sensualidade, o amor à vida, a bravura, a generosidade, a valde de à flor da pele, a auto-indulgência e a mágica capacidade de fazer dos homens amigos fiéis até o sacrifício e das mulheres amantes apaixonadas.

Diferente de meu pai, a personagem central de **O retrato** seria fisicamente um belo espécime masculino e teria o que o velho Sebastião nunca me pareceu ter tido: ambição política — e seria o que meu pai nunca foi: amigo íntimo e comensal de Getúlio Vargas.<sup>11</sup>

Ao final, porém, Rodrigo perde parcialmente o monopólio sobre o livro, pois infiltra-se no tecido narrativo seu filho Floriano, o escritor sobre o qual comenta Erico:

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.<sup>12</sup>

É em **O arquipélago** que Floriano tem uma atuação mais consistente. Essa última seqüência, em três volumes, foi produzida em 1960 e 1961, sendo que a publicação dos dois primeiros volumes ocorreu antes de estar completamente concluída a trilogia. A edição dos textos iniciou-se ainda em 1961, para terminar em 1962.

Cotejando o projeto original, gestado nas décadas de 30 e 40, com o tempo de maturação e produção das diferentes partes, verifica-se que, inicialmente, o escritor dispunha de um plano geral que só foi tomando a forma de hoje à medida que era escrito. Nas memórias, o autor alude às profundas alterações a que foi obrigado, por imposição da matéria e da perspectiva que adotou para representá-la. Como resultado, o livro foi assumindo natureza cíclica, o final remetendo ao começo e a última frase sendo a reprodução da primeira. Este caráter cíclico, por sua vez, tem origem estrutural — visa, de um lado, manter a estrutura circular utilizada em **O continente**, de outro, incorporar ao texto a discussão de seu processo de produção — de modo que, como se verá, converte-se-á no guia mesmo da análise e interpretação do romance.

### 3 — Perspectiva

Erico Veríssimo raramente se pronunciou a propósito das intenções a serem encontradas em seus livros, que, conforme a trajetória da produção de **O tempo e o vento** sugere, nem eram escritos segundo um rígido plano de trabalho. Entende-se assim por que seu depoimento sobre os objetivos da trilogia, contido em **Solo de clarineta**, é muito breve:

Concluí então que a verdade sobre o passado do Rio Grande do Sul devia ser viva e mais bela que sua mitologia. E quanto mais examinava a nossa História, mais convencido ficava da necessidade de desmitificá-la.<sup>13</sup>

O texto, ainda que sintético, é significativo, pois lida com conceitos filosóficos — verdade em contraposição à mitologia; desmitificação como condição da História — na sua relação com a decisão principal do romancista: expor a verdade em seu texto, para evitar a mitologia, escrevendo então uma narrativa que, por ser desmitificadora, revela a face autêntica da História.

Os motivos que levaram Erico a adotar esta posição podem ter sido de ordem pessoal: nas memórias, ele alude às dificul-

dades que sempre tivera em trabalhar artisticamente a matéria regional. Mas é preciso associar sua decisão a um quadro histórico-literário mais abrangente: desde o século XIX, o passado sulino era assunto da ficção local, constituindo a Revolução Farroupilha (presente nas novelas de Apolinário Porto Alegre e Oliveira Belo ou em contos de João Simões Lopes Neto, entre outros) o episódio predileto dos escritores, que o engrandeciam e elevavam segundo uma ótica que, a Erico Veríssimo, provavelmente pareceu mitológica e falsa.

Todavia, as razões literárias não se limitam à prosa de fundo histórico editada na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Os anos 30, durante os quais se deu a formação do romancista e se festejou o centenário da Revolução Farroupilha, foram pródigos no que se refere à publicação de livros de ficção cujo pano de fundo era fornecido pela História do Rio Grande do Sul. O escritor menciona o fato de que as comemorações da época podem tê-lo influenciado, e ele talvez não ficasse indiferente às várias obras que recordavam com nostalgia e elogiavam com fervor os já mitológicos Bento Gonçalves, David Canabarro e G. Garibaldi.

Há ainda dois outros livros cronologicamente bastantes próximos da trilogia. O primeiro é o **Romance antigo**, de Darci Azambuja, que narra a história do Estado usando como fio condutor uma personagem feminina, Emilia, que se multiplica nas suas descendentes de mesmo nome e representa as sucessivas gerações da família e épocas do passado. O segundo é talvez menos ambicioso no que diz respeito ao plano cronológico, contudo mais profundo enquanto interpretação de fatos históricos: trata-se do **Tiaraju**, de Manoelito de Ornellas, que conta os episódios da guerra entre índios guaranis e soldados portugueses, tendo o comandante Sepé como protagonista.

O livro de Manoelito apresenta dois méritos que podem ter impressionado Erico:

— ele remonta o início da história do Rio Grande do Sul ao episódio da incorporação da região missioneira à Coroa portuguesa, considerando Sepé herói nacional (em contraposição a outras tendências da historiografia sulina, que o viam como estrangeiro e encaravam os portugueses como força de integração do Estado ao território brasileiro) e mostrando o fato sob a perspectiva dos selvagens, isto é, dos índios americanos que são massacrados pelos colonizadores europeus;

— no esforço de recuperar a ótica indígena, o autor recria o pensamento mágico e mítico que deveria estar na base da ação dos heróis.

Como resultado desta dupla operação, Manoelito concretiza um fenômeno que perpassará a trilogia de Erico: a desmitificação da interpretação colonizada de um evento da história local, sem que se perca de vista o modo original como seus agentes compreendem a realidade circundante, que é de ordem mítica, já que oriunda de uma forma de vida primitiva e profundamente relacionada, talvez porque dependente dela, à natureza.

Manoelito indica como é possível aliar uma cosmovisão mítica, que é a das personagens, à tentativa de desmitificação, quando esta é a intenção do autor. A «verdade» primariamente intencionada nasce desta confluência, indicadora da unidade da obra. Erico, que percorre caminho equivalente, talvez tenha aprendido a lição no texto de Manoelito; ou, pelo menos, encontrou o modo de contar o episódio primordial de sua macro-narrativa, «A fonte», onde se encontram cenas similares às de **Tiaraju**, como, por exemplo, o diálogo entre Sepé e o comandante supremo do exército português, Gomes Freire de Andrade.

Talvez não tenha sido no livro de Ornellas que ele descobriu como articular o mito, enquanto forma de expressão, ao processo de desmitificação, enquanto atitude perante a História. De toda maneira, parecia possível a articulação, que **O tempo e o vento** levará às últimas conseqüências, explorando-a de modo tanto vertical, em **O continente**, como horizontal, no conjunto da trilogia.

#### 4 — A Estrutura

##### 4.1 — O Continente

O primeiro volume de **O tempo e o vento** estava destinado, como se viu, a ser o único, já que Erico Verissimo desejava reunir os duzentos anos de História do Rio Grande do Sul em apenas um livro. O projeto foi se modificando e, quando da elaboração de **O retrato**, o autor deu-se conta de que ainda fazia falta uma última parte, **O arquipélago**.

Ainda assim, **O continente** apresenta uma composição acabada, não parecendo, em nenhum momento, uma história inconclusa. Vários fatores contribuem para isto, a começar pelo fato de que todas as personagens são completas, a sua biografia encerrando-se, em termos de necessidade narrativa, com o término dos episódios. Foi o que permitiu ao ficcionista iniciar a narração de **O retrato** com um salto temporal de quinze anos sem precisar esclarecer o que aconteceu no intervalo, e com a mudança da personalidade de alguns atores, como, para se fa-

lar no caso mais notório, a de Maria Valéria, que é outra pessoa em relação à figurante de **O continente**.

Outro fator importante é a estrutura narrativa da obra. O romance abre e fecha com uma moldura — o cerco do Sobrado ao final de junho de 1895 — que tem seu ritmo próprio e independência em relação ao conjunto do texto; e é dentro desta moldura que se desenvolvem os vários segmentos, cada um com início, meio e fim, também contendo, portanto, vida própria e autonomia no âmbito da totalidade da obra.

Ao utilizar o jogo moldura/seqüências internas e conferir a cada uma das partes liberdade em relação às demais, o livro impõe a impressão de integridade e fechamento, de narrativa que não carece de continuação. Por sua vez, cada episódio, o da moldura e os interiores, faz outro tipo de jogo, dado agora pelo cotejo entre a História do Rio Grande do Sul, desde o início da colonização até o apogeu do castilhismo, após a vitória de seus adeptos na Revolução Federalista, e a história da família Terra Cambará, desde sua origem ou instalação no território do Continente de São Pedro até a conquista da hegemonia política sobre Santa Fé, o paralelo ressaltando ora as diferenças, ora as aproximações entre os dois percursos. Esse paralelo pode ser assim resumido:

EPISÓDIO	HISTÓRIA DO RGS	HISTÓRIA DA FAMÍLIA
A fonte	História do nascimento e infância de Pedro.	Guerra missioneira; incorporação da região à colônia portuguesa.
Ana Terra	Mocidade de Ana Terra e relacionamento amoroso com Pedro Missioneiro; nascimento de Pedro Terra; imigração até a recentemente fundada Santa Fé; nova vida de Ana. Velhice.	Ocupação do território pelos imigrantes paulistas. Problemas dos pequenos proprietários. Formação da grande propriedade, O mandonismo (Amarais).
Um certo capitão Rodrigo	Chegada de Rodrigo a Santa Fé. Paixão por Bibiana Terra. Casamento e aparecimento dos filhos. Morte de Rodrigo durante a Revolução Farroupilha.	Guerras cisplatinas (de que Rodrigo participa). Chegada dos imigrantes alemães. Guerra dos Farrapos.
A Teintaguá	Juventude de Bolívar Cambará. Paixão e casamento com Luzia Silva. Nascimento de Licurgo. Crises domésticas e matrimoniais. Conflito de Bolívar com os Amarais. Morte de Bolívar.	Novos conflitos com os países do Prata (guerra contra Rosas).

A guerra	Juventude de Licurgo. Conflitos entre Bibiana e Luzia. Anúncio da morte próxima de Luzia. Permanência de Licurgo em Santa Fé.	Período da guerra com o Paraguai. Rio Grande do Sul oferece soldados e hospeda militares do exército imperial.
Ismália Caré	Libertação dos escravos do Angico por Licurgo. Intensificação da campanha abolicionista e republicana de que Licurgo é adepto. Novos conflitos com os Amarais. Vitória de Licurgo na cavalcada. Noivado e festa.	Período das campanhas abolicionista e republicana.  Ascensão de Júlio de Castilhos na vida pública sua.
O sobrado	Cercos do sobrado e vitória dos Cambarás sobre os Amarais. Vitória republicana e castilhistas.	Revolução Federalista. Vitória dos partidários de Júlio de Castilhos.

Embora linear e fiel à cronologia, ambos os eixos apresentam muitas lacunas, preenchidas de maneiras diversas:

a) Através dos textos transcritos em itálico e colocados antes dos capítulos de «O sobrado», que têm a função de referir os acontecimentos históricos intermediários (os dez anos da guerra farroupilha são narrados por meio desta técnica), resumindo os fatos principais. Eles desempenham ainda outros papéis: oportunizam a emergência de uma personagem coletiva, que reage lírica ou dramaticamente, conforme a circunstância, aos eventos mais importantes, não calando perante os efeitos devastadores das inúmeras guerras e conflitos armados por que passou a Província e sacrificou sua população. E narram a trajetória dos Carés, que representam o ângulo popular da formação social do Rio Grande do Sul e que, assim como têm papel periférico na luta pelo poder, ocupam um lugar até certo ponto marginal no todo do romance. Porém, em «Ismália Caré», a última seqüência completa antes de «O sobrado», que é a moldura, os dois trajetos — o dos Cambarás, agora na posição de comando, e o dos Carés, sempre na condição de dominados — se encontram, corporificando a confluência de dois segmentos sociais que fizeram a história regional.

b) Através da permanência de certos objetos — como o punhal do Pedro Missioneiro e a tesoura de Ana Terra, símbolos ambos, o primeiro de ordem masculina e associado aos homens que morrem (Pedro na primeira seqüência; Toribio na última, já em *O arquipélago*), o segundo de ordem feminina e associado, desde D. Henriqueta, mãe de Ana, às mulheres que dão a luz — e de certas personagens, como Bibiana, prin-

cipalmente, elo vivo entre o passado e o presente, pois conheceu tanto Ana Terra, portanto, a primeira geração da família, quanto os filhos de Licurgo, Rodrigo e Toribio, os últimos membros atuantes dos Cambarás, cuja biografia se estende até os volumes seguintes, *O retrato* e *O arquipélago*.

O cotejo, resumido acima, faz parte do jogo de simultaneidade instaurado por Erico Verissimo. Permite, de um lado, que se compreenda uma história à luz da outra; e também que cada uma delas mantenha sua unidade e autonomia. Aos poucos, todavia, elas se aproximam, até se confundirem, sinalizando a mudança substancial na trajetória dos Cambarás, que, de pacientes da História e das classes dominantes, passam a agentes daquela porque mudam de posição social. Por isso, se Ana Terra é testemunha distante do movimento das forças sociais e vítima de seus conflitos, Licurgo Cambará, seu trineto, é um dos responsáveis pela vitória de Júlio de Castilhos e pela consolidação do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) no Estado. Entre um ponto e outro, não assistimos apenas ao desenrolar da história, mas à lenta, porém irreversível, ascensão dos grupos que vão dominar a política regional e nacional no século XX, até que ações contrárias mais fortes provoquem sua derrocada.

#### 4.2 — O retrato

O segundo volume de *O tempo e o vento*, *O retrato*, emprega, à primeira vista, técnica narrativa similar à de *O continente*: o livro abre e fecha com uma moldura, dentro da qual são embutidas as histórias principais. Entretanto, o resultado não ficou tão bom, porque, em primeiro lugar, as narrativas encaixadas não têm vida própria, se não que servem para explicar a trajetória vivida por Rodrigo Terra Cambará, mostrando como ele era e em que se transformou. Além disto, o romance se centraliza na biografia do protagonista, substituindo a composição centrífuga de *O continente* por uma seqüência centripeta, cujo eixo é o líder dos Cambarás, impedindo que cada parte assegure para si autonomia narrativa.

Como conseqüência, a moldura perde seu papel original, competindo-lhe, em troca, medir o tempo presente no conjunto da trilogia — é sintomático que *O arquipélago* empregue o mesmo referente cronológico, não avançando, se comparado com *O retrato*, em termos históricos — a partir do qual se organizam os flashbacks relatados nos episódios «Chantecler» e «A sombra do anjo».

Perdendo a função que *O continente* lhe conferira, a moldura, composta por «Rosa dos ventos» e «Uma vela para o ne-

grinho», passa a ter como objetivo, sobretudo no trecho da abertura, a caracterização indireta de Rodrigo Terra Cambará. Este encontra-se outra vez em Santa Fé, procedente do Rio de Janeiro após a deposição de Getúlio Vargas e preso a uma cama. Doente, torna-se inaccessível a seus conterrâneos e, de certo modo, também ao leitor, que só pode conhecê-lo aos poucos a partir dos depoimentos variados dos moradores da cidade. Emerge desta voz coletiva uma visão controversa do herói: um primeiro retrato, o falado, vai desenhando sua personalidade.

A segunda parte da moldura desloca a voz narrativa: desaparece o emissor coletivo e controvertido, e começa a se impor como sujeito narrativo o primogênito de Rodrigo, o escritor Floriano Cambará. Sua posição é ainda bastante secundária, apagada pelo carisma do pai e pelo foco temporal que se detém sobretudo entre 1910 e 1915, isto é, na infância do rapaz. Contudo, ao final de «Uma vela para o negrinho», principia a tomar forma a função que lhe cabe, de um lado, como testemunha da desagregação familiar, de outro, como novelista a quem cumprirá dar expressão aos eventos vividos ou presenciados:

Aquele inesperada reunião familiar, precipitada pela queda de Getúlio Vargas, só servia para provar o de que havia muito ele, Floriano, desconfiava: o Rio em quinze anos havia desintegrado o clã dos Cambarás e tudo indicava que Santa Fé não conseguiria uni-lo outra vez.

A situação fascinava o contador de histórias que havia em Floriano, mas como homem e personagem daquela comédia de erros, ele não podia deixar de sentir uma certa inquietação e um desconcertante mal-estar.<sup>14</sup>

Floriano é uma personagem que começa a ter consistência nas derradeiras páginas de **O retrato**, quando, aparentemente, o romancista conformou-se em definitivo com a idéia de que ainda fazia falta uma última seqüência para dar conta do intervalo entre 1915 e 1945, não narrado no livro. Por esta razão, ao contrário de **O continente**, a moldura não se fecha sobre si mesma, e sim acaba por fazer uma promessa, cumprida apenas em **O arquipélago**.

Se a moldura desmente seu papel original e converte-se na apresentação do estágio temporalmente mais adiantado dos acontecimentos em Santa Fé, a partir do qual são introduzidos os episódios intermediários, estes, por sua vez, abdicam da autonomia de que dispunham na estrutura anterior para transformarem-se em **flashbacks**, relatados de modo linear e tendo como assunto a biografia de Rodrigo Terra Cambará, cujos prin-

cipais tópicos resumem-se a dois núcleos de ação. O primeiro concentra-se na trajetória sentimental de Rodrigo que, em «Chantecler», casa com Flora e, em «A sombra do anjo», tem um ru-moroso caso com uma musicista austríaca, refugiada em Santa Fé por causa da guerra na Europa. O segundo apresenta a ascensão de Rodrigo como líder político de oposição, contestando, primeiramente, Borges de Medeiros e, depois, Pinheiro Machado, e participando da campanha em prol da candidatura de Rui Barbosa a presidência da República.

Estes acontecimentos são indicadores das seguintes características do romance:

a) os Cambarás, a começar por Licurgo, voltam à oposição, e o antigo adepto de Júlio de Castilhos torna-se adversário de Borges de Medeiros; Rodrigo dilata esta divergência, hostilizando os representantes do governador e membros da administração pública em Santa Fé;

b) a História transforma-se em alimento da ficção, deixando de ser contraponto da narrativa, como em **O continente**; porém, confunde-se com a ação dos caciques políticos (Cambarás, Trindades, Amarais), desaparecendo a perspectiva popular, associada, no romance anterior, aos Carés;

c) quando a ação ficcional deseja libertar-se de sua dependência à História, acaba se reduzindo à apresentação das aventuras amorosas de Rodrigo, como em «A sombra do anjo», seqüência dominada quase que por inteiro pelo conflito interno e externo motivado pelo adultério do herói;

d) Erico Verissimo não renuncia totalmente ao emprego de símbolos como elemento de costura e compreensão da trama. É em «Chantecler» que a presença deles é mais evidente, encarnados no retrato pintado por Garcia e no galo Chantecler, retirado do drama de Rostand e freqüentemente citado por Rodrigo. Por sua vez, a função desses símbolos não é tanto a de caracterizar os vínculos geracionais e a repetição dos ciclos vitais, como em **O continente**, e sim corporificar o narcisismo do protagonista, que, como se disse, absorve o andamento da narrativa e lidera o clã familiar, embora não seja o patriarca, posição de Licurgo, nem o primogênito, lugar de Toríbio.

e) Erico também não renuncia à presença de uma personagem feminina como elemento de ligação entre o passado e o presente. É esta a incumbência de Maria Valéria, cuja atuação, principalmente para que sua missão seja desempenhada, é prolongada até o final de **O arquipélago** e cuja personalidade se altera visando à plena execução de seu papel.

As características de **O retrato** parecem apontar para a posição intermediária do livro no conjunto de **O tempo e o vento**, como se já tivesse nascido filho do meio. Por isto, contrasta tão visivelmente com o texto precedente que, como se verificou, poderia ter sido o único, tal a liberdade de que goza, seja na construção de cada episódio, seja em relação ao conjunto da trilogia. Todavia, o autor insistiu em fazer seu projeto chegar ao presente sem grandes saltos, mesmo porque eram os acontecimentos mais recentes que desejava interpretar. Foi o que o conduziu à redação de **O arquipélago**.

#### 4.3 — O arquipélago

A primeira vista, a produção da parte final de **O tempo e o vento** foi bastante penosa: sua escrita tomou muito tempo, a publicação do livro foi parcelada, e o original tornou-se o mais longo de todos. Porém, teve o dom de completar o projeto, como que preenchendo todos os seus espaços, o escritor preocupando-se com a articulação dos menores detalhes. O resultado foi um romance superior a **O retrato**, também porque Erico Verissimo pesquisou e encontrou novas alternativas para a narração.

Efetivamente, as mudanças foram duas: a recuperação da moldura em seu sentido original, papel ocupado pelos segmentos de «Reunião de família»; e o acréscimo de uma segunda moldura, também narrada em partes e agora na voz de Floriano: o «Caderno de pauta simples». A duplicação tem nitida finalidade estrutural e desdobra o que era anunciado introspectivamente por Floriano, no excerto de **O retrato** citado antes: «Reunião de família» narra a desintegração do clã Cambará, os conflitos entre os irmãos e entre o pai e os filhos, segundo o modelo do drama familiar burguês, típico do romance brasileiro a que Erico se alinhou na década de 30 e, depois, abandonou para sempre; e «Caderno de pauta simples» apresenta a lenta, mas produtiva, gestação do romance-rio, desde os primeiros balbucios de um Floriano que precisa regredir à infância, reinventando uma linguagem de criança para recuperar seu passado e redescobrir sua identidade, até a formulação do macroplano e a elaboração das primeiras frases.

Entre as duas formas de moldura encaixa-se a narrativa do percurso político de Rodrigo, como representação da história política do Rio Grande do Sul e, sobretudo, das classes dirigentes sulinas e brasileiras, tendo o eixo cronológico como elemento de apoio da trama. Por decorrência, todos os acontecimentos vividos pelos Cambarás ocorrem em datas marcantes da história regional e/ou nacional, conforme o encadeamento a seguir:

Episódio	Data	Acontecimentos históricos principais
O deputado	1922	Reação à política de Borges de Medeiros.
Lenço encarnado	1923	Revolução de 1923 (morte de Licurgo).
Um certo major Toribio	1927	Trajatória da Coluna Prestes.
O cavalo e o obelisco	1930	Revolução de 30.
Noite de Ano Bom	1937	Implantação do Estado Novo (morte de Toribio).
Do diário de Sílvia	1941 1944	Período da guerra na Europa.
Reunião de família	1945	Eleição de Getúlio Vargas ao Senado e de Eurico Gaspar Dutra à Presidência. Ação do Partido Comunista.

(Os fatos ocorridos entre essas datas são apresentados por intermédio das discussões das personagens nos trechos de «Reunião de família»).

Outra vez acontece a interpenetração de eventos históricos e ficcionais, sem a distância ou o confronto entre eles. A História não se mostra como algo independente, transparecendo antes por meio da atividade de Rodrigo, que se torna cada vez mais um agente dela. Isto determina a mudança da natureza das obras. Se **O continente** tinha elementos do romance histórico por incorporar a História à ação ficcional, mantendo-a, entretanto, como pano de fundo e fator de referência, **O arquipélago** complementa o que **O retrato** anunciava: converte-se em romance de formação (**Bildungsroman**) por deter-se na biografia do protagonista, acompanhando sua ascensão e queda, até seu derradeiro momento vital.

Essa passagem faz com que o último volume assumira caráter exemplar, com Rodrigo, de indivíduo, tornando-se representante de várias questões que interessam a Erico desde o início da trilogia, tais como: a formação das elites políticas do Rio Grande do Sul; a natureza do comportamento do homem regional; o contraste entre ética e vida pública. A exemplaridade de Rodrigo não se traduz somente através de sua personalidade e conduta ao longo do romance, mas também por meio dos comentários que sobre ele fazem os companheiros, como Bandeira, o Tio Bicho, falando com Floriano e, de certo modo, cristalizando o epítáfio do herói:

Com o Dr. Rodrigo não morre apenas um homem. Acaba-se uma estirpe. Fim de uma época. O que vem por aí não sei se será melhor ou pior... só sei que não será o mesmo. Mas que teu pai era um homem inteiro, Floriano, isso era.<sup>15</sup>

A observação é feita no último movimento do livro, «Encruzilhada», cujo título, como é usual em obras de Erico Verissimo, tem sentido literal — é quando se definem os vários caminhos a serem trilhados pelas personagens — e metafórico, reunindo as diferentes linhas percorridas pelo romance. Em «Encruzilhada» também se resolvem alguns conflitos dramáticos, operando-se a reconciliação entre Sílvia e Floriano, que purgam catarticamente sua antiga e nunca inteiramente resolvida paixão, e entre Floriano e Rodrigo, cujo acerto de contas alivia a culpa do primeiro e permite ao segundo morrer em paz. É ainda em «Encruzilhada» que Sílvia revela sua gravidez a Jango, anunciando-lhe o filho que regenerará os Cambarás, na medida em que representa a promessa, de certa maneira antecipada na fala de Bandeira, de um mundo novo.

**Last but not least**, «Encruzilhada», capítulo coletivo, e não «Caderno de pauta simples», reflexo das inquietações interiores de Floriano, mostra o escritor adiantando a redação de seu livro e imaginando as cenas que já vimos em **O continente**:

Imediatamente lhe vieram à mente as figuras ainda nebulosas de seu romance.

É a hora antes do sol nascer, num dia do ano de 1745. Na Missão de São Miguel um jesuíta espanhol desperta na sua cela, perturbado pelos sonhos da noite. (...)

Estamos agora na sala do Sobrado, em meados do século XIX. Luzia Cambará dedilha a sua cítara, seus olhos (verdes ou azuis?) têm uma luz fria, e o desenho de sua boca sugere crueldade. O Dr. Winter fuma o seu cigarro (por que não cachimbo?) e contempla-a com curiosidade (por que não amor?). Senta-se a um canto, Bibiana lança para a nora um olhar corrosivo. É Bolívar? Que cara, que alma teria essa trágica personagem?

Floriano revolveu-se na cama, pensando em como teriam sido Rodrigo e Toribio quando meninos, ao tempo do cerco do Sobrado pelos maragatos. Era junho, devia fazer frio, os alimentos na casa escasseavam. Alice Cambará estava para ter um filho e ardia em febre... Licurgo repelia com orgulhosa obstinação a idéia de pedir uma trégua ao inimigo, para permitir que o Dr. Winter entrasse no Sobrado...<sup>16</sup>

e conclui com as palavras iniciais daquele volume:

Sentou-se à máquina, ficou por alguns segundos a olhar para o papel, como que hipnotizado, e depois escreveu dum jato.

Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado.<sup>17</sup>

fechando a obra, mas inaugurando a leitura circular que a trilogia acaba impondo.

A circularidade da narrativa, somada ao fato de que ela inclui, e reflete sobre, seu processo de produção, implica acompanhar a este último mais de perto. Desde o primeiro segmento de «Caderno de pauta simples», a idéia de escrever sobre a família persegue Floriano. Entretanto, só a partir do quinto volume ela começa a tomar forma.

Inicialmente ele anota no seu caderno como concebe o plano geral da obra:

Já vejo claro o que vai ser: o novo romance. A saga duma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos, começando o mais remotamente possível no tempo. (...) Vejo o quadro.

1745. No topo duma coxilha, uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a preou, empenhou e abandonou.

A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto, esvaída em sangue. A fonte... Porque esse bastardo, um menino, virá a ser um dos troncos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e que bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terra-Cambará.

Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde.<sup>18</sup>

Como se vê, o novo romance aparece para Floriano de modo claro, a cena inicial, situada em 1745, tomando forma nítida antes mesmo de o plano completar-se ou de o escritor ter à mão o material necessário. A coleta deste começa depois, e Maria Valéria, o elo vivo com o passado, preservado provavelmente para esta função, converte-se na sua fonte de pesquisa, fornecendo-lhe o testemunho direto, suas recordações de casos próprios ou alheios, bem como os objetos que restaram das outras gerações:

Tenho tentado, com algum sucesso, que a Dinda me conta «causos» de sua tia Bibiana, minha trisavó, e de seu marido, um certo Cap. Rodrigo, aventureiro, espadachim, mulhengo, homem de coragem extraordinária e apetites insaciáveis (...).

Procuo saber de outros antepassados mais longínquos, como essa quase lendária Ana Terra, minha pentavó, que a tradição aponta como um dos fundadores de Santa Fé. (...)

Depois de muitas hesitações e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e reliquias. Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas (...), importantes peças do museu da família, como o dólma militar do Cap. Rodrigo, um xale que pertenceu a D. Bibiana, e uma camisa de homem, de pano grosseiro e encardido, (...) Todas essas coisas naturalmente me excitam a fan-

tesia pelas suas possibilidades novelescas, mas concentro a atenção principalmente nas cartas, nos recortes de jornais e nos daguerreótipos que descubro dentro duma caixa de sândalo, no fundo do baú.<sup>19</sup>

De posse do tema e do material a ser transformado em ficção, Floriano vai em busca da técnica literária apta à sua exposição. Suas conversas com Bandeira levam-no a definir o modo de ordenar e transmitir o mundo fictício criado e o mundo histórico recriado, bem como a encarar os riscos decorrentes das opções feitas.

O diálogo em que Floriano expõe suas idéias ao companheiro mais velho não é o primeiro travado entre os dois. Bandeira, em cenas anteriores, criticara o jovem, acusando sua prosa de artificial, carente de vida e profundidade, e julgando o autor pouco envolvido com seus temas, vistos de modo frio e distante. Agora, porém, altera-se a função do interlocutor de Floriano: cabe-lhe alertar o outro contra os perigos que poderão advir, exercendo o papel de uma consciência superior, espécie de super-ego que patrulha o imaginário do artista, mas ao mesmo tempo orienta-o para a direção mais apropriada. Eis por que suas observações, algumas delas transcritas abaixo, têm antes um caráter prescritivo, induzindo a **poética** a que o romance cíclico se submeterá:

— Já avaliaste os perigos que, do ponto de vista artístico e literário, uma história dessa amplitude envolve? Pintar um mural num paredão do tempo assim tão extenso, palavra, me parece uma tarefa não só difícil como também ingrata. (...) Outra dificuldade danada vai ser a da seleção das personagens e dos episódios, principalmente dos históricos. Enquanto se tratar do passado remoto, tanto do Rio Grande como da tua família, tudo estará bem. A bruma do tempo, a escassez de informações, a qualidade épica daquele período da nossa História... as bandeiras, as arriadas, as guerras de fronteira, a vida ruda e simples... tudo isso te ajudará. (...) Mas à medida que te fores aproximando dos tempos modernos, ficarás confundido e desorientado pela abundância de material, pela riqueza de sugestões e informações (...) e também pelo fato de passares a ser, tu mesmo, uma testemunha da História.

— (...) Por falar nisso, de que ângulo pretendes contar a história?

— A primeira pessoa me limitaria demais o campo de visão. Usarei a terceira. Como narrador espero colocar-me num ângulo impessoal e imparcial.

— Impossível! Tua parcialidade mais cedo ou mais tarde se revelará até mesmo na maneira de apresentar uma personagem ou um episódio. (...)

— Ando às voltas também com um problema de técnica. Não sei se devo começar a história do princípio, isto é, de 1745, e depois seguir rigorosamente a ordem cronológica... É curioso como esse mistério do tempo sempre me visita quando estou por começar uma narrativa.<sup>20</sup>

Significando, para Floriano, uma mudança radical no seu percurso de escritor, pois o leva da ficção psicológica e intimista a uma narrativa onde se fundem elementos históricos, ficcionais e até épicos, o romance-rio converte-se na possibilidade de resgatar o escritor enquanto artista, até então naufragado na falta de autenticidade de que o acusa Bandeira. Mas a escrita da obra regenera-o também como filho de Rodrigo, reatando de modo cabal os laços entre os dois e dando um fecho ao diálogo encetado entre eles pouco antes da morte do pai, e como membro do clã Cambará, exercendo à sua maneira o gesto heróico que une cada uma das figuras masculinas da família à História.

Nesta medida, **O arquipélago** nunca perde a coerência de sua estrutura. Organizando-se como duplo desde o desdobramento da moldura, trata de repetir esta dualidade em outros níveis, que se estendem desde a construção, por oposição, das personagens (Rodrigo x Toribio; Floriano x Jango) até a decisão de dar um enfoque dobrado a seu tema, apresentando tanto a história dos Cambarás (e, por extensão, a história sul-riograndense e brasileira, conforme vinha ocorrendo nos volumes precedentes), quanto o questionamento da literatura como visão da História, o que estava ausente em **O continente** e era apenas anunciado em **O retrato**.

Por decorrência, ao plano mimético — o da representação da História, corporificada no percurso dos Cambarás, em especial, de Rodrigo — se soma o plano metalingüístico, o texto propondo-se não apenas como discussão de seu modo de produção, mas também como reflexão sobre as relações da literatura com a História, relações de que vinha se alimentando desde o princípio.

O plano mimético é, como seria de se esperar, o mais evidente em **O arquipélago**, ocupando-se da narração da trajetória política de Rodrigo Terra Cambará e da biografia de seus filhos, principalmente Floriano. Rodrigo permanece o caráter dominante da trama e sua atuação caracteriza-se por sua ascensão ao poder, após ter sido opositor forte do regime durante a República Velha. Vitorioso em 1930, ele chega a uma posição de prestígio junto a Getúlio Vargas, e isto o corrompe: o jovem liberal e idealista de **O retrato** transforma-se em adepto da ditadura, apoiando a inclinação paulatina e irreversível do

governo revolucionário na direção do autoritarismo e do clientelismo.

Todavia, não é por ser personagem hegemônica na trama que Rodrigo não tem rivais ao nível estrutural. A medida que oscila no sentido dos grupos e idéias antes repudiados, aparecem e tomam corpo os caracteres que o contradizem: primeiramente Licurgo e, depois, Toribio sobretudo, o irmão audaz e intempestivo que sempre luta ao lado dos que tentam mudar para melhor a sociedade. Por outro lado, é sintomático que Toribio morra, de modo até accidental, em 1937, quando Rodrigo está em Santa Fé, proveniente do Rio, com a missão de justificar a implantação do Estado Novo e angariar adeptos para o novo regime. Seu fim tráfigo, mas, como sempre, brigando em favor de alguém menos favorecido, caracteriza o novo período político, durante o qual não sobra lugar para paladinos, bem como a imersão definitiva de Rodrigo no meio administrativo e ideológico que, na juventude, com o apoio e o estímulo do irmão, repudiara.

A passagem do plano mimético ao metalingüístico acontece, conforme se mencionou antes, por meio da segunda moldura, cuja função é dar condições para Floriano discutir o processo de criação de seu romance-rio. Por isso, ela precisa distinguir-se da primeira moldura, cuja atribuição é trazer à tona e resolver os problemas familiares e domésticos. Porém, também aqui Erico recorre a um tipo de composição dupla, opondo ao Floriano-escritor a Maria Valéria-testemunha, sem a qual o projeto do primeiro não teria meios de concretizar-se. Por esta razão, ela, a única que literalmente atravessa **O tempo e o vento** das primeiras às últimas páginas, cresce de importância à medida que a trilogia progride. Simultaneamente, deixa de ser tão-somente o vínculo entre o passado e o presente, como Bibiana em **O continente** e ela mesma em **O retrato**, convertendo-se na memória do percurso dos Cambarás, acervo raro de que se socorre o escritor quando decide reconstruir a trajetória da família como base de composição de sua obra.

A presença de Maria Valéria como elo estrutural a unificar as partes da trilogia e a decisão de Floriano de redigir o romance-rio conferem àquela caráter cíclico: ela termina com a frase com que começara, segundo um permanente vaivém. Este movimento remete-nos outra vez ao início, ou seja, a **O continente**, que, por seu turno, confirma a presença do componente circular, porque sua estrutura narrativa se associa à do mito enquanto modo de contar eventos passados. Como o mito preside o processo de apresentação da história dos Cambarás, ele aparece sob diversas maneiras ao longo do livro, algumas delas descritas abaixo:

a) Trata-se da narrativa de uma fundação — a de uma família e de uma sociedade —, tendo na origem a ação de um herói, Pedro, que apresenta traços incomuns de personalidade e comportamento. Suas propriedades mágicas e sobrenaturais se manifestam quando, diz conversar com Nossa Senhora; tem visões, como a de Sepé em luta contra os portugueses, e premonições, como a da morte do chefe guerreiro ou a sua própria, assassinado pelo pai e irmãos de Ana Terra; dá início à mitificação e posterior canonização de Sepé, atribuindo-lhe a marca do lunar, a ascensão ao céu e a santidade.

Além disso, Pedro tem origem divina, pois se considera filho de Maria e, de certo modo, repete a trajetória de Jesus: tem dupla paternidade, uma real (o vicentista que fecundou sua mãe) e outra adotiva (Alonzo), e destina-se ao sacrifício, de que está ciente mas não pode evitar. Seu nascimento é também de ordem excepcional, precedido por um ritual de purificação vivido por Alonzo, que precisa superar o sentimento de culpa pela morte do espanhol Pedro com o derramamento do sangue, sinal da nova aliança com Deus, e conceder-lhe nova oportunidade de viver através do batismo do órfão indígena com o seu nome.

b) Pedro e Ana, o casal primordial, núcleo gerador do clã, vivem, cada um, regiões primitivas e o tempo dos inícios. As Missões, onde Pedro passa sua infância, configuram-se como espaço sagrado e local paradisiaco onde os contrários (índios e brancos; pagãos e cristãos; primitivos e civilizados; americanos e europeus) se harmonizam. Além disso, «na estância onde Ana vivia com os pais e os dois irmãos, ninguém sabia ler, e mesmo naquele fim-de-mundo não existia calendário nem relógio».<sup>21</sup>

Como é próprio ao mito, o tempo das origens pode ser recuperado através da repetição ritualística da ação dos ancestrais. Em **O continente**, essa se dá de duas maneiras:

— através da transmissão às gerações subseqüentes dos objetos associados a Pedro e Ana que representam, simultaneamente, a função desempenhada na trama pelas personagens masculinas e femininas, a saber: o punhal — pertencente, antes, ao Padre Alonzo (pai adotivo de Pedro Missioneiro) e instrumento de purificação daquele — e a tesoura — que fora propriedade de D. Henriqueta (mãe de Ana) e instrumento auxiliar nos partos —, o primeiro a corporificar, desde que Alonzo, ainda na Espanha, quis matar seu rival, a morte, mas também o falo porque associado sempre (ainda com Alonzo) ao amor, a segunda, também desde o começo, a simbolizar a doação de vida;

— através da transmissão dos traços hereditários paterno e materno aos filhos e descendentes: Pedro Terra é síntese dos traços do pai e do avô materno, Manuel Terra; Bibiana apresenta grande semelhança com a avó; Bolívar Cambará repete o gesto de seu pai, Rodrigo; e Licurgo, o representante da última geração dos Cambarás em **O continente**, é o somatório físico e psíquico dos antepassados.

c) O emprego de nomes próprios motivados assinala também que as gerações mais jovens repetem as anteriores: Pedro Missioneiro lega o prenome ao filho que não chega a conhecer; e Bibiana duplica a avó não apenas por se assemelhar a ela, mas por portar seu nome em duplicata: também é Ana e Ana duas (bi) vezes.

Os nomes são motivados ainda no sentido de que carregam uma significação sagrada, de modo direto — como Luzia, comparada à Teiniaguá, porque, para o Dr. Carl Winter, tem as propriedades dessa entidade mágica — ou indireto — como os protagonistas da linhagem masculina, cujos prenomes são os de heróis míticos do Ocidente: Pedro, o herói com atributos mágicos, tem o nome do fundador da Igreja cristã, que foi também o sucessor e herdeiro de Jesus, com quem ele já se identificara; os Cambarás, Rodrigo, Bolívar e Licurgo, por sua vez, possuem o nome de heróis profanos, os dois primeiros com existência histórica, mas como o lendário Licurgo, incorporando uma representação mítica para seus conterrâneos.

d) Os fatores enumerados apontam para uma concepção segundo a qual a história é circular, as ações mais modernas repetindo as mais distantes no tempo. A compreensão de que o tempo é circular, e não linear, o futuro duplicando o passado, dá o suporte àquela visão da História, transparecendo, em **O continente**, desde a epígrafe, originária do **Eclesiastes**, até o reforço da noção de repetição por meio da estrutura narrativa.

Esta fundamenta a trama dos sete diferentes episódios do livro, sugerindo, por baixo das intrigas variadas, dois modelos narrativos comuns. O primeiro centra-se num herói masculino, cuja biografia apresenta o seguinte núcleo mínimo de ações: ele aparece, como estrangeiro, no local onde vive sua futura parceira e provoca uma paixão proibida ou desaconselhável; mesmo assim, ocorre o casamento (ou o relacionamento sexual), com o subsequente nascimento de um filho. Logo a seguir, um conflito armado motiva a morte do herói. A mulher é a protagonista do segundo modelo, quando, viúva, lhe resta a luta pela conservação e subsistência da família, o que consegue com relativo sucesso.

A primeira seqüência, cujos agentes são sucessivamente Pedro Missioneiro, Rodrigo Cambará e Bolívar Cambará, corresponde ao paradigma do sacrifício; a segunda, liderada por Ana e, depois, Bibiana (que, aí também, duplica a avó e se reduplica), ao paradigma da conservação. Em ambas se configura, de certo modo, um ritual, com função de facultar a recuperação do tempo dos inícios, que é também o dos fundadores.

Apenas um herói, Licurgo, contradiz o primeiro modelo narrativo, com repercussões que atingem também o segundo. Os acontecimentos enumerados abaixo contrariam a seqüência original:

— ele experimenta uma paixão proibida por Ismália Caré, mas casa-se com a prima, Alice Terra, obedecendo às determinações da avó; a mudança não é só esta: enquanto, entre os demais pares, era flagrante a superioridade social da mulher, Ismália Caré é filha de um peão do Angico, o que permite a Licurgo desposar Alice e manter Ismália como sua amante;

— ele supera os adversários, os Amarais, contra os quais lutaram Rodrigo e Bolívar, vencendo, ao final da Revolução Federalista, uma rivalidade secular; mas o sucesso decorre de uma modificação na seqüência narrativa: enquanto seu avô morre ao tentar invadir o casarão dos Amarais e seu pai, ao querer romper o cerco em torno à sua casa, Licurgo, como as mulheres do passado, fecha-se dentro do Sobrado, e é por resistir, e não se expor, que suplanta os inimigos da família;

— Licurgo assegura a continuidade da família, mas não a deixa depois ao desamparo, como acontecera antes; porém, também aqui, a alteração é significativa: para chegar à hegemonia sobre Santa Fé, acaba sacrificando a filha, Aurora, que não sobrevive ao cerco do Sobrado.

O sacrifício não ocorre mais na geração adulta, mas entre a geração mais jovem, empanando o brilho da vitória de Licurgo e a hegemonia alcançada sobre a comunidade. A desagregação doméstica vem embutida no sucesso do novo chefe político de Santa Fé, fazendo com que o clima de euforia seja substituído pela desolação expressa na frase «Aurora nasceu morta»<sup>22</sup> ou no falecimento de Florêncio, sogro de Licurgo, ocorrido nas últimas páginas do livro.

O caráter excepcional da trajetória de Licurgo confirmaria a hegemonia política e social obtida com a conquista do poder e a aliança com Júlio de Castilhos. Porém, a necessidade do

sacrifício filial e da imposição violenta mesmo perante os seus antecipa a ulterior fragmentação e desagregação familiar, bem como o deslocamento do poder, ao qual os Cambarás retornam, como narra **O arquipélago** depois, à custa de novos pactos e concessões.

Estas modificações determinam também outras marcas dos segmentos posteriores de **O tempo e o vento**:

a) eles não podem mais empregar o modelo narrativo do mito, pois o vínculo com a origem rompeu-se, quando os ritos primitivos deixaram de ser obedecidos;

b) a trajetória de Rodrigo Terra Cambará não pode ter mais os mesmos componentes épicos da vida de seus antepassados.

Talvez a trilogia pudesse ter sido evitada, e o projeto, limitado a **O continente**, já que este encerra com os dados que os demais volumes desdobrarão. **O retrato**, em certo sentido, revela o impasse experimentado pelo escritor, na medida em que a narrativa progride pouco, acrescentando quase nada ao que o volume anterior mostrara. Eis talvez o que levou o Autor a tematizar o processo de produção do texto, não previsto no projeto primitivo e indicado apenas ao final do volume, quando a personalidade de Floriano começa a adquirir relevância. A nova opção acabou determinando o nível metalingüístico de **O arquipélago**, fazendo com que a história da produção do livro original se torne mais importante, e mais bem realizada, se comparada com a história do protagonista, Rodrigo Terra Cambará.

## 5 — O tempo e o vento

Concebida como projeto nos anos 30 e concluída sua publicação em 1962, a trilogia consumiu cerca de vinte e cinco anos da carreira literária de Erico Verissimo, embora não o tenha absorvido em tempo integral. Seu foco original era a representação da História do Rio Grande do Sul, o que realizou não apenas pela tradução, no tecido ficcional, dos eventos políticos vividos pela região, mas estabelecendo a relação da formação da sociedade sulina com a ideologia dominante e a história oficial. Este foi o modo como ele pôde produzir uma literatura de participação, coerente com o objetivo inicial confessado no trecho transcrito antes, e atingir a desmitificação a que se propôs.

Apropriar-se da forma narrativa do mito foi a maneira como Erico Verissimo teve condições de concretizar seu objeti-

vo: ele pôde retornar às origens da formação social do Estado, sendo fiel ao modo mítico de se pensar a realidade naquela situação primitiva, e mostrar o momento da ruptura, sintetizada na atuação de Licurgo e levada adiante, até suas últimas conseqüências, por Rodrigo, denunciando, assim, o processo de esgotamento de uma época e de uma prática política.

Eis como Erico Verissimo circunscreve o plano mimético do texto, que possui grandeza nos momentos em que a estrutura e o pensamento mítico estão mais ativos na composição do romance, mas que se esvazia num reducionismo ideológico quando se limita a contar a vagarosa e irremediável desagregação dos Cambarás segundo a fórmula do romance naturalista do século XIX, que os ficcionistas brasileiros de 30 ressuscitaram e que dispôs de uma sobrevida até o início dos anos 60.

É sintomático que a mimese tenha sido mais eficaz quando seu apoio narrativo era oferecido pelo modelo do mito. Aristóteles já alertou, em tempos idos, para esta relação, que o romance nem sempre soube resolver. O neonaturalismo de 30 é indicador desses descaminhos, e Erico teve de passar por ele para, depois, evitá-lo, quando então escreveu **O continente**; porém, mais adiante, como seus heróis, repetiu o percurso nos volumes seguintes, sobretudo em **O retrato**, um romance que é mais revelador pelo que não deu certo do que pelo que funcionou. Foi então que descobriu o percurso antimimético da modernidade; e converteu **O arquipélago** num romance metalingüístico, que, ao falar do outro, fala de si mesmo, narrando seu próprio nascimento.

Erico Verissimo desloca-se então da História para o mito, porém, como se tratava de desmitificar uma visão estereotipada do passado sul-rio-grandense, ele acaba por romper a unidade da estrutura narrativa e ideológica que lhe serviu de guia por quase todo **O continente**. A ruptura seguiu-se a perplexidade, que poderia ser suplantada pela interpolação de novos mitos. Todavia, o romancista preferiu outro caminho: faz Floriano «escrever» o texto, indicando que, em lugar do mito, prefere a ficção, porque esta lhe permite pensar a História e desmitificar — simplesmente por revelá-lo, trazê-lo à presença do leitor na sua complexidade e profundidade — o passado.

Contudo, era preciso dar ainda uma volta no parafuso; é quando, ao final, **O arquipélago** repete a frase de abertura de **O continente**, remetendo o leitor ao livro original. Na volta, entretanto, o leitor já não é o mesmo, pois o escritor também mudou: não é mais o narrador anônimo, mas o familiar Floriano, e seu texto não é mais um mito de origem, mas a versão

ficcional do passado sul-rio-grandense e do percurso de sua família.

O último movimento também é circular, suscitando a releitura. Porém, o gesto não é mais ritual, porque os agentes — escritor e leitor — se modificaram, e isto aconteceu durante os dois processos de produção — o de criação e o de recepção, indicando como o plano metalingüístico vai aos poucos se apropriando da totalidade da trilogia e alterando sua natureza. Todavia, nem assim Erico Verissimo deixa de ser fiel às suas opções iniciais, já que, para detonar uma modalidade circular de leitura, sempre era preciso lidar com uma forma narrativa como o mito.

Dual por conter dois planos em constante interação, *O tempo e o vento* faz do duplo uma de suas marcas. Nada aparece no texto sem trazer consigo seu contrário. A História contraposta ao mito, o mito contraposto à Literatura, enfim, como não poderia deixar de acontecer, a História contraposta à Literatura, tudo para que uma face ilumine a outra e nos permita compreender suas dualidades. Mas também para que o projeto atinja seus objetivos e, ao conhecermos nosso passado e nossos laços originais, saibamos igualmente o que é a Literatura e do que ela é capaz.

#### NOTAS

- 1 VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. Porto Alegre, Globo, 1973. p. 401-402.
- 2 CANDIDO, Antônio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro, org. *O contador de histórias; 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre, Globo, 1972. p. 40.
- 3 VERISSIMO, Erico. «O romance de um romance». *Lanterna verde*, Rio de Janeiro, Sociedade Felipe D'Oliveira, julho de 1944. p. 126-127. A ortografia foi atualizada.
- 4 VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta; memórias*. Porto Alegre, Globo, 1974. p. 288.
- 5 Id. *ibid.* p. 302
- 6 Id. *ibid.* p. 297.
- 7 Id. *ibid.* p. 298.
- 8 Id. *ibid.* p. 298.
- 9 Id. *ibid.* p. 299.
- 10 Id. *ibid.* p. 302.

- 11 Id. *ibid.* p. 304.
- 12 Id. *ibid.* p. 302.
- 13 Id. *ibid.* p. 289.
- 14 VERISSIMO, Erico. *O retrato*. Porto Alegre, Globo, 1980. p. 601.
- 15 VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre, Globo, 1962, t. 3. p. 1005.
- 16 Id. *ibid.* p. 991.
- 17 Id. *ibid.* p. 1014. O grifo pertence ao autor.
- 18 Id. *ibid.* p. 747.
- 19 Id. *ibid.* p. 748.
- 20 Id. *ibid.* p. 750-751.
- 21 VERISSIMO, Erico. *O continente*. Porto Alegre, Globo, 1949. p. 72.
- 22 Id. *ibid.* p. 154.