

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ANA LÚCIA MACEDO NOVROTH

**Olhares para *o tempo (e o vento)*: um estudo da cronotopia
na literatura verissiana**

São Paulo

2020

ANA LÚCIA MACEDO NOVROTH

**Olhares para o *tempo* (e o vento): um estudo da cronotopia
na literatura verissiana**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientação: Prof^a Dr^a Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Coorientação: Prof^a Dr^a Regina Zilberman

SÃO PAULO

2020

N945o Novroth, Ana Lúcia Macedo.
Olhares para *o tempo (e o vento)*: um estudo da cronotopia da obra
verissiana / Ana Lúcia Macedo Novroth.
286 f.: il.; 30 cm

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2020.
Orientadora: Aurora Gedra Ruiz Alvarez.
Coorientadora: Regina Zilberman.
Referências bibliográficas: f. 272-286.

1. O tempo e o vento. 2. Erico Verissimo. 3. Tempo e espaço.
4. Cronotopo. 5. Olhar. 6. Autoconsciência. I. Alvarez, Aurora Gedra Ruiz,
orientadora. II. Título.

CDD 401.41

Biblioteca Responsável: Silvania W. Martins – CRB 8/7282

Autor: Ana Lucia Macedo Novroth

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras

Título do Trabalho: Olhares para o tempo (e o vento):um estudo da cronotopia verissiana

O presente trabalho foi realizado com o apoio de ¹:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

¹ **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

ANA LÚCIA MACEDO NOVROTH

OLHARES PARA O TEMPO (E O VENTO): UM ESTUDO DA
CRONOTOPIA NA LITERATURA VERISSIANA

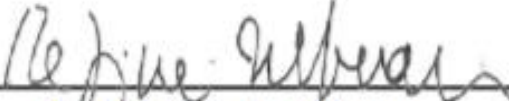
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Presbiteriana
Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de
título de Doutora em Letras.

Aprovada em 17 de agosto de 2020.

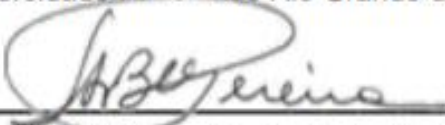
BANCA EXAMINADORA



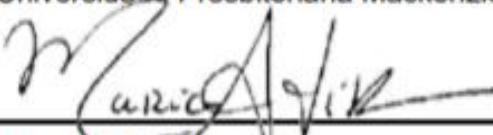
Prof.ª Dr.ª Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie




Prof.ª Dr.ª Regina Zilberman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



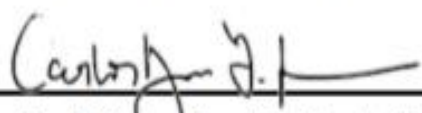
Prof.ª Dr.ª Helena Bonito Couto Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.ª Dr.ª Maria Luiza Guarnieri Atik
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.ª Dr.ª Elizabeth Brait
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo



Prof. Dr. Prof. Carlos Rogério Duarte Barreiros
Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas

Ao meu pai, Walter, que se foi no início (2016)

À minha mãe, Arlete, que partiu no fim (2020)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter permitido que eu fizesse o Doutorado e por ter me capacitado para escrever. Sem Ele, eu nada conseguiria.

À minha orientadora, professora Aurora, que me conduziu com tanto carinho, dedicação e, principalmente, paciência.

À professora Regina Zilberman, que gentilmente acolheu o meu pedido de ser minha coorientadora e cujas contribuições foram preciosas.

À professora Marisa Lajolo, que me deu oportunidade de conhecer a professora Regina.

Ao meu marido, pelo incentivo e por sempre acreditar em mim.

À CAPES, cujo apoio financeiro foi determinante para eu dar continuidade aos estudos.

À Emília, funcionária do Museu Erico Verissimo em Cruz Alta, tão atenciosa e tão solícita aos meus pedidos.

E, ao acaso, que me deu a oportunidade de escrever a tese em 2019, no aniversário de 70 anos de publicação de *O continente*. Não deixou de ser uma forma de homenagear o autor que tanto significa para mim.

O mesmo é válido no que diz respeito aos livros que escrevi com cálido entusiasmo e que hoje critico com a cabeça fria. Não posso, não devo negar-lhes o direito de continuarem a circular, pois, no fim das contas terão pelos menos um valor histórico, documentos significativos para quem quiser um dia (há gente para tudo) estudar a vida e a obra deste contador de histórias.

(VERISSIMO, 2005, p. 256)

Esses homens reais – autores e ouvintes-leitores – podem e costumam encontrar-se em diferentes tempos e espaços, às vezes separados por séculos e pela distância espacial, mas mesmo assim encontram-se num mundo histórico real, uno e inacabado, que está separado no mundo representado no texto por uma nítida fronteira principal. Por isso podemos chamar esse mundo de mundo criador do texto. (BAKTHIN, 2018, p. 231)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a cronotopia na obra *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, visto que nela há recorrência de um conjunto de motivos *espaço-temporais* que dão sustentação às diferentes experimentações e possíveis transformações da personagem no percurso narrativo. Tempo e espaço não são apenas pano de fundo para a trama, mas impulsionadores da diegese e fundamentais na construção da identidade dos heróis ao longo de sua trajetória, dado que a cada tempo histórico há um novo homem e uma nova percepção de mundo. Essas categorias serão estudadas por diferentes vieses, dentre os principais, apontam-se: a Teoria da Literatura, a Fenomenologia e a Filosofia da linguagem. Amparando as discussões das questões propostas, comparecem Gérard Genette, Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Mikhail Bakhtin, sendo o último convocado especificamente no que toca ao cronotopo e aos discursos produzidos pelo sujeito no espaço-tempo. Entende-se que um tratamento multidisciplinar do objeto estético permite um maior alcance na investigação, à medida que se estabelecem diferentes pontos de vista sobre a temática. Para dar conta desta empresa, em primeiro lugar o tempo e o espaço serão analisados como categorias narrativas estudadas pela Teoria literária, em seguida, será demonstrado como Mikhail Bakhtin, sob o enfoque da Filosofia da linguagem, as unifica e as transforma no conceito singular de cronotopo. Entende-se que *o olhar* ganha relevância como elemento de instalação da autoconsciência, a partir do olhar em relação ao *outro*: quem *olha*, quando e de onde.

PALAVRAS-CHAVE: *O tempo e o vento*. Erico Verissimo. Tempo e espaço. Cronotopo. Olhar. Autoconsciência.

ABSTRACT

This paper aims at investigating the chronotope in the work *O tempo e o vento*, by Erico Verissimo, which is characterized by a recurrent set of *spatiotemporal* motifs that support the character's different experiences and possible transformations as the narrative progresses. More than mere background for the plot, time and space put the diegesis in motion and are fundamental to the construction of the heroes' identity throughout their trajectory, given that at each historical time there is a new man and a new perception of the world. These categories will be studied through different perspectives, the following being the major ones: literary theory, phenomenology and philosophy of language. The discussion of the proposed matter will be in turn supported by the writings of Gérard Genette, Mircea Eliade, Gaston Bachelard and Mikhail Bakhtin, Russian author whose theories are specifically important to the study of the chronotope and the speeches produced by the subject in space-time. A multidisciplinary treatment of the aesthetic object is considered to cover a wider scope in the research, as different points of view on the matter can be established. In order to carry out this task, time and space will first be analyzed as narrative categories studied by literary theory. Then, these categories will be seen, unified and transformed by Mikhail Bakhtin through the lens of the philosophy of language, as one single concept, the chronotope. The *look* is thought to become relevant as a catalyst of self-awareness, from the look regarding the *other*: who *looks*, when and from where.

KEYWORDS: *O tempo e o vento*. Erico Verissimo. Time and space. Chronotope. Look. Self-awareness.

SUMÁRIO

Ouverture	12
Primeiros olhares	14
Para o que se olha	16
Capítulo 1	24
Olhares para o gênero e para a obra verissiana	24
1.a O gênero romance, o romance histórico e o romance de formação: breve panorama	25
1b. O romance verissiano: a fortuna Crítica, o estilo, a gênese e a recepção	39
1.c Sobre o estilo e a recepção.....	46
1.d Breves contextualização e síntese de <i>O tempo e o vento</i>	48
Capítulo 2	59
Olhares para o espaço e o tempo	59
2.1 O espaço-tempo e seus múltiplos sentidos	60
2.2 A obra dos <i>espaços-tempo</i> e os <i>espaços-tempo</i> da obra.....	64
2.3 Para dentro dos espaços, na cadência do tempo	67
Capítulo 3	121
Olhares para as personagens	121
3.2 <i>Olhares das personagens</i>	130
Capítulo 4	195
Olhares para o cronotopo	195
O que <i>olha</i> e o que <i>vê</i> Bakhtin.....	198
4.1 <i>Olhares para o tempo e (o vento)</i> : uma revisitação da cronotopia bakhtiniana ...	201
4.2 Entre <i>olhares</i> e vozes: a ressignificação do <i>ser</i> pelo viés do cronotopo bakhtiniano	229
Últimos olhares	266
Fermeture	271
REFERÊNCIAS	272

Ouverture

Ó DE CASA, DÁ LICENÇA?

O sobrado, sitiado. Sua posse representa a vitória dos conservadores ou dos liberais. Na imponente construção perambulam, no andar inferior, homens esgotados, famintos, sujos, suados – quase mortos, à espreita do inimigo. É matar ou morrer. São eles que ordenam, é deles a palavra final.

No andar superior, nos aposentos íntimos, mulheres e crianças esperam: a morte, o término, o alimento, o nascimento. Nesse ambiente soturno, uma mulher luta para trazer sua filha ao mundo. As duas empenham-se, a mais fraca perece. O nome da mãe, Alice; da criança Aurora. Paradoxalmente, a menina que traz em seu nome elementos euforizantes, como “o nascer do sol”, “o raiar do dia”, “o princípio da vida”, sucumbe às mazelas daquele cerco.

A porta-voz desse infortúnio é virgem Maria (Valéria). E dela será a sina de cuidar e proteger os futuros órfãos Rodrigo e Toríbio, seus filhos postíços. Ela também cuidará e protegerá os filhos de seu filho. A ela não é imposto o castigo do pecado original: “parirás com dor”; não constrói sua identidade a partir do corpo fendido e não maldiz a sua condição. A mãe Maria (Valéria) intercede pelos seus e, como mãe, também censura. Eros e Tânatos, *anima e animus*, transitam livremente pelos limiares vida e morte, masculino e feminino, alto e baixo, dentro e fora. Sua aparição se dá no início da trilogia e subsiste até o epílogo; participa de muitas mortes, mas não fenece. É dela a permanência: herda e dá continuidade à tradição, à determinação, à resistência, não se deixando abalar pelas inumeráveis vicissitudes. É dela as primeiras palavras. E as últimas. Lacônica, não precisa de muitos vocábulos para ser ouvida e compreendida. Seu discurso é prenhe de ditos, provérbios e credices, frutos da sabedoria popular e repassado às gerações do clã. Não fala de si e quando aos outros se refere o faz com parcimônia e sensatez. Seus olhos perscrutadores atravessam as paredes físicas e morais. Ainda que embaçado pela catarata, seu olhar tudo vê, tudo sente, tudo percebe. Sua onipresença é sentida em todos os cômodos, mesmo ausente. É uma sombra, um espírito, uma aparição que perambula pelos recônditos das almas. Carrega consigo uma vela para alumiar o que está escuro e perdido.

Licença, virgem Maria Valéria para adentrar *novamente* o seu Sobrado.

Licença virgem Maria Valéria, para *também* acender a sua vela.

Licença virgem Maria Valéria, para investigar *o seu olhar*.

Primeiros olhares

Ver bem não é ver tudo. É ver o que os outros não veem.

José Américo de Almeida

O homem que vê mal vê sempre menos do que aquilo que há para ver

Friedrich Nietzsche

Quem não compreende um olhar,

tampouco compreenderá uma longa explicação

Provérbio árabe

Há muito o homem busca explicações para fenômenos que desconhece e serve-se de narrativas para descortinar as grandes questões humanas na representação de acontecimentos singulares. De seu lugar, o escritor dá forma e conteúdo ao objeto estético que, por sua vez, se constitui no protótipo do “sistema solar” do universo humano.

Devido às funções similares, arbitra-se associar, no mesmo plano, o trabalho do autor-criador ao das “fiandeiras da morte”¹ da mitologia greco-romana. Todos têm em mãos os destinos dos entes e dos seres: as últimas, dos humanos; o primeiro, das personagens. Na mitologia romana, as irmãs Nona, Décima e Morta tecem a vida dos mortais na Roda da Fortuna, cujas voltas dispõem o fio de cada homem em posição privilegiada, o topo, ou em posição desfavorecida, o baixo, condições que explicam os períodos de boa ou má sorte. A primeira das parcas fia, segura o fuso e estica o fio; a segunda distribui o destino, as provas e as dores de cada um e, por meio de um sorteio, determina quem morre; a última, com sua tesoura encantada, tem sob sua égide o poder de cortar o fio da vida. As irmãs são associadas às três fases da vida: nascer, viver, morrer; começo, meio e fim e por isso desempenham um papel importante na existência do ser, nem mesmo Júpiter pode contestar ou interferir nas decisões por elas tomadas. Nas malhas do texto, assim como as fiandeiras, o autor-criador, por meio de seu narrador, tece, estica e corta o fio da vida de suas personagens, insere-as em um tempo, em um espaço e é o responsável por suas venturas e desventuras. Nume, acumula as funções das parcas e, ainda, de um deus.

¹ Informações extraídas da obra *Mitologia grega* (Volume I) de Junito de Souza Brandão (1986, p. 140-143)

O sistema solar de Erico Verissimo, o “deus” autor-criador de *O tempo e o vento*, *corpus* desta tese, ilumina o continente gaúcho e seus primeiros raios despontam pelos idos de 1745, quando uma família de desbravadores sai de Sorocaba rumo ao Sul do Brasil, em um simulacro dos primeiros habitantes daquele espaço longínquo, sem fronteiras, onde reinam conquistas e perdas. O criador povoa o continente com gentes variadas e de todas as partes e, paulatinamente, faz surgir as primeiras vilas que se transformam em cidades: na matéria histórica inspira-se a obra verissiana. Uma particularidade desse tempo ficcional é o seu caráter cíclico, estendendo-se por várias gerações das famílias Terra e Cambará, vinculando a vida e os acontecimentos da narrativa. No povoado de Santa Fé, a linhagem Terra erige-se e alia-se com a linhagem dos Cambará.

Nesse espaço-tempo do universo de Santa Fé, o “deus-autor” de *O tempo e o vento*, insere, ainda, três sóis, cada um a seu tempo, representados por três mulheres: Ana Terra, Bibiana, Maria Valéria, fontes de energia, produtoras de calor e luz, conseqüentemente de vida. As mulheres da trilogia são a força, a espera e a permanência; os homens, os planetas. Cabe lembrar que na Teoria da Literatura, os acontecimentos, as ações, giram em torno do protagonista e, segundo essa concepção, as mulheres, na trilogia, estariam na zona periférica, na sombra. No entanto, devido à importância que assumem no desenrolar da narrativa, mesmo não sendo protagonistas, toma-se a liberdade de posicioná-las como centro da órbita verissiana.

No sistema solar do universo verissiano, um sol tem maior massa e maior atração gravitacional, Maria Valéria, pois atua como espelho que projeta a outra imagem dos protagonistas de cada história, isto é, a imagem que estes não querem ver, assumir. Em meio ao percurso dos protagonistas, vez por outra, eles são privados da luz que desejam ostentar e colidem com a outra imagem de si, projetada por Maria Valéria, situação que os inquieta e provoca-lhes confrontações identitárias. A personagem representa o alicerce da família Terra Cambará e procede como contraponto na jornada de Licurgo, Rodrigo e Floriano Cambará. O seu *olhar* censor faz com que os homens que habitam aquele universo entrem em conflito. O *olhar* de Maria Valéria percebe o tempo, observa os espaços e provoca mudanças.

Para o que se olha

Anunciado desde o título, o tempo é o elemento privilegiado, visto que se trata de um romance que abarca 200 anos de história, por isso é operador de mudanças socioculturais e concretas, particulares e abstratas. Do mesmo modo, os nomes dos volumes da trilogia, *O continente*, *O retrato*, *O arquipélago*, consubstanciam a importância que assume o espaço, pois é nele que se dará a busca do tempo: o tempo passado, o tempo perdido. Se o espaço e o tempo em *O tempo e o vento* adquirem tamanha significação existencial e valorativa, é imprescindível, pois, uma minuciosa análise desses dois elementos.

Visto que há recorrência de um conjunto de motivos espaço-temporais que dão sustentação às diferentes experimentações e possíveis transformações da personagem no percurso narrativo, justifica-se o estudo das categorias tempo e espaço por diferentes vieses, dentre os principais, da Teoria da Literatura, da Fenomenologia e da Filosofia da Linguagem. Embora os trabalhos produzidos pelos estudos literários, linguísticos sejam pontos de vista epistemológicos diferentes, as questões que se colocam são tratadas a partir da linguagem. Desse modo, julga-se pertinente encadear essas frentes, tendo em vista que o tratamento multidisciplinar do objeto estético permite um maior alcance de investigação, à medida que, a cada *olhar*, a obra adquire novos significados.

No que tange à temporalidade, cumpre ressaltar que as experiências do homem relativas ao tempo são motivos de várias interpretações e reflexões entre filósofos, estetas, historiadores, antropólogos, físicos, matemáticos etc., resultando uma vasta e complexa bibliografia sobre esse tema. As artes, consideradas genericamente, desde os textos mais antigos ocupam-se em colocar certas indagações a respeito dessa categoria, que se somam às das ciências, cujas contribuições a esse conhecimento têm sido relevantes, especialmente a partir da Modernidade. Em termos de arranjo literário, romancistas de todas as épocas preocuparam-se com o senso estético da temporalidade, como articulação e fruição narrativas.

Se colocados lado a lado, os estudos acerca do espaço como produtor de sentidos na literatura são mais recentes –, mas não menos relevantes. Autores estrangeiros como Henri Lefevre, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michael Foucault, Gaston Bachelard, Italo Calvino, Erza Pound, entre outros,

debruçaram-se sobre essa questão. No Brasil, a maior referência é a tese de doutoramento de Osman Lins, de 1976, intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*; Antonio Candido em *O discurso e a cidade* ([1993] 2015) coloca uma lupa sobre essa categoria, reafirmando a necessidade de se considerar os aspectos externos que entram na obra e os internos que se tornam externos. Recentemente, alguns autores e obras têm contribuído para a pesquisa da topoanálise. Tal é o caso de Oziris Borges Filho em *Espaço & literatura: uma introdução à topoanálise* (2007) e *Poéticas do espaço literário* (2009), bem como de Luiz Alberto Brandão em *Teorias do espaço literário* (2013).

Enquanto enunciação pensada no fio do discurso, no âmbito dos estudos literários, José Luiz Fiorin assegura que há muitas análises sobre o espaço, mas não a respeito da sua sintaxe, pois as demais categorias (de tempo e pessoa) estão inscritas nos morfemas sufixais. Segundo o autor, “das três categorias da enunciação, a menos estudada tem sido o espaço. Isso se deve ao fato de que, comparada às do tempo e da pessoa, a categoria do espaço tem menor relevância no processo de discursivização” (2016, p. 229-230).

Nota-se que tempo e espaço – noções radicadas na própria natureza do homem e na vida –, são tratados enquanto categorias individualizadas, sendo possível investigá-las separadamente. Bakhtin, a partir de literaturas que leu e conheceu, a fim de enfatizar a indissociabilidade desses dois elementos no objeto estético, transfere o conceito de cronotopo existente nas ciências exatas para a linguagem criativa, sistematizando-o e organizando-o. No meticuloso estudo que faz sobre o gênero romanesco, Bakhtin expõe a “relativa estabilidade tipológica” (2018, p. 13) dos cronotopos desde a literatura helênica até o realismo e conclui que os cronotopos determinam os gêneros romanescos e são responsáveis por fornecer a visão de homem da época e formam “a arquitetônica do universo real dos acontecimentos” (BAKHTIN, 2018, p. 251). Nessa representação, o estudioso concebe o espaço como correlato à localização geográfica concreta e o tempo como fluxo de acontecimentos físicos, históricos e biográficos, por isso dinâmico, “grávido”, “que carrega o fruto” (BAKHTIN, 2018, p. 170) das transformações. Bakhtin salienta que os cronotopos dos romances elaborados nesses períodos permitem “lançar um olhar prospectivo sobre algumas variedades do romance nos períodos posteriores” (2018, p. 13), afirmação

que sustenta a investigação desses elementos “relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2011) na obra *O tempo e o vento*.

Para o filósofo da linguagem russo, a ação do tempo interioriza-se no sujeito no momento da enunciação, marca a historicidade de seu discurso, projeta o seu modo de ver a vida, modifica o seu destino frente às circunstâncias inscritas esteticamente na narrativa. O tempo e o espaço fundidos funcionam como unidades, cada indivíduo apreende o tempo em uma determinada dimensão, ou seja, em cada tempo há uma visão de homem e para cada homem há uma visão do tempo experienciado em certo espaço. No objeto estético, é possível caracterizar tanto o cronotopo de uma obra, quanto examinar o cronotopo característico de um autor.

Tendo em vista as razões expostas, a hipótese que se levanta é a de que o cronotopo da obra verissiana é o do *olhar*, com isso, propõe-se uma nova acepção a partir das ideias do filósofo russo. Considera-se o *olhar* o grande cronotopo, o propulsor da diegese e da construção dos protagonistas, porque é através dele que todas as experiências são apreendidas, que se tem acesso aos entes e aos seres. É pelo *olhar* que o *outro* se modifica, que se projeta a imagem (idealizada ou real) do *outro*, é pelo *olhar* do outro que o sujeito se percebe, que toma consciência de si. Há de se considerar que pelos vários *olhares* se apalpa o tempo, é pelo *olhar* que as personagens se avaliam e são avaliadas, e é pelo *olhar* que o espaço é (re)dimensionado. O *olhar* pode se descolar do espaço, estando no mesmo lugar. E é especificamente pelo *olhar* perscrutador de Maria Valéria que os protagonistas se posicionam frente a cenários cruciais e se constroem. Nesse processo identitário se engendra o cronotopo temático da narrativa – a autoconsciência –, que leva ao cronotopo do autor, o da liberdade. Os outros cronotopos importantes são o Sobrado (com seus aposentos e objetos), os meios de transporte (trem e avião) e o do cemitério (com seus túmulos e inscrições) e outros que desses decorrem. Intenta-se, com isso, expor a obra literária a novas significações e reinterpretar o conceito proposto por Bakhtin. Parte-se do senso de que o estudioso não fecha o conceito, o qual pode ser expandido e exposto a várias interpretações, conforme ele próprio assegura.

É importante salientar que, em *O tempo e o vento*, um espaço é inserido em outro, um tempo é sobreposto a outro e as experiências e as memórias do sujeito são compartilhadas. Diante disso, aventa-se a segunda hipótese: ao optar por essa

estética, Erico Verissimo cria a narrativa em *mise en abyme*, em que se realizam o curso da memória e as expectativas do sujeito.

Para dar conta desta empreitada, primeiramente o tempo e o espaço serão analisados como categorias agenciadoras de experiências particulares, as quais interferirão no modo de ser, pensar e agir do sujeito. Em seguida, será demonstrado como Mikhail Bakhtin transfere o conceito de cronotopo para a leitura dos romances.

Na tarefa de examinar como os cronotopos compõem a narrativa e colaboram para a construção das personagens, erigem-se as questões norteadoras deste trabalho:

a. de que maneira as instâncias narrativas de tempo e espaço, representadas artisticamente como categorias, estruturam a trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo;

b. de que forma o tempo e o espaço são captados por cada personagem em análise;

c. em que medida espaço-tempo se mostram válidos para iluminar o percurso de Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria e dos protagonistas Rodrigo, Toríbio e Floriano Terra Cambará;

d. em que medida a “relativa estabilidade tipológica” configura-se na trilogia e como gera sentido à obra literária, especialmente à imagem do homem em transformação.

e. de que forma a autoconsciência, a liberdade, o olhar, o Sobrado, os meios de transporte e o cemitério atuam como cronotopos da obra;

f. quais procedimentos enunciativo-discursivos são utilizados para revelar os cronotopos maiores e menores e quais aqueles usados para plasmar o processo de autoconsciência.

A fim de aclarar as discussões, o trabalho será conduzido a partir das metáforas do sol e das energias (em analogia à *String theory* ou *Teoria das Cordas*) e em perspectiva: do mais externo ao mais interno, do mais alto ao mais baixo, do mais próximo ao mais distante, do mais físico ao mais psicológico, e do que *olha* ao do que é *olhado*, os quais serão detalhados oportunamente. Salienta-se que a análise do espaço aqui apresentada, devido à complexidade e extensão da obra, foi elaborada especialmente para a investigação de *O tempo e o vento* e pode ser oportuna para o estudo de outras obras que privilegiem essa categoria.

Amparando as discussões das questões propostas, vários teóricos comparecem nesta tese: Gérard Genette ilumina as relações entre o discurso e a narrativa; Mircea Eliade e suas reflexões antropológicas servirão de apoio quando se tratar de espaços amplos, abrangentes e restritos (particularmente no âmbito do mítico); a fenomenologia de Gaston Bachelard será a base para o estudo dos espaços da intimidade; Mikhail Bakhtin contribuirá para a discussão do cronotopo e dos discursos produzidos pelo sujeito, assim como outros estudiosos também serão convocados a contribuir para as discussões teóricas.

O estudo sobre a temporalidade será ancorado na Teoria Literária, concernente às questões da narrativa, ou seja, aos tempos cronológico e psicológico e ao ritmo da narrativa, bem como às noções de transitoriedade, eternidade e duração, estas últimas tão caras à Metafísica aristotélica e kantiana, à Filosofia agostiniana, à Fenomenologia heideggeriana e bergsoniana. Não é propósito fazer um amplo exame acerca do tempo (muitos filósofos consideram essa discussão aporética), mas propõe-se lançar uma luz sobre a importância que ele adquire no fenômeno literário. No que tange à Filosofia da Linguagem, consideram-se essenciais as elaborações teóricas do Círculo de Mikhail M. Bakhtin que versam sobre o dialogismo, ideologia, discurso individual e coletivo, centrando na questão do cronotopo. As fundamentações teóricas serão apresentadas à medida que forem convenientes e produtivas para o estudo do *corpus* (geralmente, ao início do capítulo que trata da questão que estiver em causa) e quando houver intersecção de pontos de vista. Portanto, opta-se por não se inserir uma seção específica para tratar das teorias.

Será imprescindível delimitar o *corpus* em passagens mais significativas de *O tempo e o vento* as quais possibilitam a investigação do cronotopo do *olhar* e as mudanças do espaço operadas pelo tempo. As personagens examinadas são Ana Terra, Bibiana, Licurgo Terra Cambará, Rodrigo Terra Cambará, Floriano Terra Cambará; Pedro Missioneiro e Capitão Rodrigo Cambará serão tangenciados e atenção especial se dará à Maria Valéria. Ressalta-se que o estudo do cronotopo teve seu nascedouro na dissertação de mestrado apresentada em 2016, intitulada *A construção do duplo em Rodrigo Terra Cambará e Floriano Terra Cambará nas obras O retrato e O arquipélago de O tempo e o vento de Erico Verissimo* e, por essa razão, algumas investigações aqui apresentadas constam no trabalho citado.

A tese está dividida em quatro capítulos. No capítulo I, intitulado “Olhares para o gênero e para a obra verissiana”, são traçadas considerações a respeito do romance, do romance histórico, do romance de formação, o *Bildungsroman*. Entende-se que tais considerações são necessárias, pois Bakhtin, ao discorrer sobre a organização do plurilinguismo no romance, distingue a epopeia (*epos*) da prosa romanesca. Devido à importância, incluem-se, nesse capítulo, as formulações de George Lukács em sua obra *O romance histórico* e *A teoria do romance*. Julgam-se igualmente apropriadas as elaborações de Regina Zilberman a respeito do mito. Ressalta-se que não é propósito tratar desses aspectos com detalhamento, mas dar um contexto à forma de composição escolhida por Erico Verissimo. Nesta seção disserta-se, também, sobre a temática da obra, contextualizando o leitor e direcionando-o para aspectos considerados importantes para o exame do texto concernentes ao estilo, à gênese e à recepção do romance verissiano. São fornecidas também explicações sobre o autor da trilogia e um breve resumo da obra.

O segundo capítulo, “Olhares para o espaço e o tempo”, intenta um modelo alternativo de divisão no campo de estudo da espacialidade e da temporalidade, categorias tratadas em perspectivas macro e micro, e em concomitância. No exame do texto, observa-se que, concernente ao espaço, ele é por vezes apresentado pelo olhar do narrador, depois pelos olhares das personagens, nos momentos em que estas constroem as cenas em outros espaços, por sua vez, vinculados ao tempo da existência e da memória de cada uma dessas instâncias narrativas. Em virtude de essas categorias serem apreendidas subjetivamente, para dar conta dessa tarefa, foram convocadas prospecções filosóficas e psicológicas e, por se tratar de um objeto literário, comparece o amparo dos estudos da Teoria da Literatura e, por vezes, da Linguística. O enfoque ao tempo é exposto segundo as filosofias bergsoniana, kantiana e heideggeriana, e o espaço é tratado pelo viés da Antropologia, especialmente de Mircea Eliade. Esse capítulo tem o intuito de oferecer um estudo mais detido das estéticas espacial e temporal que compõem a obra e que encaminham a narrativa ao *mise en abyme*.

O terceiro capítulo, “Olhares para as personagens”, discorre acerca dos seres que habitam na narrativa e projeta luz sobre o percurso de Licurgo, Rodrigo e Floriano Cambará, Ana, Bibiana e Maria Valéria Terra. A ênfase recai ao *olhar* das personagens para o exterior, a partir dos espaços de *dentro* – os espaços-tempo

exclusivos. À medida que o *estar no mundo* se constitui presença em um lugar, analisa-se como as energias vivas *estão e são em si mesmas* e de que forma apreendem o mundo a partir de sua intimidade, em momentos de devaneio, porque o exterior só é entendido quando transformado em interior. Como se trata da prospecção íntima das personagens, as elaborações de Bachelard acerca dos espaços da intimidade fundamentam esta seção.

O capítulo quatro, “Olhares para o cronotopo”, tem como foco os conceitos de Bakhtin e destina-se ao estudo dos cronotopos maiores e menores, abstratos e concretos que constroem a estrutura narrativa. O capítulo está dividido em duas partes: a primeira tenta aproximar os tipos de cronotopos da poética bakhtiniana à obra de Erico Verissimo; a segunda propõe uma revisão do conceito e volta-se, exclusivamente, ao escritor gaúcho e à obra *O tempo e o vento*. Nesta seção novamente o *olhar* ganha relevância, desta vez como elemento de instalação da autoconsciência, a partir do olhar em relação ao *outro*: **quem olha, quando e a partir do quê**.

Em “Resposta à revista Novi Mir sobre literatura e ciências humanas” (*in A ciência da literatura hoje*, [1979] 2017, p. 12), Bakhtin explica que o processo literário não deve ser estudado inseparável da cultura, correndo-se o risco de uma análise superficial. Para o filósofo da linguagem, o fundamental é que a pesquisa mantenha o caráter dialógico e a multiplicidade de sentidos a fim de enriquecer a obra interpretada. E é o que se almeja neste trabalho. Uma vez que o material do texto literário é a linguagem, entende-se que é possível estudar o objeto literário sob o enfoque dialógico, ou seja, cotejando diversos pontos de vista, sem violar as fronteiras de um e de outro, trazendo à luz como eles se complementam, que diferenças e tensões se estabelecem entre si. Não se pretende, pois, unidade, mas diversidade.

Segundo Bakhtin, “a ausência de uma luta entre correntes e o temor de levantar hipóteses ousadas acarretam como inevitável o domínio de truísmos e chavões” (2017, p. 10). Para o filósofo, é na vida *post mortem* que as obras se enriquecem de significados, de novos sentidos, “como se essas obras superassem o que foram na época da sua criação” (2017, p. 14). Guardadas as devidas proporções (já que Bakhtin trata da criação da ficção e aqui de um trabalho acadêmico), esta pesquisa intenta, por conseguinte, despertar novos sentidos, assimilar potencialidades jacentes do

sistema solar verissiano, conhecendo-o não apenas em sua época, mas mantendo-o vívido e pulsante, assim como “o grande diálogo”.

Capítulo 1

Olhares para o gênero e para a obra verissiana

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route.

Stendhal

Avantajando-se pela “grande estrada”, o romance locomove-se em constantes transformações e, ao mesmo tempo, incólume, conservando, em sua substância, “o espelho” da realidade. A obra literária é o objeto estético pleno de sentidos, pois “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2011, p. 180).

Ao dispor o indivíduo como centro, o romance desvela as contradições e os conflitos existenciais do homem, as cisões ideológicas e as falências das relações. Destarte, o texto literário transita pela esfera do real – expressando-o, interpretando-o –, e do imaginário.

Massaud Moisés afirma que a linguagem literária “diz explicitamente certas coisas do homem e da vida humana” (1987, p. 35). Portanto, é por meio da Literatura que o homem busca conhecimento sobre as coisas do mundo e tenta apreendê-las.

Para Regina Zilberman:

[...] é por meio da Literatura que o indivíduo abandona temporariamente sua própria disposição e preocupa-se com algo que até então não experimentara. Traz para o primeiro plano algo diferente dele, momento em que a vivencia como se fosse ele mesmo (1999, p. 84).

Em outras palavras: a literatura pode desvelar o homem e os conflitos dele consigo mesmo já que uma das necessidades fundamentais do homem é entender o mundo e a si mesmo. Por esse motivo, ele procura e suscita respostas satisfatórias, não só para buscar algum sentido sobre os acontecimentos que observa e vivencia, mas também para se conhecer. A literatura, pois, permanece como veículo primordial para esse diálogo com o mundo interior ou exterior, uma vez que sempre surge um

novo olhar sobre os acontecimentos, a realidade e as vivências. A literatura traz em seu material a voz “do homem que fala” (BAKHTIN, [1975] 2014, p. 134).

1.a O gênero romance, o romance histórico e o romance de formação: breve panorama

A historicidade no romance não incorre exatamente nos relatos históricos, e sim na evidência dos muitos espaços discursivos da formação social de uma época. Nos limites deste trabalho, não cabe glosa extensa sobre a história do romance, da qual só serão retiradas as porções mais significativas para se compreender a arquitetura de Erico Verissimo.

Dito isso, nos séculos XII e XIII, a própria língua testemunhava o surgimento da literatura popular em formato de versos que narravam os conflitos individuais e a vida cotidiana, opondo-se a noções medievais latinas as quais privilegiavam os seres e acontecimentos heroicos. Esses poemas contavam sobre aventuras espirituosas e chamavam-se *romança*, pois eram escritos na língua românica (ABDALA JUNIOR, 1995). Concebidos para serem lidos reservadamente, os leitores da *romança* libertavam-se da antiga oralidade e passavam a ter novos hábitos de leitura, abalando a vida em comunidade. Benjamim Abdala salienta que “a leitura, antes restrita a um número reduzido de clérigos, conquistou novos espaços [e leitores]” (1995, p. 15). Ao cair no gosto popular, o novo gênero passa a ser contestado, pois é considerado imoral, fato que desacelerou a sua propagação.

Como forma de expressão artística, o romance ressurgiu no final do século XVIII com a ascensão da burguesia, sendo apreciado, em especial, pelas mulheres. É no século XIX que se liberta da condição subalterna em relação à poesia, das amarras dos padrões classicistas, dos gêneros considerados elevados, sofre mudanças estruturais e alcança prestígio. Destaca-se que nas obras literárias, em geral, o modo de pensar em determinada época é levado para o texto, e essa característica será ainda mais proeminente na prosa romanesca, pois as problematizações criam formas de narrativas as quais se atualizam à medida que a sociedade se transforma. Georg Lukács e Mikhail Bakhtin, inspirados em Kant e Hegel, relacionam as mudanças do gênero às transformações ocorridas na sociedade.

Em sua obra *Teoria do romance*, publicada originalmente em 1916, Lukács analisa o romance a partir do comportamento humano nas sociedades grega e

ocidental. Para o filósofo e historiador da literatura, o modo de ser dos antigos gregos é compatível com a epopeia: havia certa estabilidade entre o homem e mundo circundante, o herói épico não projetava um indivíduo, e sim uma sociedade, ou seja, a comunidade era valorosa. Diametralmente oposto ao mundo grego, o mundo moderno rompe com esse equilíbrio e com esse espírito de coletividade, erigindo uma sociedade fragmentada, caótica e individualista; percebe-se uma ruptura entre a realidade e o modelo ideal, cuja ausência resulta na autocrítica da realidade. Por essa razão, na era moderna, uma das principais características do romance é a preocupação com os conflitos psíquico-político-sociais do sujeito: “ter de refletir é a mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance” ([1916] 2009, p. 86). Para o filósofo, o herói moderno é a imagem de um indivíduo solitário, problemático, “que nasce desse alheamento em face do mundo exterior” ([1916] 2009, p. 66), “rumo ao claro autoconhecimento” ([1916] 2009, p. 82).

Na análise dos gêneros clássicos, Lukács conclui que a tragédia, mesmo modificada, permanece no mundo moderno, fato que não ocorre com a epopeia, a qual cedeu espaço ao romance, que ele considera “a epopeia do mundo abandonado por Deus” ([1916] 2009, p. 89), já que é “a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por ele ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, [1916] 2009, p. 91).

O novo gênero não comporta aqueles heróis dos clássicos, mas sujeitos capazes de realizar atos heroicos instigados por motivos condenáveis e de atos condenáveis instigados por sentimentos nobres, por isso “a psicologia do herói romanesco é demoníaca” ([1916] 2009, p. 89). O inacabamento normativo do romance procede de sua representação do *epos* burguês. Percebe-se que Lukács lamenta o desaparecimento da épica e o advento do romance, o que vai de encontro às ideias defendidas por Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, publicado em 1975. Bakhtin guarda algumas semelhanças com o seu antecessor no que tange ao “único gênero que ainda está evoluindo e é o único gênero nascido e alimentado pela era moderna da história mundial” (BAKHTIN, [1975] 2014, p. 398). No entanto, o pensador russo deleita-se com a eclosão do novo gênero e enxerga nele tendências épicas ainda vivas, pois o que é válido para o clássico da Antiguidade, de certo modo é válido para o restante da literatura. Ademais, para

Bakhtin, o desajuste do sujeito consigo mesmo não é exatamente um conflito entre dois planos, o individual e o mundo, mas se deve ao modo de ver o mundo sob a perspectiva do outro.

Bakhtin, grande estudioso do gênero, reestrutura radicalmente a linha do tempo romanesca ao mostrar que o romance surgira há mais tempo do que se considerava, ou seja, anteriormente a Cervantes, Defoe ou Richardson. Calcado na ação centrada na consciência do indivíduo, o filósofo da linguagem consigna o termo romance a qualquer forma de expressão anticlássica, já que os traços fundamentais de qualquer cultura estão inseridos nesse gênero, como os legais e os religiosos, de forma a minar a cultura oficial.

No ensaio “Epos e romance” ([1975] 2014) o estudioso aventa que, em oposição à linguagem unificada, o romance surge como forma de renovar os conteúdos, a linguagem e o estilo, não apresenta forma definida, e sim estrutura mista, adequando-se às exigências da modernidade e do indivíduo moderno. O romance é um gênero dotado de uma força especial que ele denominou de “romancidade”, pois nada é fixo: nem tempo, nem as personagens, nem a própria forma romanesca. Segundo Bakhtin, “o romance romancizou os demais gêneros resultantes, em maior ou menor grau, ou seja, as linguagens convencionais dos gêneros canônicos começam a ter uma ressonância diferente” (BAKHTIN, [1975] 2014, p. 399). Para o filósofo russo, o romance é um gênero sempre em evolução uma vez que reflete mudanças da realidade, acompanha as transições e adequa-se a elas.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente, a evolução da própria realidade [...] é o único gênero nascido naquele mundo em que tudo é semelhante a ele. Deste modo ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros [...] por meio de sua própria evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, [1975] 2014, p. 400).

O gênero romanesco apresenta o modo que a personagem vê o seu mundo e a si por meio de diversos discursos sociais que se desenvolvem no tempo/espço da experiência humana e, portanto, fecundo na exibição da heteroglossia. O pensador afirma que a literatura tanto diz sobre o real, quanto o real é dito na Literatura, num processo constante de renovação:

[...] a obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo

subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores (BAKHTIN, [1975] 2014, p. 358).

Em vista de sua capacidade de incorporar todo e qualquer discurso, Bakhtin afirma que o romance pode, eventualmente, valer-se de procedimentos épicos e é nesse ponto que discute acerca do romance histórico. No *epos*, o tempo representado é inquestionável, “é o passado heroico nacional, o mundo das origens, da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos ‘primeiros’ e ‘melhores’ reverenciado sem crítica, com uma hierarquia estratificada” (BAKHTIN, [1975] 2014, p. 405). Os seres que o habitam são idealizados e dotados de grandes virtudes, sem frinchas; eles sumarizam o passado absoluto, símbolos de seu povo ou de sua cultura. Para Bakhtin, os épicos são um gênero acabado da mesma forma que o mundo que representaram, razão pela qual não encontram mais lugar no presente. O romance ascendeu por causa do colapso da visão de mundo épica, fato que levou os escritores a parodiarem e a ridicularizarem os estilos, os heróis e a cosmovisão das velhas formas, representados agora por uma linguagem menos literatizada.

Sob a perspectiva bakhtiniana, quando se fizer referência à atividade estética, é preciso considerar traços internos relativos ao gênero. O romance histórico nasceu da necessidade de fortalecer a identidade nacional a partir do século XIX. Em sendo assim, nesse gênero há *pelo menos* dois tempos sobrepostos: o do narrador e o das personagens. A matéria do romance é o resgate do passado histórico, pulsante, sujeito a revisões – uma vez que é costurado por fios ideológicos e, ao se transformar em materialidade verbal, deixa de ser histórico, pois necessariamente narra-se o que já aconteceu. Por essa razão, o adjetivo “histórico” torna-se irrelevante, uma vez que todo romance, em si, carrega concepções de tempo, estruturas sociais diversas, diferentes conceitos e diferentes funções da arte.

Em *A teoria do romance*, Lukács não discorrera sobre “a grande literatura que retrata a totalidade histórica” ([1936-37] 2011, p. 28), e o faz posteriormente em *O romance histórico* (escrito entre 1936 e 1937). Na obra, destaca que a singularidade do gênero consiste em trazer o passado para o presente, tornando-o experienciável. Lembra que o romance histórico desponta no início do século XIX, especificamente com *Waverley* (1841), de Walter Scott. Embora nos séculos XVII e XVIII houvesse romances de temática histórica, faltava “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da história de seu tempo” ([1936-37] 2011, p. 33), ou seja, há diferença entre

os escritores que retratam realisticamente o seu tempo sem se voltar ao passado. A chave mestra que abre a diferença se encontra no adjetivo histórico, em oposição ao passado mítico, cristalizado, imutável da épica. Dada a sua relatividade, o passado histórico é vivo, traço fundamental do romance, fato que se aproxima ao postulado de Bakhtin. Para Lukács, o romance histórico provém do romance social do século XVIII e figura “o passado como pré-história do presente” ([1936-37] 2011, p. 20). O filósofo húngaro admite que, nesse gênero, o tempo é captado mais como o tempo que muda do que como tempo que passa, o que causa horror no reconhecimento do novo como constatação da morte do velho.

O filósofo apoia-se em Hegel ao reconhecer que as revoluções que ocorreram no mundo inteiro entre 1789 e 1814 (especialmente nas nações europeias), fortaleceram o sentimento de que existe uma história e que “essa história é um processo ininterrupto de mudanças as quais interferem significativamente na vida do indivíduo” (LUKÁCS, [1936-37] 2011, p. 38). Tal ocorrência se deve porque os movimentos revolucionários levaram as amplas massas a um novo despertar da história nacional, com recordações do passado, das glórias passadas bem como das humilhações. Citando a filosofia hegeliana, “o homem é produto de si mesmo, de sua própria atividade na história”, (LUKÁCS, [1936-37] 2011, p. 44), o homem, pois, é o resultado de um processo histórico.

Para Lukács, Walter Scott é o pioneiro em retratar os costumes, as circunstâncias e o caráter dramático dos acontecimentos e em dar relevância ao diálogo no romance. O filósofo põe em relevo o caráter generalizante dos heróis scottianos: “apenas corretos e nunca heroicos” (LUKÁCS, [1936-37] 2011, p. 49), *gentlemen*, tendendo para serem medianamente inteligentes, dotados de “certa inteligência prática, porém não excepcional, de certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada e uma causa grandiosa” (LUKÁCS, [1936-37] 2011, p. 49).

Os heróis scottianos espelham os traços da classe média inglesa. São coadjuvantes e ao mesmo tempo onipresentes, não são o centro da ação, cabendo à trama cumprir essa tarefa. A grande contribuição de Walter Scott ao romance é dar vida a tipos sociais históricos, em torno dos quais os acontecimentos se desdobram. Scott coloca o seu herói já pronto, retirado do passado histórico, a fim de atenuar (e

não solucionar) alguma beligerância, seja ela partidária, seja entre classes sociais, entre pais e filhos, mulher e homem ou entre velhos amigos e, ao final da tarefa, retorna à vida corriqueira. Trata-se, com isso, de figurativizar pessoas que, em situações limiáres, ao serem postas à prova, são capazes de encontrar forças para realizar atos heroicos (dessemelhantes aos da epopeia), despontando o espírito de proatividade e de liderança latentes.

O romancista inglês permite que tanto as qualidades humanas quanto os vícios e limitações de seus heróis “brotem do solo histórico claramente figurado do ser” (LUKÁCS, [1936-37] 2011, p. 69), evidenciando que os traços de personalidade fecundam e são inseparáveis dos acontecimentos históricos; ou seja, transformações históricas importantes afetam a vida da sociedade, provocam mudanças materiais, psicológicas, muitas vezes definitivas. O primordial no romance histórico é realçar o ser *diante das e nas* circunstâncias. Como o ser é dotado de méritos e desvalores, Scott não os coloca em um pedestal, entretanto, atenta que jamais são mesquinhos. Cabe ressaltar que, segundo Lukács, o autor inglês não faz especulações psicológicas em torno de suas personagens, “não cria personagens excêntricas que, por sua psicologia, fogem da atmosfera de época, não moderniza a psicologia [delas]” ([1936-37] 2011, p. 80). Dentro do âmbito do histórico, que se apresenta como um modo de rememorar a personagem e sua posição de sujeito no tempo, insere-se o romance de formação. Scott inscreve seu herói pronto, em meio aos acontecimentos, porém há uma preparação para a sua aparição, o que remete ao *Bildungsroman*, gênero que prioriza o percurso e a evolução moral do herói, o seu comportamento, a sua forma de pensar e agir.

Há diversas fontes teóricas para o estudo do romance de formação. O cânone é anterior ao século XVIII, uma vez que, como se disse, o romance não desfrutava de um grande prestígio, as menções a romances de educação como veículos propagadores da moral e da virtude eram recorrentes. Caberia aos romancistas a tarefa de unir realismo e edificação moral, o que resulta na vertente clássica do romance de formação a qual se assimila a um projeto pedagógico, posto que é narrado, detalhadamente, o processo de desenvolvimento de uma personagem masculina, desde a infância ou adolescência, à maturidade, sempre guiado por um preceptor. A obra assumiria uma função didática, pois contribuiria para a educação e formação do leitor burguês por meio de suas personagens burguesas, na busca de

aperfeiçoamento pessoal e superação dos seus conflitos. Esse paradigma é modificado a partir da segunda metade do século XVIII, na Alemanha, quando J. Goethe publica *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1774), obra que narra a trajetória de um único herói, um jovem burguês debutante perante a vida, em busca de autoconhecimento e de seu lugar no mundo. Na época, almejava-se a criação de uma literatura que expressasse esteticamente a identidade germânica. O romance modelar de Goethe desponta como a representação desse desejo e inaugura o que Karl Morgenstern denomina de *Bildungsroman* (*Bildung*, formação; *Roman*, romance). Segundo Wilma Patrícia Maas em *O Cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), o termo foi empregado pela primeira vez naquele país em 1803 pelo professor de filologia clássica em conferência sobre “o espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos” (*apud* MASS, p. 13). Mais tarde, em 1820, Morgenstern associa o termo ao romance de Goethe: “[Essa forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade”[...] (MORGENSTERN, *apud* MASS, 2000).

O termo alemão cristaliza-se, a despeito de suas origens, como “uma instituição, um cânone atemporal e, paradoxalmente, a-histórico” (MASS, 2002, p. 23) e que se renova continuamente. Mass afirma que o “*Bildungsroman* desvenda-se como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começara a se firmar” (2000, p. 17). O tema da personagem em desenvolvimento que é posta à prova e em conflito com o mundo e com o contexto histórico de que faz parte é aceito pelos leitores e pelos intelectuais daquela época, em diversos países da Europa. Na Inglaterra, em 1850, Charles Dickens edita em livro *Experience and observation of David Copperfield the younger of Blunderstone*. Na própria Alemanha, em 1924 Thomas Mann publica *Der Zauberberg*. Na França, em 1922, Marcel Proust finaliza *À la recherche du temps perdu*; na Inglaterra, em 1914, o público recebe a primeira edição da obra *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce. Nessas duas últimas é patente a progressiva desordem psíquica das personagens, visto que estão inseridas em uma estrutura social burguesa e autoritária.

Lukács, em *A teoria do romance* (1916 [2009]) e Bakhtin em *O problema do romance de educação* (1936-1938), publicado em *Estética da criação verbal*, ([1979]

2011]) dedicam algumas páginas a essa modalidade do gênero romanesco, com um olhar mais contemporâneo (e que servirá de base para este trabalho).

Para Lukács, *Wilhelm Meister* é a tradução do romance burguês, que traz em si o desajuste entre a ação (a vontade de agir eficazmente no mundo), e a contemplação (a tendência mais receptiva em relação ao mundo). O romance goethiano capta o momento histórico em que o sujeito solitário e problemático malogra em suas investidas tão somente individuais. Para o filósofo húngaro, a reconciliação entre o sujeito e a sociedade não pode se dar de maneira cômoda e/ou harmônica.

Bakhtin entende que o *Bildungsroman* capta a imagem do homem que cresce, atinge a maturidade e envelhece, em um processo cíclico e inevitável. O autor inventaria as obras prototípicas desse gênero e conclui que, dependendo do grau de assimilação do tempo histórico real, há cinco tipos de formação: a *do formar-se a si mesmo no tempo idílico*, em que se mostra a trajetória do homem entre a infância e a adolescência, entre a maturidade e a velhice, e todas as mudanças físico-psíquicas da personagem ao longo de sua vida; a *do tempo como experiência*, *o estar a caminho*, que vai do idealismo juvenil à praticidade adulta; o *tipo biográfico ou autobiográfico*, que não é cíclico, já que o processo de formação do sujeito passa por etapas singulares; o *didático-pedagógico*, que se baseia em uma determinada ideia pedagógica; a *do mundo como experiência*, a *formação plena* (o tipo mais significativo, pois abarca os anteriores), cujas mudanças pessoais coincidem com as mudanças históricas que acontecem no mundo. Bakhtin acrescenta que em *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, e n' *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, a formação do homem apresenta-se de modo distinto: “o homem se forma *concomitantemente com o mundo*, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo” (2011, p. 222, destaques do autor). O contexto sócio-histórico-cultural criado por Rabelais é outro daquele representado por Goethe em seu romance. Neste último caso, O homem situa-se no limiar entre duas épocas (final do século XVIII a começar o século seguinte), cujos fundamentos do mundo mudam, obrigando-o a se tornar um novo homem. O pensador russo destaca a obra de Goethe para compreender as particularidades do gênero e discutir, *Wilhelm Meister*, a respeito do desdobramento do romance de educação em romance de aventura e em romance amoroso.

Segundo Wilma Patrícia Mass (2000) “há obras que são ‘mais’ ou ‘menos’ *Bildungsromane*, quer se associem ou se afastem do modelo constituído pelo

romance de Goethe” (p. 23-24). Nesse sentido, a despeito das circunstâncias peculiares e da alta carga ideológica que dá origem ao termo, sustenta-se que, na trilogia, existem resquícios do romance de formação mais ou menos acentuados nas personagens masculinas, mas esses traços inexistem em relação às personagens femininas. Tal fato coincide com a concepção clássica do gênero que, na sua origem, narra a evolução de personagens burguesas, jovens e masculinas, caso de Licurgo, Rodrigo Terra Cambará e Floriano, gradativamente.

Cabe ressaltar que as relações entre a História e a Literatura que privilegia o evento histórico têm suscitado grandes discussões por parte de historiadores, críticos da literatura e escritores. A literatura emprega determinadas estratégias de representação para apreender o mundo e configurá-las discursivamente, a História outras, porque tem outros objetivos.

A questão que se impõe é sobre o ponto de vista de Erico Verissimo, que nunca admitiu ter escrito um romance histórico e reprovava esse tipo de classificação:

Não aprovo essa classificação, nem simpatizo com ela. A trilogia é composta de três obras de ficção, com histórias inventadas pelo autor e personagens também. Histórico é apenas o pano de fundo sobre o qual se movem esses personagens e se desenvolvem essas histórias, numa espécie de contraponto (O Globo, nº 806, 1961, destaques acrescidos).

O que há neles de histórico é o tecido de seu pano de fundo. As personagens são fictícias. Naturalmente faço referências a políticos, caudilhos, generais e outros figurões de diversas épocas em nossa história: Rafael Pinto Bandeira, Pinheiro Machado, aparecem em carne e osso – digamos assim – para dialogar com as minhas personagens imaginárias (Revista *Banas*, 07 de outubro, 1974. Reportagem de João Alves das Neves. Extraído do acervo do Museu Erico Verissimo, Cruz Alta, setembro de 2019).

As reflexões do escritor gaúcho amparam-se no conceito de “romance histórico”, validado pela tradição; elas se ancoram nos anos 1970, quando esse debate ainda estava aflorando. A partir da década seguinte, a discussão cresce-se e a troca de ideias favorece o surgimento de novos modos de pensar o tema. A questão das relações entre História, tradicionalmente entendida como ciência que se baseia em fatos, documentos, considerada a área de estudos que dá origem à verdade, e a literatura, que tem suas fontes na observação e reflexão sobre a realidade e funda-se na subjetividade, na refração do escritor sobre o mundo empírico, leva essa polêmica ao plano epistemológico das teorias do conhecimento e ao da linguagem.

José Saramago (2009) comenta sobre a questão apontando que o historiador seleciona fatos, documentos e apresenta-os sob o seu olhar. Esse crivo de representação da realidade é semelhante ao do escritor. Segundo o autor de *História do cerco de Lisboa*,

Nas grandes zonas obscuras [da História] que sempre existirão, mesmo no que se supõe já conhecido, é que o romancista terá o seu campo de trabalho. Creio bem que o que está subjacente a esta nova inquietação é a consciência que temos da impossibilidade duma reconstituição plena do Passado. E que, não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu, pelo menos – a *corrigi-lo*. Quando digo corrigir, corrigir o Passado, não o é no sentido de emendar os factos da História (essa nunca poderia ser a tarefa de um romancista), mas sim, se se me permite a expressão, *introduzir* nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até aqui parecia indiscutível; por outras palavras, substituir o *que foi* pelo que *poderia ter sido*.” (SARAMAGO, 2009, online, destaques do autor).

Próximo a essa linha de pensamento de Saramago, comenta o historiador Roger Chartier,

Só o questionamento dessa epistemologia da coincidência e a tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem ocupar o lugar desse passado permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção (CHARTIER, 2009, p. 12).

Ambos, Saramago e Chartier, centram o problema na questão epistemológica e na linguagem, ou seja, nas estratégias de representação de que essas áreas (Literatura e História) se valem para apreender o mundo e configurá-lo discursivamente.

Desse embate, conclui-se que o texto literário que se baseia nos eventos históricos não se interessa em homologar o discurso do historiador, mas preocupa-se em criar estratégias narrativas que confirmam “verdade” a sua história, isto é, que as soluções estéticas eleitas na representação dessa dada realidade sejam convincentes. Tanto a História quanto a ficção são sistemas de significação, cada uma intenta apresentar um tipo de verdade. O discurso histórico procura interpretar da melhor forma possível o evento, busca dar uma certificação de verdade apoiando-se em documentos, o que faz dele uma versão de um constructo humano. Tal intento

nem sempre é de valia para o discurso literário, cujo interesse maior é a verossimilhança da narrativa, ou seja, o que é admissível, coerente, com o estatuto ficcional criado.

Pode-se ilustrar esse fato em uma passagem de *Solo de clarineta*, na qual Verissimo relembra, com satisfação, o depoimento de um leitor acerca do episódio da morte do Capitão Rodrigo Cambará:

Muito depois que publiquei *O continente*, encontrei um gaúcho simpático de Uruguaiana que me confessou que, ao terminar o capítulo que descrevo a morte do herói, não pode conter o pranto e, naquele dia, ficou em casa de luto, como se tivesse perdido um membro da própria família (VERISSIMO, 2005, p. 272)

O autor gaúcho conta esse fato para manifestar o seu contentamento ao perceber no relato de um leitor que conseguira criar um efeito de verdade à existência da sua personagem. Sobre esse fato, Antonio Candido explica que, no caso do romance histórico, o autor pode se valer de figuras imaginárias que lhe agradam a fim de completar lacunas e “no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (CANDIDO, 2017, p. 55). Outro autor que se debruça sobre essa questão é Flávio Loureiro Chaves. No ensaio “História e ficção no romance brasileiro” (1988) explica o modo que Machado de Assis empreende, em *Esaú e Jacó*, a metáfora da vida política brasileira. A respeito do romance histórico o ensaísta comenta que

[...] o romance brasileiro definiu-se [...] como romance histórico no momento decisivo de sua estruturação [...]. Por si só, não é histórica aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto, poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica (1988, p. 19).

Essa particularidade permite que as narrativas ficcionais fundamentadas na História possam ser convincentes dentro da esfera fictícia. Nota-se a percepção de Bakhtin em *O autor e a personagem na atividade estética* ([1979] 2011), acerca da personagem de ficção: a personagem é um sujeito dialógico que evolui e que produz discursos, em um simulacro da realidade, como Rodrigo Cambará.

Para Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini (2004), *O tempo e o vento* cria o sentimento de realidade devido ao fato de expor a vida do povo gaúcho sem um

enfoque caricato ou grotesco, contudo, sem omitir a violência, entre elas, a dominação pessoal.

Diante dessas considerações, afirma-se que *O tempo e o vento* pertence a uma linhagem de romances que busca recuperar o passado histórico sem, no entanto, preocupar-se em narrar os eventos com exatidão, conforme a concepção clássica do gênero, o vai ao encontro das ideias de Bakhtin expostas no início. Verissimo constrói a verossimilhança do romance a partir do discurso histórico e figurativiza-o valendo-se de objetos vindos de tempo imemoriais, míticos, como forma de se apropriar do passado histórico e de dar coerência à diegese. No discurso criativo, ao discorrer sobre a formação territorial, étnica e econômica daquele que hoje é o Estado do Rio Grande do Sul, Verissimo não se serve do anacronismo. Os fatos são narrados por intermédio da trajetória da família Terra Cambará ao longo de dois séculos e entremeado por fatos e personagens extraídos de circunstâncias concretas da História do Brasil. Os heróis “brotam do solo histórico” (LUKÁCS, [1936-37] 2011, p. 69), são seres regulares, de diferentes classes sociais, oriundos do solo gaúcho, marcados por idiossincrasias, à mercê das vicissitudes, que são capazes de feitos nobres em circunstâncias exclusivas. As ilustres personagens históricas e líderes são, do ponto de vista da trama, meros coadjuvantes, conforme Lukács.

Erico Verissimo atualiza o gênero ao permitir às personagens de sua narrativa exprimirem os pensamentos e sentimentos sobre os contextos históricos, ao emparelhar o moderno com o antigo. Ademais, o autor gaúcho, em suas memórias em *Solo de clarineta*, expressa seu desejo de colorir a verdade da história do Rio Grande, “que devia ser mais viva e bela” (2005, p. 265) que a revelada nos livros escolares. Já que se trata de uma faceta do romance histórico, as mudanças são inevitáveis e inclui-se a alteração da paisagem no evoluir diegético. As personagens, ao longo do tempo, modificam o espaço, e, em uma ação ordenada, cria-se um heterocosmo onde são delineadas suas condições históricas e sociais.

Nesse processo de reorganização, interseccionam-se o colonial-moderno e o urbano-rural, com resíduos de um e outro. A modernização traz em si a ideia de inovação, contudo, Santa Fé divide-se entre o espaço primitivo e agrícola e o espaço urbanizado e industrial, o que o deixa na zona fronteira entre o lugar e o não lugar: “o lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado, e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 2018, p.

74). O processo de ruptura com a tradição é lento, dado que o passado, para muitos, ainda se constitui modelo. O romance revela, progressivamente, como se deu o processo de urbanização, no imbricamento entre homem-natureza e a ação do homem no mundo. Acrescenta-se, ainda, a questão do regionalismo, no desvelamento das paisagens do espaço geográfico e as idiossincrasias socioculturais da região sul.

Visto que se trata de um romance de personagens, é possível, ainda, visualizar na obra verissiana resquícios do romance de formação, pois ela narra o percurso e o desenvolvimento físico, psíquico e moral especialmente da personagem masculina Floriano Terra Cambará (a trajetória das outras personagens não é exposta na íntegra), desde a infância até a idade adulta, na busca de aperfeiçoamento pessoal e superação dos seus conflitos. Se se revisar os cinco tipos de ciclo do romance de formação elencados por Bakhtin, infere-se a aglutinação de todos eles na obra verissiana, desde *o estar a caminho*, porque expõe a trajetória da vida da personagem; *o formar-se a si mesmo*, porque o herói se torna um adulto sem “o idealismo juvenil” (BAKHTIN, 2011, p. 220); *o tipo biográfico e autobiográfico* já que é possível identificar etapas singulares no processo de desenvolvimento de Floriano; *o didático-pedagógico* devido aos aconselhamentos de fundo didático-humanístico que recebe e, finalmente, *a formação plena*, posto que Floriano se situa na fronteira entre duas épocas, obrigando-o a se reavaliar para se tornar um novo homem.

Há também que se considerar, no romance verissiano, o gênero épico, devido ao seu apelo místico, conforme sugere Bakhtin. Verissimo em *Solo de clarineta* reflete que, ao escrever a primeira parte da trilogia, talvez almejasse “construir outra cidade *ubi Troia fruit*” (2005, p. 279), no provável intento de “desmitificar a história do Rio Grande” (2005, p. 265).

Regina Zilberman em seu ensaio “Do mito ao romance: Tipologia da ficção brasileira contemporânea (1977) observa que a estrutura narrativa de *O tempo e o vento* (predominantemente na primeira parte da trilogia) associa-se ao mito, no modo de contar os eventos passados e lista alguns elementos míticos, entre eles:

a. A narrativa da fundação de uma sociedade e o estabelecimento de uma família, tendo na sua origem a ação de um herói de traços míticos e sobrenaturais: Pedro é filho de Maria e destina-se ao sacrifício.

b. Ana Terra e Pedro, o casal original, vive em regiões primitivas em um tempo primitivo.

c. O tempo das origens pode ser recuperado pela repetição ritualística, passando às gerações subsequentes objetos herdados e através da transmissão dos traços hereditários.

d. A repetição dos nomes próprios a gerações posteriores: Pedro herda o nome do pai, Bibiana da avó. O nome Pedro relaciona-se ao divino, pois liga-se ao fundador da Igreja Católica, Ana é um nome bíblico da tradição judaico-cristã. As personagens descendentes Rodrigo, Bolívar e Licurgo, têm nomes de heróis profanos.

Segundo a autora, o elemento mítico é subtraído nas demais partes da trilogia, *O retrato* e *O arquipélago*, para entrar na narrativa histórica. Ao se apropriar da narrativa do mito nas origens da família, Erico Verissimo pode concretizar o objetivo de:

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 de ruptura, sintetizada na atuação de Licurgo [diante do cerco ao Sobrado] e levada adiante até as últimas consequências (ZILBERMAN, 2004, p. 47).

Em outro ensaio, “Saga familiar e história política”, publicado em *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose* (2004, p. 141-158), Regina Zilberman traça um paralelo entre a obra *Oresteia*, de Ésquilo, e a trilogia. A autora explica que nem a *Ilíada*, nem a *Odisseia* deram conta de todas as narrações da guerra de Tróia, cabendo a Ésquilo articular as causas e as consequências e apresentá-las desde o início até o fim na sua *Oresteia*. Segundo Zilberman, a obra é uma crônica de guerra entre aqueus e troianos, motivada pelo crime de Páris, o rapto e a sedução de Helena, esposa de Menelau, desrespeitando, dessa forma, as normas de hospitalidade. É também uma crônica familiar, pois une a saga familiar à história política da cidade-estado de Atenas, na passagem da tirania à democracia. Estendendo-se por três gerações de dissimulações, enganos, rixas e desavenças, a família dominante de Atenas é incapaz de manter o controle da cidade-estado e é sucedida por outra instituição, o Estado. Ésquilo parte do passado, chega ao presente e transita simultaneamente entre o mítico e o histórico, sem desfigurar nenhum dos dois. Zilberman aponta algumas similaridades entre a obra clássica e a trilogia: ambas introduzem o mito em meio a fatos históricos sem desconstituir os gêneros, ambas tratam de uma saga familiar tendo como pano de fundo as formações do Estado e

ambas narram a substituição de uma classe pela outra, no caso do escritor gaúcho, de uma aristocracia rural para uma burguesia urbana.

Por fim, como representação de um espaço discursivo, o romance abriga interdiscursos constituídos numa dada formação social. Os gêneros romanescos, expostos até aqui, têm em comum o fato de as personagens não se apresentarem acabadas, tampouco o tempo:

[...] É dos cronotopos reais desse mundo refletido que representa que se originam os cronotopos refletidos e *criados* do mundo representado na obra (no texto). Sem dúvida esse processo de troca é ele mesmo cronotópico: realiza-se, antes de tudo, no mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação (BAKTHIN, [1975] 2018, p. 230-231)

O homem que fala no romance espelha sujeitos que pensam sobre si e a vida circundante, posicionando-se acerca de suas ideias. Em períodos históricos diferentes, visões de mundo, ideologias e linguagens diferentes. A vida pulsante faz-se criação literária, subsumindo o escritor, ao mesmo tempo, observador e enunciador dessa vida. Quiçá, de sua extraposição, consiga dar sentido a si e ao mundo.

1b. O romance verissiano: a fortuna Crítica, o estilo, a gênese e a recepção

Um viés da recepção que cumpre apresentar, inicialmente, é o da crítica literária. A trilogia *O tempo e o vento* é um dos *corpora* mais prolíficos da Literatura Brasileira. A crítica coeva a Erico Verissimo suscitou inúmeros trabalhos acadêmicos e publicações. Flávio Loureiro Chaves equipara a fortuna crítica de Erico Verissimo aos acervos de Machado de Assis, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, pois, segundo o biógrafo, o último levantamento subia a cerca de 1,3 mil títulos. Veríssimo lança críticas sobre o indivíduo, situado diante da História, situação em que se dá a conspurcação de uma gama de valores éticos. É ampla a quantidade de trabalhos que tratam dos aspectos histórico-sociais, notadamente nas áreas de história, sociologia, filosofia e educação. Inúmeras produções acadêmicas e artigos foram publicados em instituições internacionais. Nas últimas décadas, sobretudo na área de Letras, apareceram muitos trabalhos – dissertações, teses, artigos e ensaios – que investigam as qualidades literárias do escritor.

Os autores que mais contribuíram com estudos analíticos sobre a obra de Verissimo são Regina Zilberman, Maria da Glória Bordini, Flávio Loureiro Chaves,

Ligia Chiappini, Robson Pereira Gonçalves, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, o filósofo Jacques Leenhardt e o crítico Orlando Fonseca. Os pesquisadores, ensaístas e estudiosos publicaram diversos artigos e ensaios, discutindo aspectos não só sobre a trilogia, como também acerca de outras obras do autor, lançando um olhar investigativo sobre os aspectos que tangem as diversas áreas do conhecimento.

Vale ressaltar que se pesquisou no Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), disponível eletronicamente, nas bibliotecas virtuais, especialmente nos bancos de teses e dissertações das Universidades USP, UNESP, PUCSP, PUCRS, UFRGS, UNISINOS, UFSM, UNICAMP, UPM, no site Domínio Público, no *Google Acadêmico* e não foram encontradas, até o momento, uma pesquisa que tratasse do cronotopo em quaisquer obras do autor. Além do mais, trabalhos que deem destaque à personagem Maria Valéria, quase inexistem. O mais significativo é a dissertação *A sombra e a chama: uma interpretação da personagem feminina n'O tempo e o vento de Érico Veríssimo* (1992) de Lélia Almeida. A (então) mestra analisa as personagens femininas da trilogia e os papéis sociais designados às esposas e às amásias. A autora considera Maria Valéria transgressora das normas do território por facilitar o questionamento sobre a identidade feminina e as funções sociais que foram historicamente delegadas às mulheres.

Destacam-se ainda autores que examinaram *O continente*, *O retrato* e *O arquipélago*. O livro que contém mais estudos a respeito da trilogia é *O romance da História* (PESAVENTO; LEEHARDT; CHIAPPINI; AGUIAR, 2001) e *O tempo e o vento: História, invenção e metamorfose* (BORDINI; ZILBERMAN, 2004). A tese de doutorado *Erico Verissimo e a urdidura da ficção com a História em O retrato*, de Célia Doris Becker também merece atenção neste levantamento.

Muitos foram os artigos a respeito da obra verissiana escritos por Regina Zilberman, entre eles, “Erico Verissimo, memória, História, e tempo recuperado”, publicado pela *Revista da USP*, em 2005-2006. A autora discorre a respeito do narrador da trilogia, que é revelado somente na última página do romance, tornando a narrativa cíclica. Essa descoberta obriga o leitor a reiniciar a leitura, pois “graças a esse artifício tudo muda”. Antes o narrador, por ser anônimo, deixava a narrativa com um aspecto mais impessoal. Passando a ter nome e sobrenome, deixa marcas de subjetividade, já que é um membro da família. Essa estratégia, segundo Zilberman, “compromete a linearidade do tempo, seja na cronologia, seja da própria leitura”. A

autora traça um paralelo entre a trilogia e o romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, cuja palavra final também retoma a inicial, tornando a narrativa cíclica. Zilberman faz essa analogia objetivando discutir a regressão do tempo no romance, bem como o papel da memória diante da História.

Sobre *O retrato*, em *O tempo e o vento: História, invenção e metamorfose*, Bordini e Zilberman apontam quais símbolos estão presentes em *O retrato*: o quadro – obra-prima de Pepe García – e o galo – personagem da peça *Chantecler*, de Rostand, os quais contribuem para caracterizar o protagonista e revelam as tendências narcisistas da personagem central que é a representação do caudilho. Em relação ao galo da peça *Chantecler*, as autoras acrescentam que “Chantecler” sugere a soberba da figura do herói que se assemelha ao personagem da peça homônima do dramaturgo francês, Edmond Rostand.

Nessa imagem do galo, Bordini reconhece a figuração do burguês. Nesse sentido, o retrato tem um sentido político e representa a ascensão da classe burguesa, do “momento de transição” da evolução econômica do Rio Grande do Sul, de “uma sociedade rural” – originada em latifúndios adquiridos “pela lei da força” e exploradora da pecuária –, para “um regime burguês” – fundado no direito e caracterizado por “atividades urbanas, em que o comércio se destaca, cabendo aos serviços um papel agregador da diversidade no todo” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 105). Outro aspecto que a autora acentua é o recurso, empregado por Verissimo, ao estabelecer um diálogo com a obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, só que de maneira contrária: “Erico tira da narrativa de Gray o lado fantástico, mas conserva a tragicidade da história da personagem Sybil” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 112-113).

Ainda em *O tempo e o vento: História, invenção e metamorfose* Bordini aponta os três eixos narrativos do romance: um ideológico, um literário e um histórico, formando um painel de uma parte da história política, regional e nacional da literatura gaúcha. Bordini alista os capítulos intitulados “Reunião de família”, entremeados por outros, a fim de explicitar os eixos narrativos. A autora faz uma análise do antagonismo entre Rodrigo e Toríbio e entre Rodrigo e Floriano. O último, ao criar seu romance, usa estratégias como o testemunho, a crítica, a reportagem, para mostrar aos leitores que os fatos históricos que são relatados, na verdade, estão impregnados de subjetividade. Bordini acrescenta, ainda, que “um escritor, para visar o bem comum e

tornar-se um político no sentido aristotélico, precisa, acima de tudo, de introspecção da própria existência e ascendência” [...] (2004, p. 138).

No ensaio “O questionamento político em *O Arquipélago*” (2004), Maria da Glória Bordini explica que o eixo ideológico se manifesta nas seis partes dos capítulos “Reunião de família”, pois nas discussões que se encetam nos encontros familiares, percebem-se os diferentes posicionamentos políticos entre a velha e a nova geração. O eixo literário compreende as seis partes dos capítulos “Caderno de pauta simples” e apresenta Floriano em busca de matéria para a realização de seu romance. Segundo Bordini, o desafio da personagem é aceitar o seu passado pessoal e regional e, para tanto, ele estuda os eventos e os sujeitos históricos na perspectiva da memória do cotidiano dos homens e das mulheres da sua família, a fim de representá-los na narrativa. Ao mesmo tempo em que discute o passado familiar e regional, pensa em como será a poética do futuro romance. O terceiro eixo – o histórico – cuja figura central das ações é Rodrigo Terra Cambará, constitui a trama da narrativa e reúne um conjunto de revoluções e de conspirações políticas.

No artigo “O retrato e a identidade” (2000), Orlando Fonseca também conduz a sua análise para o estudo da metáfora: o retrato é a combinação entre o passado e o presente do médico: no passado, o jovem Dr. Rodrigo Terra Cambará era uma “personalidade política identificada com uma identidade nacional” (FONSECA, 2000, p. 117). Fonseca salienta ainda que o retrato remete Rodrigo ao perfil ditatorial de Getúlio Vargas.

Ligia Chiappini, no ensaio intitulado “O campo e a cidade no *retrato*” (2001), conforme o título sugere, destaca o espaço narrativo da obra, apontando, inicialmente, a tensão – campo *versus* cidade – identificável já no primeiro capítulo e que se estende ao longo de toda a segunda parte da saga. No sobrevoo que Eduardo Cambará realiza surge “uma primeira visão de Santa Fé, rasteira e rápida, mais sonora que visual” (2001, p. 105); em seguida, o foco amplia-se para a vista dos arredores. Segundo a autora, a chácara de Babalo representa as perdas materiais dos grandes fazendeiros arruinados e, nos arredores, situa-se “a nova força do campo gaúcho: Nova Pomerânia e Garibaldina, núcleos de agricultores alemães e italianos que, ao longo do romance, vão-se desenvolvendo e tornando-se cada vez mais influentes.” (2001, p. 106). Nesse espaço, há marcas antagônicas: as características de uma cidade que está se modernizando em função de alguns recursos como telefone, telégrafo, rádio,

luz elétrica, automóvel, avião, mas que ainda mantém aspectos provincianos, “com ruas de terra e campo ao redor” (2001, p. 105-106). O latifúndio cede lugar às pequenas propriedades.

No ensaio, Chiappini faz uma analogia entre o retrato e o espaço: a obra executada por Pepe Garcia representa o encontro entre campo e cidade, entre passado épico, presente e futuro promissores. Chiappini afirma que Rodrigo constitui a transição entre o espaço da economia rural e o da urbana, que é uma alegoria de “dois Rio Grandes [...], dois Brasis” (2001, p. 110). Além desses contrastes, Chiappini também considera o espaço como elemento caracterizador da personalidade do protagonista: cosmopolita – considera Paris como símbolo da civilização e do progresso –, porém não se desapega de sua origem rural.

Em outro ensaio intitulado “Flora-Floriano: impasses do escritor dos anos 30” (2001) Chiappini defende que o escritor Floriano é o *alter ego* do escritor, além de ser uma metáfora no sentido mais estrito da palavra, já que dentro do nome Floriano se encontra a palavra Flora, revelando a ambivalência da personagem, que tem um lado feminino e um masculino, conflitando-se a todo instante. O lado floral de Floriano é hesitante, medroso, admirador e defensor das mulheres. O lado masculino é aquele que se assemelha ao do pai, mas que não quer se revelar. O espelho é um elemento importante, pois é o anjo da guarda que incomoda a todo momento, não permite que Floriano deixe emergir o seu lado Cambará. Sandra Jatahy Pesavento também diz que a metáfora é uma maneira de se explicitar a teoria da identidade, em busca da qual Floriano sempre está. A autora finaliza apontando em Floriano a metáfora que “vive a desmanchar as metáforas que inventa, esquecendo que propunha a deixar muitos etc... entre seus parágrafos para o leitor preencher, novas metáforas se criam, permitindo que leiamos o romance como a metáfora das metáforas” (2001, p. 156).

Pesavento, no mesmo livro, especificamente acerca de *O retrato*, assina o ensaio “A temporalidade da perda” (2001) e considera que a narrativa pendular de Erico Verissimo “sobremontando posições polares, relativizando diferenças”, permite “a convivência de opostos” (2001, p. 51). A autora também destaca os conflitos armados que se desenrolam ao longo da trilogia, provocando diferentes percepções às personagens femininas e masculinas: sob a perspectiva masculina, a guerra é percebida como “contingência da vida, traço permanente do cotidiano do pampa ou

prática a pautar os valores da conduta do homem do Sul” (2001, p. 45), diferentemente do que as mulheres pensam.

Sobre o tempo narrativo, Pesavento aprofunda-se no que diz respeito à interposição temporal em *O retrato*. Nesse livro, o tempo assume a função de revelar como o passado tem força na sequência narrativa. Além disso, sugere a descrença do narrador ante o novo e o futuro. A técnica narrativa utilizada para marcar esse aspecto é a inversão temporal, e o efeito de sentido obtido é o de acentuar o ceticismo em relação ao novo, colocando em xeque a possibilidade ou não de salvar o tempo passado.

[...] Nesse processo de estruturação/desestruturação que acompanha o fluir da narrativa e que assinala a temporalidade da mudança, uma linha persegue a trama e é marcada pela tragédia, fazendo com que cada elemento do novo contenha em si os germes da sua destruição, e que cada avanço implique uma perda (PESAVENTO, 2001. p. 89-90).

Ao referir-se a perdas e derrocadas, a autora considera a ambiguidade de posicionamento político do Dr. Rodrigo Cambará: ele defende a bandeira do liberalismo e da democracia, mas acaba apoiando o Estado Novo.

Sandra Pesavento, no mesmo livro, escreve o ensaio “Floriano no espelho: o mágico e o lógico”, no qual propõe o resgate de metáforas que Verissimo utiliza em suas obras. Com esse estudo, sugere que, ao servir-se desses recursos estilísticos, expõe questões universais, demonstrando que o escritor ocupa uma posição superior que ao de simples contador de histórias. Para provar este argumento, analisa os três livros que compõem o terceiro volume da obra no que tange à metáfora do espelho. Floriano Terra Cambará mira-se no espelho em uma atitude de questionamento e distanciamento da realidade. O espelho seria uma metáfora da busca da identidade, e do despertar do seu ofício de escritor que, como tal, deve distanciar-se e tentar captar as emoções e sentimentos dos indivíduos. Floriano o tempo inteiro faz indagações sobre o que escrever e como: escrever a história do Rio Grande ou um romance? A estudiosa conclui que “escrever é, pois, tarefa difícil, o que equivale dizer que se entrecruzam e evidenciam a fragilidade das fronteiras entre estratégias discursivas, que ora incidem pelo caminho da ficcionalidade, ora pelo da veracidade” (2001, p. 181).

Ainda, Jacques Leenhardt, em “O retrato de Rodrigo Cambará” (2001), defende a tese de que a busca do Doutor Rodrigo por novidades representa a tentativa de o protagonista libertar-se das influências do passado.

Flávio Loureiro Chaves, biógrafo de Érico Veríssimo, escreveu numerosos ensaios, artigos, livros a respeito do autor e de sua obra. Não é o escopo deste trabalho realizar todo esse levantamento. No entanto, entre a diversidade de textos assinados pelo pesquisador, o que vale destacar para o momento é o capítulo intitulado “O narrador, testemunha da História”, presente no livro *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo* (2001). Chaves considera que a personagem Doutor Rodrigo se arvora herdeiro da tradição gaúcha de bravura, hombridade e firmeza de princípios. No entanto, observa que essa personagem pretensamente liberal não alia a teoria à prática, não passando de um oportunista lacaios do Estado Novo getulista, versão brasileira do fascismo. O que vemos não é a reencarnação do seu heroico homônimo, Rodrigo Cambará, mas um fracassado pai, marido e político, conduzindo inexoravelmente sua família à decadência e desagregação. O estudioso conclui que a existência de dois Rodrigos marca o início e o fim de um ciclo: a família Terra/Cambará reflete a ascensão e queda de uma aristocracia rural que, não obstante participar ativamente da formação do Rio Grande do Sul, viu-se decadente e superada por novas realidades políticas, econômicas e sociais.

Maria Cristina de Matos Rodrigues, em 2006, publicou o artigo “*O tempo e o vento: literatura, história e desmistificação*” na revista *MÉTIS: história & cultura*, no qual explora as concepções de Erico Verissimo a respeito da sociedade e o papel social que a literatura cumpre ao representar a realidade, especificamente a do Rio Grande do Sul. Rodrigues parte das considerações pessoais do autor sobre a forma como as escolas abordam a História, especialmente como são registrados os fatos nos livros escolares, manifestando, desde então, o desejo de desmistificar a história regional.

Célia Doris Becker, em sua tese de doutorado *Erico Verissimo e a urdidura da ficção com a História em O retrato*, estuda os procedimentos adotados por Erico Veríssimo no entrelaçamento da ficção com a História, na segunda parte de *O tempo e o vento*. A autora salienta a pouca representatividade do segundo tomo do romance para a crítica em geral. O seu objetivo é demonstrar a estratégia que o escritor utiliza para transformar a realidade histórica em fatos estéticos e como a “narrativa obedece

à verossimilhança externa sem ferir a concepção estética” (BECKER, 2006, p. 18). Becker defende que o romance é o espaço que expõe os problemas sociais.

No trabalho, Becker considera não só a representação do homem, como também a do contexto do Rio Grande do Sul – e por extensão do Brasil – nas décadas iniciais do século XX. Nesse percurso, interessou-se pelo entrecruzamento de vozes: a do narrador e a das personagens, as quais interligam diversos conflitos. Por meio dessa estratégia, Becker consegue identificar, na narrativa, os valores político-ideológicos norteadores da sociedade.

1.c Sobre o estilo e a recepção

O período inicial da produção de Erico Verissimo deu-se na década de 30, auge do romance regionalista. Autores notáveis como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, criavam narrativas cujos fatos ocorriam na própria região natal, com objetivo de denunciar as relações perversas entre contexto sócio-político e indivíduo. No entanto, Segundo Flavio Loureiro Chaves, o olhar de Erico Veríssimo volta-se ao ambiente citadino, garantindo-lhe o pioneirismo:

[...] pertencendo em perspectivas modernistas, à geração consolidadora, ele é um dos escritores fundamentais do movimento, por haver feito, fora de São Paulo, o que nenhum dos revolucionários de 22 conseguiu fazer: romance urbano moderno [...] (CHAVES, 1976, p. 34).

Do ponto de vista de Maria da Gloria Bordini e Regina Zilberman, “Erico Veríssimo estava associado à imagem de um romancista bem-sucedido, viajado e culto, responsável por histórias que caíam no gosto do público” (2004, p. 14). De fato, era intenção de Verissimo criar uma literatura menos hermética, que agradasse a todos, porque achava desonesto “o truque de turvar as águas para dar impressão de profundidade” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2003, p. 33), ideia que recupera de Nietzsche em *Assim falou Zaratrustra* (1893-1895), no capítulo “Dos poetas”.

[...] nunca estamos livres do perigo de ver as palavras usadas não como um meio de comunicação entre o autor e o leitor, mas como peças de um jogo esotérico, hermético e, portanto, um fim em si mesmas. Creio que o enigma da vida já é tão complicado que o escritor não deve criar em torno dele outro enigma, nem mesmo de natureza verbal. A poesia sim, é o reino das palavras, o campo próprio para experiências imagísticas, metafóricas (VERISSIMO, 2005, p. 259).

A aparente simplificação da linguagem lhe rendera muitas críticas, imputando-lhe a imagem de um “mero contador de histórias”, alcunha de que se apropria. Segundo Otto Maria Carpeux, ao contrário do que o autor dizia sobre si, Erico Veríssimo dominava os procedimentos narrativos “um homem que sabia narrar acontecimentos como se fossem realmente acontecidos” (CARPEAUX, 1972, p. 37).

O estilo de Erico Verissimo deriva das traduções que faz para a Editora Globo, recebe influência, principalmente, de Aldous Huxley, do qual se serve do contraponto, técnica então comum na literatura inglesa, mas inédita na brasileira. Esse procedimento consiste na sobreposição dos protagonistas e dos acontecimentos narrados sem haver um centro narrativo; ou seja, apesar de simultâneos, não possuem pontos convergentes, criando a independência de cada núcleo. Tais considerações a respeito do autor revelam que a linguagem mais acessível de Erico Verissimo não diminui a propriedade narrativa de seus textos, tampouco é suficiente para encobrir seu pioneirismo, tanto no plano literário nacional quanto regional. Ao contrário, a proficiência literária do escritor gaúcho garante a expansão da obra a múltiplas reflexões sobre o indivíduo e a sociedade.

Sobre a obra mais representativa do autor, *O tempo e o vento*, é considerada a narrativa mais longa da Literatura Brasileira, compreende o período de duzentos anos de história do Rio Grande do Sul desde 1745 – com a ocupação do “Continente de São Pedro” – até 1945, fim do Estado Novo. Verissimo esboçara o desejo de escrevê-la na obra anterior, *O resto é silêncio*, quando a personagem Tônio, um escritor, manifesta a vontade de mostrar às pessoas a história do Rio Grande do Sul:

Quantos milhares de homens tinham lutado, sofrido e morrido para manter as fronteiras da pátria? Que soma de sacrifício, de fé, esperança e coragem havia sido necessária para que o Brasil continuasse como território e como nação? [...]

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 escampados, nas mulheres de olhos tristes a esperar os maridos que tinham ido para a guerra ou para a áspera faina do campo.... Cresceram as cidades e os cemitérios. Os primeiros trilhos da estrada de ferro foram deitados no solo do Rio Grande. Ergueram-se os primeiros postes telegráficos. E o vento levou para as nuvens a fumaça das locomotivas... (VERISSIMO, 2008, p. 378).

No ensaio “O continente: um romance de formação? Pós-colonialismo e identidade política” Maria da Glória Bordini (2004, p. 67) esclarece que o autor previra

escrever o romance em três anos, teria um só volume com aproximadamente 800 páginas e chamar-se-ia *Caravana*:

Achava-me eu 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 de vida do Rio Grande. Começaria numa missão jesuítica em 1740 e terminaria em 1940. Levei a máquina de escrever portátil para a beira de um lago artificial [...] decidido a escrever a primeira linha do romance-rio [...]. Silêncio. Tudo tranquilo. Tudo menos eu. Não sei que secreta intuição me dizia que não tinha chegado a hora de escrever *Caravana* (VERÍSSIMO *apud* BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 24).

No entanto, Verissimo não acerta as suas previsões: o trabalho com a escrita lhe toma mais de 10 anos, o título muda para *O tempo e o vento*, a composição é em formato de trilogia, com 2.200 páginas, distribuídas em nove partes. A obra é publicada aos poucos e a recepção de cada uma é diferente. *O continente*, a primeira parte da trilogia, é iniciado em 1947, finalizado em 1948 e publicado em 1949, obtém grande sucesso de público e torna-se uma das obras latino-americanas mais traduzidas daquela época. *O retrato* é lançado dois anos mais tarde, em 1951, e não é tão bem recebido como o primeiro livro. O próprio Erico Veríssimo pareceu concordar com tais opiniões, como pode ser observado em *Solo de clarineta*:

A despeito do prazer com que o escrevi, achei-o literariamente inferior a *O continente*. Para principiar, falta-lhe o elemento épico. Nas críticas que se fizeram a esse segundo volume da trilogia, notei um tom quase generalizado de desapontamento. (VERÍSSIMO, 2005, p. 278-279).

O arquipélago, terceira e última parte de *O tempo e o vento* – a mais extensa de todas – começa a ser escrito sete anos depois, em 1958, devido ao frágil estado de saúde do autor, vitimado por um ataque cardíaco. É lançado quatro anos mais tarde, em 1962, e é recebido sem entusiasmo.

Independentemente da recepção obtida, Regina Zilberman e Maria da Gloria Bordini (2004, p.14) admitem um consenso: a obra verissiana é a concretização de um projeto da sociedade e da cultura brasileira e “estudá-lo sob suas variadas facetas constitui um desafio permanente e fascinante” (p. 20).

1.d Breves contextualização e síntese de *O tempo e o vento*

O continente é composto de dois volumes que narram a história da formação do Rio Grande do Sul e, concomitantemente, da família Terra Cambará. Esses volumes

são divididos em seis partes: “A fonte”; “Ana Terra”; “Um certo capitão Rodrigo”; “A Teinaguá”, “A guerra”, “Ismália Caré”, intervalados por um acontecimento central que é o cerco ao Sobrado, título dos capítulos principais. Trata-se do sítio imposto pelas forças inimigas a Licurgo Terra Cambará, na Revolução Federalista de 1895.

O primeiro capítulo que entremeia “O Sobrado”, no primeiro volume, intitula-se “A fonte” e conta a história da disputa entre portugueses e espanhóis pela região conhecida como Sete Povos das Missões pelos idos de 1750. O jesuíta espanhol, padre Alonzo, vem ao Brasil para atuar junto aos indígenas da região sul, catequizando-os e educando-os. Certa feita, depara-se com uma índia prestes a dar à luz. A mulher morre a termo, mas o bebê mestiço sobrevive, é batizado com o nome Pedro e recebe uma educação primorosa, tornando-se um jovem bom, inteligente, místico e intuitivo. Em batalha pela preservação do território, o rapaz é ferido gravemente e desfalece na propriedade dos Terra, onde é encontrado por Ana, personagem principal que intitula o segundo capítulo.

Estão presentes nos dois volumes de *O continente* seis interlúdios, curtas sequências narrativas fora da cronologia geral, que entremeiam os sete capítulos estruturais os quais narram a formação da família. Essas pequenas narrativas funcionam como testemunhos de sujeitos desconhecidos e indiferenciados que contribuíram para a formação do território, inseridos em um espaço e tempo não identificáveis. São vozes que, ao serem indagadas, explicam as guerras, os conflitos daquela região, narram bravuras de patrícios, cujos nomes sabiam ou ignoravam.

O primeiro interlúdio, localizado imediatamente após o capítulo “A fonte”, traça as origens dos primeiros colonizadores a do então Continente de São Pedro, como era originalmente chamado o que viria a ser o Rio Grande do Sul. De um lado, portugueses oriundos das Ilhas dos Açores, movidos pelas promessas da Coroa portuguesa de terras, ferramentas, animais e sementes no Novo Mundo. Nesse interlúdio, narra-se a trajetória de uma família que fazia parte dos açorianos que, desembarcando nos campos de Viamão, acabariam por fundar a cidade que hoje conhecemos por Porto Alegre. De outro, um cavaleiro branco, sem origem e sem destino, resquício do bandeirantismo, chamado Chico Rodrigues, que vivia de saques, pilhagens e roubo de gado. Os caminhos dos açorianos e deste cavaleiro cruzam-se quando este toma por companheira Maria Rita, a filha do açoriano Zé Borges. A partir

de então, Chico Rodrigues pensa em tornar-se estancieiro e muda seu próprio nome para Chico Cambará. Desenha-se aqui a origem do Capitão Rodrigo Severo Cambará.

O segundo capítulo de *O continente*, “Ana Terra”, narra a trajetória da heroína da trilogia. Filha de um trabalhador que migra da região de Sorocaba para tentar a sorte no Rio Grande do Sul, a moça leva uma vida rotineira e solitária, ao lado do pai, irmãos e mãe. Na primavera de 1777, enquanto se ocupava de seus afazeres junto à sanga, encontra um mestiço inconsciente e, com a ajuda dos irmãos, leva-o para casa, onde recebe os cuidados dos desconfiados familiares. A salvo e agradecido pela atenção, Pedro torna-se empregado de Maneco Terra. Encontrando-se no auge da juventude, Ana sente-se irremediavelmente atraída pelo mestiço, o que resulta em uma gravidez em um cenário marcado pelo patriarcalismo. Ao descobrir o fato, o pai ordena aos filhos que matem o índio, ato consumado. Ana dá à luz a um menino e batiza-o com o mesmo nome do pai, Pedro. Anos depois, a fazenda dos Terra é atacada por castelhanos, todos os homens da família são assassinados e a protagonista é violentada. Corajosamente, Ana Terra escapa, não sem antes resguardar a vida da cunhada, da sobrinha e do filho. Dias mais tarde, juntam-se a um grupo de pioneiros em deslocamento do litoral os para campos ao norte, de propriedade da família Amaral, região que será chamada de Santa Fé e onde Ana e os seus se radicam.

O segundo interlúdio vem logo após “Ana Terra” e está cronologicamente ligado ao tempo da Independência. Contam-se aí as vagas origens de um elemento cuja descendência seria uma miscigenação do índio com brancos: “Tens pele de mouro, mas donde tiraste esses olhos esverdeados?” (VERISSIMO, 2004a I, p. 191). Nasceram e vivem na miséria, totalmente à margem de uma sociedade ainda incipiente, tornando-se apenas vagamundos e prostitutas. Aqui também se nota o início da colonização alemã, com a chegada dos primeiros imigrantes que se estabeleceram no Vale do Rio dos Sinos, nos contrafortes da Serra Gaúcha, como agricultores e pequenos manufatureiros. A esse tempo, eclode a Guerra Cisplatina, onde o Uruguai, então província do Império, viria a conquistar sua independência. Para esse conflito, o Exército Imperial recruta como soldados tanto os miscigenados quanto os imigrantes. Um dos oficiais vem a ser exatamente o então tenente Rodrigo Cambará.

O segundo capítulo do primeiro volume, “Um certo capitão Rodrigo”, inicia com a chegada a Santa Fé do galante e sedutor capitão Rodrigo, anos mais tarde, em

1828. Bonito, forte e corajoso, Rodrigo lutara em diversas guerras na região do Rio Grande do Sul. O protagonista apaixonou-se pela neta de Ana Terra, Bibiana, filha de Pedro Terra e, resoluto, empenha-se em permanecer na cidade e casar-se com a donzela. É estimulado a levar a cabo a sua decisão ao descobrir que a moça é a pretendente do filho do coronel Ricardo Amaral, Bento, com quem trava um duelo e de quem leva um tiro pelas costas. Essa animosidade iniciada devido à contumácia do herói se estenderá por muitos anos, vindo a fomentar brigas e mortes entre os membros das duas famílias, pois tornam-se inimigas fiadas. Recuperado do ferimento, Rodrigo finalmente obtém o consentimento de Pedro Terra para se casar com a jovem. No entanto, o espírito indomável, andarilho e lúbrico do capitão o trai, leva-o a beber, a jogar, a ter casos extraconjugais e a se alistar no conflito da Guerra dos Farrapos. O capitão luta com bravura, mas é alvo dos inimigos e tomba logo nas primeiras refregas ao comandar o assalto ao *bunker* dos Amarais. Antes de morrer, porém, consegue voltar a Santa Fé e despedir-se de sua amada.

Após “Um certo capitão Rodrigo”, temos o terceiro interlúdio. A narradora é uma solitária senhora chamada Picucha Terra Fagundes, cujos sete filhos tombaram em combate durante a Guerra dos Farrapos. Hospitaleira e estoica, farroupilha afervorada, conta a um visitante indefinido, sem o mínimo traço de autocomiseração, a crueldade da guerra que lhe tomou os sete filhos; os saques dos Caramurus (soldados Imperiais) e as requisições dos Farroupilhas; a espera pelos que não voltariam e a solidão decorrente; e o orgulho pelas façanhas dos Farroupilhas, a derrota honrosa e a miséria que adveio da longa guerra. Fica apenas um pouco apreensiva pelo destino dos sete netos, pois ouviu falar de uma nova guerra avizinhandose.

O segundo volume de *O Continente* compreende os períodos de 1850 a 1895. Os trechos de “O Sobrado” intercalam os capítulos “A Teinaguá”, “A Guerra” e “Ismália Caré”. Na casa, a família de Licurgo passa fome, alimentando-se apenas com únicos mantimentos disponíveis: laranja e farinha. Alice, esposa de Licurgo, agoniza após o parto da natimorta, Aurora. Os dois filhos do casal, Rodrigo e Toríbio, tentam se distrair da situação tão dramática, ouvindo as histórias de Laurinda, escrava alforriada por Bibiana, e de Fandango, capataz do clã. Bibiana, com idade avançada, espera o desfecho dos acontecimentos. Quem cuida de tudo e de todos é Maria Valéria, irmã

de Alice. Os demais que circulam pelo Sobrado aguardam a rendição dos federalistas, pois os republicanos haviam ganhado em quase todo o Estado.

“A Teinaguá” conta a origem da enigmática Luzia Cambará, esposa de Bolívar Cambará, filho de Bibiana e de Capitão Rodrigo. Ao contrário do entusiástico e impetuoso pai, Bolívar é inseguro e introspectivo. Os fatos são narrados pelos olhares do narrador heterodiegético e de Carl Winter, médico alemão que chegara a Santa Fé para ficar por um curto período e acabara por se estabelecer no povoado, mesmo a contragosto. Em cartas que envia a um amigo que se instalara na colônia alemã de São Leopoldo, relata aspectos historiográficos da região, dos moradores de Santa Fé e dos moradores do Sobrado. Nesse capítulo se sabe dos primórdios do Sobrado: onde foi construído, por quem, de que forma se torna propriedade dos Terra Cambará. Pelo olhar do estrangeiro Carl Winter, chega-se ao caráter e à personalidade de Luzia, comparada à Teinaguá, lendária princesa transformada em lagartixa por um feiticeiro e que escondia um tesouro em sua cabeça; tal lenda fora narrada anteriormente por Pedro Missioneiro à família de Ana Terra. Luzia diferia muito das pessoas daquela região, era estudada, gostava de arte, música e literatura, por isso se considerava uma forasteira em Santa Fé. Seu mundo resumia-se ao Sobrado, de onde nunca saía, o que gerava muitos conflitos entre o casal e Bibiana.

Certa feita, doutor Winter recomenda que o casal faça uma viagem a Porto Alegre, para distrair Luzia. Ao chegarem à capital ficam sabendo que a região está acometida da peste bubônica. Entretanto, a estranha mulher recusa-se a voltar, pois sente prazer em ver as pessoas morrerem. Quando o casal volta a Santa Fé, é colocado em quarentena pela família Amaral, com a justificativa de evitar que contamine os habitantes. Bolívar, atormentado por ter agredido a mulher devido às atitudes dela, dirige a sua insatisfação ao isolamento como um escape às suas angústias. Intempestivamente, sai do Sobrado distribuindo tiros, conseqüentemente, é morto pelos mandantes dos Amarais que estavam de vigília.

Imediatamente após o capítulo “A Teinaguá”, localiza-se o quarto interlúdio que expõe a descendência dos miscigenados (mencionados no segundo) e personificados em uma família denominada Caré. Miseráveis e prolíficos, estiveram presentes em guerras e entreveros particulares, até que um desses descendentes, Chiru Caré, recebe de Bibiana Cambará a permissão para se estabelecer em Santa Fé como agregado no Angico, fazenda da família Terra Cambará. Convocado para a Guerra do

Paraguai, Chiru Caré alista-se em um dos Batalhões de Voluntários da Pátria e, ao contrário da maioria, adora a guerra. Tamanha é a sua miséria durante a paz que as agruras da guerra lhe pareciam poucas. Nas ocasiões das disputas, considera-se um homem igual a todos e não um inferior: “Na paz vivia como um bicho. Na guerra era um homem” (VERISSIMO, 2004a II, p. 169).

O capítulo seguinte intitula-se “A guerra”. As primeiras páginas descrevem os tempos difíceis por que passa Santa Fé. Todos os homens válidos foram convocados a lutar na Guerra do Paraguai, deixando para trás campos não cultivados, negócios e comércio à beira da bancarrota e famílias empobrecidas e enlutadas. Os poucos homens que voltam estão aleijados; outros continuam em luta, muitos são deixados para trás nos campos de batalha. Em meio a esse conflito histórico, há outro, travado entre Bibiana e sua nora Luzia. Esta última, moça criada na Corte, sentia-se completamente deslocada nos campos do Rio Grande e ansiava por vender suas propriedades e voltar ao Rio de Janeiro levando consigo seu filho Licurgo. O que a impedia era uma doença terminal que a acometia e o apego daquele à terra e à avó, cuja vontade férrea desta confronta silenciosamente a nora. As duas guerras seguiriam inexoravelmente a um desfecho previsível, a vitória do Império e a consolidação dos Terra Cambará, mas à custa de vidas humanas: soldados em combate e Luzia vitimada pelo câncer.

O quinto interlúdio, após o capítulo “A guerra”, apresenta José Fandango, um típico gaúcho, tropeiro de longa data dos Cambará. Vivera muitos entreveros desde a juventude, percorrera inteiramente o Rio Grande do Sul incontáveis vezes, conduzindo gado. Adquirira conhecimentos por meio de experiências e de observações de homem rústico, leal, valente e dotado de uma imensa energia e alegria de viver, estampada em sua alcunha: fandango, nome de uma dança alegre. Em meio a uma roda de mate num galpão, à noite, ele resume como são os povos que habitam o Rio Grande. Há os gaúchos da fronteira, mais expansivos e façanhudos; os gaúchos missioneiros, retraídos e ensimesmados. Os do litoral, bastante semelhantes a portugueses, são mais pacatos. Todos esses grupos são tidos em alta conta por Fandango. Gosta também dos italianos que colonizaram a Serra, devido ao respeito que tinha por Giuseppe Garibaldi, italiano que lutara pelos Farroupilhas. Os imigrantes alemães localizados às margens dos rios e vales (Sinos, Taquari, Paranhana) não causam simpatia ao tropeiro devido às inúmeras diferenças culturais. Fandango é o gaúcho

desafeito às “modernidades”, desconfia do trem, do telégrafo, dos novos costumes e ideias, as quais, para ele, são apenas modismos, portanto, passageiros.

Há um salto temporal em “Ismália Caré”. Santa Fé é elevada à categoria de cidade e encontra-se em franco progresso. O adolescente Licurgo Cambará vive em meio à disputa entre a mãe e a avó. Essa divergência também se dá no espaço físico, pois se divide entre a cidade e o campo, nas terras apelidadas de Angico. É lá que Licurgo se envolve com a filha de um dos empregados, Ismália Caré. Por causa da diferença social, a união legítima estava fadada ao fracasso, uma vez que a “rapariga” não era considerada “moça de família”. No entanto, o romance perdura até o fim da trilogia, em um caso extraconjugal. Por influência da avó e para garantir que a herança não fosse repartida entre terceiros, Licurgo casa-se com a prima, Alice Terra. Maria Valéria reprime seu amor por Licurgo em respeito à irmã Alice e à tia Bibiana. Licurgo torna-se ativista político e partidário da causa republicana, libertando os escravos e, futuramente, chega ao posto de intendente, fato que desemboca na Revolução Federalista.

Após o capítulo “Ismália Caré”, vem o sexto e último interlúdio, que focaliza Maneco Lírio. Major da Guarda Nacional, é veterano do Paraguai e defensor ferrenho da Monarquia. Maneco enumera suas inúmeras realizações, bem como a inteligência do deposto Dom Pedro II, para em seguida criticar a falta de capacidade dos republicanos, que lançaram o país na anarquia política. Considera que a propaganda republicana fora um modismo vindo do estrangeiro e que a queda do Império produzira uma instabilidade que somente uma pessoa teria capacidade de debelar: Gaspar Silveira Martins. Esse é justamente o líder da insurgência que viria a ser conhecida como Revolução Federalista e da qual tomará parte, desde o primeiro momento, o filho de Maneco Lírio, José Lírio, o Liroca.

Em síntese, *O continente* narra a trajetória da família Terra Cambará até a obtenção de um lugar expressivo na aristocracia rural gaúcha das primeiras décadas do século passado; é a fusão que culmina com um protagonista representativo da evolução dessa família, Rodrigo Terra Cambará.

O bisneto do legendário Rodrigo Cambará, herói da segunda parte da trilogia, representa, em certa medida, o herói scottiano estudado por Lukács: “*gentlemen*, tendendo para ser medianamente inteligente, dotado de “certa inteligência prática, porém não excepcional, de certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício”

(LUKÁCS, [1936-37] 2011, p. 49). O *retrato* traz a gênese das personagens Licurgo, Rodrigo e Floriano Terra Cambará, com atenção especial ao segundo. Nesta parte é narrada a construção da personalidade de todos, por diferentes pontos de vista. Composta de quatro capítulos, “Rosa-dos-ventos”, “Chantecler”, “A sombra do anjo” e “Uma vela para o negrinho”, cujos acontecimentos se desenrolam entre 1910 a 1945. O primeiro e o último apresentam dois cortes temporais como recurso narrativo que abrem e fecham o volume. Essa estratégia possibilita projetar a narrativa para 1945, quando Rodrigo Terra Cambará, enfermo e em desgraça pela queda de Getúlio Vargas, retorna do Rio de Janeiro a sua terra natal.

“Rosa dos ventos” narra a chegada de Rodrigo Terra Cambará a Santa Fé, por causa da deposição do presidente Getúlio Vargas. Sabe-se a respeito do protagonista por meio da opinião das outras personagens. É nessa parte que aparece a explicação para o título do livro: Rodrigo é retratado aos 24 anos por seu amigo, o pintor Don Pepe Garcia, na única obra representativa do artista. Nessa primeira parte, são apresentadas as aspirações, desejos e a inconstância da personagem. O plano político é o que movimenta a narrativa, já que o jovem é imbuído de ideais políticos e sociais.

Por meio de *flashbacks*, o capítulo “Chantecler” conta a chegada do Doutor Rodrigo Terra Cambará a Santa Fé já formado em Medicina, no final de 1909, justamente no ano da passagem do cometa Halley. O título desse capítulo deve-se a uma peça homônima de Rostand, cuja personagem principal, um pretensioso galo, achava que o sol não nasceria sem o seu cantar. Estabelece-se uma comparação com Rodrigo que, assim como o galo, considera-se a única pessoa capaz de corrigir todos os males de Santa Fé. Nesse episódio, Rodrigo, galanteador, enamora-se de Flora, com quem pretende se casar.

“A sombra do anjo” apresenta Rodrigo exercendo medicina, casado, e o nascimento dos herdeiros do clã Terra Cambará. Chega a Santa Fé uma família de músicos austríacos, os Weber. Num primeiro momento, Rodrigo nutre uma antipatia pelo fato de serem da pátria aliada à Alemanha, naqueles tempos de guerra. No entanto, esse sentimento transforma-se em paixão e, em uma das visitas à família de músicos, Rodrigo finalmente conquista Toni. O desfecho é o trágico suicídio da moça por ter engravidado e a fuga de Rodrigo para o Angico.

No último capítulo de *O retrato*, “Uma vela para o negrinho”, há um corte temporal, avançando para 1945. A narrativa desloca-se de Rodrigo a seu filho primogênito, o agora escritor Floriano Terra Cambará, aos 34 anos, de volta a Santa Fé (após permanência no exterior) em decorrência do frágil estado de saúde de seu pai. A trama inicia-se com a visita do escritor ao cemitério da cidade, conjecturando a respeito de uma jovem, cujo nome estava inscrito na lápide: Toni Weber. Sem conhecer a biografia da moça, imagina uma história para escrever. A narrativa tem como foco os filhos de Rodrigo Cambará que aparecem mais velhos, em uma situação político-familiar bastante tensa. Nesse capítulo, toma-se conhecimento dos outros filhos de Rodrigo a partir do inventário de Floriano, o qual pensa no irmão mais novo, o comunista Eduardo que, em dado momento, discursa sobre a causa em frente ao Sobrado, onde Rodrigo convalesce. Lembra-se ainda dos outros irmãos, Alice, Bibiana e Jango, cada um deles com características muito distintas e pouco unidos.

Em *O arquipélago*, terceiro livro da trilogia, os fatos narrativos ocorrem entre 1937 e 1945 e tratam da ascensão de Rodrigo Terra Cambará de líder local à figura de proa da República, no Rio de Janeiro, e os respectivos impactos pessoais e familiares. Assim como em *O retrato*, a narrativa também se estrutura com cortes temporais e, em algumas ocasiões, o cenário é o Rio de Janeiro, onde o Doutor Rodrigo Cambará exerce advocacia administrativa após receber um cartório do então presidente Getúlio Vargas. Após a queda de Vargas, em 1945, Rodrigo volta a Santa Fé e encontra-se à beira da morte como consequência de dois infartos devido aos excessos de seu cotidiano. Por causa dessa ocorrência, a família, desagregada, reúne-se no Sobrado e, nos seis capítulos intitulados “Reunião de família” são desvelados os conflitos das personagens. Floriano, escritor em início de carreira, é apaixonado por Sílvia, mulher de Jango, um homem com costumes simples que vive no campo como o tio Toríbio; Eduardo adere ao partido comunista e ataca o pai publicamente em seus comícios; Bibi é desquitada (algo incomum para a época) e amasia-se com um *bon vivant*, levando uma vida sofisticada na cidade grande; Maria Valéria está cega em consequência de uma catarata; Flora mantém um casamento apenas de fachada com Rodrigo.

Ao longo dessa parte da trilogia, são travadas discussões políticas entre Rodrigo, Tio Bicho (amigo da família e confessor de Floriano), Irmão Zeca (filho bastardo de Toríbio), Terêncio Prates (estancieiro e sociólogo formado pela Sorbonne), as quais

versam sobre Getúlio Vargas, o estadista que Rodrigo defende ferrenhamente, fato que culmina na briga e posterior morte do irmão, Toríbio.

Entrecortando os capítulos, também estão os “Caderno de pauta simples”, anotações que Floriano faz em uma brochura e que esboçam o romance em gestação: lembranças do passado que completam os hiatos sobre acontecimentos menores da história: memórias da infância e adolescência, os sentimentos que nutria por seu pai, o colégio interno, reminiscências de quando era professor universitário de Literatura Brasileira em São Francisco, recordações de Mandy Patterson – a americana que namorara no Rio de Janeiro e afastou-o de Sílvia. Por meio dessas anotações, são expostos fatos da vida de Floriano até então desconhecidos. No intervalo entre “Reunião de família” e “Caderno de pauta simples” encontra-se “O deputado”, capítulo que narra fatos sobre a vida de Rodrigo em 1922, quando era deputado estadual situacionista. Desiludido com os rumos que seu partido toma, renuncia ao cargo com um discurso inflamado na assembleia municipal.

“Lenço encarnado” situa a revolução de 23 e narra a participação dos Terra Cambará. Por causa das fraudes nas eleições estaduais, começa uma dissidência no Partido Republicano Riograndense entre os borgistas e os castilhistas (os Cambarás eram castilhistas históricos). A revolução começa em janeiro, as tropas dos maragatos (partidários de Assis Brasil) e dissidentes se reúnem, mas só partem com o consentimento e sob o comando de Licurgo, pai de Rodrigo. A coluna dos Terra Cambará era formada por Rodrigo, Toríbio, Miguel Ruas (promotor que sequer gaúcho era), Liroca (personagem quixotesco), Cacique Fagundes e Juquinha Macedo, mais os caboclos que eram recrutados pelo caminho.

“Um certo Major Toríbio” relata as revoltas contra o presidente Artur Bernardes. Em desacordo com Rodrigo, Toríbio junta-se à Coluna Prestes. Nesse capítulo, a filha de Rodrigo, Alice, morre. Desiludido com a Medicina após a perda da criança, vende a farmácia e a Casa de Saúde ao italiano e amigo Dante Camerino, fecha o consultório e entrega a administração do Angico ao sogro. Muitos meses se passam sem saber do irmão. O tenente-coronel Rubim é quem noticia que Toríbio estava preso no Rio de Janeiro. “O cavalo e o obelisco” relata a história pré e pós Revolução de 1930. Floriano, ainda jovem, é obrigado a lutar durante a tomada da guarnição federal de Santa Fé. É neste capítulo que Rodrigo abandona seus princípios políticos e vai para o Rio de Janeiro.

“Noite de Ano-Bom” narra um único dia, 31 de dezembro de 1937. A abertura se dá com o enterro da mãe de Arão Stein, jovem judeu que pugnava acirradamente pelo comunismo e, naquele momento, lutava na Guerra Civil Espanhola contra os fascistas. Eduardo, irmão de Floriano, influenciado por Stein, associa-se ao Partido. Nesse capítulo há um enfoque em Floriano, o qual fará uma retrospectiva de sua vida: por sua culpa, a amada Sílvia casar-se-ia com o irmão dele, Jango. O noivado realiza-se sob um clima tenso entre Rodrigo e Toríbio que não aceita a traição do irmão. Descortinam-se a degradação da família e a morte do último.

“O diário de Sílvia” preenche os anos seguintes a essa tragédia. São impressões sobre seus sentimentos em relação a Floriano, o casamento infeliz e sem amor com Jango; as dúvidas quanto a sua religiosidade; a correspondência que manteve com Floriano enquanto ele estava no Rio de Janeiro; as confidências com (e de) Arão Stein após a volta dele da Espanha. Lembra-se também da infância infeliz e como admirava a “gente do Sobrado”.

“Encruzilhada”, cujo título define a situação em que os membros da família Terra Cambará se encontravam, é o último capítulo do romance. Arão Stein enlouquece após ter sido expulso do Partido Comunista e enforca-se na figueira da praça central de Santa Fé. No Sobrado, Floriano não consegue controlar seu desejo por Sílvia: num ímpeto, abraça-a e beija-a, criando uma situação incômoda para ambos. Após muito refletir, a moça entrega-lhe o seu diário. Neste capítulo, Floriano consegue, finalmente, ajustar as contas com seu pai e reconcilia-se com ele e consigo mesmo. O estado de saúde de Rodrigo melhora e ele decide voltar ao Rio, mas morre no dia anterior à viagem. Floriano finalmente traça as primeiras linhas de seu romance catártico que ligará as pequenas ilhas ao arquipélago.

O arquipélago descreve exatamente a decadência, ou fragmentação dos indivíduos, cada um em sua ilha, onde a grande massa continental se fraciona em várias pequenas e isoladas unidades, tal qual um arquipélago.

Daqui em diante, voltar-se-á o *olhar* para seis dessas pequenas ilhas situadas no cosmos verissiano.

Capítulo 2

Olhares para o espaço e o tempo

Nas duas últimas décadas de sua vida, Einstein, o autor da Teoria da Relatividade, buscou uma equação tão pujante que descreveria todas as interações fundamentais e a constituição do universo, que ele chamou de “A Teoria de Tudo”, ou (consoante rebatizada por seus sucessores), a “A Teoria das Cordas”². Essa teoria parece conciliar realidade e ficção científica, ao conceber que talvez haja, no universo, mais dez dimensões espaço-temporais, dez universos paralelos, unidos pelas cordas, filamentos de energia minúsculos e vibrantes, como as cordas de um violino, dispostos em uma sinfonia cósmica. Do mesmo modo que em uma sinfonia há vários instrumentos de cordas vibrando em tons diferentes, contudo unissonantes, o universo é uma grande sinfonia ressoando as várias notas que esses minúsculos elementos vibratórios de energia podem produzir. Equivale a dizer que todos os acontecimentos dispostos no espaço-tempo são energias que interagem entre si. No entanto, cada uma dessas cordas vibra em um padrão diferente e dá às partículas propriedades excepcionais. Cada ser é composto dessas partículas e o que diferencia é a forma como essas cordas vibram, inseridas em um espaço, em dimensões extras e equilibradas, mantendo o universo afinado.

Ousa-se associar a teoria das cordas à criação romanesca. Nela o autor-criador se situa em uma extraordinária dimensão espaço-temporal: de seu lugar *sui-generis* ele enforma as energias vivas, as personagens, e observa-as de sua extraposição, desde o nascimento até a morte. No universo verissiano não é diferente: o autor-criador arquitetou um universo, inseriu uma galáxia com sol e planetas em dimensões espaço-temporais variadas, mais próximas ou mais distantes temporalmente, unidas por partículas de energia vibrando em tons diferentes e interagindo entre si. Não se intenta de forma alguma desenvolver “A Teoria das cordas”, e sim fazer uma analogia a partir da amplitude do universo literário de *O tempo o vento* e descortinar a

²Após o falecimento de Einstein, os físicos John Schwarz, Michael Green e Yoichiro Nambu desenvolveram o conceito da Teoria das Cordas, uma ideia que une a Teoria da Relatividade Geral com a Mecânica Quântica. Informações extraídas de B. ZWIEBACH, “*A first course in string theory* (2009, p. 673) e do site do CREF (CENTRO DE REFERÊNCIA PARA OS ESTUDOS DA FÍSICA) do Instituto de Física da UFRGS.

plenivalente consonância entre cosmos, vida, música e literatura. Cada personagem é a corda, a partícula de energia, interagindo com outras, dispostas em dimensões espaço-temporais distintas, vibrando em padrões diferentes, para além do dedilhar, em um todo harmonioso.

O universo é o Continente de São Pedro, a galáxia é Santa Fé, os sóis são as mulheres Ana Terra, Bibiana, Maria Valéria; os planetas são Licurgo Terra, Rodrigo Terra Cambará e Floriano, todos são partículas de energia interagindo com outras partículas, em uma sinfonia cósmica. O espectador dessa sinfonia é o leitor, que, de seu lugar, contempla esse mundo imaginário, captando as quatro dimensões prováveis da física. A tentativa será contemplá-la com todos os sentidos, com uma lupa e com apurada audição, a fim de ampliar as dimensões ocultas e ouvir todos os possíveis acordes do Cosmo verissiano.

2.1 O espaço-tempo e seus múltiplos sentidos

Múltiplos sentidos (concretos e abstratos) acerca do espaço incidem sobre o texto literário, tal qual se pode observar em *O tempo e o vento*. Erico Verissimo registra a obra no espaço das páginas em papel de um livro, cujas palavras, dispostas em pequenos intervalos, permitem que se adentre um universo particular, por sua vez, definido por extensão ilimitada onde estão contidos os seres e objetos de sua criação. O criador circunscreve lugares e insere sujeitos mais ou menos distanciados entre si, estabelecidos em uma área de influência e atuação, os quais apreendem, abstrata e subjetivamente, o ambiente. Ao modelar as personagens, Verissimo pensa, inclusive, na forma particular e particularizada que elas disporão os objetos no cenário, na certeza de que tal escolha refletirá o modo de *ser* (individual e/ou coletivo), erigido sob uma tábua de valores consolidada no ambiente natural e cultural. Ao se examinar as características concretas do cenário – lugar em que sujeitos ficcionais *estão* –, adentra-se as subjetivas e intrincadas relações do espaço com a personagem e desta com o espaço³.

³ Para eliminar possíveis equívocos, esclarece-se que a. os termos lugar, cenário, ambiente – que normalmente são termos distintos – aqui são tomados como sinônimos, referindo-se aos aspectos concretos, físicos; b. ambientação, neste trabalho, designa, especificamente, a descrição do cenário; c. a palavra espaço, propriamente dita, concerne à relação do sujeito com o lugar. Elucida-se, ainda, que, em algumas passagens da tese, as repetições de palavras foram necessárias ou como tentativa de deixar mais simples um assunto complexo, ou pela inexistência de um vocábulo mais preciso que pudesse substituir o termo em questão.

Uma vez que os sujeitos são constituídos de cadências existenciais orquestradas a partir de um conjunto contíguo de eventos pontuais no espaço, é válido afirmar que todas as experiências espaciais estão fundamentalmente ligadas aos índices temporais. O *Dasein* – o *Ser-aí* (ou ser “no espaço”) nomeado por Heidegger na sua obra *Ser e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927) une o espaço e o tempo como conjunturas inequívocas, sem as quais não existe o ser, pois é no tempo que o Ser-aí pode se projetar, pensar sobre si.

Relativamente ao tempo, essa questão tem constituído, há muito, amplas reflexões e interpretações por parte dos filósofos, estetas, historiadores, sociólogos, resultando em extensa e complexa bibliografia. O conceito científico, enquanto ciclo de rotação da Terra sobre o seu eixo, ou as noções do tempo biológico, têm pouco a dizer sobre a experiência do homem com o tempo, tarefa dada à história, à filosofia e à fenomenologia. Para a metafísica kantiana, o tempo está ligado ao mundo interior, às intuições e é apreendido pelo espaço, competência externa, a qual também pode se tornar interna: “Se não são, pois, considerados espaço e tempo como formas objetivas de todas as coisas, é indispensável tê-los por formas subjetivas de nosso modo de intuição, tanto interna como externa”: ([1781]2019, p. 54) Tempo e espaço são competências perceptivas para construir a realidade, isto é, “condições necessárias formais da sensibilidade” ([1781]2019, p. 46). Heidegger ([1927]1989) expõe que o Ser-aí é um *ser-para-a-morte* devido à consciência que se tem da finitude temporal, a certeza do acabamento (mas em data incerta) leva o ser a elaborar projetos, a reavaliar a sua existência. Para os historiadores, o tempo é o elemento organizador do passado da humanidade o qual inclui, necessariamente, o passado, o presente e o futuro, isto é, uma sucessão de fatos dispostos em linha. Seja qual for a ideia a respeito desse assunto, a literatura constitui um terreno fecundo para reflexões, sobretudo as mais significativas, que são as formas de interpretá-lo. Dada a importância que tem para o fenômeno literário, a temática é arrolada por pontos de vista vários, desde aspectos ligados à cronologia, às horas marcadas pelo relógio, até as decorrentes das impressões do homem, a contar dos textos mais primitivos. Afinal, no cotidiano, em geral, os sujeitos não meditam acerca do tempo e do espaço, a não ser durante o processo de autoconsciência, o qual é potencializado na literatura,

campo em que as categorias se tornam fecundas para interpretações e em que cumprem, entre outras, a função de indagar acerca dos sujeitos que o ocupam.

O texto literário possibilita o descortinar de temáticas que se constituem na humanidade que merecem ser atinadas, conferindo vida aos protagonistas, heróis fundadores, energias vivas do romance. Para isso, o criador posiciona as suas criaturas em um espaço intervalar do tempo cronológico, em um espaço geográfico definido, relaciona-as com outras personagens as quais interagem, estabelecem relações com o mundo, refletem sobre si, apreendem várias vozes sociais e expressam-se de um determinado modo. Ao longo da vida das criaturas, operam-se mudanças de ordem física, social, filosófica, moral em espaços concretos (exteriores) e abstratos (interiores). Como o tempo é assimilado de acordo com as experiências no espaço, elas têm consciência dessas transformações orgânicas e psicológicas e, por essa razão, a maneira como as personagens apreendem as categorias é subjetiva, mediada por valores. Outrossim, existem percepções diferentes que tocam ao lugar da enunciação, isto é, de quem fala e de quem observa. Para isso, são imprescindíveis as seguintes premissas que nortearão este trabalho: *quem olha, de que lugar e quando olha*.

Assim dizendo, alguém que esteja nos degraus superiores de uma escada tem um ponto de vista divergente de quem está embaixo. Quem está no cume de uma montanha, em um dia de tempestade, tem uma visão distinta de quem observa da mesma montanha, em um dia ensolarado. Estar no espaço público é diferente de estar no espaço privado, pois o sujeito age de maneira em um espaço de todos, age de outra forma nos espaços reservados. A idade, o momento histórico, o estado de espírito também importam.

Com base no exposto e na metáfora das cordas, o espaço e o tempo da obra *O tempo e o vento* serão investigados a partir de perspectivas dissonantes: amplas (macro) e restritas (micro), concretas e abstratas; interiores e exteriores. No que diz respeito ao espaço, serão observadas as ambientações macroespaciais que molduram onde as personagens *estão*. O macrocosmo concerne aos aspectos visíveis de representação do discurso literário e à descrição da paisagem: o pampa gaúcho, as coxilhas, a cidade, lugares em que vão sendo definidas as condições histórico-sociais em que as instituições se organizam. Do mais amplo, parte-se para a microespacialidade, os microcosmos, lugares em que as personagens *são*: ruas,

edificações, cômodos. Toma-se o espaço como causa e efeito de ações, como lugares em que se dão os encontros – com os outros, consigo mesmo. A análise evoluirá para a multiplicidade de sentidos e motivos espaciais, desembocando nos discursos produzidos nesse espaço.

O estudo do tempo também será exposto por meio de pares discordes, macros e micros: certo e impreciso, célere e moroso, permanente e efêmero, anterior e posterior. A existência das macros e micros espacialidades dos entes (formas e objetos) e dos seres é compreendida enquanto presença dos tempos que se foram e que permanecem, portanto, o espaço é o *primum mobile* dos tempos diversos (exterior e interior, macro e micro). Partindo do tempo histórico e cronológico – comum a todas as personagens – rumo ao tempo individual, serão analisados a sucessão de eventos e os ritmos temporais nos diferentes espaços, atravessados pelo *olhar*, pelas impressões pessoais.

Ressalta-se que não há pretensão de aprofundamento sobre a questão temporal dos filósofos aqui citados – Aristóteles, Agostinho de Hipona, Heidegger, Nietzsche, Kant, Bergson. Trata-se de explorar como esses conceitos se encaixam na compreensão do objeto literário, dado que a obra verissiana é um simulacro de ações humanas, por isso “deve ser considerada do ponto de vista da verdade e da realidade” (FIORIN, 2016, p. 30), representadas na literatura.

Atribuem-se as perspectivas da mais geral para as mais particulares, das mais amplas para as mais restritas, com o intuito de figurativizar a distância espaço-temporal presente na obra: quanto mais distante no tempo, mais amplos os espaços, quanto mais próximo da diegese, mais íntimos e particulares, conforme aventado por Erico Verissimo em entrevista concedida a Rui Diniz em 1961:

Quando, de dentro do avião que voa a dois ou três mil metros de altitude, olhamos para baixo, temos dum certo território geográfico uma visão de conjunto, em geral colenda, poética até, mas, principalmente, simples, linear. À medida que o avião vai baixando, o observador começa a ver detalhes. Antes seus olhos abrangiam a floresta: agora ele começa a discernir as árvores. Foi o que aconteceu comigo, ao escrever a trilogia. Em *O continente*, o primeiro volume, eu estava no avião, a uma grande altitude. Desci a oitocentos metros, – digamos assim – quando escrevi *O retrato*. Agora com *O arquipélago* – explica o escritor – me sinto num helicóptero a pouco mais de cinquenta metros do solo... Mais que isso. Tinha aterrado e eu havia já desembarcado, pisava o próprio chão do romance, estava no meio da floresta, de mapa e bússola em punho, mas meio perdido, porque eu também era uma árvore.
(*O Globo*, número 861, dezembro de 1961).

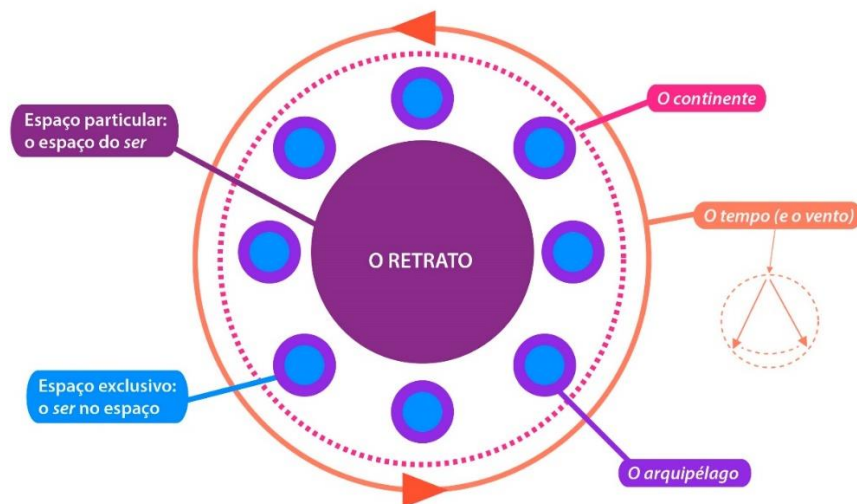
Com a finalidade de estudar as categorias radicadas na própria natureza do homem e da vida, as quais refletidas na literatura, múltiplas vertentes do conhecimento serão convocadas, pois a análise do espaço e do tempo mobiliza diversos assuntos relacionados à existência.

Cabe lembrar que todos os pontos levantados serão examinados tendo a trama como arcabouço da análise, a partir da materialidade do texto, da discursivização, que é a instância capaz de “criar qualquer mundo [...], que instaura pessoa, espaço e tempo no enunciado” (FIORIN, 2016, p. 7). No universo da linguagem, serão considerados os aspectos extrínsecos e os intrínsecos ao texto, visto que se constituem operadores de sentido. Finalmente, planeiam-se esses procedimentos no intuito de expor a obra a novas dimensões, cujo alvo nada mais é que a condição humana.

2.2 A obra dos espaços-tempo e os espaços-tempo da obra

Ao lado do signo tempo, os espaços da obra *O tempo e o vento* ganham tamanha relevância, que intitulam cada um dos três volumes da trilogia. No universo verissiano o espaço é dimensionado em perspectiva geral, ampla e indeterminada (macro), articulada à perspectiva particular, restrita e determinada (micro); dentro dessa última, há aquela ainda mais restrita, a particularizada. Ou seja, dentro do espaço geral, coletivo e concreto onde as personagens residem e transitam (a moldura), há os ambientes particulares – concretos e/ou abstratos (os espaços *do ser*) e, dentro desses, os exclusivos – únicos e abstratos (os *modos de ser* no espaço). O tempo, por sua vez, é dimensionado do mais geral – concernente ao tempo histórico, comum a todos –, ao mais exclusivo, já que é captado particularmente, fato que dependerá tanto do espaço, quanto da circunstância. Enquanto categoria literária, é tratado de maneira cíclica, mas não linear, como será visto na seção 2.3. Tais acepções podem ser capturadas a partir do título *O tempo (e o vento)*, *topos* dessa obra literária, e dos títulos de cada parte da trilogia; em todos a materialidade do texto consubstancia-se na materialidade do espaço, como se observa na ilustração abaixo⁴:

⁴ As figuras aqui apresentadas (de 1 a 5) são de autoria própria.



(Figura 1) O espaço e o tempo em *O tempo e o vento*.

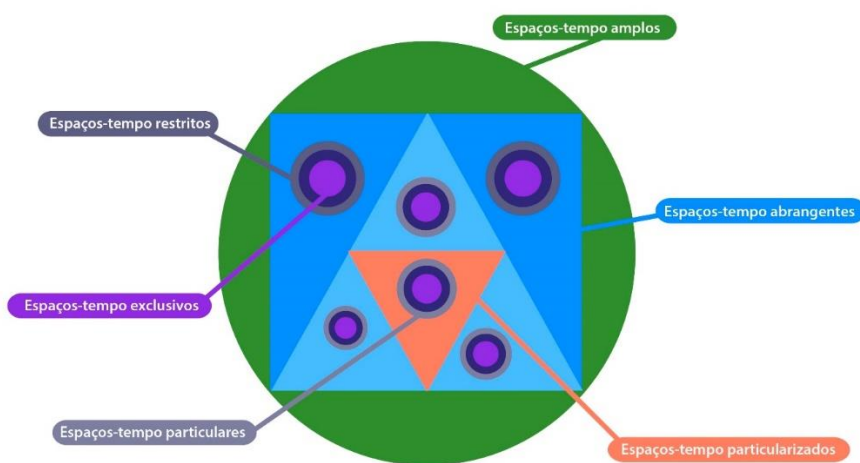
Consoante a ilustração, *O(s) arquipélago(s)* está(ão) inserido(s) em *O continente*, onde está contido *O retrato*. *O continente* evoca o espaço físico e concreto onde vivem os seres. Todos habitam o continente, mas estão separados, como ilhas “[...] desconhecida[s] ainda não encontrada[s]” (SARAMAGO, 1998, p. 17). *O arquipélago* concerne ao interior, ao insulamento, à individualidade, ou seja, ao ambiente particular e notadamente abstrato, em oposição à celebre frase do poeta John Donne (1624) “No man is an Iland, intire of itselfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine” (1923, p. 98). *O retrato* diz respeito tanto à obra concreta e única do pintor Pepe Garcia, quanto ao espaço abstrato e utópico onde está localizado o desenho do bisneto de Rodrigo Cambará, o jovem Doutor Rodrigo. Todos os espaços remetem ao tema do insulamento do clã e do ser, ou seja, os seres atuam no universo diegético metaforicamente como cordas no espaço, vibram cada uma em um tom, distintamente, mas sem deixar de formar um todo harmônico e completo. O tempo perpassa todos os espaços, flui em direção ao infinito e, muitas vezes, é retomado pela memória que experiencia o passado.

Um núcleo espaço-temporal mais geral e mais concreto engloba outros núcleos mais particulares e abstratos. Essa relação semântico-espacial pressupõe que haja um espaço-tempo maior, que engloba outro, que engloba outro, e assim por diante, afinal, toda ação humana *sui-generis* sempre está inserida em uma situação mais ampla. Cada energia viva daquele universo é disposta em uma dimensão espaço-

temporal que vai da mais ampla e abrangente, à mais restrita e à mais particular. São amplos o continente de São Pedro, os pampas e as coxilhas. Dentro deles estão os abrangentes: Botucaraí e Santa Fé; esses incorporam os restritos: o rancho, a rua, a praça central, a igreja. Dentro de cada espaço restrito, como dito anteriormente, há espaços particulares (a tapera dos Terra, a casa de Ana, a venda de Juvenal, o casarão dos Amarais, o Sobrado), dentro dos espaços particulares, os particularizados (as salas, a cozinha, a escada, o escritório) e, dentro desses, os exclusivos que são os da introspecção (os quartos, o sótão, a mansarda).

Toma-se emprestado da metafísica e da hermenêutica a concepção de que o pensamento está ligado ao plano das ideias, razão pela qual se considera como abstratos os espaços dos pensamentos, memórias, estados, ações, sentimentos e sensações. Quanto mais amplo o espaço, mais concreto e exterior, quanto mais particular, mais abstrato e interior, e é nos espaços mais íntimos que se dará a busca do tempo: o tempo passado, o tempo perdido.

Do mesmo modo que os espaços, o tempo também é “pluri” dimensionado, um inserido no outro: o tempo amplo (distante da diegese), contém o abrangente e histórico, comum a todos e de difícil delimitação; o restrito refere-se ao cronológico, aos acontecimentos singulares, nele há os particulares que se referem ao tempo de existência, dentro estão os particularizados, que dizem respeito ao ritmo psicológico e, por fim, os exclusivos, relativos às memórias. Pelo viés da teoria literária, quanto mais a temporalidade se afasta da diegese primária, mais se fluidifica.



(Figura 2) Espaços-tempo amplos e restritos em *O tempo e o vento*.

O tempo é apresentado em cadeia: discorde, convergente e paralelo, é bipartido, aproximado, entrecruzado; divergente para quem vive diferentes períodos históricos. Para além do cronômetro, é uma categoria captada pela experiência e da qual nem sempre se tem discernimento, constituindo-se uma complexa e subjetiva elaboração. A espacialização rompe as barreiras das divisões das marcas temporais, as quais se tornam mais e mais subjetivas, ligadas aos afetos, às memórias, ao ritmo de cada sujeito, por essa razão análoga “ao compasso, à duração, por isso, metaforicamente, à música” (BERGSON, 1988, p. 19), figurativizada no romance pela técnica do contraponto.

Nestes espaços-tempo hiponímicos e/ou hiperonímicos, os seres fictícios perambulam, vivem, morrem, encontram-se com outros, interagem e pensam, coloca-se em xeque a identidade do sujeito. Tempo e espaço configuram-se como competências perceptivas para conhecer e significar o mundo e construir-se diante de uma realidade sempre em transformação, por isso essas categorias não são acessórias, mas potenciadoras de indagações. Há de se buscar apreender novos significados que emanam do espaço-tempo a partir da manipulação do discurso. Resta compreender *quem* ocupa os espaços-tempo, *como olha* e *o que vê*.

2.3 Para dentro dos espaços, na cadência do tempo

Antes de adentrar a análise propriamente dita, cabe esclarecer que neste capítulo será analisado somente o primeiro volume de *O continente*, conforme a ordem que os capítulos se sucedem (“O Sobrado”, “A fonte”, “O Sobrado”, “Ana Terra”, “O Sobrado” e “Um certo capitão Rodrigo”), pois desse modo será possível evidenciar como foram apresentados os espaços fundamentais, a gênese das principais personagens – especialmente aquelas concernentes a este trabalho –, e a temporalidade. Essa estratégia ficará restrita somente a esse volume, pois se se optasse por seguir a ordem do segundo, arriscar-se-ia tornar o trabalho demasiadamente longo e, conseqüentemente, infrutífero. As cenas aqui examinadas são as mais significativas e suficientes para demonstrar e comprovar as dimensões espaço-temporais até agora expostas, caso contrário, por se tratar de um mesmo assunto, a análise ficaria repetitiva. Outra observação merecida é a de que Pedro Missioneiro e Capitão Rodrigo Cambará, heróis fundadores, devido à curta atuação na obra, não receberão um tratamento aprofundado, pois não é propósito deste

trabalho focalizá-los, mas sim, seus descendentes, cujo exame pormenorizado se encontra no capítulo 3, “Olhares para as personagens”.

Inicialmente, é de fundamental importância atentar ao lugar do narrador da trilogia, sobre quem a ênfase desta seção recairá: quem é e de onde *olha*, fato que desembocará no espaço da narração e no espaço da narrativa. Quanto ao espaço da narração, por ser heterodiegético (GENETTE, 2017, p. 324) e não integrar o universo diegético como personagem, o espaço que ocupa, em uma primeira mirada, não coincide com o espaço da narrativa. O narrador não preenche um espaço corpóreo, ele é uma instância verbal, “é o próprio espaço já que se narra sempre de algum lugar” (BRANDÃO, 2013, p. 63). Do lugar em que se encontra lhe é permitido trafegar entre variadas dimensões espaço-temporais, isto é, as histórias de todas as personagens lhe estão disponíveis e a algumas ele dará mais atenção que a outras. O narrador de *O tempo e vento*, segundo seu arbítrio, aproxima-se e distancia-se da cena, amplia e reduz o ambiente como se portasse uma câmera e desse *zoom*. Estruturando o espaço em um jogo cênico, confere efeitos de simultaneidade, abrangência, expansão, redução, encurtamento e exiguidade. A voz narrativa movimenta-se por variados ambientes, revela lugares paralelos e/ou descontínuos a fim de descortinar o que acontece concomitantemente na mesma unidade espacial e expor o drama de cada personagem. O narrador de *O tempo e o vento* é contemplativo, não se relaciona com as personagens, nunca modifica os seus destinos. É outorgado ao narrador penetrar em todos os espaços, desde os abrangentes até os exclusivos. Com relação à temporalidade lhe é concedido o direito de controlar o ritmo do tempo segundo a lógica que lhe convém: avançar, recuar, retardar, tanto no quesito cronológico, quanto no psicológico.

Para o estudo espaço-temporal de *O tempo e o vento*, tomar-se-á, primeiramente, o episódio inaugural da introdução da trilogia, o cerco ao Sobrado, momento que alude ao episódio histórico com o intento de apresentar, como pano de fundo, a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul⁵.

⁵ A Revolução Federalista foi uma guerra civil ocorrida no Rio Grande do Sul entre 1893 e 1895, movimento que opôs dois segmentos da aristocracia rural gaúcha: os federalistas (ou maragatos, liderados por Silveira Martins) e os republicanos (ou picapaus, liderados por Júlio de Castilhos, então presidente do Estado). Os revolucionários pretendiam descentralizar o poder da recém-proclamada República, dando maior autonomia às províncias, com um sistema parlamentar de governo. Os legalistas pugnavam contra a escravidão e, por conseguinte, contra o próprio Império, defendiam uma república fortemente centralizada, em linha com o Positivismo de Augusto Comte.

A diegese, elaborada em anacronia (GENETTE, 2017, p. 93), inicia-se *in media res*, em 1895, tempo restrito a dias antes do término da Revolução Federalista, ficcionalizada na obra de Erico Verissimo. As cenas históricas modelam-se em ficção, é povoada com personagens que entram na narrativa e tornam-se ponto zero de orientação, “deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer ‘eu’” (ROSENFELD, 2017, p. 26).

No episódio introdutório – cuja derrota federalista é iminente – identificam-se claramente as duas correntes políticas aludidas. Os moradores do Sobrado, os Cambarás, são abolicionistas e republicanos e, naquele momento, sob a obstinação de Licurgo Cambará, suportam o cerco. Ao lado de fora, bloqueando a entrada da residência, estão os homens dos Amarais, defensores da velha ordem Imperial, cujas aspirações não são apenas políticas, mas pessoais, pois são inimigos de longa data dos Cambará. O sítio acaba com a simples fuga dos sitiados, e a vitória do inflexível Licurgo, consolidando o domínio do clã.

A ação narrativa se dá na cidade de Santa Fé, espaço dimensionado em perspectiva geral, ampla e indeterminada, pois é um lugar coletivo e concreto em que as várias histórias se inscrevem. No parágrafo seminal da trilogia não há personagens, só o cenário, “o fulcro da ação” (LINS, 1976, p. 67), tornando o espaço “carregado de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1970, p. 36), cuja descrição é indispensável ao drama da família sitiada. A omissão do espaço da narrativa dá a sensação de distanciamento e objetividade próprios da narração em terceira pessoa. O verbo no pretérito imperfeito *era* simula apresentar os fatos no presente histórico e cumpre função espaço-temporal: faz aparecer a cena, todavia a deixa a certa distância; é mantido “com a função de ‘era uma vez’, preserva sua ‘posição existencial’, de grande vigor individualizador, e continua ‘fingindo’ a distância épica de quem narra as coisas há muito acontecidas” (ROSENFELD, 2017, p. 26).

Uma vez que se trata de um local de batalha da qual resultará a sobrevivência de uns e a morte de outros, a ambientação é *sine qua non* para garantir a atmosfera de medo:

Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado. Era tanto o silêncio e tão leve o ar, que se alguém aguçasse o ouvido talvez pudesse até escutar o sereno na solidão (VERISSIMO, 2004a I, p. 21).

A introdução tão comum aos contos de fadas se presentifica inversamente já que não se trata de um universo radiante, mas frio, silencioso e assustador, escorado pelo uso dos advérbios de intensidade “tão” e “tanto”. A temperatura baixa, a lua cheia (motivos das narrativas em que aparecem os lobisomens) volatizam o cenário; o vocábulo “cemitério” e o uso de sinestesia intensificam o silêncio e o medo. Para se alcançar a sensação de pânico como efeito estético – tônica nas representações de suspense – a ação se passa à noite, pois a ausência de luz afeta psicologicamente o indivíduo. Dificilmente uma narrativa que persiga esse objetivo apresentará a aflição em jardins floridos e verdejantes sob a luz do sol.

O espaço que de dia é vivo e agradável, à noite reveste-se de uma aura taciturna e lúgubre. De dia os sons dos passos aglomeram-se, confundem-se e perdem-se em meio a tantos outros; à noite, esses passos reverberam no silêncio e no vazio. À noite, os mesmos caminhos, os mesmos edifícios, os mesmos objetos, recebem contornos diferentes; há, pois, uma dupla percepção do estado das coisas, vistas de dia ou de noite. Pode-se dizer que à noite emerge o duplo: do espaço, dos objetos, dos sujeitos. Exibem-se dimensões distintas no que tange ao espaço quando os fatos são expostos à luz do dia e à penumbra da noite (NOVROTH, 2020, p. 3). Umberto Eco, no ensaio “Sobre os espelhos”, observa que a imagem especular pode ser invertida, simétrica ou de simetria inversa (1989, p. 14). De acordo com essa percepção do espaço, compreende-se que a cidade de dia apresente um ângulo de visão, e à noite ganhe simetria inversa: “Ainda ontem um companheiro seu ousara atravessar aquele trecho à luz do dia, num momento em que o tiroteio cessara. Ia cantando e fanfarronando” (VERISSIMO, 2004a I, p. 22).

Dentro do espaço concreto e abrangente, em meio à obscuridade, os contornos dos espaços restritos e particulares se delineiam: é uma determinada rua onde estão a praça e a igreja. O primeiro é local de passagem e convivência, o segundo é onde se delineia o ciclo do nascimento, do casamento e da morte. Ao longo da rua há um muro (atrás dele se encontra um homem agachado); no alto da igreja, o campanário; em frente à praça, o Sobrado que abriga a água furtada, o quintal e o poço.

Agachado *atrás dum muro*, José Lírio preparava-se para a última corrida. Quantos passos *dali até a igreja*? Talvez uns dez ou doze, bem puxados. Recebera ordens para revezar o companheiro que estava de vigia *no alto duma das torres da Matriz*. “Tenente Liroca – dissera-lhe o coronel, havia poucos minutos – suba *pro alto do campanário* e fique de olho firme no *quintal do Sobrado*. Se alguém aparecer pra tirar água *do poço*, faça fogo sem piedade.” José Lírio

olhava a rua. Dez passos até a igreja. Mas quantos passos até a morte? Talvez cinco... ou dois. Havia um atirador infernal *na água furtada do Sobrado*, à espreita dos imprudentes que se aventurassem a cruzar a praça ou alguma rua a descoberto (VERISSIMO, 2004a I, p. 21, destaques acrescidos).

O olhar do narrador opera como uma lente em *zoom*, penetrando no espaço particularizado “agachado atrás do muro” e no exclusivo, o espaço das emoções, que são os pensamentos de Liroca, energia pulsante. Em meio a um turbilhão, fundem-se no espaço-tempo exclusivo o passado: “Recebera ordens para revezar o companheiro”; o presente “José Lírio preparava-se para a última corrida”; e o futuro: “Dez passos até a igreja. Mas quantos passos até a morte?”. Os espaços citados são próximos, “dez passos”; no entanto, para Liroca parecem distantes, pois seu estado de espírito é de angústia e medo, considerava-se imprudente, não sabia se seria atingido por um projétil. Do lugar em que José Lírio se encontra, ele olha o Sobrado a partir de duas óticas: a concreta, pois está do outro lado da rua, e a abstrata, já que é captado pela lembrança das palavras do coronel, o qual faz referência à habitação.

Outros fatores que interferem nessa perspectiva são as experiências *a priori*, e as expectativas *a posteriori*. Liroca outrora frequentara a casa, fora amigo dos Terra Cambará, mas as divergências de opinião acerca de política distanciaram-nos. Essas desavenças resultaram na morte de seu pai e facilitariam, naquela noite, a consumação do fato: “Atiro? Inimigo não se poupa” (VERISSIMO, 2004a I, p. 27). Entretanto guardava apreço pelas mulheres, principalmente por Maria Valéria, por quem era apaixonado e qualquer atitude contra, afastaria, permanentemente, qualquer ilusão de que um dia ela pudesse estimá-lo, ou seja, os acontecimentos *a posteriori*. A convivência anterior embaçava o juízo de que naquela ocasião era um rival, portanto, se tivesse oportunidade, deveria cumprir a tarefa de alvejar aquelas pessoas:

A ordem era clara: se alguém viesse buscar água no poço, *ele devia fazer fogo* (VERISSIMO, 2004a I, p. 27, destaques acrescidos).

José Lírio *ficou a mirar a fachada do casarão, e de repente a lembrança de que Maria Valéria estava lá dentro lhe varou o peito como um pontão de lança*. Soltou um suspiro fundo e entrecortado, que foi quase um soluço (VERISSIMO, 2004a I, p. 22, destaques acrescidos).

[...] *Maria Valéria simplesmente não simpatizava com ele, de agora em diante passaria a odiá-lo, pois nunca mais haveria de esquecer que*

José Lírio fora um dos sitiantes do Sobrado – era um maragato, um inimigo. (VERISSIMO, 2004a I, p. 26, destaques acrescidos).

Aquele cheiro de cigarro de palha trazia-lhe à memória recordações agradáveis: os serões do Sobrado nas noites de inverno, mate chimarrão com pinhão quente, conversas amigas, café fumegante com bolos de coalhada (VERISSIMO, 2004a I, p. 28).

Sua última visita ao Sobrado tinha sido em princípios de 1893. Depois a política azedara tudo: amigos começaram a cortar o cumprimento uns aos outros, irmãos se estranhavam, famílias se dividiam [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 28).

No olhar de Liroca para o Sobrado percebe-se uma relação metonímica, pois, ao mirá-lo, ele não enxerga apenas a construção de alvenaria, mas as pessoas que lá moram. É partindo do espaço-tempo exclusivo e abstrato de Liroca – o das lembranças e emoções – que se adentra o Sobrado, alcançando os moradores. E é a contar dessa relação de contiguidade que se penetra nos espaços-tempo restritos, particulares, particularizados e exclusivos dos Terra Cambará, tendo Liroca como “mestre de cerimônia”:

Fez avançar cautelosamente a cabeça e, com a quina do muro a tocar-lhe o meio da testa e a ponta do nariz, fechou o olho direito e com o esquerdo ficou espiando o Sobrado que lá estava, do outro lado da praça, *com sua fachada branca, a dupla fileira de janelas, a sacada de ferro e os altos muros de fortaleza* (VERISSIMO, 2004a I, p. 27, destaques acrescidos).

Água... Água pra *Maria Valéria*. Água prós *sitiados*. Água pra *dona Alice*. Água prós *meninos*. Água pra velha *Bibiana*. O pior de tudo era haver mulheres e crianças dentro do casarão (VERISSIMO, 2004a I, p. 27, destaques acrescidos).

Que estaria acontecendo dentro do Sobrado? *Dona Alice, grávida de nove meses, podia ter o filho a qualquer momento...* E se a criança nascesse bem na hora dum tiroteio? Mundo louco, guerra louca! *Liroca pensava também em dona Bibiana - pobre da velha! - metida lá no casarão, meio catacega e caduca, decerto sem saber direito o que se estava passando.* Atirar contra o Sobrado era o mesmo que atirar contra a velhinha. Barbaridade! (VERISSIMO, 2004a I, p. 28, destaques acrescidos).

Do campanário, José Lírio, encostado ao lado do sino, olha para o Sobrado e observa um vulto mover-se no quintal. Percebe que é alguém em busca de água para os membros da família. Lá do alto, com vista privilegiada e protegido pela escuridão, o seu lado vingativo irrompe e decide atirar, não sem esquecer das pessoas vulneráveis, levando-o a entrar em conflito. Essa circunstância narrativa cria a ilusão

de um espaço tridimensional e remete à afirmação de Anatol Rosenfeld (1969, p. 88) de que “o homem ocupa uma posição privilegiada de consciência humana em face do mundo”. O espaço leva a personagem a agir daquela maneira e projeta os efeitos da sua ação intempestiva. Como resposta, um tiro parte do Sobrado em sua direção, porém atinge o sino, cujo som chega aos ouvidos do chefe do clã, Licurgo Cambará. A fusão dos níveis temporais permite assimilar, concomitantemente, o que se passa no campanário e no casarão. O espaço-tempo exclusivo de Licurgo se revela em confluência ao de José Lírio, cujo ponto em comum é o som do sino da igreja:

Liroca olhava o quintal, mas não via nada: tinha uma nuvem diante dos olhos. De súbito, da água-furtada do Sobrado partiu um tiro e, ferido de bala, o sino soltou um gemido, que Liroca sentiu no corpo inteiro com a força dum choque elétrico. O som do sino chega aos ouvidos de Licurgo Cambará como um dobre de finados. Pela fresta duma das janelas do Sobrado ele espia o campanário. O maragato que ontem lá estava entocaiado matou-lhe um dos melhores homens. Agora outro companheiro saiu a buscar água, e é indispensável que volte a salvo, com o balde cheio, pois é mais fácil suportar a fome que a sede. Não há mais nenhum pingo d'água dentro de casa e a cachaça acabou-se também. Felizmente as laranjeiras do pomar estão carregadas, e não é difícil nem arriscado apanhar laranjas dos galhos que ficam próximos às janelas dos fundos. Os homens enganam o estômago com pequenas rações de charque, farinha de mandioca e rapadura; matam a sede com caldo de laranja. O pior de tudo é a falta de leite e pão para as mulheres e os meninos. Ao pensar nisto Licurgo odeia os sitiados com um ódio apaixonado, e odeia-se a si mesmo por envolver também nesse ódio o sogro e a cunhada que estão com ele ali no Sobrado e vivem a lançar-lhe olhares carregados de censura e ressentimento (VERISSIMO, 2004a I, p. 29).

É por meio do enlace das ações e dos pensamentos de Liroca que o narrador retoma a palavra, adentra o interior do casarão e apresenta os filamentos de energia que se encontram naquele ambiente de caos, aflição e dor. Lá estão Licurgo (especificamente naquele corte temporal, é o chefe do clã e intendente de Santa Fé) a esposa dele, Alice; a cunhada e prima Maria Valéria, os filhos Rodrigo e Toríbio – ainda pequenos –, a avó Bibiana, o sogro Florêncio, a escrava alforriada Laurinda, o capataz Fandango e as personagens secundárias, aliadas à causa política, e que também estavam presas ali. Todos se acham em um espaço-tempo comum (no Sobrado, noite dia 24 de junho de 1895, final da Revolução Federalista), porém experienciam ambientes e temporalidades separadas, concreta e abstratamente, pois cada ser, de seu espaço-tempo único, apreende o mundo única e exclusivamente, em

suas pequenas ilhas. Em cada espaço-tempo particularizado é possível adentrar o espaço-tempo exclusivo das personagens, as quais refletem, relembram e tomam decisões. Naquela noite em especial, uma atmosfera de angústia e prisão emana do espaço, local de experiências e enfrentamento. O olhar do narrador capta os lugares, simultaneamente, como se fossem tomadas de cena, em alusão à linguagem cinematográfica, tão cara a Erico Verissimo. Em momentos como esse, o verbal cria equivalências linguísticas para as propriedades fílmicas: as ações semelham à categoria performática, as sequências delas conhecem parentesco com a cinética, os movimentos do olhar do narrador ou da personagem aproximam-se dos movimentos de câmera, a plasticidade da linguagem plasmada nas descrições lembra a captação de imagens no momento da filmagem. Esses truques usados pela linguagem verbal referenciando qualidades da linguagem cinematográfica conferem mais vida à cena narrativa, como se ela estivesse em curso em uma tela de cinema. Observe-se que cada citação abaixo focaliza uma cena que transcorre no Sobrado. O olhar câmera do narrador vai captando os dramas das diferentes personagens vivendo em seu insulamento e, ao mesmo tempo, constrangidas à mesma situação de pessoas sitiadas.

O quarto do casal onde Alice agoniza em um trabalho de parto:

Licurgo encaminha-se para o quarto de dormir. Uma lamparina de azeite está acesa junto da grande cama de casal, onde Alice se acha estendida, debaixo de grossos cobertores de lã, muito pálida, os olhos cerrados, os cabelos negros soltos sobre o travesseiro (VERISSIMO, 2004a I, p. 33).

O ventre de Alice, uma esperança:

Licurgo aproxima-se da cama na ponta dos pés e fica a contemplar a saliência do ventre de Alice, sob os cobertores, e num dado momento julga perceber nela um movimento de onda, uma palpitação de vida: a criança a espernear [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 33).

Próximos às janelas os aliados ficam atocaiados:

Perto de cada janela acha-se postado um homem, agarrado à sua Comblain (VERISSIMO, 2004a I, p. 34).

O quarto de Bibiana onde ela relembra as suas histórias:

Sozinha no seu quarto, sentada na sua cadeira de balanço, e enrolada no seu xale, a velha Bibiana espera... O quarto está escuro, mas para ela nestes últimos anos sempre, sempre é noite, pois a catarata já lhe tomou conta de ambos os olhos (VERISSIMO, 2004a I, p. 40).

A sala de jantar onde os homens estão reunidos e à espera:

No andar térreo os homens estão em silêncio. Os gritos de Alice, que vêm do andar superior, enchem a casa e parecem deixar o ar mais gelado. Ninguém ali na sala de jantar tem coragem de proferir a menor palavra (VERISSIMO, 2004a I, p. 96).

A sala onde Florêncio aguarda o desenrolar do parto de sua filha Alice e onde a criança fenece:

Sentado no seu canto, o velho Florêncio Terra está imóvel, de cabeça baixa, com as mãos apertando as guardas da cadeira (VERISSIMO, 2004a I, p. 96).

Na cozinha ficam os homens discutindo ou proseando, Laurinda prepara e distribui o parco alimento; na despensa está Tinoco, o moribundo:

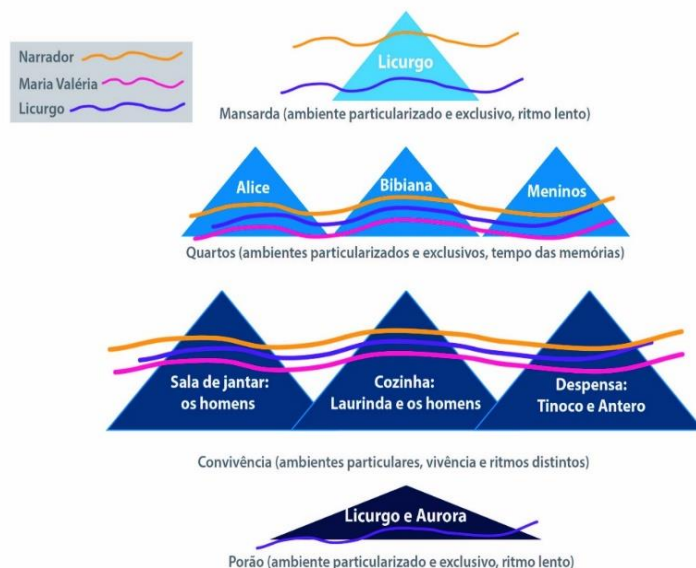
Da cozinha vem o zunzum das vozes dos homens que conversam ao pé do fogo. (VERISSIMO, 2004a I, p. 35).

A luz cai sobre o colchão onde Tinoco está estendido, enrolado num poncho [...]. Sob a barba, a palidez cianótica parece já a dum cadáver (VERISSIMO, 2004a I, p. 37).

No porão a pequena Aurora é enterrada:

Pouco depois das três horas Licurgo apanha uma pá, toma nos braços a caixa com o cadáver da filha e desce com ela para o subsolo, pelo alçapão da sala de jantar (VERISSIMO, 2004a I, p. 203).

Pode-se ilustrar a cena deste modo:



(Figura 3) O movimento das personagens e do narrador.

É mister realçar que o Sobrado é o espaço mais representativo do romance, tão significativo que é grafado com maiúscula, constituindo-se uma personagem, conforme se observa nas apreciações de Liroca “Havia no casarão algo de terrivelmente humano, que fez o coração de José Lírio pulsar com mais força” (VERISSIMO, 2004a I, p. 22) e de Floriano nas últimas páginas de *O arquipélago*: “O Sobrado está vivo” (VERISSIMO, 2004c III, p. 457). O espaço é funcional, abre e fecha o romance, um ponto fixo, “símbolo uterino de aconchego, tradição e fortaleza” (VERISSIMO, 2005, p. 174). É o centro da família e fora retomado por Bibiana das mãos de Aguinaldo Silva. Certa ocasião, Pedro Terra contraíra dívidas com o agiota dando-lhe, como garantia, o terreno conquistado por Ana Terra e sobre o qual é erguida, posteriormente, a suntuosa construção (suntuosa para os moldes do lugar e da época). Por ser fruto de embates, adquire tamanha significação, representando, de certa forma, a *imago mundi* para o clã: “A morada constitui uma *imago mundi*, situa-se simbolicamente no centro do mundo” (ELIADE, 2018, p. 54).

Com o decorrer do tempo (o agenciador das mudanças), naquele local as pessoas entram e saem, transitam pelos diversos cômodos, discutem ideias, vivem e morrem. Há um em cima e um embaixo (representado na figura 3); em cima estão os quartos e a água-furtada, locais de refúgio e proteção; nos quartos os moradores, em sua intimidade, choram seus mortos. Embaixo há o convívio social entre os familiares e amigos, embora, naquela circunstância – do cerco –, não houvesse clima para confraternização. Embaixo, no porão, naquela noite conflituosa, a natimorta Aurora é enterrada; embaixo, no andar térreo, estão a despensa (sempre repleta, mas naquele cenário, completamente vazia), a cozinha onde trabalham, continuamente, as negras e as donas da casa, a sala de jantar em que todos se reúnem durante as fartas refeições sob o olhar perscrutador de Maria Valéria e onde, naquela ocasião específica, os ocupantes aguardavam a rendição dos federalistas. É no pavimento inferior que está o relógio, cujas batidas são ouvidas em todos os cantos; o escritório onde estão guardados os livros que tanto embevecem Floriano, – é também espaço dos serões acompanhados de intermináveis debates; a sala de visitas, cenário de várias festas e confraternizações; os lugares recônditos da casa usados para Rodrigo levar as suas amásias; e é no espaço concreto da sala de visitas do Sobrado, no alto, em destaque, que se encontra o espaço-tempo abstrato e utópico do retrato de Rodrigo Terra Cambará, cuja explanação será por ora postergada.

São essas múltiplas vivências nos espaços do Sobrado que levam à ideia de que ele tem vida; é o ventre que gesta o clã, concebido por Ana Terra, parido por Bibiana, protegido por Maria Valéria. Nesse espaço particular, os objetos que circundam as personagens não são apenas decorativos, mas ligam-se à existência, perpassando as gerações como o relógio, a roca de fiar, a cadeira de balanço e o baú de latas. O último, pertence de Maria Valéria, revela-a e caracteriza-a, pois é onde guarda os objetos hereditários como a tesoura de podar de Ana Terra e o punhal de Pedro Missioneiro. Nesse sentido, esse bem indica que a personagem é a depositária da história e da tradição da família, o baú é a representação da “pira olímpica”. Segundo Eliade,

O objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia do seu próprio meio e lhe dá significados e valor. Ela resiste ao tempo, sua realidade combina com o perecer. Esses objetos são quase hierofânicos, de um ato mítico. Seu significado está vinculado à propriedade de reproduzir um ato primordial, de repetição de um exemplo mítico (ELIADE, 2018, p. 18).

Maria Valéria, figura platônica de Liroca, é o centro da casa. Pariforme à vestal da mitologia grega, Héstia, “sustenta toda a vida nutriz, sem ser fecundada, o que a faz deusa do fogo e da perfeição” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 947). A irmã de Alice é a responsável por cuidar de tudo e de todos e garantir a integridade da família. É o sol que provê energia, calor e luz essenciais para aquela fria noite de inverno: “A chama da vela projeta, enorme, a sombra de Maria Valéria na parede e no teto do quarto. *E quando se retira, fica ali a escuridão fria e silenciosa* (VERISSIMO, 2004a I, p. 38, destaques acrescentados). Além do narrador e do chefe do clã, é permitido a ela o trânsito em todos os cantos do Sobrado, dentro e fora, onde estão os homens e as mulheres. Portando uma vela acesa – cuja luz representa a individualização, a sabedoria, a esperança –, circula pelos lugares recônditos, silenciosa, como uma assombração, desde os espaços particulares, os particularizados, até os exclusivos, cujo acesso se dá pelo seu olhar que atua, nesse momento, como olhar-câmera do narrador.

Maria Valéria acende uma vela nos tições e com ela *atravessa a sala de jantar na direção da despensa* (VERISSIMO, 2004a I, p. 38, destaques acrescentados).

Maria Valéria *surge da sombra da sala de jantar e entra na zona luminescente criada pelo reflexo do fogo*. (VERISSIMO, p. 36, destaques acrescentados).

Maria Valéria *entra no quatinho dos fundos*, onde se encontra o ferido (VERISSIMO, p. 37, destaques acrescidos).

Maria Valéria *encaminha-se para a escada*. Para junto do primeiro degrau, desnorçada por uma repentina tontura (VERISSIMO, p. 38, destaques acrescidos).

Aproxima-se da porta do quarto dos sobrinhos, abre-a devagarinho, faz avançar a mão que segura o castiçal... [...] (VERISSIMO, p. 38, destaques acrescidos).

Sem dizer mais nada *Maria Valéria entra no quarto*, resoluta, e fecha a porta (VERISSIMO, p. 96, destaques acrescidos).

A cunhada de Licurgo é apresentada desde o início da trilogia, em um momento de tensão que exigia equilíbrio, racionalidade e abnegação, vocábulos que caracterizam seu modo de ser. No dia do cerco, está com 35 anos, em plena maturidade, fato que vai ao encontro do pensamento de Aristóteles exposto em sua Retórica, “a maturidade é o ápice da vida humana, pois nela os homens afastam-se dos excessos juvenis e das deficiências senis, alcançando o seu verdadeiro equilíbrio” (ARISTÓTELES, 2005, p. 197). É uma figura alta, portadora de superioridade moral, confiança e altivez. A austeridade é outra característica marcante, identificada pela vestimenta preta indispensável e habitual. O vestuário escuro e os olhos pretos contrastam imediatamente com a luminosidade da chama: são vestígios da luz na escuridão e da escuridão na luz. A sombra projetada e a cor negra aludem à lua, ao feminino, à calma, à intuição, ao *anima*. Por sua vez, a luz da vela remete ao sol, ao masculino, à energia, à racionalidade, à ordem, ao *animus*; todos esses elementos, juntos, concorrem para figurativizar o equilíbrio dessa personagem. Nunca se mostra frágil, jamais chora, não maldiz a vida nem sua condição de mulher como o faziam Ana Terra e Bibiana.

É somente nesse episódio, cujo momento é de extrema tensão, que o narrador, de um lugar privilegiado, consegue penetrar no seu espaço exclusivo e testemunhar a sua fragilidade: descobre que está com fome, sentindo-se vulnerável e aflita. Em um monólogo interior, confia para si que sempre gostara de Licurgo, contudo imediatamente se envergonha de tal pensamento. Naquele instante – tomando emprestado da concepção aristotélica de que o instante é o presente que exclui qualquer outro, tamanha a sua dimensão (*apud* REY PUENTE, 1998), – ninguém mais, além dela e do narrador, conhece esses sentimentos e, em nenhuma outra ocasião posterior, deixará que invadam o seu espaço exclusivo novamente:

Tem no estômago uma sensação esquisita, como se houvesse dentro dele um punhado de geada. Dor de fome. Náusea. (VERISSIMO, 2004a I, p. 37).

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, 2004a I, p. 37-38, destaques acrescidos).

O monólogo interior direto (primeira pessoa) e indireto (terceira pessoa) embaralham-se, a personagem comenta, discute e explica os fatos anteriores e posteriores ao noivado da irmã. No discurso, percebe-se a mescla entre o tempo presente “tem, gosta, fica, dá”, o pretérito: “escolheu, casou”, o futuro “vai casar”, e o condicional “se eu pudesse”, sem obedecer a qualquer normalidade gramatical na transcrição do fluxo do pensamento, uma vez que os índices temporais fazem parte da autoconsciência do sujeito. Usando a terceira pessoa para referir-se a si mesma, Maria Valéria distancia-se da cena, relembra sua juventude, defronta-se com suas fragilidades, com o fato de ter sido preterida, abdicado de seu amor e carregado a sina de ficar solteira, condição embaraçosa para uma mulher daquela época. É por meio desse monólogo uno, cujo tempo parece estancar, que ela confia seus desejos reprimidos, nunca tornados reais. Restava-lhe resignar-se, cumprindo o papel da vestal, do sacrifício permanente, protegendo e nutrindo aqueles que ali se encontravam, como faziam as mulheres “*angels*” de Coventry Patmore⁶ (1891). E é o que faz em seguida, indo supervisionar o quarto dos sobrinhos, dando-lhes ordens para que se deitassem, fossem mais obedientes e prevenidos: “– Seus alarifes! Já deviam estar dormindo. Caminhando de pés no chão! Querem apanhar um resfriado? Espiando na janela?! Não têm medo duma bala perdida?” (VERISSIMO, 2004a I, p. 38).

Maria Valéria sai daquele cômodo, mas o narrador ali permanece a observar os dois filhos de Licurgo, ingênuas criaturas capazes de provocar um ligeiro sorriso em Dinda, flagrado pelo olhar do narrador: “As crianças sorriem. E pela primeira vez desde

⁶ *The angel in the house* (1854) é um poema escrito por Coventry Kersey Dighton Patmore, poeta inglês do século XIX. O texto, inspirado no modelo feminino vitoriano, exalta a mulher como divina guardiã doméstica e primordial na vida dos homens.

que o sítio começou, Maria Valéria sorri” (VERISSIMO, 2004a I, p. 38). O caçula, dileto do narrador, sabendo que sua mãe está prestes a dar à luz, está curioso para saber como a criança sairia do ventre, e tenta puxar conversa com o mais velho, Toríbio, que está quase dormindo. O narrador adentra a dimensão daquela pequena corda energizante (e energizada) que é Rodrigo; no momento está inquieto com toda aquela situação, e o espaço passa a ser um fator impeditivo da transcurso temporal. Percebe-se a preponderância da atividade auditiva sobre a visual, já que quem ouve sem ver, inquieta-se mais do que quem vê e não ouve: o menino espera ouvir os gritos da mãe, os passos dos inimigos que cercam o Sobrado, os tiros que vêm de fora:

Rodrigo agora está deitado de costas, de olhos fechados, pensando nas muitas coisas que o preocupam [...]

Daqui a pouco mamãe começa a gritar [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 39).

Mas que barulho é esse? Um ruído surdo e cadenciado. Rodrigo fica de ouvido atento. Sempre temeu que um inimigo traiçoeiro pudesse aproximar-se da casa no escuro e atirar uma bomba aqui dentro. O coração começa a bater com mais força. Ele imagina tudo... (VERISSIMO, 2004a I, p. 40).

Sem poder ver o que acontece, o espaço torna-se, para Rodrigo, desconhecido, assustador. Se o tempo está ligado às experiências, a tenra idade do menino favorece a inventividade, sua realidade imediata transmuda-se para a realidade sobrenatural. Aquele ambiente tão familiar, na fantasia do menino, passa a ser diferente, ruidoso e caótico, povoado de espectros e invasores. Ainda que amedrontado, procura mostrar-se corajoso, o protótipo do gaúcho guerreiro, um verdadeiro herói, dizendo ao irmão que defenderia o Sobrado com o punhal de prata do avô que achara em uma gaveta.

- Que é isso?
 - O punhal.
 - O do vovô?
 - É.
 - Onde é que estava?
 - Numa gaveta.
 - Vais te machucar...
 - Não vou. Guardo ele debaixo do travesseiro. Se um inimigo entra aqui, pulo em cima do bicho e o degolo.
 - Não pode.
 - Por quê?
 - Punhal não tem fio.
 - Então finco-lhe a ponta na garganta. Eu já vi sangrar um boi.
- Ao imaginar essas coisas o coração de Rodrigo pulsa com mais força. Ele vê o sangue escorrendo da goela do maragato. E seus pequenos dedos apertam o cabo do punhal. (VERISSIMO, 2004a I, p. 41-42).

Ao considerar os objetos de rituais/ou vinculados às origens de uma comunidade, Eliade (2018, p. 20), comenta que “os objetos são hierofanias, são sacralidades cósmicas”. No caso do punhal, conduz às origens dos antepassados dos Terra, os índios guaranis, em especial ao percurso de Pedro, o primeiro herói da família, trisavô dos meninos, o qual o tomara de Alonso, pároco das Missões Jesuíticas, pelos idos de 1755. Missioneiro, aos 10 anos (praticamente a mesma idade do trineto em 1895), segurara a adaga vinda da Espanha e ficara fascinado, imaginando-se em combate, assim como seu descendente, o aspirante a herói, Rodrigo. O objeto, a coragem e a inventividade são, pois, hereditários, “os atos humanos, sejam eles quais forem, adquirem uma tal eficiência, a ponto de se repetir, com exatidão, um ato praticado no começo de um tempo” (ELIADE, 1992, p. 29):

Pedro não se concentrava no trabalho. Nem o espírito nem os olhos, pois estes estavam fitos, fascinados, no punhal de prata que se achava em cima da mesa da cela. [...]

- Quem foi que deu o punhal ao padre?

- Foi meu pai.

- E quem foi que deu o punhal ao pai do padre?

- Talvez meu avô. Mas basta! Cuidado... vais me cortar!

Os olhos de Pedro, porém, não se afastavam do punhal.

- Quando eu crescer posso ter um punhal assim?

- Para quê?

- Para me defender.

- De quem?

- Dos inimigos.

[...] Sempre que podia, Pedro entrava furtivamente na cela do padre, tomava o punhal nas mãos, acariciava-o, experimentava-lhe a ponta, punha-o na cinta e imaginava-se um guerreiro como o corregedor, o alferes real Tiaraju, que era o homem que ele mais admirava na redução (VERISSIMO, 2004a I, p. 71-72).

Através do objeto, o passado se torna presente, e a personagem ascendente permanece como elo de sucessivas gerações, as temporalidades se unem, em espaços distintos. Evidencia-se que o espaço da obra verissiana funciona como um sistema de relações disposto isocronicamente, posto que há, ao mesmo tempo, continuidade e descontinuidade narrativas que geram efeitos de interrupção, retomada, ordenamento e desordenamento. O deslocamento do olhar do narrador sai do espaço fechado, o quarto dos meninos, e dirige-se ao lugar exterior e aberto, as missões, por meio das anacronias, “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa” (GENETTE, 2017, p. 94). Em um redimensionamento espaço-temporal, o passado e o presente oscilam entre a Revolução Federalista (*hic*

et nunc) e os tempos remotos dos habitantes do clã. Todos os eventos omitidos *ab ovo* são retomados através de analepses, recuos temporais que têm como objetivo desenhar as personagens retrospectivamente, reviver os acontecimentos que não foram focalizados no ponto zero, ou manter a expectativa do leitor (GENETTE, 2017). Na obra verissiana, quanto maior a dimensão da história coberta pela anacronia e a distância no tempo a que projeta, mais o espaço se amplia, quanto mais próximo da narrativa primária – “narrativa a partir da qual as anacronias se definem” (GENETTE, 2017, p.108), – mais o espaço se particulariza.

Conforme exposto, o primeiro desordenamento espaço-temporal se dá na hora em que o pequeno Rodrigo segura o punhal, remetendo aos primórdios da região Sul e à origem de Pedro Missioneiro, “deste modo, coloca-se como um acontecimento fora do fluir histórico, garantindo para sempre o presente” [...] (ZILBERMAN, 1977, p. 25). Há um deslizamento da história para o mito, com o intuito de “desmistificar” (VERISSIMO, 2005, p. 265) o passado. Erico Verissimo reconstrói a história sul-riograndense, apoiando-se nos mitos que povoam o imaginário e nas figuras que estabeleceram a região: índios, portugueses, espanhóis, párocos, homens que plantam, criam gado, envolvem-se em lutas, e nas mulheres que esperam. Conforme assevera Regina Zilberman no ensaio “História, mito e literatura”:

Apropriar-se da forma narrativa do mito foi a maneira como Erico Verissimo teve condições de concretizar seu objetivo: 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 de ruptura, sintetizada na atuação de Licurgo [...] (2004, p. 46).

O herói surge em “A fonte”, cujo título simbólico revela o papel semeador da personagem. Virgindade, sêmen, fecundação, sangue e pureza são elementos que definem o papel dessa personagem; ademais, a água, o primeiro dos quatro elementos da natureza, está ligada à vida, ao início de um ciclo:

A sacralização das fontes é universal, pelo fato de constituírem a boca da água *viva ou da água virgem*. Através delas se dá a primeira manifestação, no plano das realidades humanas, da matéria cósmica fundamental, sem a qual não seria possível assegurar a *fecundação* e o crescimento das espécies. A água viva que delas corre é como a chuva, o *sangue* divino, o *sêmen* do céu. A água da fonte é a água lustral, a própria substância *da pureza* (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 444-445, destaques acrescidos).

O capítulo narra desde o nascimento do órfão (fruto de ato violento de um bandeirante contra uma indígena) no espaço coletivo das missões jesuíticas, região dos Sete Povos das Missões, até a fuga dele ao Continente, devido à ocupação portuguesa. A mestiçagem vinca o não pertencimento, o lugar nenhum relacionado a coisa alguma e a ninguém no mundo, logo, a uma pessoa destituída de passado.

Envolto em uma aura de mistério, o índio, desde criança, tem premonições coincidentes com os relatos das testemunhas das histórias. Jurava ter conversado com Nossa Senhora, previra a libertação e a morte do líder indígena Sepé Tiaraju, cuja cicatriz na testa fora tomada pelo menino como a espada de fogo do Arcanjo São Miguel, uma marca de Deus. Pela visão de Pedro Missioneiro, Sepé Tiaraju é o ser divino, capaz de “cosmizar em tempos míticos” (ELIADE, 2018, p. 34) o futuro continente de São Pedro, criar seus antepassados e fundar as instituições. O mundo dos guaranis só se torna realmente “o mundo deles” (em referência “ao nosso mundo”, (ELIADE, 2018, p. 34) à medida em que se reproduz o cosmos organizado e santificado por Sepé Tiaraju. “Dotado de poderes extraordinários, Pedro é o ser excepcional que pode executar a fundação primeira” (ZILBERMAN, 1977, p. 48). A abertura para o transcendente e a união com a divindade explicariam a existência dos seres *no e daquele* mundo:

- Disseste que estavas conversando com o corregedor.
- Estava.
- E que dizia ele?
- Dizia que seu corpo tinha sido atirado num mato perto de um rio. E que a batalha está perdida.
- Onde ele estava quando ele te falou?
- Lá em cima. A alma de Sepé subiu e virou estrela (VERISSIMO, 2004a I, p. 87).

Habilidoso e inteligente, o índio é associado à organização, à disciplina, ao conhecimento. Aos oito anos sabia ler, escrever, fazer contas, falava o guarani, o espanhol e compreendia alguns textos em latim. Aprendia ofícios, a doutrina cristã, a tocar instrumento, a cantar, a limpar o trigo com os outros indígenas. “Aos domingos acolitava o padre Alonso na missa, cantava, representava os autos e, nas festas, dançava” (VERISSIMO, 2004a I, p. 69). Para Maria da Glória Bordini (2004), a educação humanística do índio é de suma importância, pois garantirá a transmissão da sensibilidade e da veia artística a Floriano Terra Cambará, cujo entroncamento familiar será Rodrigo Terra Cambará, visto que esse último amalgama o espírito belicoso de Capitão Rodrigo e a bonomia de Missioneiro:

[Pedro] será representado como o legítimo rebento da civilização missioneira, ainda cheio de esperança no acordo de harmonia entre os homens, capaz de renunciar à vida para não desistir do que ama. Será morto pelo pai e irmãos de Ana Terra, paulistas como o vicentista que estuprou sua mãe indígena, morta de parto (BORDINI, 2004, p. 59).

A rusticidade dos homens livres do Rio Grande é figurativizada pela experiência quase religiosa com a natureza, o espaço do ser. “Gostava também de andar sem rumo pelas coxilhas, de arco e flecha, a caçar passarinhos, a procurar ninhos ou a aprisionar lagartixas vivas” (VERISSIMO, 2004a I, p. 69). Segundo Zilberman, “a cosmovisão mítica apoia-se sobretudo no predomínio da natureza sobre o indivíduo” (1977, p. 49). Esse fato se deve porque “o mito exprime uma relação com o mundo natural que, antes, era percebida exclusivamente por meio das sensações, à maneira dos animais” (ZILBERMAN, 1977, p. 24). Essa conexão homem/natureza é explorada por meio da sinestesia, recurso que, na literatura verissiana, é utilizado em larga escala, com variados propósitos: “Quando a procissão passava *ao som de cânticos*, as aves guinchavam e sacudiam as asas, os animais urravam e, *do chão se erguia um perfume de manjeriço silvestre esmagado*” (VERISSIMO, 2004a I, p. 64, destaques acrescidos).

O espaço natural é descrito subjetivamente pela focalização de Padre Alonso, que o considera condutor para um estado de espírito pleno e de elevação a Deus. Em uma junção entre a linguagem verbal e a pictórica, o cenário é captado como se fosse uma pintura em tela, em variados matizes, um convite à contemplação, o *locus amoenus*:

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, 2004a I, p. 53)

A natureza é ponto de partida e apresenta-se abrangente e euforizante, quase sempre controlada pela coletividade, o que vai ao encontro da acepção de Mircea Eliade, para quem “instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo” (2018, p. 36). No espaço geral, coletivo e concreto das reduções, a força da natureza se sobrepõe ao homem somente em um acontecimento inevitável: picadas de cobra, ataques de onça, temporais, granizos, geadas. Caso contrário, aquele ambiente organizado, ligado à fé católica, tem uma relação simbiótica com o cenário

natural: “O ar enchia-se de sinos e das vozes de todas as criaturas de Deus – aves, feras e homens. Flores e asas e bandeiras de todas as cores tremulavam nos arcos do triunfo” (VERISSIMO, 2004a I, p. 64).

Essa atmosfera idílica é quebrada anos depois, quando da invasão dos portugueses, a qual culmina no incêndio do povoado pelas mãos dos próprios habitantes das missões, a fim de evitar que as construções se mantivessem intactas para os inimigos. O fogo, o terceiro elemento da natureza inserido no texto, atua como “agente de toda a evolução”, um propulsor, “que anima, transforma” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 362). Nesse sentido, nas passagens em que se delineiam mudanças significativas, o fogo está presente como elemento simbólico de encerramento de um ciclo e marca a passagem do Caos ao Cosmos. Conforme Mircea Eliade: “O nosso mundo é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em Caos” (ELIADE, 2018, p. 46). Desta maneira ocorre ao longo de *O tempo e o vento*: a transformação em Cosmos e Caos, sendo possível afirmar que mais Caos que Cosmos, uma vez que o ordenamento temporal se dá através das guerras, sob fogo. Toda destruição de um espaço (seja interior ou exterior, abstrato ou concreto) equivale a uma regressão ao Caos. Cada vitória contra quaisquer invasores equivale a uma passagem do Cosmos para o Caos, “os ciclos cósmicos são necessários para garantir a renovação” (ELIADE, 1992, p. 103). Em meio ao Caos-guerra-fogo-noite-treva-sangue-morte a família se constitui, renova-se.

O momento da fuga do herói é semelhante ao das narrativas de aventura: ele monta seu cavalo em direção ao continente e leva somente a roupa do corpo, a chirimia e o punhal de prata, o qual pegara do padrinho Alonzo: “Sem dizer palavra e sem fazer o menor gesto, Alonzo viu o menino guardar o punhal entre a camisa e o peito, e sair da cela em silêncio” (VERISSIMO, 2004a I, p. 87). O índio, criado entre os padres jesuítas espanhóis, passa a integrar os esquadrões de cavalaria de Rafael Pinto Bandeira e a lutar bravamente nas campanhas de delimitação de novas fronteiras. Em uma das contendas é atingido por um projétil e, desorientado, vagueia pelo continente até chegar à estância de Ana, fato relatado no segundo desordenamento temporal, no capítulo intitulado “Ana Terra”. O destino é traçado, Pedro está predestinado a cumprir a missão de semear a filha de Maneco Terra, pois dele depende a existência daqueles que estão no Sobrado, na madrugada de 1895. A hereditariedade é selada através do objeto “quase hierofânico de um ato mítico”

(ELIADE, 1992, p. 18), o qual resiste ao tempo, é passado de pai para filho (o padre é a imagem paterna de Missioneiro) e o responsável por alinhar os diversos episódios da trilogia, em um tempo que se estende por gerações. Assim, 140 anos mais tarde, o pequeno herói, Rodrigo, encontra-o na gaveta do avô e recolhe-o para lhe servir de proteção contra os inimigos: “Com o punhal nas mãos e as mãos apertadas entre as pernas, encolhido e meio trêmulo, ele escuta...” (VERISSIMO, 2004a I, p. 95). “O objeto surge como receptáculo de uma força exterior [...] e lhe dá significados e valor” (ELIADE, 1992, p. 18).

Destaca-se que em *O tempo e o vento* são notáveis as manifestações dos quatro elementos que determinam a essência das forças da natureza, sendo que esta realiza sua obra de geração e destruição, “fazendo, desfazendo, refazendo, de acordo com uma lei e alternativa imutáveis” (ELIADE, 2008, p. 96). No capítulo “A fonte”, o desenrolar do ciclo tem origem no primeiro elemento, água, pois “o índio é ser excepcional, que pode executar a fundação primeira” (ZILBERMAN, 1977, p. 48), e encerra-se com o fogo. Associados aos outros elementos – ar e terra – presentes desde o signo *vento* que compõe o título da obra, ao sobrenome do clã, todos assimilam um conjunto natural de condições dadas à vida e “têm sua correspondência simbólica baseada na análise do imaginário” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2019, p. 362), fato que será examinado no capítulo 3.

Conforme se salientou no início desta seção, a análise segue a ordem dos capítulos de *O continente I*. Dessa forma, após a apresentação do herói fundador, o corpo e a voz do narrador desaparecem e abrem espaço às vozes coletivas e anônimas, em curtas sequências narrativas, os interlúdios. Captados por intermédio de ditos populares, modinhas, entrevistas com personagens, nem sempre os interlúdios estão ligados ao restante da obra e são acrônicos, ou seja, “acontecimentos sem data nem idade” os quais “não devem nada à relação temporal que o compõem” (GENETTE, 2017, p. 148). Por meio dessas tramas, não só a origem de Pedro Missioneiro é apresentada, mas também a dos Cambarás e a dos habitantes da região Sul em geral.

Dentre as vozes anônimas, figuram os representantes dos andarilhos do Continente: índios, peões, imigrantes, soldados, amásias, classes desfavorecidas, açorianos que povoaram o litoral do Rio Grande do Sul, resquícios do bandeirantismo, mulheres parteiras que perderam seus filhos para as guerras. Deste modo, essas

narrativas apontam como nasceram os heróis, a origem dos Carés, os antepassados de Rodrigo Cambará e algumas figuras sinistras de bandidos, cujas proezas eram de certo modo admiradas e acabaram entrando para o folclore sulista. Esses “causos” exaltavam qualidades que passaram a pertencer ao imaginário do gaúcho de então: o cavalheirismo, a lealdade, o desprendimento, o repúdio a emboscadas e à traição, a insistência em atacar o inimigo de frente. Os sete interlúdios não estão agrupados em detrimento de qualquer cronologia, a fim de esboçar o parentesco entre os Carés e os Cambarás, cuja proximidade é apenas espacial, já que se trata de habitantes do Rio Grande do Sul. Contrariamente aos sujeitos, o espaço da obra em que estão impressos é diferenciado, tendo seu registro em itálico.

O autor-criador pode trafegar pelas variadas dimensões espaço-temporais, voltar no tempo, ultrapassar espaços e fronteiras. Assim, após essa pausa, ele permite ao narrador retomar a narrativa e instalar-se novamente no quarto dos meninos, pelos quais devota afeição, sensibilizando-se, principalmente, com o caçula. Ele guarda o sono das crianças, mas não consegue conter o susto de Rodrigo, ao ouvir os gritos da mãe parturiente no aposento contíguo. Sendo assim, um grito retoma e reordena a diegese:

Um grito atravessa o sono de Rodrigo, que acorda sobressaltado (VERISSIMO, 2004a, p. 95).

Os gritos continuam, cada vez mais fortes e menos espaçados. Rodrigo rompe a chorar em soluços convulsivos.

– Não chora, bobo, não é nada.

– Mas eu tenho pena dela, Bio.

–Tapa os ouvidos.

Rodrigo deixa o punhal apertado entre os joelhos, puxa a coberta sobre a cabeça e cobre os ouvidos com as mãos. (VERISSIMO, 2004a I, p. 95)

Imediatamente o narrador vai verificar o que acontece no espaço ocupado por Alice e encontra Maria Valéria na porta, entregando à Laurinda uma chaleira com água quente. A irmã quer entrar, mas é barrada pela escrava alforriada, devido ao fato de ser solteira. Em sua teimosia, Maria Valéria argumenta que Laurinda também tem a mesma condição e encerra o assunto: “Sem dizer mais nada Maria Valéria entra no quarto, resoluta, e fecha a porta” (VERISSIMO, 2004a I, p. 96). O narrador também é impedido de entrar naquele espaço exclusivo, restando a alternativa de espiar o que estava acontecendo no andar térreo. O percurso da diegese é comandado pelo andar

do narrador, que se coloca num exterior absoluto a fim de avaliar a situação e as personagens.

Em seu deslocamento, o primeiro espaço visitado é a sala de jantar, onde se defronta com os atores ou em seus afazeres, ou em seu silêncio. Aquele espaço particularizado é mais pura expressão do estado de espírito dos que estavam ali, desencorajados de proferir qualquer palavra, em respeito à situação agônica de Alice. Segundo Kant, “o espaço e o tempo sem as sensações são cegos, do mesmo modo que as sensações sem o espaço e o tempo são vazios” ([1781] 2019, p. 46). Nesse sentido, para reforçar o drama e o embaraço dos homens que escutavam os gritos da parturiente, mas desconheciam o que se passava no quarto, o sentido da audição é sobrelevado, “o que os olhos não veem, o coração *sente*”:

Ninguém ali na sala de jantar têm coragem de proferir a menor palavra. Lá fora a gaita também silenciou. Sentado em seu canto, o velho Florêncio Terra está imóvel, de cabeça baixa, com as mãos apertando as guardas da cadeira.

Os gemidos de Alice parecem também fazer parte do silêncio, são como certas vozes que nos sonhos a gente mais vê que ouve.

Quando os gritos da mulher cessam de todo, o silêncio fica ainda mais medonho (VERISSIMO, 2004a I, p. 96).

O interesse do narrador recai sobre um homem pouco encorpado que cruza a sala, encaminha-se sorrateiramente para a despensa e fecha a porta atrás de si. Curioso, o narrador segue-o e não é impedido de entrar naquele espaço escuro e úmido – outrora farto –, mas que naquela ocasião abrigava Tinoco, o homem baleado na perna, cuja ferida supurava. A cena com que se depara é inquietante: o homem franzino, Antero, aproveita a situação vulnerável do ferido, para se vingar do assassinio do irmão mais novo, anos antes. O espaço particularizado, ou seja, comum a todos os que estavam no Sobrado, torna-se exclusivo e, por ser o “quartinho dos fundos” – por conseguinte afastado da avaliação alheia –, propicia o desagravo da personagem. Para tanto, Antero agacha-se, risca um fósforo, segura-o defronte aos olhos do ferido e apresenta-se:

– Tu não me conhece.. – diz Antero com voz apertada. – Sou irmão do Leovegildo. O Leovegildo Moura, te lembra? [...] Te lembra, cachorro? O Leovegildo, que tu mataste numas carreiras. [...] Ele era um menino bom que não fazia mal pra ninguém. E tu matou ele, bandido. Ele estava desarmado, covarde. Te absolveram, disseram que foi defesa legítima. Mentira! Foi mas é banditismo, malvadeza. Tu matou o menino por causa de dez mil-réis. (VERISSIMO, 2004a I, p. 98).

Ao abaixar-se, a personagem finge se colocar em uma posição idêntica à do ferido, contudo a verdade é que sua posição é privilegiada: é sadio, ninguém sabe que está ali e porta uma faca. A vantagem sobre o outro é figurativizada no texto pela ausência de diálogos, somente Antero fala. O homem franzino tenta se mostrar moralmente superior dizendo que Tinoco é um bandido, contudo ele (Antero), não; portanto, não agiria como um. Entretanto, todos os atos que enumera são os que se espera de um indivíduo abjeto, “do mesmo nível” que o assassino:

– Eu podia te queimar esses olhos, não podia? – Aproxima a chama dos olhos do outro, que se fecham. – Por que tu não te mexe? Por quê? Porque tu está parálítico, tua perna está podre, teu peito está podre, teu coração, esse sempre foi podre.

O fósforo se apaga entre os dedos de Antero.

– Olha, canalha, faz anos que estou rezando pra chegar esta hora. Eu podia te esperar de tocaia e te meter uma bala no peito. Mas isso era traição. Eu não queria que tu morresse de repente. Queria mas era te ver morrendo aos poucos, purgando os teus pecados. Deus é grande. Deus nos reuniu nesta casa. Foi Deus que me mandou.

Tira da cinta a faca, aproxima-a do pescoço de Tinoco.

– Eu podia te degolar se quisesse. Assim...– Encosta a lâmina do pescoço do outro. – Estás sentindo o fio da minha faca? [...]

– Mas não sou bandido como tu, ouviu? Não quero que teu sangue imundo suje a minha arma (VERISSIMO, 2004a I, p. 98).

Temporalidades particulares e distintas coabitam o mesmo tempo-espaco restrito; Antero vive o tempo histórico que será testemunha de seu ato, mas o seu tempo subjetivo é contínuo e descontínuo, pois ele revive o passado no presente. Para aliviar o constrangimento, diz que viver o “aqui” e o “agora” daquele momento é uma dádiva, pois o Deus que a personagem crê é o que pune, castiga; não o de redenção e perdão. Percebe-se na cena a *Coincidentia oppositorum*, conceito heideggeriano emprestado do filósofo alemão Nicolau de Cusa (1401-1464) que consiste no paradoxo coexistente entre o sagrado e o profano, ou seja, desejos mundanos justificados por razões divinas, “o ponto de união de todos os contrastes” (SAFRANSKI, 2000, p. 50). A personagem concebe que aquela situação fora determinada pela vontade divina, por isso tinha concessão para agir daquela forma. O sofrimento *a priori* de Antero anularia os contrários de modo a unificá-los; ele acredita que está na posição do bem, que não é um bandido, todavia em suas ações e em suas palavras revela-se perverso, legitimando-as em nome de Deus.

– Quero ver tua cara outra vez, assassino. Por que tu não fala, hein? Deus é grande e Deus castiga. Tua língua está dura, tua queixada está dura, teu corpo está duro. Tudo que a gente faz neste mundo, aqui mesmo paga.

– Tu está perdido. Deus castiga. Tu está fedendo, está podre. Tu vai morrer. Deus é grande (VERISSIMO, 2004a I, p. 99).

Segundo a filosofia kantiana, o sujeito está sempre à espera de estímulos internos e externos para agir e tomar decisões. A personagem em questão tem o estímulo interno (a vingança), o externo (o espaço), e a ocasião (o tempo). O espaço apresenta-se como o liame entre corpo e alma, lugar em que os dois homens “morriam”: Tinoco física, Antero, espiritualmente. No acerto de contas, o segundo descarrega sobre o ferido toda revolta acumulada por anos a fio, a qual o consumira e “apodrecera” o seu coração. A vida inteira de Antero é passada a limpo na duração do riscar e do apagar de cinco palitos de fósforos. “– Tenho ainda um fósforo aqui. Quero ver essa cara nojenta que os bichos da terra amanhã decerto vão comer. E até a hora da morte tu vai pensar no menino que tu matou, bandido” (VERISSIMO, 2004a I, p. 99).

Tudo contribui para a erupção do “eu debaixo que remonta à superfície. É a crosta superior que rebenta cedendo a um irresistível impulso” (BERGSON, [1889]1988, p. 118). O local é afastado dos outros cômodos da sala, está escuro – alumado pela chama intermitente do fósforo –, e o desafeto estava agonizante, não podia se defender. Após despejar toda sorte de impropérios, Antero finalmente consuma o fato, cuspidando três vezes no rosto de Tinoco:

Acende o último pau de fósforo. Puxa do peito um pigarro e, com súbita fúria, escarra no rosto do ferido.
– Este é em nome do Leovegildo. Torna a escarrar-lhe na testa.
– Este é em nome da minha mãe, que tu também matou de desgosto. Ergue-se, com a chama do fósforo a morrer-lhe entre os dedos. E de pé cuspinha ainda sobre o outro, com menos força, já com certa relutância.
– E este é em meu nome. (VERISSIMO, 2004a I, p. 99)

O espaço é funcional, faz emergir a sombra, o lado cruel e vingativo, os traços inferiores de caráter do homem franzino. O exterior absoluto do narrador possibilita que se compreenda a raiva da personagem a qual procede daquela forma para enterrar suas agonias, suas experiências traumáticas as quais foram se sobrepondo. Os dissabores de Antero foram lembrados constantemente em sua vida, embaçaram o fato presente e, no calor daquele instante, no processo de autointegração, a personagem falha, age por rancor e ira. Amparada no pensamento de Nietzsche, Marton (2019) comenta que os homens vivem uma vida sem sentido, e a única opção que lhes resta é a de criar uma espécie de ilusão. No caso em questão,

para Antero, fora impingir a Tinoco o maior sofrimento possível e testemunhá-lo. A ação da personagem contraria o modelo pertencente ao *ethos* gauchesco enaltecido nos interlúdios: atacar o inimigo de frente, repúdio a emboscadas, à traição. Os eventos passados motivaram-no para o ato presente e, no futuro, causarão arrependimento, reconhecerá que agira mal, que seu ato fora incompatível com os ideais que defende e o levará a entrar em conflito:

Durante todas estas últimas horas Tinoco não lhe tem saído da cabeça. E agora, ali no seu canto escuro, encolhido debaixo do poncho, sentindo o vento frio que entra pela fresta da porta da cozinha e lhe sobe pelas pernas – ele pensa no ferido. E cada vez que se lembra de que lhe escarrou três vezes na cara, uma sensação de vergonha lhe toma conta do corpo. Prevalecido, prevalecido, prevalecido! Ofender um homem ferido que não pode fazer nenhum movimento é o mesmo que bater em mulher (VERISSIMO, 2004a I, p. 375).

No excerto examinado, confirmam-se as proposições de que o espaço é o coordenador de diversas organizações do tempo; de que diferentes percepções são condensadas em um ambiente; de que há camadas sobrepostas de espaço e tempo; e de que cada energia viva disposta naquele espaço é um conjunto contíguo de eventos pontuais. Antero é a corda, um repositório de percepções e memórias, ocupando o mesmo espaço e tempo que as demais, no entanto, separadas espaço e temporalmente, pois “uma das características do romance é a faculdade que têm as protagonistas de existir diferentemente, de não se acharem no mesmo plano” [...] (POULLION, 1974, p. 19). É também notável que a vida de todas as criaturas, todos os acontecimentos, todas as dimensões espaço-temporais são enformadas pelo autor-criador, que as deixa à disposição do seu narrador. Na cena apreciada, fragmentos da vida de Antero, o passado, o presente e o futuro foram expostos em um único momento: “Na literatura fala-se do passado quando era presente e aguardando o que se espera no futuro e que se faça atual para falar do mesmo” (MENDILOW, 1972, p. 119). As personagens agem harmonicamente, como acordes de uma sinfonia, cada uma representa um tema que se desenvolve em separado, e ainda assim em relação com as outras, agem em contraponto, efeito que interrompe o fluxo do tempo das várias energias que ali estão. Destarte, o tempo de Antero é descontínuo, pois há outras criaturas nos espaços do Sobrado, entre elas, uma mulher prestes a dar à luz.

O narrador sai da despensa e instala-se novamente na sala de jantar já que, como as demais, é impedido de entrar no quarto de Alice e aproxima-se de Licurgo, especificamente no seu espaço exclusivo. Cabe lembrar que o chefe da casa, tal qual o narrador e Maria Valéria, tem acesso a todos os cômodos; no entanto, ele perambula pelos lugares onde se encontram, preferencialmente, os homens, à exceção do quarto onde está sua mulher. O marido de Alice decide subir as escadas a fim de verificar como o parto progredia, e o faz com mau pressentimento, sensação que, consoante Pouillon, expressa uma “expectativa angustiada que o alívio trazido pela chegada do acontecimento ainda que desastroso leva a acreditar que era o que aguardávamos, quando o que esperávamos era alívio” (1974, p. 170-171). Em seu íntimo, sabia que algo dera errado, pois não ouvira o choro do rebento, fato confirmado minutos mais tarde por Maria Valéria: “- A criança nasceu morta. Era uma menina” (VERISSIMO, 2004a I, p. 99).

Horas antes a personagem fizera planos, imaginara que teria nos braços uma criança, ela seria portadora de notícias alvissareiras, a confirmação de dias vitoriosos e felizes: “O que faz da esperança um prazer tão intenso é que o futuro, que está à nossa disposição, nos surge ao mesmo tempo sob uma imensidão de formas igualmente risonhas, igualmente possíveis” (BERGSON, [1889]1988, p. 16). O destino tivera uma feição exultante, cheio de expectativas, aberto à vida, à beleza, à ternura, à esperança. Licurgo intuía que nasceria uma menina, seu nome seria testemunha do começo de novos dias, em contraste com a realidade manifestada espacialmente: noite fria de inverno, guerra, fome, escuridão. Em seu monólogo interior, os verbos ora no futuro do presente, ora no pretérito perfeito, adquirem valor gnômico, dão o fato como certo e acabado:

Licurgo aproxima-se da cama na ponta dos pés e fica a contemplar a saliência do ventre de Alice, sob os cobertores, e num dado momento julga perceber nela um movimento de onda, uma palpitação de vida: a criança a espernear. Ou terá sido ilusão?

Coitadinho! Vai nascer em tempo de guerra, talvez na hora dum tiroteio. Se for um homem, não haverá momento mais propício. 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 (VERISSIMO, 2004a I, p. 33).

Em curto intervalo de tempo, o que era expectativa torna-se realidade, não mais radiante, e sim terrífica, pois a personagem se tornara pai de uma criança morta. O mesmo espaço adquire significações distintas em diferentes marcas temporais: na noite do dia 24 de junho, na madrugada, e na manhã de 25 de junho de 1895:

Desce com a sensação de que sua casa não é a mesma de algumas horas atrás. Antes havia ali dezenove pessoas: treze homens, quatro mulheres e duas crianças. Agora existem vinte, mas a vigésima está morta (VERISSIMO, 2004a I, p. 197).

O dia do nascimento de Aurora perde-se num passado próximo (que se tornará distante) e tem como referência a data histórica da Revolução Federalista. Ambas as referências, o nascimento e o conflito, cristalizam a história da vida de todos os que estavam no Sobrado – inclusive a da criança – e serão mais ou menos lembradas, mais ou menos esquecidas: “Licurgo fica pensando em Aurora. As vozes do futuro agora são fúnebres: “Coitadinha. Nasceu morta naquela noite horrível” (VERISSIMO, 2004a I, p. 100). As memórias e as expectativas se fundem, o futuro é trazido para o presente: a noite é de inverno, as portas e janelas estão fechadas, estão em guerra, a derrota iminente, não há esperança, o estado eufórico anterior transforma-se em desalento: “Chama-se Aurora. É uma linda moça. Nasceu numa noite de inverno, quando a casa dos pais estava cercada pelos maragatos. Ninguém mais há de dizer estas palavras no futuro, porque Aurora nasceu morta”. (VERISSIMO, 2004a I, p. 197). No fluxo de consciência do chefe do clã, o passado “nasceu”, o presente “chama-se”, “é”, e o futuro “há de dizer” se fundem, na experiência imediata.

Licurgo não ultrapassa a porta do quarto, local em que recebe a notícia, permanece no limiar, sem coragem de ver a menina “– Quer ver a criança? – Não”. (VERISSIMO, 2004a I, p. 100). Os espaços exclusivos são condutores de um estado a outro: o recinto que anteriormente propiciara a concepção da criança, a recebe morta, o ventre que abrigava a vida, torna-se túmulo; o que era presença torna-se ausência. A realidade pesa sobre o marido de Alice que recebera a notícia desarmado, contudo, não podia deixar transparecer seus sentimentos, “um homem bem macho não chora nunca, haja o que houver” (VERISSIMO, 2004a I, p. 33). Licurgo, que sempre agira com determinação, que sempre tomara a iniciativa, naquela noite fora

derrotado ante a incapacidade de lutar contra o destino: “Licurgo faz meia-volta e dirige-se para a escada. Suas botas pesam como ferro sobre o soalho. Maria Valéria acompanha-o com o *olhar* cansado” (VERISSIMO, 2004a I, p. 100, destaques acrescidos).

É deixando o olhar dessa última que o narrador se desloca para espaço exclusivo e particularizado da matriarca da família. Momentos antes, ele o havia apenas espiado, a fim de confirmar se o barulho que assustara tanto o pequeno Rodrigo, realmente viera da cadeira de balanço da avó dos meninos:

- Toríbio! Sacode o irmão pelos ombros.
- Que é?
- Estás ouvindo um barulho?
- Estou. - Que será?
- Bobalhão. É a cadeira de balanço da vó Bibiana.
- Será mesmo?
- É, sim. Dorme! (VERISSIMO, 2004a I, p. 40)

De fato, é Bibiana a balouçar como de costume: “A velha Bibiana gosta do barulho da cadeira nas tábuas do soalho. É como uma voz, uma companhia. Lembra-lhe outros tempos, outras largas esperas. Estas batidas surdas e o uivo do vento, e o matraquear das vidraças, e o tempo passando...” (VERISSIMO, 2004a I, p. 41). O efeito de simultaneidade criado pela narrativa em contraponto expõe, em espaços contíguos, as diferentes percepções temporais apregoadas por Aristóteles na sua *Retórica* que tangem ao dia da criança e do velho. Para o esteta, o dia da criança é uma fração, enquanto constitui uma grande parte do tempo que resta para o velho, é grande parte da vida de uma criança, uma parte muito pequena da vida do velho (ARISTÓTELES, 2005, p. 194). Anteriormente o narrador não permanecera no ambiente, preferira encontrar-se com Pedro Missioneiro, em um local e tempo distantes. Entretanto, após o episódio do parto da natimorta, Bibiana acordara sobressaltada devido ao barulho do vento contra as vidraças: [...] “Estendida na cama, dona Bibiana acorda de repente, com uma sensação de pânico” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 41). O narrador decide instalar-se naquele “universo paralelo” e participar das recordações da matriarca em conversa com os seus mortos: a avó Ana Terra, o capitão Rodrigo, os que tombaram em batalha; o todo de sua experiência é manifestado nos acontecimentos do seu presente.

Com idade avançada, acometida por uma catarata que a deixara quase cega, a mulher está sozinha, com frio e com medo: [...] “encolhida de frio e de medo, ela

começa a rezar automaticamente” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 41). Devido à pouca visão, a percepção que tem do tempo e do espaço é sinestésica, o que torna os outros sentidos e os vínculos com a memória mais aguçados; logo, o espaço e o tempo adquirem significação existencial e valorativa. O corpo acabado, que outrora desejara e parira, acolhe a passagem do tempo, constrói-se a isotopia da velhice. Bibiana tem consciência do caráter passageiro dos eventos, das muitas experiências que adquirira e de que sua vida se dirigia ao fim. Os verbos enunciados no presente ligam-se diretamente ao corpo, à realidade concreta:

O quarto *está* escuro, mas para ela nestes últimos anos sempre, sempre é noite, pois a catarata já lhe tomou conta de ambos os olhos. Ela mal e mal *enxerga* o vulto das pessoas, mas *ouve* tudo, *sabe* de tudo, *conhece* as gentes da casa pela voz, pelo andar e até pelo cheiro (VERISSIMO, 2004a I, p. 40).

Dona 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!" (VERISSIMO, 2004a I, p. 41, destaques acrescidos).

Ela *tem* nos dedos murchos um rosário. Esqueceu quase todas as orações. Há uma para dia de tempestade. Outra para tempo de peste. [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 41, destaques acrescidos).

O tempo particular, dado pela avançada idade, dialoga com o exclusivo, o das memórias, o qual adquire importância extraordinária, visto que o que constitui o sujeito é a capacidade de lembrar. O tempo exclusivo é medido pela sucessão de estados de consciência e adquire valores distintos de quando é vivido e de quando é rememorado. De acordo com a concepção bergsoniana ([1982]1988), a memória é o que faz dos sujeitos, humanos; o tempo e a memória, pois, constituem a realidade, cujo estofado é temporal. O espaço, os objetos presentes, as muitas guerras vividas desencadeiam as lembranças de Bibiana: umas mais nítidas, outras nebulosas, “efêmeras, memória e consciência surgem em determinado momento do ciclo cósmico, duram certo tempo e desaparecem” (MARTON, 2016, p. 43). Em uma narrativa de transformação, a memória atribui significado ao espaço, entretanto, o espaço das memórias é aquele “em que não somos mais” (AUGÉ, 2012, p. 53), por essa razão pode ser incerto, o que é conhecido pode se desanuviar:

No meio da oração *perde-se, esquece* as palavras, *mas aos poucos se vai lembrando* das outras coisas (VERISSIMO, 2004a I, p. 100, destaques acrescidos).

É o capitão 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, 2004a I, p. 41, destaques acrescidos)

Envelhecer nada mais é que afastar o corpo do passado, em direção ao futuro, enquanto a memória se incumbe do contrário, trazendo o passado para o presente. É o processo responsável por preservar as experiências de uma vida, “‘um ativo querer-não-mais-livrar-se’, ‘um continuar-querendo o que já quis’” (NIETZSCHE *apud* MARTON, 2016, p. 44). Em seu monólogo interior, por meio de analepses e prolepses, Bibiana traz para o agora experiências dolorosas pelas quais passara e que ainda não de se repetir: os conflitos, os temores, as mortes, as esperas. O excerto confirma as noções de *amor fati* e de *eterno retorno*, preconizadas por Nietzsche. A primeira diz respeito a aceitar, incondicionalmente, todos os fatos da vida; a segunda liga-se à ideia de que as ocorrências do presente aconteceram no passado e voltarão a acontecer um número infinito de vezes, exatamente da mesma maneira: “Tudo vai e tudo torna como se dá agora. [...] tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar [...] tudo se destrói, tudo se reconstrói, eternamente [...]” (NIETZSCHE III, Da visão de enigma 1, 2002, p. 346), o que vai ao encontro da epígrafe da trilogia, extraída do Livro de Eclesiastes I: 4-6 da *Bíblia*.

Quando ouviu o primeiro tiroteio, ficou nesta mesma cadeira, esperando e escutando. Quando as balas partiam as vidraças ou se cravavam nas paredes, ela tinha a impressão de estar vendo – não! – de estar ouvindo uma pessoa de sua família ser fuzilada pelos inimigos. Medo não sentiu, isso não. Teve dó. E ódio. Estragarem o Sobrado desse jeito! Mas guerra para ela não é novidade. Tudo isso já aconteceu antes, muitas, muitas vezes. Viu guerras e revoluções sem conta, e sempre ficou esperando. Primeiro, quando menina, esperou o pai; depois, o marido. Criou o filho e um dia o filho também foi para a guerra. Viu o neto crescer, e agora o Licurgo está também na guerra. Houve um tempo em que ela nem mais tirava o luto do corpo. Era morte de parente em cima de morte de parente, guerra sobre guerra, revolução sobre revolução [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 40).

O tempo, para todas as personagens, move-se em duas direções: ao passado – imersas em acontecimentos anteriores –, e ao futuro, na expectativa do que vai

acontecer. O mesmo ocorre quanto ao fluxo da consciência: em todas as ocasiões enunciadas no presente, os pensamentos direcionam-se ora ao passado, ora ao futuro. Ou seja, nunca se vive o agora integralmente, pois o sujeito, conforme pensamento de Bergson, “se empenha em viver o presente com a memória do passado e na antecipação do futuro, numa duração em que passado presente e futuro se penetram um no outro e formam uma continuidade indivisa” ([1907] 2005, p. 75):

Agora ela precisa rezar pelo bom sucesso de Alice [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 41, destaques acrescidos).

O Sobrado cercado... a revolução... o parto de Alice... Teria nascido a criança? (VERISSIMO, 2004a I, p. 100, destaques acrescidos).

Para que botar filhos no mundo, se mais cedo ou mais tarde a guerra leva as criaturinhas? (VERISSIMO, 2004a I, p. 41, destaques acrescidos).

Em novo desordenamento temporal, o espaço *do ser* (as lembranças de Bibiana), dá lugar ao amplo e abrangente – os campos de Botucaraí – onde vivia a família de Ana Terra. O espaço e o tempo são expandidos, tornam-se multiplanares, a fim de organizar o passado e permitir a explicação dos fatos; passado remoto redonda em espaço amplo e vice-versa.

Por meio da anacronia, o espaço-tempo da narração é transferido para os primórdios da região Sul, onde são apresentados a origem da família Terra, o encontro de Pedro Missioneiro com Ana, a mudança da heroína para Santa Fé, o casamento de Pedro Terra, o nascimento de Bibiana, episódios entremeados por diversas lutas, por Caos e Cosmos. O passado da família Terra é capturado através da nostalgia de Bibiana que relembra o que ouvira da avó, portanto, o encontro do casal fundador é revelado diagonalmente, a partir de um espaço exclusivo. No episódio do sítio, no momento de Caos, Bibiana deixa o lugar concreto em que está e transfere-se para o espaço abstrato *do ser*, posto que suas lembranças adquirem significação existencial e valorativa.

O espaço abstrato é apresentado em subestruturas de uma estrutura maior, pois se trata de memórias dentro de outras, isto é, Bibiana rememora as falas de sua avó, cujas lembranças, como um pêndulo, deslocam-se da Estância para Sorocaba (onde vivera anteriormente) e de Santa Fé antiga para o Rancho (onde vive no momento da narração). A matriarca não vivenciara concretamente o mesmo espaço-tempo de Ana, tampouco estivera em quaisquer dos lugares mencionados, porém revive-os pelas

memórias da heroína primeira: “A avó contava-lhe coisas do tempo em que era moça e morava com a família numa estância perdida no tempo” (VERISSIMO, 2004a I, p. 227). A imagem de um tempo dentro de outro, das memórias dentro de outras, de um espaço dentro do outro, apresenta-se novamente como o “eterno retorno”, dessa vez não aquele apregoado por Nietzsche (cujo viés é pessimista, uma vez que diz respeito ao retorno dos fatos), mas sim o concebido pelas sociedades arcaicas, ligado ao tempo mítico. Segundo Eliade (2018, p. 94-95), “quando é dessacralizado, o tempo cíclico torna-se terrífico: revela-se como um círculo, girando indefinidamente sobre si mesmo, referindo-se até o infinito”.

A evasão do tempo histórico é mediada pelo vento, elo entre vários espaços, entre o passado e o presente, cujo assovio permite a afloração da biografia de Ana Terra. O ar em movimento equivale ao terceiro elemento da natureza, e, na passagem que subsegue, a fala de Bibiana associa a presença do vento a prenúncios de mudanças, instabilidades, más notícias. Essa circunstância que se repete constitui, assim, um motivo (*Motif*)⁷ na narrativa, ou seja, a recorrência de um evento, um padrão na vida da personagem. O vento sopra no espaço e no presente de Bibiana, soprou no espaço e no passado de Ana Terra e assim o fará no futuro. O agente é o mesmo, mas o tempo é outro, os sujeitos são diferentes, os acontecimentos são distintos, os espaços idem. Contudo, a percepção de que o vento é o mensageiro de eventos importantes permanece por gerações posteriores dos Terra Cambará, na ritualização os fatos transcorridos:

– Bem dizia a minha avó – resmunga d. Bibiana, cerrando os olhos. – Noite de vento, noite dos mortos (VERISSIMO, 2004a I, p. 100).

Estava claro que ventava também na manhã em que o major Pinto Bandeira e seus homens passaram pela estância (VERISSIMO, 2004a I, p. 104).

A mãe estava morta. Era inverno e ventava. (VERISSIMO, 2004a I, p. 148).

Dias depois Ana Terra disse adeus a seu filho [...] Havia um ar de desastre e luto em todas as caras [...] Foi só então que Ana Terra percebeu que estava ventando. (VERISSIMO, 2004a I, p. 179 -180).

⁷ Motivo – do alemão *Motif*, ou *Leitmotif*, em música, é um fragmento, uma frase musical que se repete com certa persistência. Por associação à música, também na literatura, a reiteração de certo evento, ou enunciado, recebe a mesma denominação.

No espaço particularizado onde a matriarca se encontra (no Sobrado, sozinha em seu quarto) o tempo se liquefaz, tornando o espaço cada vez mais amplo, em direção aos campos a perder de vista, a um passado remoto e desconhecido. É através do espaço exclusivo da matriarca que o narrador faz uma viagem espaço-temporal, percorre os trilhos das memórias de Ana Terra, para o *mise en abyme*⁸, pois ele se assenhora das recordações de Bibiana a qual, por sua vez, repete o que a avó lhe contara. Do mesmo modo que o vento, embora similar, é dessemelhante a outro, as histórias contadas são as mesmas, mas nunca idênticas para quem as vivencia.

O abismamento é formalmente registrado por meio do uso das aspas – as quais indicam o discurso de outrem – e pela sobreposição de diferentes sujeitos da enunciação (*ego*), por dois espaços narrativos (*hic*) e por diversos paradigmas temporais (*nunc*): do presente do *eu* Bibiana, do presente do *eu* Ana Terra, do passado do *eu* Bibiana e do passado do *eu* Ana Terra, do presente do *eu* narrador (concomitante ao de Ana Terra, pontuado pelo uso do “agora”) e do pretérito do *eu* narrador, que pode se deslocar para mais longe ou mais perto da diegese:

“Sempre que *me* acontece alguma coisa importante, está ventando” – costumava dizer Ana Terra. Mas, *entre todos os dias* ventosos de sua vida, *um* havia que lhe ficara para *sempre* na memória, pois o que sucedera nele tivera força de mudar-*lhe* a sorte por completo (VERISSIMO, 2004a I, p. 102).

Ana Terra fez alto, depositou o cesto no chão e suspirou [...]
(VERISSIMO, 2004a I, p. 103).

Agora em seus pensamentos um homem falava de cima de seu cavalo
(VERISSIMO, 2004a I, p. 103).

A aspectualização de um discurso dentro de outro dá-se através da combinação entre os pronomes de primeira pessoa “me”, e de terceira “sua, lhe”. A iteratividade é exposta no emprego do advérbio “sempre”, signo da continuidade por excelência – indica que não apenas um, mas inúmeros dias em que o vento fora emissário de

⁸ O termo *mise en abyme* (narrativa em abismo) foi proposto pela primeira vez pelo escritor francês André Gide em 1893, motivado pelas bonecas russas, as *matrioskas*, para se referir a uma visão em profundidade e especular de uma obra. Inicialmente não se referia, especificamente, à literatura, mas às artes plásticas em geral. Esse termo foi revisado e ampliado em 1977 pelo semiótico Lucien Dällenbach e publicado em 1978 com o título *Le récit spéculaire*. Trata-se de um mecanismo discursivo de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa noutra maior. A tradução exata do termo é “mergulho no abismo”, portanto, uma expressão completa. Aqui se optou por unificá-la em um substantivo neológico: “abismamento” (do port. abismar) “tudo nele sendo polivalência, profundidade, superabundância (vocábulo inspirado e extraído do *Glossário de palavras portuguesas sufixadas em -mento*, 2018, p. 35).

acontecimentos surpreendentes –, e do verbo “costumava dizer”, próprio das narrativas orais, conduz a um tempo mítico, afastado da cronologia, imemorial, reafirmado, em seguida, pelo desconhecimento da data correta: “Mas em que dia da semana tinha aquilo acontecido? Em que mês? Em que ano? Bom, devia ter sido em 1777” (VERISSIMO, 2004a I, p. 102). O passado, para Ana Terra, é sem idade e a única referência temporal estável, ano de 1777, se deve ao fato de ser data da expulsão dos castelhanos do território do Continente. A partir daí os pretéritos imperfeitos “vivia”, “sabia”, “existia”, “guardavam”, “viam”, “calculavam”, “era”, “diziam”, incorporados nas lembranças da(s) heroína(s), indicam ações ou estados sucessivos de uma rotina passada (na vida da família Terra) em relação à enunciação presente (de Bibiana) e assumem valor iterativo, além de compor “uma simultaneidade, que gera efeito de sentido de estaticidade” (FIORIN, 2016, p. 141).

Mas 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. Eles *guardavam* de memória os dias da semana; *viam* as horas pela posição do sol; *calculavam* a passagem dos meses pelas fases da lua; e *era* o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes *diziam* das estações do ano. Ana Terra *era* capaz de jurar que aquilo acontecera na primavera, porque o vento *andava* bem doido [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 102).

Evocando a linguagem cinematográfica, o narrador heterodiegético desloca-se para um passado remoto, e localiza Ana Terra sozinha, em meio à natureza, onde se encontra a rústica estância dos Terra: “Ana Terra descia a coxilha no alto da qual ficava o rancho da estância, e dirigia-se para a sanga” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 102). Tudo ali lhe é familiar: “os caminhos, a vegetação, os mananciais, os pontos notáveis”, pois “é preciso reconhecer-se no lugar” (AUGÉ, 2012, p. 45). Na paisagem predominantemente verde, cuja cor remete ao despertar da vida, as sensações são prolongadas por três dos quatro elementos da natureza (água, T/terra e ar): “A *sanga* corria por dentro dum capão. As folhas das árvores *farfalhavam* e suas sombras no chão úmido do orvalho da noite eram frescas, quase frias” (VERISSIMO, 2004a I, p. 104). Em suas lembranças, Ana tem certeza de que Pedro Missioneiro aparecera na primavera “porque o vento estava bem doido, empurrando grandes nuvens brancas do céu, os pessegueiros estavam floridos e as árvores que o inverno despira se enchiam outra vez de brotos verdes” (VERISSIMO, 2004a I, p. 102). O inverno, para a personagem, é uma estação aflitiva, o vento e o céu escuro angustiavam-na, faziam-

na sentir-se mais só; sendo assim, naquele dia, a primavera “habita o solo de um novo manto verde que traz de volta a esperança” (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2019, p. 939), imitando o ciclo de “regeneração periódica da natureza, que começa de novo a cada primavera” (ELÍADE, 2018, p. 134).

Aos 25 anos, na primavera de sua vida, a heroína “vive na expectativa do futuro, pois para o jovem o futuro é longo e o passado breve” (ARISTÓTELES, 2005, p. 198) e está pronta para ser semeada pelo herói primeiro e garantir a regeneração da vida:

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, 2004a I, p. 102).

Os fatos arrolados na amplitude do espaço são tocados por uma contínua solidão e afetam psicologicamente a personagem, o que leva a um paradoxo, à “flutuação de fronteiras interiores e exteriores” (AUGÉ, 2012, p. 46). Ana Terra vive em um descampado “a perder de vista”, contudo tem a sensação de encarceramento devido à reclusão da família: “Eram sempre aqueles coxilhões a perder de vista, a solidão e o vento” (VERISSIMO, 2004a I, p. 103). A heroína somente pode ser entendida a partir do seu espaço restrito (mas amplo) e exclusivo (solitário). Por esse olhar, percebe-se que a angústia e a aflição motivadas pelo isolamento, justificarão o seu interesse por Pedro: “Decerto a soalheira era a culpada de tudo. A soalheira e a solidão”. (VERISSIMO, 2004a I, p. 127). “Aquele solidão ia acabar deixando-a doida varrida” (VERISSIMO, 2004a I, p. 133). O insulamento é assimilado tanto na paisagem, quanto no discurso. Os membros da família, casmurros e silenciosos, mal conversam entre si, nem uma música sequer é cantada ou tocada, o que aumenta a tensão entre eles. A dificuldade de comunicação, especialmente entre os homens e as mulheres, transmite o valor que o patriarca dá ao trabalho, à “repetição de um ato primordial, transforma o Caos em Cosmos”. O trabalho na terra despovoada “repete o ato dos deuses dando-lhe uma estrutura, forma e normas” (ELIADE, 2018, p. 34):

Enquanto fazia isso [lavar a roupa] cantava. Eram cantigas que aprendera ainda em Sorocaba. Só cantava quando estava sozinha. Às vezes, perto da mãe, podia cantarolar. Mas na presença do pai e dos irmãos tinha vergonha. Não se lembrava de jamais ter ouvido o pai cantar ou mesmo assobiar. Maneco Terra era um homem que falava pouco e trabalhava demais (VERISSIMO, 2004a I, p. 106).

O mutualismo entre sujeito e mundo natural também é observado na zoomorfização das personagens: mourejavam desde o raiar do dia, viviam à espreita de algum perigo, farejavam o ar a fim de orientar-se quanto ao tempo e às estações do ano, não tinham qualquer vaidade, autoindulgência ou conforto. Adaptados ao meio, sobreviviam primitivamente com o que conseguiam coletar da terra, viviam com rusticidade e escassez, estagnados pelo tempo:

[...] era o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam das estações do ano [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 102).

E quanto mais o tempo passava mais o marido e os filhos iam ficando como bichos naquela lida braba – carneando gado, curando bicheira, laçando, domando, virando terra, plantando, colhendo e de vez em quando brigando de espingarda na mão contra índios, feras e bandidos (VERISSIMO, 2004a I, p. 108).

O segundo elemento da natureza é atrelado ao nome próprio da personagem, conduzindo à metáfora da posse da terra, conquistada com sacrifício principalmente pelas mulheres da família. Não há dicotomia entre espaço e personagem, a terra está entranhada nas mãos, nos olhos, nos cabelos dos viventes. O sujeito (con)funde-se com própria terra, tornando-a quase sagrada, um organismo vivo de cuja vida depende a vida do homem, como figura, inclusive, na capa da primeira edição em *separata* de 1975:

Parecia que a terra ia se entranhando não só na pele como também na alma deles. Andavam com as mãos encardidas, cheias de talhos e calos. Maneco à noite deitava-se sem mudar a camisa, que cheirava a suor, a sangue e a carne crua [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 108).



Ilustração de Vasco Prado⁹

⁹ Capa (21 cm.) para a 1a. edição de Ana Terra, editora Porto Alegre, 1975.

A paisagem natural coexiste com o mundo arquitetado pela ação do homem. Ao instalar-se no território, a família cria um “novo mundo”, “o mundo deles” como se o cosmizasse: “a instalação de um território equivale à fundação do mundo, o homem o transforma em cosmos” (ELIADE, 2018, p. 34). Cabe lembrar que Maneco Terra, devido à marca social que atribuía ao solo, almejava ser proprietário de sesmarias, tirar seu sustento da lavoura e, acima de tudo, ser o senhor absoluto em seus domínios, sem prestar contas ou se curvar a autoridades civis, eclesiásticas ou fidalgos, ainda que, para isso, tivesse de submeter a família (principalmente as mulheres) a condições penosas. Vê um ensejo nos campos desabitados do Continente de São Pedro. Por essa razão a família migrara do estado de São Paulo para os campos do Sul, em busca de novas oportunidades e de uma nova vida, o “*incipit vit nova*” (ELIADE, 2018, p. 54).

Segundo Mircea Eliade, não se muda facilmente de morada, porque não é fácil abandonar o mundo anterior: “instalar-se em qualquer parte e construir uma casa é uma decisão séria, pois compromete a própria existência do homem, trata-se de criar o seu próprio mundo e assumir a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo” (2018, p. 54). Nas palavras de Maneco Terra, “pátria é a casa da gente” (VERISSIMO, 2004a I, p. 106); portanto, assim como o será o Sobrado, a tapera representa a *imago mundi*, local de conquista, trabalho, derrocada, nascimento e morte: “sejam quais forem as dimensões do espaço no qual ele se sente situado – país, cidade, aldeia, casa, o homem experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num “cosmos” (ELIADE, 2018, p. 43). É nesse espaço-identidade em que se dá, com a concepção de Pedro Terra, a fundação primeira, o início da genealogia dos Terra Cambará e a manutenção dos valores familiares: a palavra empregada, a resiliência das mulheres, a determinação e o espírito de luta (amplificado, futuramente, na figura de Rodrigo Cambará).

Nem o espaço, nem o passado são imersos em uma atmosfera euforizante. Embora a imagem quase pictórica *pareça ser o locus amoenus*, o ambiente natural não é idealizado, dado que o direito à propriedade se torna motivo de disputa. Em uma época em que a fronteira estava muito difusa e havia uma população incipiente de platinos, a propriedade tornava-se suscetível aos ataques dos castelhanos. Em uma região ainda sem lei, a dura vida imposta pelo isolamento dos Terra, ao contrário de assegurar-lhes sossego e segurança descritos no cenário, deixava-os vulneráveis.

Assim dizendo, anos depois daquela primavera de 1777 em que Ana encontrara Missioneiro gravemente ferido próximo à sanga em que lavava a roupa, bandoleiros castelhanos atacam e pilham o rancho, matam os homens e transformam o que era Cosmos em Caos. A posse da terra, tão importante a Maneco, custa-lhe a vida; o solo, a duras penas conquistado, recebe o seu corpo morto: "tu és pó, e ao pó retornarás" (Gênesis 3:19).

Na tentativa de ordenar o Caos e construir a história, é preciso passar por desgraças, são elas que garantem a renovação da humanidade e constituem a transição para um mundo novo (ELIADE, 2018). Segundo a visão ontológica de Nietzsche, as guerras, a destruição, o sofrimento são inevitáveis, são a própria vida. Para o filósofo, o guerreiro é aquele que vai ao combate para se superar, para se tornar mais forte com os conflitos. "Amar o destino é aceitar tudo o que há de mais terrível e mais doloroso, mas também tudo o que há de mais alegre e exuberante na vida" (*apud* MARTON, 2016, p. 40). Ao longo de toda a narrativa, Ana Terra passa por dissabores: é afastada do convívio social, o único amor que tivera é assassinado pelos irmãos a mando do pai, é obrigada a criar o filho sozinha em uma sociedade patriarcal, é violentada seguidamente por cinco castelhanos, perde seu pai e seus irmãos. Em todas as tribulações a personagem luta pela expansão, extraindo a força na dor e no sofrimento e fazendo emergir sua pulsão de sobrevivência:

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 [...]. Mas queria viver também de raiva, de birra. A sorte andava sempre virada contra ela. Pois Ana estava agora decidida a contrariar o destino. 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, 2004a I, p. 162).

A heroína resiste, projeta-se diante do nada, a fim de dar sentido (o tempo) diante do que não tem sentido (a própria vida), reafirmando a ontologia nietzschiana que tange à vontade de potência: "A coragem é o melhor dos matadores [...], mata também a compaixão, [...] mata até a morte, porque diz: "Era isso a vida? Então tornemos a começar!" (NIETZSCHE III, Da visão e enigma 1, 2002, p. 245-246).

Levando o dinheiro que o pai havia escondido, o baú, a roca de fiar, o crucifixo, e tesoura de podar, Ana e os demais (o filho, a cunhada e a sobrinha) deixam o rancho

e juntam-se a um grupo de migrantes que se dirigiam a um povoado recentemente estabelecido ao norte. Naquele espaço coletivo, a personagem rompe o isolamento e vai atuar no meio, tornando-se parteira, ou seja, vai empreender uma nova forma de agir, agora não mais voltada para a terra, mas para a sociedade, de paciente torna-se agente, pronta para assumir o universo:

Situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo são situações que pressupõem uma escolha do universo que se está pronto a assumir ao criá-lo [...] toda construção de uma nova morada equivale a um novo começo [...] trata-se de criar o seu próprio mundo e assumir a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo (ELIADE, 2018, p. 54).

Em Santa Fé, a missão de (re)construir a identidade se cumpre: Ana funda o seu “lugar sagrado” (ELIADE, 2018, p. 34) no terreno onde será erguido o Sobrado, o “centro do mundo” (ELIADE, 2018, p. 34). Assiste ao desenvolvimento do filho e, mais tarde, do casal de netos, fica muito ligada à Bibiana, para quem transmite os acontecimentos, os sentimentos, as reações e as crenças de outrora. Pedro Terra entrega o punhal (herdado de Missioneiro) a Juvenal Terra que, por sua vez, repassa a Florêncio que o deposita na gaveta de um dos móveis do casarão onde, finalmente, é encontrado pelo menino Rodrigo.

Todos os homens da família serão convocados para as muitas contendas e todas as mulheres constituirão o chão e o repouso dos guerreiros e aguardá-los-ão, como o faz dona Bibiana, em seu quarto, na tarde fria do dia 25 de junho de 1895. Nas memórias da avó e da neta, o presente torna-se passado e caminha em direção ao futuro e às inevitáveis lutas, esperas e dias ventosos. Confluem-se em um espaço construído no passado (com os valores do passado), o presente e o futuro em uma relação dinâmica, reafirmando o aforismo de Giambattista Vico ([1730] 2008): “Nascer, viver, morrer e progredir sempre”.

E de novo o povoado ficou quase deserto de homens. E outra vez as mulheres se puseram a esperar. E em certas noites, sentada junto do fogo ou a mesa, após o jantar, Ana Terra lembrava-se de coisas de sua vida passada. Era por isso que muito mais tarde, sendo já mulher feita, Bibiana ouvia a avó dizer quando ventava: “Noite de vento, noite dos mortos...” (VERISSIMO, 2004a I, p. 189).

O minuano que rodeia o espaço-tempo amplo de Ana Terra transporta o narrador novamente ao espaço restrito de Bibiana e apanha o senhor do Sobrado na mansarda a espreitar a intendência, localizada em frente à praça, desconfiado do silêncio e da falta de movimentação no lugar em que estariam atocaiados os Amarais. Licurgo

culpa-os por todas as desgraças que caem sobre o Sobrado, inclusive pela morte da filha. O patriarca não fica ali por muito tempo, sai a perambular, pesadamente, pelos espaços do Sobrado, a fim de ver como estavam os ocupantes, tendo o narrador como companhia. Primeiro desce à cozinha, depois se dirige à sala de visitas onde jazia a criança morta, dentro de uma caixeta de marmelada sobre uma mesinha. Maria Valéria aproxima-se do cunhado e convence-o a enterrar a natimorta no porão, não sem antes discutir a respeito das atitudes que ele deveria tomar como chefe do clã, a fim de assegurar a sobrevivência das mulheres e das crianças.

Uma das poucas referências cronológicas exatas que se tem na narrativa é o momento em que Licurgo desce ao porão para enterrar a filha. A cena é tão dramática, que fica estampada na lembrança dos que estavam presentes e dos que ouviriam essa história, tempos depois. Ele está consternado, mas não pode deixar transparecer o luto, sente-se na obrigação de preservar o *status quo* reservado aos “homens machos” da família. Os verbos no presente garantem que os fatos aconteceram no momento da enunciação, exatamente às três horas da tarde. O horário específico dá um ar solene de funeral, em contraste com o fato de a criança ser enterrada em lugar não apropriado e de que o material em que fora depositado o corpo é inadequado para a classe social do clã:

Sua filha morta, dentro duma caixa de marmelada! Podia ter um caixãozinho branco, com enfeites dourados. Mas está dentro daquela caixeta, como filha de pobre. Morta, fria, um pedaço de carne sem vida (VERISSIMO, 2004a I, p. 210).

Pouco depois das três horas Licurgo apanha uma pá, toma nos braços a caixa com o cadáver da filha e desce com ela para o subsolo, pelo alçapão da sala de jantar (VERISSIMO, 2004a I, p. 203-204).

Para a metafísica kantiana, “é indubitavelmente certo [que] o espaço e o tempo, como condições necessárias de toda experiência (externa e interna), são condições meramente subjetivas de toda a nossa intuição” [...]. ([1781] 2019, p. 46). O filósofo entende, concernente ao tempo, que, independentemente do modo como se experimenta ou se lembra de um evento; logo, se é causa, pertence ao passado, se é efeito, ao futuro. Para Licurgo, Alvarino Amaral é a causa e o efeito da morte de Aurora, porque no passado próximo impusera o cerco aos habitantes da casa, por isso estavam proibidas a entrada e a assistência de um médico para Alice, bem como a saída para se fazer um enterro digno. No entanto, o chefe do clã deliberara que não

pediria trégua e essa tomada de decisão, no futuro, afeta toda a comunidade, inclusive ele próprio, porque teve de passar pela amargura de perder a filha e ainda ter de sepultá-la no porão. Esse episódio nunca mais sairá das lembranças de Licurgo e será narrado *para e por* gerações futuras. Ao descer no porão, inflexível, não deixa que ninguém o acompanhe, nem o narrador, habituado a penetrar nos espaços exclusivos. Somente o chefe do clã poderia passar por aquele drama e somente ele podia saber o nome da criança. Se os pensamentos estão ligados à vida, a ausência deles é morte; naquele momento o herói também morre um pouco.

Já com metade do corpo para baixo do soalho, ele olha para o sogro, para a cunhada e para os outros homens que, num silêncio respeitoso, se preparam para acompanhá-lo:

– Não é preciso ninguém descer comigo. Eu posso fazer o serviço sozinho (VERISSIMO, 2004a I, p. 203-204).

Licurgo está no meio da sala, com os cabelos revoltos, o rosto lustroso de suor.

– Está enterrada – diz ele, seco. Atira a pá no chão e com passos cansados dirige-se para a escada (VERISSIMO, 2004a I, p. 205).

– No porão...Sozinha, com este frio, no porão...E sem nome...sem nenhum nome...sem nada. [fala de Alice] (VERISSIMO, 2004a I, p. 207)

No andar de cima, dona Bibiana não percebe a movimentação dos outros cômodos do Sobrado. Encontra-se, até aquele momento, a balançar em sua cadeira e a esperar, dessa vez por notícias da Alice e da criança. Quem conta o ocorrido é Laurinda, ao levar a refeição a sua senhora. A notícia da morte da menina não consterna a matriarca. Ao contrário, acha que a menina se livrou dos muitos sofrimentos reservados às mulheres: trabalhar, casar, criar os filhos e perdê-los para a guerra: “– Então nasceu morta? – Pergunta a velha. – Essa foi feliz...” (VERISSIMO, 2004a I, p. 207). Ainda assim pergunta à criada se a bisneta era bonita como o seu capitão: “– O capitão Rodrigo ia gostar de ver a cara da bisneta” (VERISSIMO, 2004a I, p. 207). Instala-se um espaço-tempo nas memórias de Bibiana, e quem o ocupa agora é seu marido: “tão grande é a força da memória [...] mesmo na mortal vida do homem” (AGOSTINHO, 1998, p. 329).

O narrador transita pelo espaço-tempo abrangente e funde-se com a voz coletiva para explicar como o Capitão entrara em Santa Fé – ainda com o *status* de povoado, insinuando o provincianismo dos habitantes – em 1828, após as guerras cisplatinas, isto é, em passado não muito distante da diegese primária: “Toda a gente tinha achado

estranha a maneira como o cap. Rodrigo Cambará entrara na vida de Santa Fé” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209). Sua descendência indefinida, “vindo ninguém sabia de onde” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209), aproxima-se das narrativas orais, dos “causos”, e faz lembrar a resposta de Pedro Missioneiro dada a Maneco Terra ao ser interrogado acerca de sua origem: “de parte nenhuma” (VERISSIMO, 2004a I, p. 112). Os dois heróis fundadores do clã têm origem incerta, revelando a falta de identidade com o espaço. A patente “capitão” leva a inferir um indivíduo que, provavelmente, esteve em combate e que sobrevivera a muitos perigos.

O narrador se particulariza, torna-se heterodiegético e repara na figura que se aproxima, detendo-se nas minúcias do forasteiro, cuja figura alvitra o modelo virtuoso, aventureiro e aguerrido de um herói épico. O narrador cinge a personagem de uma aura enigmática observada na irresolução da sua origem: “Devia andar lá pelo meio da casa dos trinta” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209). O tempo é um pretérito afastado do momento da enunciação “Um dia chegou a cavalo” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209) e torna-se presente e concreto: “tarde de outubro de 1828” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209). O *cronos* é figurativizado “em uma tarde em que o sol brilhava”, na primavera, tempo de renovação, encaminhando a narrativa a um estado euforizante. Na descrição da personagem, é possível projetar, a partir das vestimentas, a imagem contraditória que suscitará entre os habitantes: veste um dólma militar e, concomitantemente, bombachas; carrega consigo uma espada e um violão. Tais características remetem ao *ethos* gauchesco de bravura, selvageria e ao espírito voluntarioso da personagem, “a bela cabeça de *macho* altivamente erguida” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209, destaques acrescidos). Simultaneamente, revela um caráter amigável e gregário que é deslindado ao longo do capítulo: “[...] entrou arrastando as esporas [...] e foi logo gritando, *assim com ar de velho conhecido*” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209, destaques acrescidos); “[...] Rodrigo *estendeu-lhe a mão*, dizendo: – *Aperte os ossos*” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209, destaques acrescidos); – Quase que nos estranhemos, hein, *amigo* Juvenal? (VERISSIMO, 2004a I, p. 212, destaques acrescidos).

No plano do conteúdo, o narrador deixa claro que Rodrigo fomentará esses sentimentos antitéticos, quando descreve “o *olhar de gavião* que *irritava* e ao mesmo tempo *fascinava* as pessoas” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209). Para revestir de mais mistério a personagem, o narrador vincula o olhar do herói ao de um gavião, cuja

intersecção sugere um homem arguto, vigoroso e ávido por liberdade, bem como sedutor. Esses recursos estilístico-discursivos constroem a imagem inacabada de Rodrigo. A personagem é um caminhante, um estrangeiro no local, adentra a pacata vila e apeia do seu cavalo, especificamente, em frente à venda de Nicolau. O herói, pois, sai de um espaço abrangente, a estrada, e entra em um espaço particular: “em frente ao cinamomo” e “venda do Nicolau” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209).

Nesse ambiente, principia, em tom jovial, um diálogo: “Buenas e me espalho! Nos pequenos dou de prancha nos grandes dou de talho” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 209). Juvenal Terra, um dos frequentadores da venda, interpreta a entoação de Rodrigo como provocação, pega o punhal (o mesmo que o pequeno Rodrigo segura, na cena examinada anteriormente) e confronta o herói, reafirmando o estereótipo do gaúcho valente, que não admite desaforo:

[...] por aqui hai também muito homem macho.

[...] – Quer dizer que há valentões por cá. E decerto eles vão se estranhar comigo. (VERISSIMO, 2004a I, p. 210).

Embora apresentado pelo narrador com um ar ousado e desafiador, Rodrigo, naquela situação, mostra-se sensato, esclarece que era destemido e que sabia brigar, se quisesse: “[...] Estou cansado de pelear. Não quero puxar arma pelo menos por um mês. Voltou-se para o homem moreno e, num tom sério e conciliador, disse: – Guarde a arma, amigo” (VERISSIMO, 2004a I, p. 210). Posteriormente a comunidade percebe que Rodrigo é o gaúcho andejo dos interlúdios, tem “o espírito do guerreiro”, apregoado por Zaratustra (NIETZSCHE I, Da guerra e dos guerreiros, 2002, p. 68-70), para o herói a guerra é sua força motriz, a própria vida.

No diálogo, toma-se conhecimento de que o herói, diverge do modelo épico, é humanizado e imperfeito, pois apresenta ser um gaudério, um sujeito descompromissado com a vida. Adiante na narrativa, sabe-se que gosta de jogos, mulheres e bebidas. É possível também conhecer um pouco da nebulosa biografia da personagem: viera de muitas guerras, andarilho, nunca criara raízes em nenhum lugar, mas havia gostado de Santa Fé e poderia mudar aquela condição, permanecendo na vila para sempre. Como não há a gênese de Rodrigo, não se sabe sobre as influências do meio em que vivera, que educação obtivera, contrariamente a Missioneiro. Assim, cada atitude da personagem está no presente: “Gosto de gente que vai direito ao assunto” [...]. “Cambará macho não *morre* na cama” [...]. “Se me dão ordens, *brigo*” [...] *estou* velho demais pra mudar” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 241-

245). Juvenal replica, dizendo que aquele lugar não era para gente como Rodrigo, pois o avaliara com um sujeito ousado: “– E o resto da vida pode ser trinta anos, três meses ou três dias [...]. Porque vosmecê tem um jeito atrevido” (VERISSIMO, 2004a I, p. 211). Da possibilidade de não permanência na vila origina o conflito e vicejam os diálogos posteriores.

O espaço pequeno e restrito de um povoado garante que a notícia da presença do forasteiro chegue rapidamente aos ouvidos do Coronel Ricardo Amaral, que imediatamente envia um subalterno, um pároco, com a missão de livrar-se do indesejável, evidenciando sua supremacia social, política e econômica. Até mesmo o baixo clero, padres de pequenas paróquias, dependentes que eram para a própria subsistência, submetem-se aos mandos e aos desmandos dessa oligarquia, cuja ordem projeta a imagem autoritária de Ricardo Amaral sobre os habitantes de Santa Fé. Nesse sentido, o Coronel leva o vigário a *fazer*, ou seja, representa ação do homem sobre o homem: “O padre trabalhava para o mandachuva da terra. Naturalmente fora o velho Amaral quem mandara construir a igreja, quem comprara as imagens, quem dava ao vigário casa para morar” (VERISSIMO, 2004a I, p. 241).

O marco temporal da chegada de Rodrigo é “tarde de outubro de 1828” (VERISSIMO, 2004a I, p. 209). A conversa com Padre Lara se dá dias depois, na noite do Dia de Finados, observa-se, portanto, a passagem do tempo. O feriado de Finados, representativo para a crença católica, requer sobriedade, recolhimento, luto, enfim, tudo o que está relacionado à morte. No entanto, o herói é divertido, loquaz, entusiasmado, gosta de cantar, jogar, ou seja, aprecia a vida pulsante. No final daquele dia, acompanhado de seu violão, o herói, alegremente, entoa modinhas, defronte à venda de Nicolau, no coração do povoado, onde havia uma figueira, a igreja, as residências de Bibiana e dos Amarais. O vigário solicita a Rodrigo que conversem em um lugar aberto e relativamente neutro, no espaço restrito da praça, a mesma que Liroca atravessa e a mesma que o neto, Licurgo, observa, 67 anos depois, na noite de 1895. Nos diálogos, o presente é a referência, já que os enunciadores conversam no momento da ação representada (agora). O religioso principia a conversa, criando uma imagem agradável de si e aprecia o tempo:

- Boa noite, capitão! – disse o padre.
- Boa noite! – respondeu Rodrigo, parando de tocar.
- Vosmecê pode me dar uma palavrinha?
- Pois não.

Rodrigo pôs o violão em cima do balcão e ergueu-se.
– Aqui fora, se não é incômodo.
Saíram ambos para a praça. (VERISSIMO, 2004a I, p. 238).
“Linda noite! – exclamou o padre” (VERISSIMO, 2004a I, p. 239).

São instaurados explicitamente dois sujeitos e um terceiro indiretamente, o coronel. Nota-se a inserção de princípios do cotidiano no tempo da enunciação, pois no universo das personagens, a submissão representa um valor consolidado e reconhecido como um “assim mesmo”. O pároco tenta manipular Rodrigo por meio da intimidação, quando fala em nome do “senhor de Santa Fé”. A imagem do padre inspira confiança, pois ele postula o discurso da Igreja. Observa-se que a autoridade do Coronel é tida como divina, autorizada por Deus, e o vigário está na qualidade de homem de Deus, confirmando o fato:

– Tem de se submeter às autoridades.
– E quem é a autoridade aqui?
– O coronel Ricardo Amaral Neto. (VERISSIMO, 2004a I, p. 241).

– Encilhe o seu cavalo e vá embora amanhã (VERISSIMO, 2004a I, p. 242).

— É quem manda nesse povoado. É ele quem resolve todas as questões: uma espécie de juiz de paz (VERISSIMO, 2004a I, p. 244).

O vigário entrou numa história muito longa sobre a família Amaral, sua tradição, seus hábitos, suas manias e seu prestígio junto ao governo da Província (VERISSIMO, 2004a I, p. 244).

– Pelo que vejo esse Amaral é um deus. (VERISSIMO, 2004a I, p. 244).

Os paradigmas ficar/sair proporcionam o ensejo de se esquadrihar as condutas estabelecidas pelos enunciadores. Para o Padre, para o Coronel, a liberdade é desconfortável e tensa, já que é sinônimo de desobediência, confusão, desordem. A quem é submetido, a dominação resulta a escolha de uma vida pacífica, embora sob o controle do outro. A não sujeição a essa estrutura é vista como atrevimento, desrespeito ao instituído. Para validar a sua versão, os primeiros tentam euforizar os seus comportamentos – universalizando-os por meio da primeira pessoa do plural – e disforizar o de Rodrigo. Observa-se, também, que para impor esse discurso autoritário, excludente, a linguagem do padre assume um tom conselheiro, mas desqualifica o lugar de origem do interpelado (“campo sem dono”). Depois modaliza o discurso, invertendo os polos do conflito (Santa Fé X Rodrigo). Nessa nova relação

entre sujeito e espaço, é este o mostrado como inadequado ao primeiro. Nota-se que o discurso oscila entre o ato de disforizar e de euforizar ora o espaço, ora o sujeito. É nesta última direção que se posicionam as duas últimas citações.

– Se vosmecê chega a um povoado como o *nosso*, não pode proceder como se estivesse ainda num campo sem dono nem lei [...]. (VERISSIMO, 2004a I, p. 241; destaques acrescidos).

– Porque Santa Fé não é lugar para um homem de seu temperamento (VERISSIMO, 2004a I, p. 242).

[...] vosmecê é um homem que veio de muitas guerras, gosta de jogo, mulheres e bebida [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 242).

– E não é desdouro para ninguém obedecer a essa autoridade, quando as ordens que *nos dão* são justas, decentes e para o *bem geral* (VERISSIMO, 2004a I, p. 244; destaques acrescidos).

Conforme o narrador deixou explícito ao descrever o herói no início do capítulo, Rodrigo Cambará é um sujeito passional e intenso nas suas ações, sua concepção filosófica reside no desafio à autoridade e no não assujeitamento. Nesse sentido, a aceitação do *status quo* é disfórica e tensa, ao passo que a recusa é eufórica. A dominação para Rodrigo é disfórica, e a liberdade é eufórica.

– Nunca me ofendo quando me pedem. Fico esquentado quando querem me mandar. Se me pedem com bons modos, faço. Se me dão ordens, brigo (VERISSIMO, 2004a I, p. 240).

– Vosmecê tem sangue quente, capitão (VERISSIMO, 2004a I, p. 243).

– O que pretendo fazer já disse a meio mundo. Vou ficar (VERISSIMO, 2004a I, p. 244).

– Então o homem não quer saber de mim... (VERISSIMO, 2004a I, p. 244).

– [...] Quero ficar aqui... Talvez compre umas terrinhas e comece a criar o meu gadinho. Talvez até me case... (VERISSIMO, 2004a I, p. 254).

Como forma de manipulação e na tentativa de convencer o outro a mudar o seu quadro de valores, o padre faz uma pergunta sobre um presente (tu) e um ausente (ele). A interrogação, pela sua condição gramatical enunciativa, antecipa a réplica do seu interlocutor. Para garantir a incontestabilidade do discurso e inspirar confiança, o padre captura uma passagem da Bíblia para iniciar o debate: “Vosmecê se lembra daquela história das Sagradas Escrituras sobre a figueira que não dava frutos?”

(VERISSIMO, 2004a I, p. 239). O herói responde que não tinha conhecimento sobre assuntos religiosos: “– Não entendo muito desses negócios de religião, padre” (VERISSIMO, 2004a I, p. 239). Fundado na chancela da autoridade do texto bíblico, o vigário faz remissão à metáfora da figueira que não dá frutos para aludir à ideia de que aqueles homens que não praticam boas ações serão amaldiçoados e punidos, como ocorreu com a árvore tomada como referência na argumentação. Essa imagem apresenta-se como preâmbulo para o embate que se desencadeará entre ele e Rodrigo Cambará e, ao mesmo tempo, como tentativa de intimidar este último antes que a réplica dele sobrevenha.

O fragmento é marcado pela veridicção, ou seja, o que se constrói como verdadeiro, para o religioso, é que se deve ter fé em Deus, pois as pessoas sempre recorrem a Ele em momentos derradeiros. O padre interpela Rodrigo e tenta persuadi-lo de que existem Deus, Céu, Inferno. Para ser mais convincente, o sacerdote estabelece uma oposição entre um *eu* que crê e uns *outros* que não creem ou que creem quando se encontram em situação desesperadora. Nesse embate, ele estabelece um jogo com os tempos presente e futuro, para sobremodalizar sua crença e convencer o seu interlocutor de sua verdade. Para o Capitão, esses valores postulados pela Igreja não são agregáveis, considera-os sandice, desafia a autoridade divina e tenta reverter o jogo da manipulação, refutando os valores dessa instituição, com declarações escarnecedoras. Na concepção de Rodrigo, o inferno é apresentado como um lugar agradável, com pessoas divertidas e interessantes; o Céu, por sua vez, é entediante, ocupado por sujeitos enfadonhos:

Padre, ouvi dizer que que no céu não tem jogo nem bebida nem carreiras nem baile nem mulher. Se é assim prefiro ir para o inferno. Além disso, as tais pessoas que todo mundo diz que vão para o céu por serem direitas e sem pecados são a gente mais aborrecida que tenho encontrado em toda a minha vida. Tenho conhecido muito patife simpático, muito pecador bom companheiro. Se eles vão para o inferno, é para lá mesmo que eu quero ir (VERISSIMO, 2004a I, p. 245).

Concomitante à conversa com o vigário, Rodrigo observa a casa de Bibiana, por quem se apaixonara à primeira vista, ao chegar em Santa Fé. O olhar dele vai do mais próximo ao mais longínquo. Rodrigo olha para a casa de Pedro Amaral, pai de Bibiana, enquanto pensa nela. “*Viu* quando fecharam a janela”. (VERISSIMO, 2004a I, p. 241-242). A conversa entedia, torna-se cada vez mais *blasée*, como se o que o padre lhe

dissesse não merecesse muita atenção, logo, a enunciação varia entre o tom entediado das palavras ao entusiasmado dos devaneios:

O padre Lara falava, falava... Num dado momento puxou pela manga da túnica do capitão e perguntou:

– É ou não é? É ou não é?

– Deve ser, padre, deve ser [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 242).

Conforme o padre fala, Rodrigo, em um diálogo interior, tenta prognosticar as intenções daquele discurso: “Aonde querera ele chegar? – refletia Rodrigo” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 241). Concomitante à verborragia do padre, Rodrigo deseja Bibiana, fundindo, na antinomia, o sagrado e o profano. Se até então Rodrigo *parecia ser* um libertino, o narrador descortina o que ele *é*, concretizando a imagem de um sátiro que fará de tudo para seduzir a moça, até mesmo casar, o que aprisionaria seu espírito aventureiro: “Sempre achara que casamento também era um desastre, uma prisão, uma espécie de morte” (VERISSIMO, 2004a I, p. 242). Em seu monólogo interior, o herói não repudia os pensamentos lascivos com Bibiana e incomoda-se com o discurso do padre:

Não podia perder uma noite como aquela na companhia de um padre [...] O padre recomeçou o sermão, mas Rodrigo não lhe prestava muita atenção [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 2005, p. 242).

O vigário entrou numa história muito longa sobre a família Amaral [...]. Imaginou Bibiana a despir-se, a tirar o corpinho, a saia... Aquele pedaço de tornozelo que ele vislumbrara quando a menina subira para a carroça, à frente do cemitério, agora se ampliava: era uma perna bem torneada, um joelho roliço, uma coxa... Em breve, excitado, Rodrigo tinha nos braços Bibiana toda nua, com os seios a balouçar, brancos e trêmulos como coalhada nova recém-saída da tigela. E em pensamento ele a deitou na cama e os dois estavam enroscados aos beijos quando o padre Lara lhe apertou o braço [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 243).

Com valores tão distintos, ambas as personagens convergem no fato de serem simples e sinceras em seus apontamentos. Como a enunciação do padre se organiza fundamentada no saber da tradição, o vigário não obtém êxito na manipulação, em virtude de o discurso de Rodrigo reafirmar o seu modo de ver o mundo, contrariando a expectativa de convencimento do clérigo. No desfecho desse diálogo, ambos permanecem com seus posicionamentos inabalados:

– Que é que vou fazer? Nasci assim e estou velho demais pra mudar.

[...] – Está bem. Está bem. Não vamos brigar. Vosmecê não precisa mudar. Continue como está, se isso lhe agrada [...]" (VERISSIMO, 2004a I, p. 243).

O pároco acaba por se afeiçoar a Rodrigo pelo fato de ser franco, honesto e leal aos seus princípios – ainda que não aceitos pela sociedade – o que desperta no pároco o amor, a amizade, a estima: “O padre ia retrucar, mas calou-se. Houve um curto silêncio e por fim o vigário confessou: – Quer que eu lhe diga uma coisa? Gosto de vosmecê. Pode ficar certo disso. Gosto [...]" (VERISSIMO, 2004a I, p. 248). No entanto, solicita-lhe que vá falar com o coronel e, como era de interesse de ambos, o herói aceita o desafio de enfrentar o “Senhor de Santa Fé”: “A fera deve estar dormindo – pensou. E sentiu desejos de enfrentá-la” (VERISSIMO, 2004a I, p. 244).

Ao lado oposto da praça, ergue-se, único e majestoso, o casarão dos Amarais. O vocábulo, no grau aumentativo, remete a tamanho e a poder. Construído com pedras, dá ideia de fortaleza medieval, de indestrutibilidade. As demais habitações que o rodeiam são cobertas de capim santa fé, daí advém o nome do povoado, tematizando a vulnerabilidade e a subserviência daqueles habitantes diante do senhor de Santa Fé: “O luar caía manso sobre os telhados e cobertas de palha, sobre os pomares, as hortas e os campos em derredor. Rodrigo fitou o casarão de pedra dos Amarais, lá do outro lado da praça” (VERISSIMO, 2004a I, p. 244). Os aposentos do casarão, com mobílias austeras e escuras, concretizam a dominação e a resistência à mudança. Os objetos dispostos na sala do coronel sustentam o discurso autoritário fundado na lógica maniqueísta daquela sociedade:

No dia seguinte, logo após a sesta, por obra e graça do padre Lara, Rodrigo se viu frente a frente com o senhor de Santa Fé. *Era numa das salas do casarão de pedra*, onde os poucos móveis que havia eram *escuros e rústicos*. A um canto da peça Rodrigo viu *três espadas e uma espingarda* encostadas na parede. O coronel Ricardo estava sentado atrás duma *mesa de pau preto*. Não se ergueu quando o padre fez as apresentações. Não estendeu a mão para o visitante, nem o convidou a sentar-se [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 248-249, destaques acrescidos).

No excerto, ao expressar o seu desagrado com o comportamento e a vestimenta do forasteiro, o sujeito Coronel espera que Rodrigo saia da vila e, ao admitir que a insubordinação jamais ocorreria, passa do estado de insatisfação à hostilidade. Ricardo julga-o desleal, desobediente e registra um relacionamento de malquerença, provocado pela honra ofendida. O Coronel quer vingança e usa de sua posição para

ameaçar o forasteiro, validando o sujeito soberbo, autoritário e inflexível. Sua fala pausada e suas ações manifestam um tom severo e imperativo, a fim de intimidar e atemorizar o adversário:

Ricardo hesitou por um instante, acariciou nervosamente o cabo da faca [...]"

– Eu podia mandar lê prender [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 251).

– Neste potreiro de Santa Fé, moço, só há cavalo manso. Chegam xucros mas eu domo eles e boto-les a minha marca (VERISSIMO, 2004a I, p. 252).

– O Zé tomou a mulher dum dos meus agregados... – Outra pausa. Os olhos de Ricardo Amaral Neto brilharam por um instante. – O marido meteu-lhe chumbo no corpo. O corpo do Zé Oliveira ficou que nem peneira... (VERISSIMO, 2004a I, p. 255).

No início do encontro, Rodrigo tenta causar boa impressão, para que o Coronel acreditasse nas boas intenções dele: “Rodrigo sabia ser simpático, quando queria. Tratou de falar com calma e brandura, e no seu tom de voz havia agora não a humildade dum pobre que curva a cabeça ante um potentado, mas sim o respeito carinhoso dum filho que se dirige ao pai” (VERISSIMO, 2004a I, p. 254).

Figurativizado em suas vestimentas e em suas atitudes, Rodrigo é paradoxal: ao mesmo tempo que investe contra o discurso autoritário e centrípeto do patriarcalismo, seu interesse é subjugar Bibiana; ao mesmo tempo em que se sustenta por um código de honra, evidencia uma relativa horizontalidade moral.

O herói é excessivo, forte nas falas e nos gestos os quais exteriorizam a coragem e audácia: “Se não fosse o respeito que devo a um homem da sua idade, eu fazia vosmecê engolir o que acaba de dizer” (VERISSIMO, 2004a I, p. 250). Reconhece que sua tentativa de manipulação é inútil e que seus princípios de liberdade e justiça são anulados pelo Coronel. “[...] Por um breve instante os dois homens se mediram com os olhos, num silêncio feroz. Nenhum piscou. Nenhum falou por vários segundos. Rodrigo então compreendeu que não havia mais remédio para aquela situação [...]" (VERISSIMO, 2004a I, p. 255).

Rodrigo *parece ser* obstinado e, ao longo do texto, o narrador deslinda que é. A personagem quer ter domínio sobre a individualidade ou sobre a própria liberdade e não baseia suas ações por leis impostas. Com efeito, desconstrói as verdades do Coronel e impõe a sua: quer ficar e fica: “[...] dirigiu-se para a venda do Nicolau [...] a ruminar com gozo suas últimas palavras. Mas fico. Mas fico. Mas fico. [...] E ficou mesmo. Nada lhe aconteceu.” (VERISSIMO, 2004a I, p. 255-256). O herói está em

conformidade com os valores que estabelece para si: recusa-se a aderir ao maniqueísmo, à tirania dos caudilhos. Rodrigo não se deixa assujeitar e conquista o respeito dos demais habitantes [...] “aos poucos, conquistou toda a população de Santa Fé” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 256). O espaço da vila se adapta ao Capitão, não é o Capitão que se adapta ao espaço, o espaço muda; o herói, não.

Nesse capítulo da trilogia, como explanado, toma-se conhecimento de quando e como se origina a desavença com os Amarais: inicia-se com o desafio do Capitão e estende-se por quase um século, aproximadamente até a década de 1920, período retratado nos dois volumes de *O continente*. O herói permanece no povoado, faz amizade com Juvenal a ponto de lhe oferecer sociedade em uma venda, casa-se com Bibiana e gera três filhos, Bolívar, Leonor e Anita (essa última morre ainda bebê). Embora amando sua esposa, a vida pacata de homem casado e pai não se coaduna com o seu espírito aventureiro, mulherengo, jogador e cantor. Em 1835 rebenta a Revolução Farroupilha e o herói é convocado a se aliar à tropa, vindo a tombar com honra, fazendo valer a tradição de que Cambará macho nunca morre em uma cama e sim, em combate. O espírito guerreiro propõe a personagem a se defender de ataques, ao não assujeitamento; assim o fez no âmbito militar, no povoado, na vida. Igualmente ocorre com as mulheres: a vontade de potência que antes impulsionara Ana Terra a lutar pela sobrevivência, compele Bibiana, agora viúva, a criar seus dois filhos sozinha. A pulsão de vida se torna um “ato modelar”, “atividade responsável que os homens repetem constantemente em busca de um propósito definido” (AUGÉ, 2012, p. 134), em um tempo em que as pessoas aparecem e desaparecem:

Em breve tiraria o luto do corpo: vestira-se de preto porque era um costume antigo e porque ela não queria dar motivo para falatório. Mas no fundo achava que luto era uma bobagem. [...] Ergueu Leonor nos braços, segurou a mão de Bolívar, lançou um último olhar para a sepultura de Rodrigo e achou que afinal de contas tudo estava bem (VERISSIMO, 2004a I, p. 363).

A história da família é a depositária das experiências individuais e coletivas, por isso as memórias possibilitam acessar formação da identidade do clã que se forma a partir de dois troncos. Cambará remete a uma espécie de árvore nobre, bastante resistente que aguenta as adversidades da natureza. O sobrenome encarna valores como valentia, domínio, firmeza, resistência, ou seja, o protótipo do gaúcho que lutou em muitas guerras ao longo de sua história. Terra é depositário de heranças remotas e futuras, o sobrenome encerra valores humanísticos e de resiliência. Os

descendentes de Missioneiro e Ana – Rodrigo e Bibiana – irão encerrar esta ou aquela característica em maior ou menor intensidade. Nesse sentido, é válido afirmar que, se a história é depositária das experiências, as memórias procuram preservar as experiências e os valores: “Dona Bibiana tem razão: as mulheres do Rio Grande são direitas e cumprem suas obrigações por puro cacoete, e cacoete hereditário...” (VERISSIMO, 2004a I, p. 382).

As lembranças de Bibiana trazem o narrador de volta ao Sobrado onde se encontram os filamentos de energia dispostos em seus pequenos universos paralelos e vai habitar o espaço-tempo exclusivo de cada uma das cordas, condensadas em cada cômodo. O tempo invocado é todo o passado, o presente e as expectativas para futuro; a infância, a maturidade e a velhice de cada energia daquele universo. Configura-se, com isso, a tripla presença do tempo apregoada por Agostinho de Hipona: do passado pela memória, do presente pela visão, do futuro pela espera (1996, p. 328).

Cada corda adquire uma significação particular dentro do universo verissiano: cada uma veio, está e voltará para um espaço; cada uma tem uma existência e diferentes tempos de vida, cada uma tem diferentes percepções de mundo. As energias convivem, seguem seus cursos e seus pensamentos encontram-se em diferentes níveis, em separado, como uma atividade harmônica que evolui a cada momento em resposta a uma situação comum. Nos espaços exclusivos o narrador expõe os segredos, os desabafos, as aflições:

Bibiana em seu quarto:

Há uma pausa. E os homens começam a ouvir ruídos surdos que vêm do andar superior. Um deles murmura, com uma ternura respeitosa na voz:

– É a velha de novo (VERISSIMO, 2004a I, p. 377).

Os homens na cozinha:

– Quando eu sair daqui – diz Fandango – me meto num baile e passo três dias e três noites dançando sem parar.

– Dançando? Pois eu vou procurar uma china bem bonita pra ficar uma semana com ela na cama fazendo ticaú.

Ajoelhado diante do fogão e mexendo nas lenhas com uma haste de ferro, um velho de cara bronzeada diz:

– Vocês podem achar que estou caducando. Mas o que eu tenho vontade mesmo de fazer saindo daqui é ir enterrar esses cristãos que estão apodrecendo por aí como cachorro sem dono [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 375).

O vento é uma música para as palavras de Fandango. De cabeça caída sobre o peito, o velho bronzeado cochila ao pé do fogão.

Antero continua pensando em Tinoco: na sua lembrança torna a riscar um fósforo e vê a cara esverdeada e barbuda, a boca endurecida, os olhos parados. Prevalecido! Prevalecido! Não é isto que o vento está dizendo? Prevalecido! Antero fecha os olhos. (VERISSIMO, 2004a I, p. 377).

Jango Veiga agora tem doze anos. É uma manhã de sol, em pleno inverno, e a geada endureceu a água da tina que passou a noite ao relento. Sua mãe lava a roupa, com os dedos duros e roxos de frio. E para não chorar ela recita com a voz tremida os versos que aprendeu do avô açoriano.

A voz de sua mãe. A voz do velho. A voz do vento. (VERISSIMO, 2004a I, p. 377).

Os meninos no quarto:

No quarto dos meninos, que uma lamparina alumia, Laurinda bota o prato com brasas debaixo da cama. – Agora durmam! – diz ela para Toríbio e Rodrigo, que estão ambos ajoelhados na cama (VERISSIMO, 2004a I, p. 378).

Rodrigo aconchega-se ao irmão e sussurra-lhe ao ouvido:

– Estou com medo.

– Medo de quê?

– Do escuro.

–Bobo! – exclama Bio.

Mas ele também está de olhos cerrados, procurando não escutar o vento, nem o ratatá das vidraças, nem as vozes misteriosas que cochicham em seus pensamentos (VERISSIMO, 2004a I, p. 380).

O casal Licurgo e Alice no quarto:

A lamparina arde junto da cama de Alice, que dorme um sono desinquieta de febre. E Licurgo, que há pouco se deitou vestido ao lado da mulher, dorme também (VERISSIMO, 2004a I, p. 380).

Maria Valéria no quarto do casal:

Sentada numa cadeira junto do lavatório, Maria Valéria está de vigília, encolhida sob o xale, os braços cruzados a apertar a boca do estômago. O frio a deixa como que anestesiada, incapaz de sentir o que quer que seja: tristeza, compaixão ou esperança (VERISSIMO, 2004a I, p. 381).

Santo Deus! Se ao menos parasse este vento! Maria Valéria encolhe-se sob o xale e pensa nas palavras de dona Bibiana: "Noite de vento, noite dos mortos" (VERISSIMO, 2004a I, p. 382).

No Sobrado, naqueles ventosos dias de inverno – da noite de 24 ao dia 25 de junho de 1895 – as horas passam devagar, a impressão que se tem é a de que o tempo se dirige ao fim. O passado, o presente e o futuro coadunam-se no momento de duração da vida dos que ali estavam, parece estender-se por uma vida inteira:

Uma vida inteira de Pedro Missioneiro,
Uma vida inteira de Ana Terra,
Uma vida inteira de Bibiana,
Uma vida inteira de Tinoco,
Uma vida inteira de Aurora.

Capítulo 3

Olhares para as personagens

Dans un monde que naît de lui, l'homme peut tout devenir.

Joë Bousquet

Je suis l'espace où je suis

Noël Arnaud

*A vontade de olhar para o interior das coisas
torna a visão aguçada, a visão penetrante.*

Gaston Bachelard

A categoria personagem tem sido foco contínuo de atenção desde a Antiguidade e motivo de numerosos ensaios, capítulos de livros e artigos. Ela é um elemento estruturante que move o eixo narrativo, alimentando a história com ações e pensamentos. Esse papel de centro em torno do qual gravita o narrado, ao longo dos tempos começou a apresentar mudanças, com a introdução de formas diferentes de criação desses seres ficcionais. Discorrer, pois, acerca desse assunto parece tarefa indispensável.

A concepção de *mimesis* estabelecida por Aristóteles em sua *Poética* (330 a. C), é cara para as reflexões que serão desenvolvidas acerca da representação das personagens neste capítulo. A relação entre estrutura criada e realidade reside na imitação de processos semelhantes aos naturais e, com vistas à relação entre personagem/ser humano, estabelece uma distinção expressiva entre a personagem de ficção, "*Homo fictus*", e a pessoa viva, "*Homo sapiens*" (FORSTER, 2005, p. 57).

O crítico literário José Guilherme Merquior (1972) vai de encontro às teorias antimiméticas e insiste que a concepção aristotélica, passados milênios, ainda é viável e denuncia os perigos da negação da mimese, já que o assunto constitui um interesse perdurável e universal: "[a astúcia da mimese] atende a uma finalidade partilhada por todo o gênero propriamente literário: a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente" (MERQUIOR, 1972, p. 17). Segundo Merquior, "por

uma espécie de astúcia da mímese, a representação do singular logra significação universal” (MERQUIOR, 1972, p. 22); logo, a preocupação com a imitação da realidade será (e é), por muito tempo, motivo de estudo da arte literária. Vale lembrar que, segundo a noção aristotélica de potência, embora alguns eventos não tenham existência como realidade concreta, eles existem em virtualidade e em necessidade. Dada a impossibilidade de representar o todo de uma existência, “o poeta não narra o que aconteceu”, mas “o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2014, p. 35).

A mímese é relevante para este trabalho, uma vez que, pela representação, o criador imita estados de ânimo (e alma), cuja finalidade é a transmissão indireta, “por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade” (MERQUIOR, 1972, p. 27). Conclui-se que os seres ficcionais não precisam estar, necessariamente, vinculados ao real, mas devem ser verossímeis dentro do estatuto ficcional, ou seja, não só como seres que parecem, mas também com coerência “que só adquire(m) pleno significado no contexto” (CANDIDO, 2017, p. 54, 55).

Tais considerações são relevantes, porque o autor-criador de *O tempo e o vento* não elaborou sua narrativa em um mundo dessemelhante ao real, ao contrário, suas personagens são à semelhança da pessoa humana, configuradas em sua complexidade, dotadas de características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas, morais. São retratos análogos ou deformados, exteriores e interiores, com todas as imperfeições do ser e representam “homens melhores, piores ou iguais a nós” (ARISTÓTELES, 2014, p. 20). O crítico literário Antonio Candido em seu ensaio “A personagem do romance”¹⁰, assevera que, independentemente das classificações aplicadas pela Teoria Literária, é certo que a personagem consiste no componente fundamental do enredo: “É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens [...] pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino” (CANDIDO, 2017, p. 53).

Tanto é verdade que algumas personagens icônicas da literatura intitulam as obras que protagonizam, caso de *Ana terra* (1971) e *Um certo capitão Rodrigo* (1970),

¹⁰Publicado em 1964 originalmente no Boletim n. 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP

capítulos inaugurais de *O tempo e o vento* os quais, devido ao sucesso junto ao grande público, ganharam da editora Globo, na década de 70, edições separadas. Antonio Candido, ainda no ensaio mencionado, observa que: “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (2017, p. 54).

Partindo das proposições de que a literatura imita a realidade, e de que nela não se pode categorizar o ser humano, é procedente a volição de não se valer de tipologias que discorram a respeito das personagens. Por esse entendimento se insiste que não se planeia neste trabalho inventariar as muitas acepções que a categoria recebeu ao longo do tempo. O vocabulário herói e heroína amplamente aqui utilizado não está ligado à figura arquetípica do virtuosismo, mas se refere aos heróis *do* e *no* dia a dia, cuja existência é concretizada com seus dilemas, anseios e paixões. São os seres que, por motivos diversos, atraem as atenções para si, marcados por projeções ambíguas e/ou suportam com determinação as adversidades impostas pela existência.

A proposta é tratar as personagens como organismos vivos, as cordas, energias que ocupam e organizam um universo, dotadas, virtualmente, de órgãos, sentidos, sangue, suor, tecidos, células que estão constantemente em guerra, morrem e nascem, renovam-se todos os dias, desde o nascimento, infância, juventude, maturidade, velhice: “A vida começa todos os dias” (VERISSIMO, 2005a, p.151). Os seres fictícios explicam-se por si mesmos, pulsam, pensam, interagem entre si, têm identidade própria, características diversas, são multifacetados e, por isso, complexos e imprevisíveis.

As personagens ocupam um espaço na ficção, cumprem seu papel, cada um com sua vibração e ressoam em acordes em seus microcosmos. Essas “cordas”, ainda, são seres de linguagem, de sua própria narrativa, em sua especificidade, composta por signos linguísticos, e, por essa razão, a partir do *establishment*, julgam e são julgadas, de maneiras distintas e por diferentes sujeitos. As personagens aqui selecionadas desempenham importante papel na narrativa, algumas são mais participantes e participativas que outras, ganham maior ou menor destaque, algumas sustentam mais a arquitetura narrativa que outras, enfim, todas reúnem em si qualidades e defeitos. As mulheres são o modelo de fortaleza, proibidade e

aconchego, proveem a segurança, constituem o chão e o repouso dos guerreiros, ou seja, dão condições de os homens cumprirem seu papel dentro de sua coletividade. Todos esses elementos composicionais dizem respeito ao modo como as energias são construídas em seus aspectos formais, e como organizam e estruturam o cosmos verissiano.

Neste capítulo a ênfase recairá no *olhar* das personagens para o mundo, a partir dos espaços de *dentro* – os espaços-tempo exclusivos. Nesse sentido, pretende-se analisar como as energias vivas *estão e são em si mesmas* e de que forma apreendem o mundo a partir de sua intimidade: “eu sou eu e minhas circunstâncias” (GASSET, 1967, p. 52). A espacialização concreta, neste capítulo, cumpre apenas o papel de moldura, porque o exterior só é entendido quando transformado em interior, à medida em que o *estar no mundo* se constitui presença em um lugar. Logo, o interesse desta seção incidirá sobre os espaços exclusivos, dado que constituem um valor humano e permitem desvelar a constituição psíquica do sujeito no encontro consigo mesmo, em seus pensamentos, devaneios, memórias, confissões, nas horas de solidão. A presença particular, única no mundo, o *eu mesmo*, é erigida nas horas de devaneios solitários, nos espaços íntimos. O *ser em si mesmo* nasce simultaneamente no habitar, já que *ser* um sujeito único significa *estar*, por isso o espaço é pleno de significados, é a partir dele que a personagem enxerga o mundo, o mundo por si só, visto interior e intimamente; o espaço íntimo das personagens é maior que tudo, é maior que o mundo: “Todas as grandes forças humanas, mesmo quando se manifestam exteriormente, são imaginadas em sua intimidade” (BACHELARD, 2019, p. 2).

Como os espaços *do ser* resultam dos processos de constituição da identidade – imaginação, sensibilidade, devaneios, onirismo –, julga-se oportuna a toponálise de Gaston Bachelard, dado que, nesses processos, os sujeitos constroem metáforas para explicar o mundo: a imagem poética “ilumina com tal luz a consciência que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes, a consciência e a imagem poética têm origem na consciência a partir do vivido” (BACHELARD, 2019, p. 1 e 6). As imagens sugeridas pelo fenomenólogo trazem “a marca do sujeito” (BACHELARD, 2019, p. 2), e são recursos para se escrutinar o temperamento, a personalidade. Para Bachelard, o espaço moldado em formas anteriores recebe e plasma o sujeito, acolhe, confina, diminui e, acima de tudo, acompanha-o nas memórias. Nos momentos de intimidade

e introspecção, enxerga-se o tempo, não o passado e o futuro, mas “instantes do agora”, os quais se acumulam rapidamente no passado imediato e, *in continenti*, planeiam o futuro. Nesse sentido, a fim de harmonizar com as ideias de Bachelard, o tempo que importa nesta parte são os “instantes do agora”.

Para que se extraia a amplitude necessária ao caráter operacional a que se propôs, as explanações serão ordenadas, novamente, do mais amplo, – as imagens acerca dos quatro elementos da natureza, os quais foram anteriormente citados e são profusamente explorados na obra bachelariana – ao mais particular, os espaços restritos e exclusivos do Sobrado, os quais favorecem acesso aos devaneios. Frisa-se que, neste trabalho, o estado de devaneio é amplo e implica o meditar, o recordar, o imaginar, o sonhar, o divagar. A investigação será tomada a partir das personagens femininas Ana Terra e Bibiana, em direção às masculinas Licurgo e Rodrigo; Maria Valéria e Floriano serão discutidas posteriormente, porque são as mais complexas e as medulares da narrativa.

Uma vez que não foram enfatizadas no segundo capítulo, discorrer-se-á acerca do percurso das personagens Rodrigo Terra Cambará, Floriano e Maria Valéria. Aquele é criança em *O continente I* e sua participação é mais efetiva em *O retrato I e II*; esse, embora principie na segunda parte da trilogia, ganha mais relevo em todos os tomos de *O arquipélago*; a madrinha, Maria Valéria, está presente em todos os volumes da obra, mas seu percurso particular é vago. As cenas destacadas para investigação são as que se julgam profícuas para o objetivo que se quer alcançar: a partir dos espaços concretos, sejam eles amplos, abrangentes ou restritos, embrenha-se nos espaços exclusivos, nos espaços do *ser*, onde as cordas confidenciam para si os seus segredos e flutuam no espírito. Em suma, os espaços são geradores de eventos psicológicos e os quatro elementos da natureza são combustíveis para o devanear.

Ressalta-se que a topoanálise, segundo o autor francês, não se resume na descrição dos ambientes e tudo que o circunda, mas na compreensão dos sentimentos que envolvem os moradores os quais, no futuro, devanearão sobre os eventos ocorridos naquele espaço: “Nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos” (BACHELARD, 2008, p. 20). Por fim, há de se considerar

que se tem a percepção do espaço, primeiramente pelo *olhar*. Esse *olhar*, em forma de pensamento, dá acesso às divagações e ao tempo registrado nos objetos.

3.1 Olhares para a alma

Quando estamos acordados usamos apenas as salas principais, as que têm janelas para fora. Mas quando dormimos, o diabo nos entra na cabeça e vai exatamente abrir o cubículo misterioso para que as lembranças secretas saiam a assombrar o resto da casa. O demônio não dorme. E é quando nossa consciência adormece que ele aproveita para agir

(VERISSIMO, *O continente*).

Nos espaços infinitos a luz não faz nada. Ela espera o olhar. Espera a alma.

Gaston Bachelard

O corpo de doutrinas que Bachelard designa de toponálise é a união entre a realidade, a aparência dos eventos dispostos no espaço e a imaginação, os quais, mediados pela emoção, geram a indissociável tensão corpo-matéria-imaginação. O sujeito, na intenção de superar as intempéries, alterar o ambiente e garantir a sobrevivência, contínua e dinamicamente, transforma o que está no exterior em interior, em instantes de devires ou devaneios, pois, como se disse, o exterior só é entendido quando transformado em interior, “a imaginação projeta impressões íntimas sobre o mundo exterior” (BACHELARD, 2001, p. 6). Posto que o devaneio é o *devir* onírico e o *vir-a-ser* é a liberdade de sonhar, a fenomenologia da imaginação adquire valores ontológicos, subjetivos e estéticos, e é nesse campo do psiquismo que sobrevêm as manifestações primordiais: [...] “*Le je-pense-le-monde me met hors du monde*” (BACHELARD, 1953, p. 106)¹¹.

Bachelard concebe que as imagens poéticas que se faz (e que se tem) sobre o espaço permitem revelar a psiquê do sujeito, e, com isso, “abrem as portas” para o inconsciente. A imagem da porta, por sua vez, traz em si a metáfora do fechar e do abrir, do entrar e do sair, e é através dela que se entra e se sai do devaneio, do devir entre o *ser* e o *não ser*: “– Mas é o mesmo ser, aquele que abre uma porta e aquele

¹¹ Tradução nossa: o *eu penso o mundo* me posiciona fora do mundo.

que a fecha?” (BACHELARD, 2008, p. 226). Paradoxalmente, a porta que dá para a interioridade liga-se com a exterioridade: “– E depois sobre o quê, para quem se abrem as portas? Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão?” (BACHELARD, 2008, p. 227). A polarização espacial pressupõe uma topofilia a qual consiste na ocupação de espaços abandonados, recalcados no inconsciente, tornando-os propícios a uma nova construção afetiva. A topofilia pressupõe a oscilação entre os aspectos diurnos (benfazejos) e noturnos (hostis) da vida e projeta a visão que o sujeito tem de si ao longo de sua existência, em uma ontologia do *ser* e do *não-ser*, do *sim* e do *não*, da *presença* e da *ausência*. É, então, “não essa alternativa dos contrários, mas essa fusão dos contrários, sem o que, os instrumentos da dialética lógica seriam inoperantes” (BACHELARD, 1974, p. 393), que permeia toda a obra de Bachelard. As imagens dialéticas dentro e fora, alto e baixo, material e volátil, em cima e embaixo, quente e frio, bem e mal, feminino e masculino, imaginação e realidade não resultam em sínteses, pois fazem parte da vida, e a vida é um eterno combate, um *continuum vir-a-ser*. Todas essas dicotomias encontram apoio nos quatro elementos fundamentais da natureza disseminados pelos antigos filósofos gregos, terra, água, fogo e ar: “Um elemento material é o princípio de um bom condutor que dá continuidade a um psiquismo imaginante” (BACHELARD, 2001, p. 8)¹²

A semântica espacial dos quatro elementos é responsável por disparar grupos de imagens e revela reminiscências paradigmáticas do ser humano, do que Bachelard denomina de imaginação material. O autor francês alicerça a sua metafísica no conceito junguiano de arquétipo, o qual se refere às imagens do consciente coletivo que representam o protótipo do comportamento humano. Segundo esse pressuposto, a gênese da poética do imaginário esteia-se, metodologicamente, na ideia tetra elementar, visto que, desde tempos imemoriais, foram absorvidos na constituição psíquica do homem e construíram certa percepção ante a realidade: “A imaginação é

¹² As considerações do autor sobre os quatro elementos aparecem explicitadas, originalmente, nos seguintes títulos: *L'eau et les rêves** (1942); *L'air et les songes** (1943); *La terre et les rêveries de la volonté** (1948); *La terre et les reveries du repôs** (1948), *La psychanalyse du feu** (1949); *La flamme d'une chandelle** (1961); *Fragments d'une poétique du feu* (1988, publicação póstuma). Neste trabalho, foram consideradas as assinaladas (em versões traduzidas do francês para o português), além da obra *La poétique de l'espace* (1957), a qual não trata, exclusivamente, dos elementos da natureza, e sim dos espaços da casa onírica. Em 1960 Bachelard publica um título que trata, principalmente, dos lados anima e animus que habitam a psiquê do indivíduo: *La poétique de la rêverie*, o qual embasará este capítulo.

devolvida à sua valorização vital que é valorizar as trocas materiais entre os homens e as coisas” (BACHELARD, 2019, p. 51). Todos os indivíduos arregimentam, em seu espírito, esses arquétipos como “imagens favoritas, um sentimento humano primitivo, uma realidade humana primordial, a um temperamento onírico fundamental” (BACHELARD, 2018, p. 51). O imaginário da poética espacial fundamenta sua metafísica nos desdobramentos simbólicos dos quatro elementos e na doutrina filosófica dos quatro temperamentos, o homem saudável tem os quatro elementos em equilíbrio: “Em todo caso, as almas que sonham sob o signo do fogo, sob o signo da água, sob o signo da torre revelam-se muito diferentes entre si” (BACHELARD, 2008, p. 132). Ao materializar os elementos, regula-se, organiza-se a imagem e garante-se a sua permanência: “A filosofia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos. Nenhum deles é imaginado em sua inércia, ao contrário, cada elemento é imaginado em seu dinamismo especial” (BACHELARD, 2001, p. 8). Os quatro elementos constituem-se como signos da essência humana, todas as dores, lutas, vontades, sonhos, estarão sempre associados à expressão da própria vida:

As imagens fundamentais, aquelas em que se engaja a imaginação da vida, devem ligar-se às matérias elementares e aos movimentos fundamentais. Subir ou descer – o ar e a terra – estarão sempre associados a valores vitais, à expressão da vida, a própria vida! (BACHELARD, 2001, p. 270).

A hermenêutica tetra elementar tem em conta que, no cosmos, há uma luta de forças adversas entre si, permanentemente em combate. Nesse sentido, estão ligados à simbologia bachelariana os vocábulos contrários (mas não opostos) dos substantivos elevação e queda, luz e sombra, verticalidade e horizontalidade; e dos adjetivos raso e o profundo, claro e escuro, alto e baixo:

É necessário haver dupla participação do desejo e do medo, do bem e do mal, do branco e do preto – para que o elemento material envolva a alma inteira (BACHELARD, 2018, p. 13).

Atrair e repelir não resultam em experiências contrárias, os termos são contrários. Ao estudarmos a eletricidade e o magnetismo podemos falar simetricamente de repulsão e atração (BACHELARD, 2008, p. 19).

Na interpretação simbólica dos quatro elementos, a luta central ancora-se na ambivalência entre os princípios ativos e masculinos (ar, fogo) e os passivos e

femininos (água e terra). Essas noções elementares do masculino e do feminino configuram a estrutura arquetípica de *anima* e *animus* e constituem imagens psíquicas oriundas do inconsciente coletivo. São polaridades complementares na vida psíquica das pessoas, que “ora cooperam, ora se entrechocam” (BACHELARD, 2018, p. 19), extraídas do acúmulo das experiências ancestrais femininas em relação ao masculino e vice-versa. O *animus* e a *anima* estão instauradas em cada psiquismo, seja de um homem ou de uma mulher: “são substantivos para uma única alma” (BACHELARD, 2018, p. 57).

A relação afetiva com elementos naturais que circundam o indivíduo, auxilia-o na percepção que tem do mundo do qual faz parte e onde estão presentes as dualidades, as forças em conflito que, por sua vez, habitam a psiquê do sujeito. Assim, sujeito e substâncias se confundem, constroem-se mutuamente, pois não só o sujeito habita o mundo, circundado pelo ar, terra, água, fogo, mas o mundo habita no sujeito: “aprendemos a morar em nós mesmos” (BACHELARD, 2008, p. 20). Essa complementaridade é traduzida em imagens poéticas, na tentativa de deslindar os conflitos: “São esses elementos que a imaginação recobre com imagens” (BACHELARD, 2019, p. 51). As imagens da intimidade são atravessadas pela alegoria dos temas primitivos, fundem-se água-terra-ar-fogo: a água vincula-se à sexualidade, a terra à habitação, o fogo às paixões, o ar aos conflitos interiores, e a chama da vela à solidão e às memórias.

Habitar (primeiro a terra, depois a casa) é colocar-se em sintonia com os quatro elementos, é na concretude da terra que as habitações são construídas. No entanto, esse elemento, *per se*, torna-se vazio se não for verdadeiramente explorado, se não se conhecer os espaços da alma – morada humana nos espaços físicos que permanecem no homem. A intimidade se constitui à medida que *o estar no mundo* configura-se como presença em algum lugar no mundo, a morada é a efetivação simbólico-concreta da presença *do ser no mundo*. A casa “é um corpo de imagens” (BACHELARD, 1974, p. 366), organizados em movimentos psíquicos verticais (subidas e descidas), centrais (ligados à racionalidade e segurança) e horizontais (lugares preferidos que ficaram retidos na memória). Em cada canto há uma abertura para o imaginário, para as lembranças e para os sonhos, “trata-se realmente de um Ultracosmos e de um Ultramicrocosmos” (BACHELARD, 2019, p. 3). A morada é a representação do universo, e, nas imagens tetra elementares, “tendo encontrado seu

elemento, vem fundir nele todas as suas imagens. Materializa-se. Cosmotiza-se” (BACHELARD, 2018, p. 93). O porão e o térreo dizem respeito à terra, onde se dão as pulsões; o andar de cima e o sótão estão ligados ao ar, à vida aérea. Água e fogo também permeiam os espaços no sentido de representarem o repouso e as paixões como o amor, o desejo e a cólera.

Não há verdadeira casa onírica que não se organize em altura; com seu porão enterrado, o térreo da vida comum, o andar de cima onde se dorme e o sótão junto ao telhado, tal casa tem tudo o que é necessário para simbolizar os medos profundos, a trivialidade da vida comum, ao rés-do-chão e as sublimações (BACHELARD, 2019, p. 86).

Na arquitetura domiciliar, o mapa da alma é desenhado em seus diversos cômodos, cujos limiões dão para os redutos, refúgios e segredos. No devaneio das personagens presencia-se o aparecimento do *eu mesmo* no mundo, momento em que as barreiras temporais são rompidas: [...] “a topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima [...]. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 2008, p. 28).

Daqui para frente tentar-se-á abrir as portas fronteiriças entre o exterior e interior dos “instantes do agora”, a fim de captar como “as personagens vivem por dentro” (BACHELARD, p.13, 2019).

3.2 Olhares das personagens

Os temas primitivos estão presentes, explícita e/ou simbolicamente, no cosmos de *O tempo e o vento*, expressos pelos signos ligados ao domínio masculino, *animus* (fogo, ar, vento) e ao feminino, *anima* (água, sanga, terra), dinamizadores da imaginação poética, sendo a porta de entrada dominante o *olhar*. Por meio deste, um elemento “põe em ação um grupo de imagens” (BACHELARD, 2001, p. 12) que se funde a outras, porque a imaginação tetra elementar, “ainda que favoreça um elemento, gosta de jogar com as imagens e suas combinações” (BACHELARD, 2018, p. 97). Nessa lógica, Ana, embora traga o elemento terra gravado em seu nome e o vento lhe enseje mau presságio, tem como elemento primaz dos devaneios a água; Bibiana, por sua vez, rememora ao ouvir a agitação do ar, é conduzida aos seus “fantasmas” por meio da chama da vela, mas é a terra o gatilho da sua imaginação enérgica e ativa. Portanto, objetiva-se, nesta seção, investigar quais elementos são

desencadeadores do devanear e em que medida se interpenetram uns nos outros, fundindo *anima* e *animus*, diurno e noturno, verticalidade e horizontalidade, mundo manifesto e mundo interior. Coincidentemente (ou não), as personagens estão atreladas aos quatro elementos na ordem em que foram conduzidos desde a Antiguidade: água, terra, fogo, ar. Parte-se da premissa que a água é fundamental para imaginação de Ana Terra, a terra para Bibiana, o fogo para Licurgo, o ar para Rodrigo, o qual amalgama os quatro ingredientes, principalmente os masculinos. O divagar de Floriano é precipitado pelo repouso nos cômodos da casa a qual, por sua vez, vincula-se ao elemento telúrico. Maria Valéria pouco divaga e, quando o faz, está em algum ambiente do Sobrado. No entanto, essa personagem é associada à chama da vela, mas o lume, para a Madrinha, não se relaciona ao seu ato de divagar (como acontece com Bibiana), ao contrário, principia o devanear dos *outros* e *outros tipos de devaneios*, como será discutido adiante.

Necessário esclarecer ainda, que, com exceção de Ana Terra, as ideações se dão em um espaço comum, ligado ao Sobrado. Dito isso, tomar-se-ão, como ponto de partida, a personagem fundadora e a primeira das quatro substâncias encontradas na natureza.

A água constitui a “metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra” (BACHELARD, 2018, p. 7), o que ilustra a combinação dos elementos e remete à imagem bipolar água e terra, formando, assim, o barro. Material este que, segundo os preceitos bíblicos, forma o homem: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra” [...] (*Gênesis* 2:7). Água, terra e barro relacionam-se à origem da vida, ao princípio criador. Tal simbologia é verificada no envolvimento erótico-afetivo de Ana Terra com Missioneiro, fato que culmina na concepção de Pedro. Quando do aparecimento do índio, a moça tem 25 anos, é solteira e virgem, conseqüentemente, é tomada pela curiosidade e concupiscência:

Muitas noites quando perdia o sono ficava pensando em como seria a sensação de ser abraçada, beijada, penetrada por um homem [...] Sabia que esses pensamentos ficariam dentro de sua cabeça e do seu corpo, para sempre escondidos e secretos (VERISSIMO, 2004a I, p. 127).

A natureza humana tem a necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, por essa razão, os sentidos ligados à boca são amplificados “a boca, os lábios – eis o terreno da primeira felicidade positiva e precisa, o terreno da

sensualidade permitida” (BACHELARD, 2018, p. 122). Frente ao devaneio, o instinto inaugural é orgânico, levando a moça a reparar nos lábios de Pedro: “Pensou nos beijos úmidos do índio colados à flauta de taquara. Os beijos de Pedro nos seus seios. Aquela música saía do corpo de Pedro e entrava no corpo dela...” (VERISSIMO, 2004a I, p. 127).

O primeiro ingrediente da natureza “sacia a sede, refresca, cura, ameniza” (BACHELARD, 2018, 163), as horas insones de Ana Terra: “Não raro, altas horas da noite acordava com uma sede desesperada, metia a caneca na talha e bebia em longos goles uma água que a mornidão tornava grossa” (VERISSIMO, 2004a I, p. 133). O líquido “sacia a sede”, posto que aparece em seus devaneios eróticos: “a água doce serve ao homem, é mítica, e traz um sensualismo profundo e complexo da imaginação material” (BACHELARD, 2018, p.163). A substância é, simultaneamente, agente e propulsor do desejo: “A sanga era para Ana uma espécie de território proibido: significava perigo. A sanga era Pedro” (VERISSIMO, 2004a I, p. 127).

Ana Terra entrega-se a Pedro em meio líquido, primeiramente em seus pensamentos, cuja água é pura, doce e fresca, adjetivos que representam a manutenção do pudor e do sentimento ingênuo: “A água do poço devia estar fresca” [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 127). No entanto, em se tratando de uma época em que a mulher deveria ser casta, essa atração, se descoberta, redundaria em desgraça, por isso o espaço exclusivo de Ana é noturno, “um horrível exterior e interior” (BACHELARD, 2001b, p. 12). A personagem luta consigo mesma entre a volúpia de suas fantasias e a realidade imposta, envergonha-se, desculpa-se, dizendo a si que está sensível por causa do afastamento e da solidão. Pedro passa a ser o objeto de recalçamento da jovem, mas o rapaz só lhe desagradava, porque é o condutor da culpa que a aflige:

No fundo ela bem sabia o que era, mas envergonhava-se de seus sentimentos [...] pensava nas cadelas em cio e tinha nojo de si mesma [...].

E pensava em Pedro só porque, além do pai e dos irmãos, ele era o único homem que havia na estância. Só por isso. Porque na verdade odiava-o.

[...] Oh! Mas ela odiava o índio. Tinha-lhe nojo. Pedro era sujo. Pedro era mau. Mas apesar de odiá-lo, não podia deixar de pensar no corpo dele, na cara dele, no cheiro dele – aquele cheiro que ela conhecia das camisas – não podia, não podia, não podia (VERISSIMO, 2004a I, p. 127-128).

O simbolismo da água é inseparável do simbolismo do peixe, patente no devaneio da personagem. Esse animal aquático de vida fecunda vive nas profundezas dos oceanos, por isso está manifesto, ao mesmo tempo encoberto, pela escuridão. O fenomenólogo Georges Romey, em *Le Test de L'Arche de Noé*, faz um inventário dos animais arquetípicos e, entre eles, discorre acerca dos peixes. Para o autor, “*les poissons appartiennent à l'univers le plus secret, au monde le plus caché, au moins accessible à l'homme, celui qui résiste le plus à leurs efforts de recherche, ils appartiennent au monde du silence*” (1977, p. 61). Por viverem nas profundezas do mar, são seres “*muets, lointains et discrets*” (ROMEY, 1977, p. 61)¹³.

Em seu silêncio “distante e discreto”, em suas fantasias, Ana Terra imerge na água, esse mergulho, segundo Romey (1977), está ligado aos recalques, ao sentimento de culpa. Nas “profundezas” da personagem, é possível constatar a sofreguidão materializada na água e na forma de lambaris, os quais representam a culpabilidade:

Ana imaginou-se mergulhada nela, sentiu os lambaris passarem-lhe por entre as pernas, roçarem-lhe os seios. E dentro da água agora deslizava a mão de Pedro a acariciar-lhe as coxas, mole e coleante como um peixe [...]

Uma vergonha! O que ela queria era macho (VERISSIMO, 2004a I, p. 127).

Tudo o que o coração deseja reduz-se na figura da água, a qual constrói imagens de intimidade e, ao mesmo tempo, facilita a transposição das fronteiras. O meio líquido presente nos devaneios encurta a distância entre o manifestado e o imaginado e conduz às sensações, aos sentidos, às percepções indistintas de exaltação, ânsia, dor, desespero, medo. O estabelecimento dessa relação se deve porque a superfície da água é fronteira entre os universos interior (a necessidade) e o exterior (a proibição); entre o visível (a premência) e o desconhecido (a entrega); entre o consciente (o perigo) e o inconsciente (a paixão). Assim, deixando de lado a ideia de devassidão e vergonha, sem presumir os riscos e, agenciados pela água (agora impura), Ana deixa-se levar pelos seus impulsos.

Deitou-se à beira da sanga, puxou a saia para cima dos joelhos, mergulhou as pernas na água, com um débil suspiro de alívio, e cerrou os olhos. Ouvia o farfalhar das folhas, sentia a quentura rija da terra contra as costas, as nádegas e as coxas e assim ficou num abandono

¹³ Tradução nossa: Os peixes pertencem ao mais secreto dos mundos, ao mundo mais escondido, ao meio menos acessível ao homem, aquele que oferece mais resistência aos seus esforços de investigação, eles pertencem ao mundo do silêncio. São seres mudos, distantes e discretos.

ofegante, cansada da corrida e ao mesmo tempo surpreendida de ter vindo. Pensou vagamente em atirar-se no poço, mas não teve coragem de mover-se. [...] Ficou num torpor dolorido e tonto, escutando o murmúrio da água, o canto da cigarra, o farfalhar das folhas e o pulsar surdo do próprio sangue [...]

Pensou em erguer-se mas não se ergueu. O sangue pulsava-lhe com mais força na cabeça. O peito arfava-lhe com mais ímpeto, mas a paralisia dos membros continuava. Tornou a fechar os olhos. E ouviu Pedro caminhar, aproximar-se num ruído de ramos quebrados, passos na água, seixos que se chocam. Apertava os lábios já agora com medo de gritar. Pedro estava tão perto, que ela sentia sua presença na forma dum cheiro e dum bafo quente. Sentiu quando o corpo do índio desceu sobre o dela, soltou um gemido quando a mão dele lhe pousou num dos seios, e teve um arrepio quando essa mão lhe escorregou pelo ventre, entrou-lhe por debaixo da saia e subiu-lhe pelas coxas Lembrava-se duma exaltação tocada de horror, dum doloroso dilaceramento misturado de gozo, e também do desespero de quem faz uma coisa que teme só para se livrar da obsessão desse temor. [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 134-135).

Nos mais profundos devaneios, os elementos do mundo empírico surgem e despertam a feminilidade da personagem; a água propicia a metamorfose de moça a mulher, de mulher a mãe. É símbolo de vida, de renovação, de impulso vital, forças inconscientes sentidas como duvidosas para uma psiquê tímida como a da personagem. A solidão e o desânimo sedimentados por tanto tempo na alma de Ana, nos momentos em que Pedro esteve presente, foram-lhe devolvidos como enlevo, contentamento e regozijo, tornando o espaço diurno:

[...] seu corpo ia sempre que possível para Pedro, com quem continuava a encontrar-se à hora da sesta no mato da sanga. Ficava com ele por alguns instantes, com o coração a bater descompassado. Falavam muito pouco e o que diziam nada tinha a ver com o que faziam e sentiam. Eram momentos rápidos, excitantes e cheios de sustos. E no dia em que pela primeira vez ela sentiu em toda a plenitude o prazer do amor, foi como se um terremoto tivesse sacudido o mundo. Voltou para casa meio no ar, feliz, como quem acaba de descobrir uma salamanca – ansiosa por ruminar a sós aquele gozo estonteantemente agudo que a fizera gritar quase tão alto como os quero-queros (VERISSIMO, 2004a I, p. 136).

O mais feminino dos elementos é, antes de tudo, na imaginação, um mundo secreto e arriscado e, associado ao simbolismo dos lambaris, redundando na imersão em suas profundezas, ao reencontro do sentimento de culpa. Após a consumação do desejo advém o embaraço, na recusa em aceitar, busca-se a pacificação, a indiferença, o que sente por Pedro torna-se embaciado, ainda que se esforçasse por alguma lucidez:

Os dias que se seguiram foram para Ana Terra dias de vergonha, constrangimento e medo. Vergonha pelo que tinha passado; constrangimento perante Pedro, quando o encontrava diante das outras pessoas da casa; e medo de que estas últimas pudessem ler nos olhos dela o que havia acontecido [...]

No fim de contas; que era mesmo que ela sentia por Pedro? Amor? Nojo? [...] Procurava convencer-se a si mesma de que podia viver sem Pedro [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 134 -135).

Os dias em companhia de Missioneiro foram breves, pois, cumprida a sua incumbência fundadora, o rapaz está pronto para ir embora. Desse modo, o envolvimento amoroso entre o casal resulta na gravidez proibida que, por sua vez, tem como consequência a morte vaticinada; antes de ser mãe, a moça é amante, no entanto, jamais se tornará esposa. O mesmo elemento que propiciara momentos de deleite, desperta devaneios sombrios e cria, dentro de si, o temor; o espaço, anteriormente diurno, torna-se noturno, ligado aos remorsos, às recordações e aos recalques:

[...] Por longo tempo ficou-se imóvel ajoelhada junto da água, com as mãos cheias de espuma, os olhos postos na corrente, pensando no horror daquela descoberta. Voltou para casa aniquilada. Que fazer? (VERISSIMO, 2004a I, p. 136).

Durante todo o tempo que passava junto da sanga, a lembrança de Pedro permanecia com ela. Um dia, olhando o bordado branco que a espuma do sabão fazia na água, teve a sensação de que Pedro nunca tinha existido, e que tudo o que acontecera não passara dum pesadelo [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 143).

Os conteúdos reprimidos são lembranças que trazem sofrimento. Diante dessa perspectiva, o procedimento que a psique adota é a recusa ou a aceitação. Uma vez feito o “mergulho na alma”, a ação purificadora da água conduz a novas expectativas, a espuma que recobre a água “é uma substância do bem” (BACHELARD, 2018, p. 147), traz bons presságios, pois no ventre, em meio líquido, o filho de Pedro é embalado. Em instantes brota do íntimo da heroína a pulsão de vida, regeneradora; o espaço é a presença de Ana e de seu filho no mundo, o espaço é o próprio mundo, o *eu e o eu, eu e o mundo, o eu no mundo*:

[...] Mas nesse mesmo instante o filho começou a mexer-se em suas entranhas e ela passou a brincar com uma ideia que dali por diante lhe daria a coragem necessária para enfrentar os momentos duros que estavam para vir. Ela trazia Pedro dentro de si. Pedro ia nascer de novo e portanto tudo estava bem e o mundo no fim de contas não era tão mau. Voltou para casa exaltada (VERISSIMO, 2004a I, p. 143).

A mente humana contém a noção capital de sobrevivência a qual está invariavelmente associada à proteção, por sua vez, vinculada à maternidade, que está ligada ao amor e esse último ao alimento. Sobrevivência, proteção, maternidade, amor, alimento são manifestações do feminino atadas às formas de amar, e “todas as formas de amor recebem o componente do amor por uma mãe” (BACHELARD, 2018, p. 120).

Ao dar à luz, a mãe é a proteção, o refúgio e a fonte de alimento, portanto, na “imaginação material” o leite é uma imagem substancial como a água, e a água como leite, pois ambos são sustentos: “Naquele instante Ana dava de mamar ao filho. Estava serena, duma serenidade de céu despejado, depois duma grande chuva” (VERISSIMO, 2004a I, p. 144). A imagem da criança que adormece ao seio que a amamenta é diurna, clara, feliz, tépida, “uma imagem de uma matéria que abrange e une, ao mesmo tempo, o ar e a água, o céu e a terra, uma imagem cósmica, ampla imensa e doce” (BACHELARD, p. 125).

As águas constituem a extensão de Ana, a sanga, o seu habitat. Esse que deveria ser um espaço restrito, já que pertence aos Terra (compartilhado por todos os membros da família), torna-se exclusivo da heroína. Para ela é um espaço multifuncional: de trabalho, de descanso, de devaneio; suas águas, o único espelho da moça. É na sanga que Ana Terra se refresca, conforta-se, mergulha em seus pensamentos, em sua solidão. De suas águas brota a vida, pois é lá que a personagem conhece Pedro caído e ferido, é onde se entrega à volúpia, é onde rememora a sua história de amor: “Durante todo o tempo que passava junto da sanga, a lembrança de Pedro permanecia com ela” (VERISSIMO, 2004a I, p. 143) e é aonde leva a criança para se encontrar consigo mesma. O murmúrio das águas embala o filho e embala Ana, transforma o que está no exterior em interior, em instantes de devires ou devaneios, ao rememorar as cantigas de sua infância, perdidas em um passado distante: “[...] cantava para a criança velhas cantigas que aprendera quando menina em Sorocaba, cantigas que julgava esquecidas, mas que agora lhe brotavam milagrosamente na memória. E a água corria, e a criança ficava de olhos muito abertos [...]” (VERISSIMO, 2004a I, p. 145).

A representação do leite materno, branco, tépido e nutritivo, no inverno, choca-se contra a do gelo; a imagem serena do acalento e da vida que principia é substituída por aparente morte, pois as árvores estão desfolhadas, há pouca luz, poucos sons,

há vento, frio e chuva. As imagens noturnas estão ligadas à disforia, ao pessimismo e aos tempos difíceis, a certeza de que nada mudaria:

No inverno tudo ficava pior: a água gelava nas gamelas que passavam a noite ao relento; pela manhã o chão frequentemente estava branco de geada e houve um agosto em que quando foi lavar roupa na sanga, Ana teve primeiro de quebrar com uma pedra a superfície gelada da água. Em certas ocasiões surpreendia-se a esperar que alguma coisa acontecesse e ficava meio aérea, quase feliz, para depois, num desalento, compreender subitamente que para ela a vida estava terminada, pois um dia era a repetição do dia anterior – o dia de amanhã seria igual ao de hoje, assim por muitas semanas, meses e anos até a hora da morte. Seu único consolo era Pedrinho, que ela via crescer, dar os primeiros passos, balbuciar as primeiras palavras (VERISSIMO, 2004a I, p. 147).

As cenas aéreas presentes nos devaneios buscam a ascensão na esperança de lenitivo, de alvíssaras. No entanto, o pessimismo de Ana se confirma onze anos depois, em um episódio trágico e irremediável, quando o rancho é atacado e pilhado. Saqueadores de origem hispano-platina destroem os pertences que não podem carregar, assassinam os homens e violam Ana Terra, repetidas vezes. Após esse evento fatídico, a moça quer se lavar, “a água lava o corpo quando a alma está suja” (BACHELARD, 2018, p. 147):

No primeiro momento teve a sensação de estar irremediavelmente suja, desejou um banho e ao mesmo tempo quis morrer. Tinha ainda nas narinas o cheiro daqueles homens nojentos [...].
[...] Um banho, um banho... Pensando nisso, corria (VERISSIMO, 2004a I, p. 157).

Ana Terra “morre” por dentro, sobrevém a pulsão de morte, quer desistir e as águas da sanga lhe servem de meio para escapar de tanta dor. As águas rasas, que anteriormente lhe trouxeram prazer, tornam-se profundas e, em choque devido ao ocorrido, naquele instante, poderiam auxiliá-la a encerrar a sua vida.

Era melhor morrer, morrer duma vez – decidiu de repente. Lembrou-se dos homens que se haviam cevado no seu corpo, e sem pensar, num assomo de desespero, atirou-se no poço. A água ali cobria um homem alto. Ana deixou-se ir ao fundo, mas instintivamente fechou a boca, apertou os lábios, começou a bracejar, veio à tona e por fim agarrou-se numa pedra, arquejante, encostou o rosto nela e ficou olhando estupidamente para um pequeno inseto verde que lhe pousara na mão. Saiu de dentro d'água, atirou-se no chão e ali permaneceu – por quanto tempo? (VERISSIMO, 2004a I, p. 158).

No entanto, esse elemento feminino apresenta-se como um estado de transmutação e adquire sentido de realização, plenitude, dissipação, nascimento e

renascimento. Ao banhar-se no seu habitat, a heroína desiste da morte e extrai a força mais íntima, seu lado *animus* irrompe e une-se ao *anima*, resultando na vontade de potência, de proteção, de garantir o alimento, o aconchego e o calor. Tomada de uma resignação quase beirando a indiferença, enche-se de coragem, e vai em busca dos sobreviventes da chacina:

[...] com a cabeça escondida nas mãos, tratando de pôr ordem nos pensamentos, para não ficar louca. Levantou-se e caminhou para o mato.

– Pedrinho! – gritou. – Pedrinho!

Ficou escutando. Sua voz morreu por entre as árvores. Nenhuma resposta.

– Eulália! Eulália! (VERISSIMO, 2004a I, p. 158).

O amor da mãe supera as vicissitudes e, como última imagem ligada ao devaneio da água, a fonte de alimento para os que ali ficaram é o leite da vaca Mimosa, esquecida pelos salteadores. O líquido branco e morno é um alento, a certeza de que dias melhores viriam, “na ordem da imaginação dinâmica tudo está bem quando começa bem” (BACHELARD, 2001b, p. 155):

Pensou também no que iam comer. Não tinha ficado nada em casa. Os bandidos haviam levado o gado, as ovelhas, as vacas leiteiras e até as mantas de charque e as linguiças que pendiam do varal, por cima do fogão [...].

Mal raiou o dia, Ana ouviu um longo mugido. Teve um estremeamento, voltou a cabeça para todos os lados, procurando, finalmente avistou uma das vacas leiteiras da estância, que subia a coxilha na direção do rancho. A Mimosa! – reconheceu. Correu ao encontro da vaca, enlaçou-lhe o pescoço com os braços, ficou por algum tempo a sentir contra o rosto o calor bom do animal e a acariciar-lhe o pelo do pescoço. Leite pras crianças – pensou. *O dia afinal de contas começava bem.* Apanhou do meio dos destroços do rancho um balde amassado, acocorou-se ao pé da vaca e começou a ordenhá-la. E assim, quando Eulália, Pedrinho e Rosa acordaram, Ana pôde oferecer a cada um deles um caneco de leite (VERISSIMO, 2004a I, p. 160, 161, destaques acrescentados).

Ana enterra seus mortos, na inevitabilidade vir do pó e para ele voltar, congraçando o passado-presente-futuro. Em seguida recolhe o que sobrara: a velha roca de fiar de Dona Henriqueta, o punhal de prata de Pedro Missioneiro, a tesoura de poda que sua mãe usara para cortar o cordão umbilical de Pedrinho, um crucifixo carcomido, algumas roupas, dois pratos de pedra e o dinheiro do cofre de madeira que estava enterrado. Ainda que sem casa, sem a quem recorrer, decide ir embora e, com isso, moldar o espaço, contrariar o destino, mudar a sua sorte e a dos seus

dependentes. O sofrimento e a superação nasceram nas horas caladas junto à sanga, “seu caráter se confirma nas horas de solidão, nas horas de seu universo” (BACHELARD, 2001b, p. 23) e agora seria necessário abandonar o espaço de seus devaneios. A partir desse momento de ruptura, o elemento essencial passa a ser a terra, no nome e no sangue: “A luta entre os dois elementos – água e terra – mostra a ambivalência material, porque os dois elementos são vitoriosos” (BACHELARD, 2001b, p. 60).

A terra, para Bachelard, ao contrário dos outros três elementos, tem como característica principal a resistência, “os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante” (BACHELARD, 2001b, p. 8). A resistência da personagem é consanguínea do mesmo modo que a determinação, a espera, a coragem, valores transmitidos de geração a geração, passadas pelas mulheres como uma “tocha olímpica”, cuja depositária é Maria Valéria, a pira olímpica, o farolete dos descentes. Embora predomine ao longo da obra o jugo masculino, ou seja, a pulsão de morte (Tânatus), é a pulsão de vida (Eros) – representada pela força, primazia moral e paciência – a dominante nas personagens femininas e dá continuidade ao clã.

Água e terra não podem se misturar e continuar como elementos distintos, pois um interfere no outro, um será sempre ativo e o outro passivo. Tal fato significa que a terra não se constituirá como o espaço onírico de Ana Terra, ao contrário, será um espaço em que a realidade se faz presente, de luta pela sobrevivência. Conforme Bachelard (2001b), as imagens despertadas pela dureza da terra são feitas à distância, não há brecha para um sonhador passivo.

Durante a longa e monótona vida de Ana, os devaneios cedem espaço para momentos de dúvida e aflição acerca da posse da terra: “Para que tanto campo? Para que tanta guerra? Os homens se matavam e os campos ficavam desertos” (VERISSIMO, 2005a, p. 181). Em seus pensamentos concluía que os homens sempre teriam algum motivo para pelejar, e, como consequência dessa ganância, a sina das mulheres seria a de esperar angustiadamente por seus maridos e filhos, sem saber se voltariam vivos, mortos ou aleijados, legado que será transmitido às mulheres do clã, assim como serão transmitidos, às futuras gerações, os objetos hierofânicos recuperados anos antes.

Replicação de Ana, Bibiana herda da avó a beleza, a voz, o gênio e o espírito avaliativo, além da perseverança e da tenacidade, atributos que asseguram a continuidade do clã, alicerçando as gerações futuras. A neta recebe a “tocha” e segue o destino imputado às mulheres da família: garantir a sobrevivência dos filhos, protegê-los, alimentá-los, vesti-los, afligir-se quando estavam doentes, amá-los e esperá-los. Aprendera com a avó a resignar-se e a perseverar diante das adversidades. Nessas ocasiões, a manifestação do feminino, a pulsão de vida, sobreleva a pulsão de morte. É possível observar essa conduta após o finamento de seu marido: a moça apaixonada, ingênua e sofrida, torna-se impassível, quase pétrea, certa de que Rodrigo não ressuscitaria, a vida continuaria, e que seria dela, a qualquer custo, a tarefa de trabalhar sem descanso e criar os filhos, conforme profetizara a avó ao cortar o cordão umbilical da neta: “Mais uma escrava” (VERISSIMO, 2004a I, p. 186). Da morte de Rodrigo, emerge uma mulher de personalidade forte, persistente: “o que seria de uma resistência se não tivesse uma persistência, uma profundidade substancial?” (BACHELARD, 2001b, p.17). *Ser*, para Bibiana, significa fixar-se em um espaço, em um chão e, principalmente, retomar as propriedades da família (o terreno de Ana e a casa de Pedro) perdidas devido à execução de uma hipoteca.

Logo, a vontade de se estabelecer no mundo, para a personagem, tem uma dupla manifestação: uma que quer conservar (a propriedade, os valores) e a outra que quer expandir (ser a senhora do Sobrado). Essa vontade se potencializa quando chega à pacata vila, a neta de Aguinaldo Silva, o arrivista que construíra uma mansão com 18 cômodos no lugar da modesta casa de alvenaria de Pedro Terra. Com o intuito de atingir seu objetivo, Bibiana arranja habilmente o casamento entre Bolívar, filho do Capitão, e Luzia, fato que custa a felicidade do rapaz. Com a morte precoce da nora, a sogra triunfa e readquire as terras (apelidadas de Angico), e a casa (o Sobrado), deixando a família Terra Cambará com cabedal financeiro, conseqüentemente, influentes e poderosos. Toda essa manobra é arquitetada no espaço exclusivo da personagem, e ela a manterá em segredo por toda a vida, terá medo até de confessá-la a si mesma:

[...] Seu segredo – um segredo tão grande que não tivera a coragem de contá-lo a ninguém, tão grande que às vezes tinha medo de comentá-lo consigo mesma – o seu imenso segredo como que se lhe avolumava agora dentro do peito, apertando-lhe o coração, e tornando-lhe custosa a respiração. Ninguém compreendia por que tinha ela aprovado o casamento do filho com a neta de Aguinaldo. Só ela sabia o motivo... (VERISSIMO, 2004a II, p. 58).

[...] Ela ficara calada, apertando os lábios para evitar que seu segredo se escapasse. Podia contar tudo ao Juvenal. Não era uma pessoa do mesmo sangue? Não era o seu único irmão? Mas não contou, e por isso sentiu aumentar o peso daqueles pensamentos secretos (VERISSIMO, 2004a II, p. 59).

O ressentimento ficara latente em Bibiana desde o dia em que testemunhara a dor de seu pai ao presenciar a destruição da propriedade que lhe custara tanto esforço. Reza a tradição que o gaúcho deve se valer de dois princípios inegociáveis: a honra e a vergonha. Ambos excluem as lágrimas; um homem, portanto, jamais poderia chorar. Testemunhar o pranto de Pedro Terra diante dos destroços da casa impressionara a moça demasiadamente, imagem que nunca saíra de sua mente, mesmo depois das núpcias de Bolívar e do nascimento do neto, Licurgo.

Foi com dor no coração que Pedro abandonou sua casa, pois Aguinaldo queria o terreno para construir nele um sobrado. Bibiana lembrava-se de que o único comentário que o pai fizera no dia em que se mudara para um rancho de barro, resumia-se em poucas palavras: "Ainda bem que a Arminda está morta". E nunca mais falou no assunto. Mas via-se no rosto dele que alguma coisa o estava roendo aos poucos por dentro. Começou a definhar, a envelhecer, não tomava interesse em mais nada e vivia triste, com olhos de cachorro escorraçado. Chorou – sim, chorou como Bibiana jamais vira homem algum chorar – no dia em que pedreiros começaram a derrubar-lhe a casa [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 59-60).

Bibiana, diante da realidade, obriga-se novamente a adaptar-se ao meio adverso, o que a leva a descobrir sua outra face. O material das ferramentas que demoliram a casa querida é “a própria substância da frieza [...] A hostilidade do metal é assim o seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo para ser psicologicamente ofensivo.” [...] (BACHELARD, 2001b, p. 191). O metal das picaretas e dos martelos derruba não só a construção, mas a personalidade sofrida, submissa, e forja uma mulher arguta e ladina, “o signo da matéria dura é signo de um velho rancor” (BACHELARD, 2001b, p. 46). A nova construção é erguida com materiais sólidos, duros e pesados, adjetivos que a personagem assume como parte predominante da sua personalidade, caso contrário não iria conseguir levar a cabo os seus anseios. O metal concretiza a recusa, a não aceitação que a terra não mais lhe pertencia:

[...] Era como se aquelas macetas, martelos e picaretas que golpeavam as paredes de sua meia-água estivessem também a

quebrar-lhe os ossos, um por um. Agora lá estava o Sobrado como um intruso em cima daquela terra querida (VERISSIMO, 2004a II, p. 60).

O devaneio, em sua própria essência, deveria ter a função de libertar o sujeito do real, mas “quando o real se faz presente com toda a sua força, com toda a sua matéria terrestre, a função do real descarta a função do irreal” (BACHELARD, 2001b, p. 3). Para Bibiana, o real fora a perda da sua propriedade e junto com ela, todos os acontecimentos vividos, como se o edifício destruísse seu passado e o da família. Por essas razões, para a imaginação ativa de Bibiana, a terra é o dínamo, o motor, o próprio devaneio: “Era por isso que continuava a alimentar a certeza de que aquela terra ainda lhe pertencia e que, portanto, o Sobrado era também um pouco seu” (VERISSIMO, 2004a II, p. 60).

Como dito anteriormente, o segundo elemento feminino tem como característica a resistência, a “matéria dura”, contrária à “matéria mole” presente no sonho de Ana. Em contrapartida, a matéria onírica de Bibiana é “dura” e representa “o mundo resistente que impulsiona para fora do ser” (BACHELARD, 2001b, p. 16). Com o adjetivo duro, “o mundo expressa a sua hostilidade e, em resposta, começam os devaneios da vontade” (BACHELARD, 2001b, p. 51). A terra associa-se também ao isomorfismo da maternidade, como se a terra cultivada, as árvores nela plantadas e a casa construída fossem filhos. As árvores adquirem um papel simbólico de enraizamento, além de representarem a sobrevivência às intempéries, a permanência, já que todos os seus, que dantes ali habitaram, haviam morrido.

Era como se o casarão do pernambucano houvesse esmagado a casinha onde vivera Ana Terra e onde ela, Bibiana, noivara com o capitão Rodrigo. Lá estavam ainda as árvores que Pedro ajudara a plantar com suas próprias mãos e amava quase tanto como a seus próprios filhos. Sempre que passava pelo Sobrado, Bibiana lançava um olhar para aquelas laranjeiras, pessegueiros, cinamomos e marmeleiros e tinha a sensação de que eles eram parentes seus que a espiavam, tristes, por trás das grades duma prisão [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 60).

O devaneio de Bibiana protege seu psiquismo, dá-lhe força, coragem e, o que até aquele instante era ilusão (reaver o domínio da terra) constitui-se como realidade presente, “o projeto acompanhado por uma jovem energia se fixa direto no objeto, agarra-se a ele, prende-se nele” (BACHELARD, 2001b, p. 19). A raiva e o ressentimento, guardados por anos a fio, coadunaram duas funções psíquicas, a imaginação e a vontade, as quais redundaram em um onirismo ativo, principiado em

um sonho noturno, cujas imagens retornam à Revolução Farroupilha, no dia em que o marido morrera, não sem antes derrotar o inimigo Bento Amaral e conquistar o respeito dos habitantes da vila. Logo, a tomada do Sobrado emana da tomada do casarão dos Amarais por parte do Capitão Rodrigo e simbolizaria a vitória sobre Agnaldo Silva:

Foi então que lhe veio aquela ideia doida... A coisa aconteceu de madrugada. Ela acordou de repente, pensando no marido. Teria sonhado com ele? Não se lembrava. Mas ficou em todo caso pensando na noite da morte de Rodrigo... Sentada na cama, no quarto escuro, ela começou a pensar no Sobrado, nas suas árvores, em Luzia e em Bolívar. Tomar o Sobrado... (VERISSIMO, 2004a II, p. 60).

O elemento telúrico liga-se ao real, às forças oníricas “que se extravasam sem cessar na vida consciente”, despertando os sonhos de ação de Bibiana, os quais precisam transformar a forma externa, o espaço, em uma força interna que deseja a vitória (BACHELARD, 2001b, p. 43). A personagem encontra no Sobrado a *anima*, no intuito de *querer fazer*, isto é, de se apossar do objeto construído de materiais resistentes, os quais, por sua vez, constituem-se “protestos materiais”, sendo necessária “toda a energia dos devaneios da provocação para ‘domá-los” (BACHELARD, 2001b, p. 191). Domar aqui é entendido como sinônimo de tomar, reconquistar e envolve questões como o “psiquismo involutivo, o enraizamento, a afetividade” (BACHELARD, 2001b, p. 191). Nas horas solitárias, Bibiana avalia quais estratégias a levariam do *querer* ao *fazer*, portanto, seus devaneios não são passivos, mas ativos, a personagem é “uma força infatigável contra o universo” (BACHELARD, 2001b, p. 24), e o universo, para ela, resume-se ao Sobrado:

Se Bolívar casasse com Luzia, ele ficava sendo o dono do Sobrado. Ela, Bibiana, iria viver com o filho, voltaria para o seu chão... Estava resolvido: ia tomar o Sobrado. Não de assalto, aos tiros, como o capitão Rodrigo (VERISSIMO, 2004a II, p. 60- 61).

Conforme a psicologia da imaginação, área a que Bachelard se reconhece pertencer, o segundo elemento da natureza deve passar de um estado inicial a outro: ou a terra seca torna-se maleável, em barro, portanto, transforma-se em outro material, ou a água, em contato com a terra batida, desaparece, evapora, transforma-se em nada. Tais imagens relacionam-se à psique da personagem que, para atingir seu objetivo e ter seu sonho concretizado, necessitaria também da passagem de um estado a outro, no caso, de um *eu* complacente para um “*não-eu* hostil, um *não-eu*

estranho” (BACHELARD, 2001b, p. 13). Essa transmutação dar-se-ia pela sujeição – atitude inadmissível tanto para Rodrigo Cambará, quanto para Maneco Terra –, uma vez que, para reaver a casa precisaria conviver com Agnaldo Silva, o algoz de Pedro Terra; necessitaria, ainda, da abdicação de alguns valores instituídos pela família, entre eles o desinteresse. Contudo, a perseverança e o brio, traços de caráter assimilados com a avó e com o marido, respectivamente, são mantidos e retransmitidos. No espaço-tempo exclusivo de Bibiana havia uma terra árida, sem nenhum resquício de água que pudesse aplacá-la, transformá-la em massa moldável: “Aguinaldo estava velho e não podia durar muito tempo... No princípio ia ser difícil viver com aquele corcunda, sob o mesmo teto. Mas a casa afinal de contas era grande, e sua posse valia todos os sacrifícios” (VERISSIMO, 2004a II p. 60-61). A integração de seus devaneios requereria “singular prudência, a lenta integração dos atos parciais” (BACHELARD, 2001b, p. 41). Logo, Bibiana não poderia agir por ímpeto, precisaria ser paciente, atributo irradiado a todas as mulheres do clã:

Agora não havia nenhuma pressa. Era mulher, tinha paciência, estava acostumada a esperar... Que era um ano, dois anos, dez anos? Um dia Aguinaldo morre, Bolívar fica de dono de tudo, eu volto pras minhas árvores, vou ver nascer os filhos de meu filho, vou ajudar a criar meus netos... (VERISSIMO, 2004a II, p. 60-61).

O Sobrado de Agnaldo Silva abre as portas que dão acesso ao espaço do *ser*, é o agenciador do devanear de Bibiana. A experiência inaugural no casarão após a artimanha da personagem acontece no noivado do casal, concomitante ao dia do enforcamento do negro Severino, cujo depoimento de Bolívar ajudara a condená-lo. A execução, a primeira da história de Santa Fé, seria na praça, defronte ao casarão; no entanto, os eventos exteriores não adquirem nenhuma importância para Bibiana: nem o acontecimento trágico, nem o sentimento de culpa de Bolívar, nem o dia inoportuno, preocupada que estava nos seus próprios projetos. O sobrado é a “*imago da energia*” (BACHELARD, 2001b, p. 20) de Bibiana:

O capitão Rodrigo naquela noite de 1836 correra armado de espada e pistola para a casa dos Amarais...
Mas ela agora ia tomar o Sobrado completamente desarmada: levava apenas um guarda-sol na mão e aquele segredo no peito. O dono da casa ia recebê-la de braços abertos (VERISSIMO, 2004a II, p. 63 - 64).

A casa é a metonímia dos que se foram, por isso ganha tamanha significação existencial e valorativa que, em solilóquio a personagem dirige-se à construção como

se fosse uma pessoa da família, um velho conhecido. Em seu diálogo solitário, as árvores do quintal ganham o papel de *pseudo* interlocutores, pois, na realidade Bibiana conversa com seus mortos. Outrora o terreno fora palco e testemunha da formação da moça, desde a infância, passando pelos momentos íntimos com o Capitão, dos inúmeros dissabores pelos quais a família passara. No presente da enunciação, a alvenaria e as plantas do quintal seriam cúmplices dos valores, desejos e devaneios de Bibiana: “E seus olhos saudaram as árvores: ‘*Tenham* paciência. Qualquer dia eu venho tomar conta de vassuncês’ [...] “Faz de conta que esta é a *nossa* varanda” [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 63 e 67, destaques acrescidos). O possessivo implícito “meu/nosso” (Sobrado), e o enunciado “nossa” (varanda) marca a pertença, a relação entre o possuidor e a coisa possuída. O espaço do *outro* (de Agnaldo), no divagar de Bibiana, torna-se dela e o possessivo “nossa” dá como certa e imediata a conquista.

Ao adentrar o espaço particularizado do agiota, o ambiente é captado exteriormente e internalizado através do *olhar* avaliador de Bibiana que une, dialeticamente o fora e o dentro: “E os olhos de Bibiana se voltam para Agnaldo. Depois passeiam lentos e avaliadores em torno da sala. Aquele espelho grande de moldura dourada é muito bonito, deve ter custado um dinheirão” (VERISSIMO, 2004a II, p. 68). A casa torna-se uma realidade física, concreta, marcante, cujos pormenores são descritos com artigos definidos dando um ar de familiaridade, como nunca houvesse saído das mãos da família Terra. Agnaldo, portanto, é o intruso, o inimigo que Bibiana deveria combater e vencer: “Ali está a parede empenada, que vovó dizia que estava grávida. Ali a mesa, com as cadeiras; lá naquele canto, a talha. Papai está pitando, sentado na cadeira de balanço. Eu até vejo a fumaça do cigarrão dele” (VERISSIMO, 2004a II, p. 67, destaques acrescidos). Em seu divagar, Bibiana “resgata o tempo das brumas das memórias e recoloca-o lá novamente” (FIORIN, 2016, p. 43) no presente da enunciação.

O elemento telúrico recebe uma valorização concorrente e complementar às imagens que se desenharam nos devaneios ativistas. Não é mais o Sobrado, é a casa projetada pelo devaneio poético, fruto do passado, de recordações, imaginações, sonhos, é o espaço em que vivenciara suas experiências mais importantes e mais felizes ao lado das pessoas queridas, “não se quer bem senão àquilo que se imagina ricamente” (BACHELARD, 2001b, p. 20):

Aproximavam-se do Sobrado que lá estava, muito branco, com suas janelas de caixilhos azuis, o telhado pardo e limoso, as vidraças chamejando ao sol. Como ficavam bonitos os azulejos do portão assim num dia claro – refletia Bibiana (VERISSIMO, 2004a II, p. 63).

O Sobrado é um convite às divagações e, na intimidade, afloram as imagens difusas que ficaram guardadas na memória, especialmente os momentos de galanteio com o Capitão, força motriz de seu devaneio. As recordações oníricas (re)criam um universo paralelo, trazem de volta os mortos e os sentimentos enterrados: “A imaginação é o princípio da eterna juventude, rejuvenesce o espírito devolvendo-lhe as imagens dinâmicas primeiras” (BACHELARD, 2001a, p. 47). No espaço exclusivo de Bibiana, o passado torna-se presente e concreto, e com ele, os conteúdos e sensações recalçados no inconsciente são libertos. Em seus devaneios, vários momentos que outrora foram presentes, tornam-se vívidos e embaralham-se com as expectativas transcorridas. Em seus “instantes do agora”, a personagem deixa o lugar em que está e viaja através do espaço-tempo, não mais se acha na casa de Agnaldo Silva, e sim na casa de seu pai, o lugar *parece ser* o mesmo, mas *não é; parece ser* o casarão, mas *não é*: “Mas, na verdade, naquele momento ela estava era sentindo o Sobrado. Não! Ela estava sentindo seu chão. A casa de seu pai ficava naquele mesmo lugar onde agora estava o Sobrado” [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 67).

O espaço-tempo exclusivo da personagem converte-se em multiplanar e ao mesmo tempo amalgamado, o presente da tarde confunde-se com a sua experiência no tempo, o ponto zero da coordenada temporal deixa de ser o dia do noivado de Bolívar e retorna à noite de finados de 1828, quando Rodrigo cantava modinhas em frente à praça, a mesma praça em que, anos depois, assistiria à execução do negro Severino. Bibiana transforma os revivescimentos em lembranças, os fatos da vida passada transmutam-se em história a qual, simbolicamente, ela quer recuperar com a posse do casarão: “[...] Noite de Finados. Alguém está cantando na venda do Nicolau. A voz é a do capitão. Mas ele não pode estar lá na venda e aqui em casa ao mesmo tempo. Por que não pode? O capitão Rodrigo pode tudo” (VERISSIMO, 2004a II, p. 67).

Os espaços exclusivos rompem as barreiras temporais em direção à ambivalência do *ser* e do *não-ser*, da *presença* e da *ausência*, pois “não há devaneio sem ambivalência, não há ambivalência sem devaneio” (BACHELARD, 2018, p. 109). Essa dubiedade está ligada ao corpo acabado dos que se foram e inacabado dos que

ali estavam. O corpo de Bibiana estava ali, por isso as lembranças são enunciadas no presente, interseccionando os tempos, as vivências, criando o efeito de suspensão da dinâmica da diegese. Além disso, o presente intercalado ao pretérito perfeito diminui a distância temporal e efetiva um passado que fora real. As possibilidades abstratas do presente/pretérito assinalam o esquecimento e a lembrança e, com eles, a oscilação dos aspectos diurnos e noturnos da vida:

A mamãe está fazendo croché perto da mesa. Eu estou aqui e o capitão Rodrigo, que chegou há pouco, pediu licença e está picando fumo pra fazer um crioulo. Por que será que papai não fala com ele? Birras de velho. Não faz mal: com o tempo ele vai acabar gostando do genro. Ninguém resiste àqueles olhos de gavião. Eu até nem posso olhar direito pra eles: fico meio zonza. É por isso que estou olhando só pras botas do capitão. E ele vai dizendo coisas, contando histórias da sua vida: guerras, viagens, brigas, guerras, viagens, brigas... Todos escutam. [...]. O padre Lara chega, diz boa-noite, senta-se, chiando como um gato velho. Coitado! Está enterrado perto da sepultura da vovó. Decerto de noite os dois ficam ali no cemitério conversando sobre os vivos, rindo-se deles... O capitão Rodrigo já acendeu o cigarro. Papai olha o relógio como quem quer dar a entender que é tarde. Então meu noivo se levanta, vai embora e eu fico pensando nele e nas coisas que tenho que fazer amanhã. Pular da cama às cinco, tirar leite, encher linguiça, dar milho pras galinhas, matar formigas pra elas não estragarem as plantas... (VERISSIMO, 2004a II, p. 67, 68).

O olhar de Bibiana converte o exterior em interior, sua contemplação conduz a um estado de euforia, à suscitação de planos, à construção de uma nova morada, cujas imagens se transformam em imaginação dinâmica, a qual, por sua vez, trabalha o espaço, que se torna seu. O Sobrado é a própria matéria a ser trabalhada, é matéria-duração, “uma emergência dinâmica acima de um espaço-tempo. E, nessa matéria-duração, o homem se realiza antes como *dever* do que como *ser*. Conhece uma promoção do ser” (BACHELARD, 2001b, p. 19, destaques do autor). No devaneio ativista da personagem, o *dever* é assegurar a posse do Sobrado para as gerações vindouras e vingar-se, de certa maneira, da morte de Pedro Terra, “transpondo a lei da ação e reação para a imaginação” (BACHELARD, 2001b, p. 20). Essa imagem vitoriosa seria finalmente concretizada, quando Agnaldo Silva morresse. Nesse dia, os objetos da contemplação de Bibiana ganhariam outra significação, já que “os devaneios materiais mudam a dimensão de nossas potências” (BACHELARD, 2001, p. 20) e seriam bem aproveitados na ocasião do velório. Em razão da expectativa, a terra, até agora devaneio da vontade que impulsionara a personagem a agir, passa

ser devaneio de repouso, pois “a matéria tem dois seres, o do repouso e o ser da resistência. Um de contemplação outro de ação” (BACHELARD, 2001b, p.35):

E um dia ainda quero ver naquele vidro o Aguinaldo dentro dum caixão de defunto, com quatro velas acesas do lado. Deus me perdoe, não desejo o mal de ninguém, mas todos um dia morrem. Amém. (VERISSIMO, 2004a II, p. 67, 68).

No excerto examinado, nota-se o lado obscuro de Bibiana. Em solilóquio, sua hostilidade é revelada: tem ódio de Agnaldo e deseja a sua morte. Esse pensamento a constrange, uma vez que sua formação discursiva é cristã, cuja doutrina prega o amor ao próximo e o perdão, este último ela solicita para si, em forma de prece. No entanto, a conjunção adversativa desvia a rota da suposta remissão e, modalizando o discurso que conjura praga sobre Aguinaldo, assume o posicionamento das falas da convenção (“todos um dia morrem”). Em sendo assim, ela termina sua “oração” com “amém”, que significa “assim seja”, reafirmando sua vontade primeira, isto é, de que ele morra.

A imaginação é “a vontade de *ser* mais, o *ser* que se diferencia para estar certo de *vir-a-ser*” (BACHELARD, 2001b, p. 22, destaques do autor), *ser mais* é garantir a vitória sobre a matéria, é *ser* a senhora do Sobrado. Assim que levasse a cabo suas ideias, iria imprimir a sua marca, a sua personalidade, pois é “impossível ficar distraído, ausente, indiferente quando se sonha uma matéria resistente” (BACHELARD, 2001b, p. 19):

E é bem bonita a mobília – refletiu ela, olhando para o consolo de mármore, sobre o qual estava a cítara de Luzia, dentro dum estojo de madeira lavrada. E pra que estas cadeiras todas cheias de requififes, Santo Deus? Não troco as minhas de palha trançada por estes monstrenhos. Mas gosto desta casa. Como são grossas as paredes! Num casarão assim a gente se sente garantida. Pode vir chuva, ventania, tempestade e até guerra. Bala não passa por elas. (VERISSIMO, 2004a II, p. 67, 68).

Os devaneios da vontade de Bibiana possibilitaram que se erigisse sobre o elemento terra a sólida morada que se constituirá a *imago mundi* do clã – a casa sagrada –, cuja instalação, definitiva, comprometerá a existência das futuras gerações dos Terra Cambará. Nesse espaço sagrado, o real será “por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade” (AUGÉ, 2018, p. 31). Através de atos modelares, os seus moradores nascerão, casarão, terão filhos e darão continuidade à família na casa que Bibiana planejara, certa feita, em um sonho

noturno. E, em todas as vezes em que o Cosmos virar Caos, por esse espaço os homens lutarão, abrirão fogo contra o inimigo, como o fizera Licurgo, no dia do cerco à casa dos sonhos da avó. É a vez do elemento material masculino ser o condutor que dá continuidade ao psiquismo imaginante, a começar pelo chefe do clã. Embora não seja a casa onírica dele, sempre que necessário a defenderá com tenacidade, do mesmo modo que faria o avô.

O neto do Capitão Rodrigo funde os traços das duas famílias, no entanto, predominam as características ligadas aos Terra, entre elas, a desconfiança, a taciturnidade, a reserva: “Sabia que o neto tinha sangue de Terra e de Cambará. Não seria por causa do sangue do Rodrigo que ele estava assim de cara fechada, e bico calado. [...] Bibiana reparava no quanto Licurgo se parecia com seu próprio bisavô, Pedro Terra.” (VERISSIMO, 2004a II, p. 218). Herdado de Ana Terra e Bibiana, afigura-se um estoicismo que o permite – pelo menos na aparência –, manter-se impassível nas situações mais dramáticas, como nas ocasiões da morte da mãe e da filha.

A terra está no nome e na preferência: habituado desde cedo à faina de criação de gado, sente-se mais à vontade nas vastas extensões do Angico do que no Sobrado. No seu universo privado, a estância constitui o lugar sagrado, excepcional, único, como se revelasse “outra realidade, diferente daquela que participa em sua existência cotidiana” (AUGÉ, 2018, p. 28):

Licurgo gostava muito da casa da estância, embora ela não pudesse comparar-se com o Sobrado... Muito menor, de um andar só, não tinha soalho nem vidraças nas janelas. No entanto, sentia sempre um alvoroço quando, ao chegar da vila, avistava aquela casa comprida, de três portas e oito janelas, lá no alto da coxilha e branquejando por trás dum renque de cinamomos copados [...] Gostava da vida campestre, e quando estava no Angico não tinha nunca um minuto sequer de aborrecimento (VERISSIMO, 2004a II, p. 210).

A posse da terra, urdida por Bibiana, concretiza os desejos do pai de Ana: “Um dia hei de ter também ali na estância um grande trigal, mais campo, mais gado, mais tudo” (VERISSIMO, 2004a I, p. 123). Esse apego é transmitido ao bisneto que, apesar de avesso ao conforto e à sofisticação (característica diametralmente oposta à de sua mãe), orgulha-se de ser proprietário de vastos campos. Para o rapaz, a terra não é amorfa, ao contrário, constitui-se uma realidade concreta, e contemplar os vastos campos do Angico lhe enseja encantamento e certa vaidade. Licurgo Terra Cambará

é o senhor de seus campos, de seus peões, de sua casa, de sua amante e de seus correligionários:

Muitas vezes olhando os campos do Angico de cima do seu cavalo ou da porta da casa da estância, e pensando em que eram suas aquelas terras que iam muito além do ponto até onde a vista alcançava, Licurgo sentia inflar-se-lhe o peito numa sensação de orgulhoso contentamento. Isso às vezes chegava a tirar-lhe o fôlego. Os *meus* campos, os *meus* peões, a *minha* cavahada, o *meu* gado... O rapaz enchia a boca e o espírito com essas palavras e com o mundo de coisas em que elas implicavam (VERISSIMO 2004a II, p. 210, destaques acrescentados).

O filho de Bolívar e Luzia Cambará reúne em si os elementos feminino (a terra) e o masculino (o fogo); o primeiro ligado à resistência à *anima*, o segundo aos instintos primitivos e à rapidez, ao *animus*. Terra e fogo, juntos, constituem a alegoria da posse da terra, das transformações que ocorrem ao longo da existência e daquelas ligadas às paixões, entre elas, defender a vida e a honra dos membros da família. Logo, o elemento que desperta o devaneio de Licurgo é o fogo.

O enfoque fenomenológico de Bachelard (2008) considera o fogo o elemento que incita maior fascínio e, por conseguinte, é o combustível do devanear, graças ao calor acolhedor e ao brilho de sua chama. O material une instintos primitivos inerentes ao homem, entre eles os fundamentais, a vida e a morte; por isso, a experiência do devanear perante o fogo pode suscitar desejos contraditórios: o de viver, principiado pelo calor acolhedor, e o de morrer, de entregar-se às chamas. Por essa razão, Bachelard afirma que o fenômeno aceita as contradições, todas ligadas ao princípio e o fim, pois a chama precisa ser sempre reavivada, caso contrário ela se extingue: “Dentre todos os fenômenos é realmente o único capaz de receber tão nitidamente valorizações tão contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no inferno. É doçura e tortura” (BACHELARD, 2008, p. 11). Assim, o fogo está ligado às oposições tristeza e a alegria, morte e vida, enfim, a extinção gesta o recomeço.

Tais ambiguidades são evidenciadas a partir dos nomes da mãe e do filho, e das características antagônicas da rival de Bibiana. Em oposição à claridade e ao brilho da chama, o nome Licurgo é antonímia do quarto elemento e enseja o escuro, o noturno, o grave, o dramático. Luzia Cambará, por sua vez, traz em seu nome a consequência do fogo, a luz, conforme Bachelard, “a verdadeira idealização se forma segundo a dialética fenomenológica do fogo e da luz”. (BACHELARD, 2008, p. 155). Essa personagem é figurativização do bem e do belo: sua aparência é de uma deusa

(ou feiticeira?), uma mulher belíssima, tez branca, olhos muito claros, voz suave. Abastada, recebera, na corte de Pernambuco, uma educação erudita, por isso seus gestos são delicados, sabe recitar poemas, versar sobre diversos assuntos e, além de tudo, tocar cítara, um instrumento musical indispensável à nobreza em tempos idos. Percebe-se, até aqui, um demasiado contraste entre o ambiente em que Luzia fora criada e a rusticidade dos habitantes de Santa Fé.

Na Antiguidade, o músico que executava esse instrumento deveria fazê-lo em um ambiente requintado, com decoro e respeito; para manejá-lo era necessário também serenidade para elevar a música a outro plano e ela ser a expressão máxima dos princípios celestiais. Todas essas características mencionadas remetem ao que é elevado, ao divino, à retidão moral (*EPOCH TIMES*, 2019 online). No entanto, Luzia é “perversamente linda” (VERISSIMO, 2004a II, p. 64), é a contraface do bem, seu caráter se reveste de uma aura sombria, destituída de quaisquer sentimentos: “Seu olhar, um sopro de gelo” (VERISSIMO, 2004a II, p. 67), indiferente, sádica. Ao contrário da “mente elevada” que se espera de um músico que executa a cítara, a dela é doentia. Luz no nome, gelo no olhar, forças que não podem permanecer tranquilamente. O olhar “daquela que irradia luz” perturba o filho, o qual nutre pela mãe sentimentos ambíguos de compaixão (devido ao tumor maligno que crescia no estômago dela), de remorso (devido ao fato de não dar o afeto, a atenção e a companhia que uma mãe merece, ainda mais doente) e de repulsa (por querer se desvencilhar de seu toque, de sua voz, de seus gestos).

O Sobrado não representa a *imago mundi* de Licurgo por causa de Luzia. Para ele, “sua mãe dava àquelas grandes salas uma certa frieza de ‘casa de cerimônia” (VERISSIMO, 2004a II, p. 67), por isso sempre que tem a oportunidade, foge para o Angico, a casa onírica dele. Certa ocasião, sua avó o obrigara a voltar antes do esperado do “lugar excepcional” de Licurgo, pois temia que a nora, naquele momento enamorada de um major, vendesse as propriedades e mudasse com o neto para a corte, algo plausível para uma jovem, bonita e viúva endinheirada. Contrariado e com má vontade, o jovem retorna a Santa Fé e se dá conta que há muitos meses não ficava a sós com a mãe, percebe também que “aquela mulher” (VERISSIMO, 2004a II, p. 210) lhe era uma estranha, distanciamento enunciado e ressaltado com uso do demonstrativo. O reencontro ocorre à noite, na imensa sala de visitas do Sobrado, iluminada pela chama de cinco velas depositadas em um candelabro. Enquanto

Bibiana, no andar de cima, defumava a casa, Luzia, angelical e suavemente, extraía da cítara uma melodia doce e triste. Cabe ressaltar que a defumação (ou desodorização) também está ligada ao fogo e “[...] é uma das provas diretas da purificação. *O fogo purifica tudo* porque suprime os odores nauseabundos” (BACHELARD, p.150, destaques do autor).

O comportamento perturbado e obsessivo de Luzia se faz presente, quando solicita ao filho que pensasse em imagens dolorosas e doloridas, ao mesmo tempo em que os acordes da melancólica música ressoavam pelo ambiente e envolviam Licurgo. Ao contrário do que se espera de um tocador de cítara, de sua mente não emanam pensamentos de sua suavidade, de encantamento, mas de sadismo e leva o filho à “[des]harmonia do corpo e da mente”. Destarte, instigado pela mãe, as chamas das velas são o combustível que provocam imagens dinâmicas do Angico: “Com os olhos sempre fitos no candelabro, continuou a ouvir a música e a ver a estrela do pastor no céu do anoitecer” (VERISSIMO, 2004a II, p. 210). O rapaz imagina-se no seu espaço onírico, contemplando o pôr-do-sol, as cores do céu, e os odores das coxilhas misturam-se com o cheiro do incenso vindo do andar de cima, “o odor é uma qualidade primitiva, misteriosa que se impõe pela presença mais inoportuna. Ele viola nossa intimidade” (BACHELARD, p.151, destaques do autor). Enquanto isso, Luzia impele-o a se sentir profundamente triste:

– Presta atenção. Estás sentado no portal da casa do Angico. Está ficando noite e tudo é muito triste. A estância está deserta. A peonada foi toda embora, a negrada da cozinha foi embora. Tu estás sozinho, olhando o descampado e pensando... Sabes o que estás pensando? Estás pensando assim. Vivo só no mundo. Tenho quinze anos. Mataram meu pai. Minha avó morreu. Minha mãe vai morrer, está na vila sentada numa cadeira esperando a hora da morte, porque tem um tumor no estômago. Sou um pobre menino sem ninguém no mundo...
– Há muitos países, muitas cidades no mundo – prosseguiu Luzia – e nesses lugares existem muitos meninos que têm pai e mãe, que brincam, que andam de trem, que são felizes. Mas eu estou aqui sozinho, não tenho ninguém... (VERISSIMO, 2004a II, p. 221)

O fogo desperta a tristeza e os desejos reprimidos, as palavras da mãe contêm verdades cruéis que se resumem nos fatos de o pai ter sido assassinado, de a mãe morrer em breve, e da avó, por ser de idade e como o esperado, iria partir antes dele. Essas palavras trazem-no para a realidade: de nada adiantaria o patrimônio deixado de herança, Licurgo ficaria sozinho no mundo. Seu desejo é de chorar, mas de acordo com as regras estabelecidas, um homem não chora, “todos os *complexos*

relacionados ao fogo são complexos dolorosos, complexos a um tempo neurotizantes e poetizantes” [...] (BACHELARD, 2008, p. 163):

De olho parado, Curgo fitava as chamas das cinco velas enquanto uma tristeza que lhe parecia sair das entranhas lhe subia pelo peito como uma enxurrada e se lhe trancava aflitivamente na garganta. Engoliu em seco, piscou. Sou homem – pensou: esforçou-se por não chorar, mas não pôde [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 221).

O fogacho daquelas velas rapidamente se transforma em grandes labaredas: “A onda rebentou num soluço, as lágrimas lhe inundaram os olhos, lhe escorreram frescas pelas faces. Ele teve vergonha de enxugá-las, de erguer as mãos e tapar o rosto” (VERISSIMO, 2004a II, p. 221). As experiências basais do calor podem gerar as mais variadas fantasias, no caso do excerto examinado, de dominação e aniquilação. Ao induzir os pensamentos dolorosos, Luzia, de certa forma, invade o espaço exclusivo de Licurgo, como um mal que se infiltra em qualquer momento e em qualquer espaço. Não é esperado que uma mãe seja sádica, que leve o filho aos prantos propositadamente, por algum interesse escuso. Todavia, percebe-se que “o amor, a morte e o fogo estão unidos num mesmo instante” (BACHELARD, 2008, p. 27), porque, no fundo, a mãe deseja incitar no rapaz a premência de sair daquele vilarejo para não se tornar um bruto como os homens dali, coloca no mesmo nível inferior os animais e os homens daquela região: “Olha, meu amor, não quero que sejas como esses homens brutos que não sabem ler nem escrever, que vivem como animais, no meio de cavalos e bois”. [...]. “Mas tu estarás apodrecendo vivo aqui em Santa Fé ou com os animais lá no Angico” (VERISSIMO, 2004a II, p. 223 e 225). Naquela noite iluminada pela chama das cinco velas, o encontro da mãe e do filho confirma que o fogo se constitui de propriedades paradoxais: é morte e vida, “o fogo é um mistério, e ao mesmo tempo, familiar” (BACHELARD, 2008, p. 120).

Como observa Bachelard (2008, p. 44), o fogo, terceiro elemento da natureza, é também “o ser inteiro em festa”. E, para Licurgo, a alegria está em reunir-se com a peonada do Angico ao redor da fogueira para descansar após a faina. Nesses momentos, no aconchego da luz emitida pelo “fogo de chão”, os trabalhadores da estância se abrigam do frio, confraternizam, trocam experiências, compartilham o chimarrão e, com ele, os causos e estórias das gentes conhecidas e desconhecidas:

Outro dos grandes prazeres do rapaz – e um dos que mais o prendiam ao Angico – era o de tomar parte nas conversas do galpão à noite, depois do jantar. Reuniam-se os peões ao redor do fogo e ficavam a contar histórias. Eram “conversas de homem”, quase sempre em torno

de cavalos, jogo, mulheres, duelos, revoluções, heróis e bandidos. E através dessas conversas Licurgo ia como que absorvendo os artigos do código de honra daquela gente – um código que não fora escrito mas que tomava corpo, fazia-se visível em milhares de exemplos e casos que andavam de boca em boca (VERISSIMO, 2004a II, p. 214).

Para Licurgo, aquelas horas ao redor do “fogo de chão” significam o pertencimento, a manutenção das tradições e o enraizamento, além de estabelecer a passagem de menino a homem. Permite-se associar esse descanso ao redor da fogueira ao repouso defronte à lareira, sugerido por Bachelard, pois ambos remetem à ideia de aconchego e, em ambos, “o ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*” (BACHELARD, 2008, p. 25, destaques do autor). A contemplação do fogo e a oitiva das estórias conduzem Licurgo ao devaneio: “É preciso colocar no fogo [de chão] a força imaginada, produzida pela consciência do bem-estar da festa íntima do ser, pelo prazer consciente” (BACHELARD, 2008, p. 151). Entre as histórias que a personagem ouve e que a regozijam estão as dos gaúchos valentes e honrados e, dentre os quais, figuram o avô, o Capitão Rodrigo:

[...] O capitão enfiou a adaga na bainha, montou a cavalo e, sem olhar pro outro, sem dizer uma palavra, foi-se embora. Fandango fez uma pausa e depois rematou a história:
– Eram assim os homens de antigamente.
Era assim o meu avô – pensou Curgo. *E ficou olhando reflexivamente para o fogo.* (VERISSIMO, 2004a II, p. 215, destaques acrescidos).

“O devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva” (BACHELARD, 2008, p. 6). Licurgo guarda em seu íntimo a imagem do fogo de chão, pois “o fogo propaga-se mais seguramente numa alma que sob as cinzas” (BACHELARD, 2008, p. 19). Nesse sentido, mesmo que o elemento não figure materialmente no espaço exterior, ele ocupa o espaço exclusivo da personagem, seja na forma de fogueira, seja na forma de disparos de arma de fogo.

É possível notar a fuga onírica em um dos vários convescotes gastronômicos promovidos por Bibiana, circunstância que deixa o inibido rapaz pouco à vontade, conduzindo-o a um estado de leve hipnotismo a fim de evadir-se a comentários indesejados sobre a sua pessoa. À medida em que seus pensamentos se tornam mais acelerados, o fogo manifesto na imaginação de Licurgo adquire variada intensidade, passando de “suave” a “violento”, representado pelos tiros, em concordância com o juízo de Bachelard: “é o fenômeno de uma raiva íntima [...], pode-se então distinguir

vários tipos de fogo, o fogo suave, o fogo sorrateiro, o fogo rebelde, o fogo violento, caracterizando-os pela psicologia inicial dos desejos e das paixões” (BACHELARD, 2008, p. 55). Nota-se, no excerto a seguir, que as disputas, embora apresentem imagens disfóricas de morte e destruição, para Licurgo são eufóricas, conduzem a um estado de motivação, de cólera, despertam nele paixões para contornar e vencer o velho inimigo, no caso, Bento Amaral:

Agora comia por assim dizer ao ritmo das coisas em que pensava. Naquele instante em sua mente era noite, a festa tinha começado, dançava-se na sala grande do Sobrado e no quintal os negros pulavam ao redor *da fogueira*, mas ele, Curgo, estava de *revólver* em punho à janela da frente esperando os capangas de Bento Amaral. Venham, seus capados! Venham se são homens! E eles vinham... Surgiam de todos os cantos da praça e *rompiam fogo*. Sobre a cabeça de Licurgo uma vidraça partiu-se, os cacos de vidro lhe caíram na cara. *Ele começou também a atirar. Pei! Lá caiu um. Pei! Lá se foi o outro... E com fúria assassina* Curgo levava colheradas de sopa à boca (VERISSIMO, 2004a II, p. 307, destaques acrescidos)

Ao desenvolver suas reflexões acerca do fogo, Bachelard busca, entre suas referências, além do Complexo de Prometeu (não significativo para a personagem em análise), os complexos imaginários de Novalis e de Hoffmann, alegorias das transformações humanas. Quanto ao Complexo de Novalis – poeta e filósofo do amor – o elemento fogo é oriundo da fricção entre duas madeiras, por isso análogo ao atrito entre dois corpos humanos, durante o ato sexual. O terceiro elemento da natureza é o *calidum inatum* (instilação de calor), o desejo de sentir sobrepuja o desejo de ver. Relativamente ao Complexo de Hoffmann, trata-se dos prazeres relacionados à “água de fogo”, a aguardente, “objeto de uma valorização substancial evidente” (BACHELARD, 2008, p. 123). As bebidas alcoólicas deixam as pessoas animadas, porque essa substância, quando ativada pelo fogo, ainda que em pequenas doses, entra em combustão e transforma-se em célere chama. Igual efeito se dá no corpo humano: a força concentrada desse componente ocasiona um calor interno passageiro, por isso nas noites frias de inverno as pessoas o consomem para se aquecerem e se alegrarem. Ainda a respeito do álcool, o fenomenólogo francês refere-se ao fogo gerado por esse material como puro *versus* impuro, encaminhando-se ao par antitético céu (bem) *versus* inferno (mal).

É possível observar os dois complexos mencionados no capítulo de *O continente II*, intitulado “Ismália Carré”, nome da amásia de Licurgo jamais abandonada, mas nunca assumida, devido à condição social díspar entre o casal: ela, filha de posteiros

miseráveis, ele, herdeiro daquelas terras. Destaca-se, para exame, o episódio em que Licurgo entrega as cartas de manumissão para seus ex-escravos. É um dia muito esperado, solene, festivo, iria entrar para a história de Santa Fé e, sabendo disso, os sentimentos de Licurgo dividem-se entre a certeza e a dúvida, a exultação e a impaciência. Não tinha a certeza de que fizera um bem para aqueles homens pós-alforriados que “ficavam com o papel na mão, atarantados, sem saber que fazer nem para onde ir” (VERISSIMO, 2004a II, p. 355); em concomitância sentia-se embevecido por ser o motivo de regozijo daqueles negros. O elemento fogo presente na comemoração marca o início e o fim, o encerramento e o recomeço, “torna-se um signo de festa” (BACHELARD, 2008, p. 48). A fogueira é acesa pelo “fogo forçado” ou “fogo necessário” como um ritual, cujo princípio é o mesmo que o do banquete nas sociedades primitivas. Fica evidente também o prazer relacionado ao álcool, substância que conforta e anima Licurgo, prestes a chorar de emoção e, se o fizesse na frente de todos, seria demérito para o ex-senhor de escravos:

Entregou-se passivamente àqueles abraços, alguns dos quais chegavam a cortar-lhe a respiração. Não ouvia as palavras que lhe diziam. *Só sabia que aquele momento era glorioso, raro, grande. Com um gesto de suas mãos tinha dado liberdade a mais de trinta escravos! Lá fora estava acesa uma grande fogueira ao redor da qual os negros – agora homens livres, felizes e dignos – iam dançar, cantar, comer e beber.* Uma preta de turbante vermelho, os dentes arreganhados, andava por entre os convidados com uma bandeja cheia de copos de cerveja. *Alguém deu a Licurgo um copo, que ele apanhou e levou avidamente aos lábios, bebendo-lhe todo o conteúdo dum sorvo só.* Ficou depois lambendo distraidamente os bigodes, *a olhar em torno, meio zozzo, sentindo um calor e um tremor de febre, as ideias confusas e sempre aquela vontade absurda de chorar.* (VERISSIMO, 2004a II, p. 355-356, destaques acrescentados).

O fogo íntimo se dialetiza, toda a comoção daquela data especial é tomada, em instantes, por um total abatimento, já que Licurgo está à espera da amásia cuja demora o deixa agoniado. A euforia do espaço exterior não encontra abrigo no espaço íntimo do rapaz que, ao contemplar a matéria crepitante através das vidraças, divaga a respeito do paradeiro de Ismália, pois, naquele momento, seu desejo é vê-la se aproximar do Sobrado:

As conversas ganhavam animação à medida em que os convivas iam bebendo, e os homens agora precisavam gritar para se fazerem ouvir, pois todos falavam ao mesmo tempo e os gaiteiros não tinham parado de tocar. Sem fome, Licurgo olhava para a janela, através de cujas vidraças via o clarão da fogueira. Onde estaria Ismália? Já teria chegado? Não podia compreender aquela demora. Segundo suas

instruções, a rapariga devia ter deixado o Angico ao raiar do dia... (VERISSIMO, 2004a II, p. 357)

O complexo de Novalis confirma-se quando Licurgo sabe da chegada de sua amante à vila; o fogo é o *calidum inatum*, o desejo de senti-la se sobrepõe ao desejo de vê-la:

Embora os outros pudessem considerar Ismália um borrão em sua vida, ele não deixava de sentir por ela o que sentia. Agora tudo desaparecia: a festa, o declamador, o poema, a abolição, a noiva, a avó, a república – tudo. *O que ele sentia era um desejo urgente de ver a chinoca, de apalpá-la, abraçá-la, penetrá-la. Sua sensação de febre aumentava e ele sentia o pulsar surdo do próprio coração e começava a remexer-se na cadeira como se estivesse sobre um braseiro. Era sangue ou fogo o que lhe corria nas veias? Não era apenas a ferida da testa que latejava: seu corpo inteiro pulsava, quente, dum desejo que chegava a doer [...]* (VERISSIMO, 2004a II, p. 366- 367, destaques acrescidos).

“Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo” (BACHELARD, 2008, p. 11). O fogo é ultravivo, por isso é uma alegoria das transformações que ocorrem na existência humana. Concernente ao conflito sob a égide da metáfora do fogo, situa-se o episódio em que Licurgo, então noivo de Alice, descobre que Ismália espera um filho seu. Lá, no íntimo do ser, “onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua” (BACHELARD, 2008, p. 61), é possível observar a efígie infernal da intimidade em tensão. Aquele homem, que há pouco fora o responsável por libertar dezenas de escravos, não quer assumir o filho, não quer o nascimento da criança. A notícia e a decisão tomada deixam-no com febre, a qual nada mais é que um calor interno, portanto, associado ao fogo. As imagens do fogo externo (a comemoração) e a do fogo interno (a febre) remetem a “um deus tutelar e terrível, bom e mau”. (BACHELARD, 2008, p. 12):

Vou ter um filho. Licurgo carregava consigo a voz de Ismália. *Vou ter um filho.* Uma voz fininha, dolorida, triste. *Vou ter um filho.* O ar cheirava a sereno, **o fogo crepitava. Que fazer? Que fazer?** Talvez o melhor fosse deixar o problema para o dia seguinte. Estava cansado, com o corpo moído, a cabeça latejando de dor. **Talvez estivesse até com febre.** Mas uma coisa desde já estava decidida: aquela criança não podia nascer... (VERISSIMO, 2004a II, p. 371, destaques do autor, negritos acrescidos).

O terceiro elemento da natureza alude à dualidade das *paixões*, pois basta que o material se inflame para se contradizer. Tal fato se explica porque as emoções, *per*

se, são contraditórias, como se fossem réplicas da dialética fundamental do sujeito e do objeto, “o amante quer ser puro e ardente, único e universal, dramático e fiel, instantâneo e permanente”. (BACHELARD, 2008, p. 163). Essas características passional e contraditória da personalidade de Licurgo serão transmitidas a seu filho legítimo, Rodrigo Terra Cambará, ao que Jean Pouillon define de “determinismo psicológico” (1974, p. 139).

A ambiguidade do segundo filho de Licurgo se explica por ele ser a fusão de *anima* e *animus*, a síntese dos elementos masculino (ar, fogo) e feminino (terra, água). No entanto, devido ao fato de ser uma personagem cuja alma está em desencontro consigo mesma, das “quatro imaginações materiais” (BACHELARD, 2001, p. 8), as duas leis que preponderam sobre a índole pejada de contradições de Rodrigo, são a do fogo e a do ar. Sublinha-se que o determinismo psicológico antecipa que o filho adquirirá, por hereditariedade, as características passionais do pai, por isso, o elemento ligado às paixões (o fogo), explorado em justa medida nos devaneios de Licurgo, não será retomado no espaço exclusivo de Rodrigo.

Notório desde o primeiro capítulo de *O retrato*, “Rosa dos Ventos” (nome que batiza o monomotor do herói), o condutor dos devaneios do Doutor é o ar, elemento que, na visão de Bachelard, é o “âmago dos fenômenos psíquicos” (BACHELARD, 2001a, p. 10) e está atrelado à simbologia dos “sonhos de voo” (BACHELARD, 2001, p. 19) e à “imaginação ascensional” (BACHELARD, 2001a, p. 11).

Na psicologia humana, os conflitos, os desejos contrários e as pulsões “fazem do mundo interior um campo de batalha” (FREUD, [1917]1996, p. 352), figurativizado por Bachelard por meio das imagens aéreas de “verticalidade e horizontalidade”. A ideia de pares opostos (no caso, alto e baixo, ascensão e queda) é apregoada desde a Antiguidade, nas primeiras fontes de filosofia chinesa: “O Alto repousa no Baixo, o Grande Bem e o Grande Mal, nada existe a não ser em virtude de um oposto que se equilibra” (JUNG, 2014, p. 138) ideia retomada intensamente por Bachelard. Para a imaginação material, o ar é a “ação de duas forças contrárias” que produzem “o bem e o mal, a paz ou a guerra, as alegrias das colheitas ou os flagelos” (BACHELARD, 2019, p. 51-52). As imagens aéreas “nada as explica e elas explicam tudo” e constituem “o princípio da imaginação ascensional” (BACHELARD, 2001a, p. 11). Segundo essa lei, o eixo vertical é comandado pela sensação de elevação e vincula-se à alegria e ao bem-estar; a sensação de queda, por sua vez, é comandada pelo

eixo horizontal e vincula-se à angústia e ao pavor. Os movimentos de subida e de descida são metáforas da queda e da ascensão moral, e orientam a dialética do entusiasmo (eixo vertical) e da angústia (eixo horizontal), “conflitos permanentes da psiquê humana que temos de resolver” (FREUD, [1917] 1996, p. 352).

Cabe esclarecer que, para discorrer sobre o quarto elemento da natureza, o estudioso francês tem como aporte a literatura, concebendo-a como “*uma aspiração a imagens novas*, correspondente à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano” (BACHELARD, 2001a, p. 2, destaques do autor). Sob outorga do próprio Bachelard, “o leitor fará delas imediatamente o que bem entender: uma vista ou uma visão, uma realidade desenhada ou um movimento sonhado” (BACHELARD, 2001a, p. 13). Permite-se ampliar essa “explosão visual” para a arte, posto que esse campo diz respeito à mobilidade das imagens, à revelação do *ser ele mesmo*, do *modo de ser tudo* e do *querer ser algo*. Tal assentimento tem em vista a pintura que registra a imagem do Doutor Rodrigo e que intitula a segunda parte da trilogia, *O retrato*. O quadro, idealizado e pintado pelo artista espanhol Pepe Garcia, ocupa um espaço em destaque na sala de visitas do Sobrado; logo, inferem-se pelo menos cinco espaços (particulares e exclusivos) representados: o lugar em que a obra está exposta, o lugar em que o retratado se encontra na tela, o lugar do retratado fora dela, o lugar de onde o retratista *olha* e o lugar dos contempladores – aspectos que serão considerados em breve, após a explanação sobre o percurso do herói¹⁴.

No segundo capítulo do presente trabalho, observou-se que *O continente* narra a ascendência de Rodrigo Terra Cambará até a sua infância, já que durante a Revolução Federalista de 1895 ainda é um menino. Em *O retrato*, o bisneto do legendário Rodrigo Cambará é o fulcro da ação, apresentam-se os aspectos seminais que permitem compreender não só a sua formação, como também a trajetória subsequente do herói. Alguns capítulos de *O arquipélago* contarão ainda com Rodrigo Terra Cambará como protagonista entre os anos de 1922 e 1945, período em que participa ativamente de movimentos políticos, os quais o levam à Capital Federal

¹⁴ As informações acerca da personagem retratada, do Retrato e de Floriano Terra Cambará foram extraídas da dissertação defendida pela autora em 2016 intitulada *A Construção do duplo em Rodrigo Terra Cambará e Floriano Terra Cambará nas obras O retrato e O arquipélago de O tempo e o vento, de Erico Verissimo*.

durante os quinze anos de poder de Getúlio Vargas. Portanto, ao longo da trilogia, são apresentadas a ascendência e descendência do herói e seu percurso de vida.

Elaborados em anacronia (GENETTE, 2017, p. 93), o primeiro e o último capítulos de *O retrato*, “Rosa dos ventos” e “Uma vela pro negrinho”, têm como ponto zero da coordenada temporal a primavera de 1945, logo após a deposição do presidente. A narrativa primária que abre e fecha os dois volumes de *O retrato* (a volta e a degeneração da saúde de Rodrigo) é sobreposta quando do regresso de Floriano ao Brasil. A retrospectiva da vida do Doutor é feita nos capítulos intermediários “Chantecler” e “A sombra do anjo”, através das analepses, as quais, por sua vez, são entremeadas por algumas passagens da infância. O segundo capítulo inicia-se em 1910, quando o jovem doutor, aos 23 anos, retorna a Santa Fé, recém-formado em Medicina; e o último desenvolve-se em 1925, ano em que uma tragédia pessoal e moral (o suicídio de sua amante grávida) abate-se sobre ele, maculando sua imagem de bom pai de família, bom filho, líder ascendente, modernizador e defensor da “*Liberté, Egalité, Fraternité*”.

Os recuos temporais dão conta que Rodrigo Terra Cambará é o primeiro da família a alcançar um diploma universitário na capital do Rio Grande do Sul, onde fica a par das vanguardas artísticas e filosóficas e é fortemente influenciado pela cultura francesa. Percebe-se que o determinismo psicológico se faz presente, posto que herda de sua avó Luzia o gosto refinado e a erudição, ao levar a sofisticação nos modos e no trato social para um ambiente até então marcado pela rusticidade e desafetação. Progressista, é a favor da democracia e defende a modernização daquela cidade agrária e atrasada com a instalação da eletricidade, cinemas e aquisição de automóveis. Já que é descendente de aristocrata rural, apesar dessa adesão ao progresso, ainda está ligado às origens de um estancieiro típico. Ele é a personificação de uma geração moderna e politizada e que traz marcas dos tempos de outrora, marcas de seus bisavôs.

O primeiro retrato de Rodrigo Terra Cambará é desenhado, indiretamente, no início do primeiro volume de *O retrato*, a partir de diversos depoimentos dos santafezenses, os quais tecem um perfil antitético da personagem. Nesses discursos são revelados vários Rodrigos, cujas existências se manifestam a partir das diversas percepções acerca do sujeito as quais foram se cristalizando ao longo da história. Quem incita o assunto é o oficial de justiça Cuca Lopes; mexeriqueiro oficial da cidade,

vai de um lugar a outro com o intuito de comentar a volta do Doutor a Santa Fé, aos 59 anos, após longa permanência no Rio de Janeiro. Por meio de analepses, em cada ambiente por onde Cuca Lopes passa ouvem-se diferentes entoações a respeito do herói. Para alguns, a avaliação que se faz é a de que Rodrigo é um camarada amável, generoso, ético, corajoso e justo:

E depois, doutor, não há homem que tenha feito mais benefícios pra esta cidade que ele. No tempo que clinicava, quase ninguém pagava consulta. O dr. Rodrigo nunca fez questão. O hospital dele estava aberto pra todo o mundo, fosse rico ou fosse pobre. Tem dinheiro pra pagar? Então paga. Não tem? Pois então não paga. O dr. Rodrigo foi sempre o pai da pobreza, a casa dele sempre viveu de porta aberta, qualquer vagabundo entrava lá... (VERISSIMO, 2004b I, p. 37-38).

– Um homem como esse não devia morrer nunca, Cuca. É a maior injustiça do mundo. Por que será que Deus não leva um pobre-diabo como eu e deixa viver um homem como o dr. Rodrigo? (VERISSIMO, 2004b I, p. 54).

Para outros, é de uma pessoa traidora, que foge aos seus princípios somente para levar vantagem, pouco importando se causaria o mal ou decepcionaria alguém. Nessa ocasião, sabe-se que até Pepe Garcia, antes embevecido com o idealismo de seu herói, decepciona-se diante da degeneração moral da personagem. Esses dois eixos, o vertical (de subida) e o horizontal (da descida), orientam a dialética do entusiasmo apregoada por Bachelard, ou seja, o lugar que o Doutor ocupa na maturidade, não é o mesmo que ocupara quando moço, tampouco é aquele estampado no Retrato.

Pergunte pro Mané Lucas o que é que ele pensa do Rodrigo, e ele te dirá que o Rodrigo é um miserável, um infame. E sabes por quê? Porque um dia o Mané Lucas convidou o Rodrigo para batizar-lhe a filha... O Rodrigo batizou, a menina cresceu e quando ela chegou ali pelos dezesseis, o padrinho meteu-se com ela e desonrou-a. (VERISSIMO, 2004b, I, p. 59).

– E tu não vais visitar o dr. Rodrigo? – perguntou ele, só para dizer alguma coisa. Don Pepe tomou a pôr o copo em cima da mesa e, antes de responder, soltou um arrote explosivo.

– Só que seja para matá-lo.

– Ué? Por quê? – Porque Rodrigo é um traidor (VERISSIMO, 2004b I, p. 52).

– Esse Rodrigo que está aí é o cadáver do outro (VERISSIMO, 2004b I, p. 51).

No passado, Pepito – apelido carinhoso dado por Rodrigo ao pintor – nutria tão grande apreço por Rodrigo que, para homenageá-lo, decide retratá-lo, realçando as características positivas do amigo. O espanhol toma essa resolução ao atinar que as fotos dantes tiradas em Porto Alegre não condiziam com a verdade, não conseguiam lhe extrair a substância, a alma:

No tienen alma. Están muertos (VERISSIMO, 2004b II, p. 115).

Mira, angelito, qué vemos en estas fotografías? La imagen miniatural, en sepia, de un hombre. Pero quién puede decir, al ver esas figuritas, como es ese hombre, lo que piensa, lo que siente? (VERISSIMO, 2004b II, p. 116).

Anarquista convicto, para estampá-lo, Pepe rejeita a postura convencional, típica do que classifica de burguesia rio-grandense: não lhe interessa posicioná-lo em um local fechado, com cortinas, colunas ou um ambiente parecido. O pintor ultrapassa as convenções de um retrato tradicional e situa seu herói no alto de uma coxilha, ao ar livre, para o esplendor, com pleno domínio sobre o espaço e o tempo. O retratado sobreleva-se e projeta-se para além, na medida em que lança o olhar para o futuro, para a notoriedade (NOVROTH, 2016).

–Quédate inmovil. Ya veo todo. Tamaño natural, una ropa negra. La postura? Bueno, nada de convencionalismos burgueses; el modelo sentado en una silla, con la faz apoyada en la mano derecha, la izquierda apretando un libro. Nada de eso? Te veo en la cima de una colina a mirar el horizonte, el porvenir, la gloria... El viento te agita los cabellos, tu hermoso rostro... (VERISSIMO, 2004b II, p. 116).

El fondo del cuadro será formado por las coxilhas y por el cielo de tu tierra, pero el observador tendrá la impresión de que en el fondo está el infinito. (VERISSIMO, 2004b II, p. 117).

–Chantecler! Sí, tú eres el Gallo. Tu canto ha hecho el sol alzarse en el horizonte, y ahora el sol te acaricia el rostro. Es la mañana de tu vida... (VERISSIMO, 2004b II, p. 117).

A localização no alto da coxilha mostra a figura grandiloquente do jovem Doutor e constitui-se “o princípio da imaginação ascensional” (BACHELARD, 2001a, p. 11), uma vez que é notável o movimento de subida, metáfora da ascensão moral. Ao idealizar a postura do retratado, Pepito põe a termo esse princípio e, de certa forma, concretiza o “sonho de voo” (BACHELARD, 2001a, p. 11) seu e de Rodrigo. O “entusiasmado” espanhol (em referência à dialética do entusiasmo), de seu espaço e tempo, cria um homem *sui generis*, imagina-o “lançado para fora de si, em um sonho libertador” (BACHELARD, 2001a, p. 148), e projeta-o em um lugar onírico, acima, de

“cabeça erguida” para o ar, para o futuro, para o esplendor. A pintura adquire um sentido abstrato e transcendental, é a própria “higiene do reerguimento, do crescimento, da cabeça alta” (BACHELARD, 2001a, p. 16). A obra parece tão real que o artista se refere a ela com R maiúsculo, em um processo de animização da obra de arte. A primeira vez que Maria Valéria a observa, declara: “Só falta falar” (VERISSIMO, 2004b II, p. 125); uma das frequentadoras do Sobrado, ao vê-lo, afirma que “é um retrato tão revelador que chega a ser indiscreto” (VERISSIMO, 2004b II, p.125). Pode-se fazer uma remissão a Michelangelo Buonarroti que, após esculpir a figura de Moisés, ficou tão extasiado com a obra que bateu seu martelo na estátua e indagou-a: *Per qué non parli?* [Por que não fala?]. Essa pergunta do escultor renascentista está ancorada no conceito mimético de realidade, ou seja, a de captação da essência da vida da criatura esculpida. Similar conceito de arte é defendido por Pepe, ao questionar a relevância da fotografia no seu tempo: “Pero quién puede decir, al ver esas figuritas, como es ese hombre, lo que piensa, lo que siente”? (VERISSIMO, 2004b II, p. 116).

De fato, aos 22 anos, Rodrigo era um jovem sonhador, queria mudar o mundo, empunhar o seu diploma como seu bisavô o fizera com a espada. Com ele defenderia e assistiria os pobres e os fracos, ajudaria a acabar (ou, pelo menos minimizar) com a injustiça, fazer a diferença em sua terra natal: “[...] devia usar esse diploma como o capitão Cambará usara sua espada: na defesa dos fracos e oprimidos” (VERISSIMO, 2004b I, p. 77). Da janela do trem que o conduzia de volta, depara-se com a paisagem miserável e suja do bairro pobre de Santa Fé. Em um mesmo tempo/espço, concorrem duas visões de mundo distintas, a do *eu daqui* e a do *eu dali* (NOVROTH, 2016, p. 87). Nesse momento, o herói, assim como Dom Pepe, é o retratista, e os de fora são os retratados, de forma que nenhum dos dois tem uma visão completa do outro. Diferente do espaço utópico em que Dom Pepe colocara seu herói, o que se abria para Rodrigo da janela do trem é aquele que o teórico social e filósofo Michel Foucault (2001) designa de heterotópico, espaços prenhes de conflitos e tensões, fruto das relações de poder de uma determinada sociedade. Da posição em que o herói se encontrava, aquela realidade lhe era tão distante e abstrata, que ele só imaginava como um objeto estético, aqueles pobres eram apenas representações de um pintor. Rodrigo busca (re)conhecer o outro que só existe nas páginas de um livro, tenta passar pela alteridade para entender aquela situação (NOVROTH, 2016, p. 87):

Quanta miséria – repetiu Rodrigo, sem atentar bem no que dizia [...]. Agora, porém, frente a frente com a miséria que tanto o comovia quando apenas lembrada, ele esquecia os planos para sentir apenas o que o Purgatório oferecia como quadro. Aquelas gentes molambentas, maceradas e raquíticas, vistas da janela dum trem em movimento, não o comoviam simplesmente porque pareciam fazer parte duma pintura: não eram de carne e osso, mas de tinta. E havia entre o céu e a terra tamanho contraste, que o firmamento parecia ter sido pintado a aquarela por um artista lírico e a terra a têmpera e sangue por um pintor trágico (VERISSIMO, 2004b I, p. 93-94).

“A imaginação é um princípio de uma eterna juventude. Rejuvenesce o espírito devolvendo-lhe imagens dinâmicas primeiras” (BACHELARD, 2001, p. 47). A comiseração e a revolta diante do espaço heterotópico de miséria e penúria daquela cena animam o Doutor, motivam-no a realizar grandes feitos em benefício daquela gente, o *eu daqui* quer interagir com o *eu dali* (NOVROTH, 2016, p. 88). Ao chegar na cidade natal, a lufada de ar abafado desvanece o sentimento de aflição diante das cores da realidade, traz a sensação de elevação, vinculada à alegria e ao bem-estar. Em seus devaneios de herói, esse elemento o conduz à imagem que tem de si, de um rapaz rico, nobre, forte e bom, por isso, em discurso magnânimo, compromete-se a tirar aqueles cativos da miséria que os prendia:

O fim do mundo? Não. Para ele era o princípio do mundo. Estava formado, era moço, tinha pai rico, amava a sua casa e a sua gente, sua terra, adorava a vida. Com a cabeça para fora e achando um sabor ríspido e quase heroico em receber na cara o bafo do forno da soalheira e a poeira da estrada, Rodrigo ficou a pensar nas grandes coisas que pretendia fazer (VERISSIMO, 2004b I, p. 76).

Sempre que em Porto Alegre pensava em Santa Fé e em seus subúrbios miseráveis, prometia a si mesmo tornar-se médico dos pobres, fazer em sua terra a caridade numa proporção até então nunca vista. Enchia-se dos mais nobres propósitos. Faria visitas constantes às populações do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria; levaria àquela gente infeliz medicamentos de boca e dinheiro, além de palavras de conforto [...] (VERISSIMO, 2004b I, p. 93-94). [...] Rodrigo Cambará fez um silencioso juramento. Cumpriria seus propósitos, acontecesse o que acontecesse. Sentiu-se forte, nobre e bom. [...] (VERISSIMO, 2004b I, p. 160).

Sua promessa até certo ponto fora cumprida: generoso, tão logo abriu seu consultório, aderiu à prática de uma espécie de medicina social, na qual não cobrava pelas consultas ou remédios receitados aos necessitados, firmando a reputação de altruísta e benfeitor. Doutor Rodrigo era não apenas um campeão das causas populares, ao encarnar o defensor e protetor dos pobres, mas também confidente e

conselheiro. Ao consultório não lhe vinham apenas doentes, começavam a aparecer pessoas que lhe pediam conselhos, soluções para problemas de natureza íntima, em geral questões de família, dificuldades financeiras, ou desavenças entre marido e mulher. As pessoas relatavam-lhe as preocupações as quais o herói ouvia com atenção e ternura:

Alegrava-o também saber que era o ídolo da pobreza e que em certos ranchos do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria era venerado como um santo. [...]. Enfim, refletia Rodrigo, seus planos se realizaram, seu programa de vida se cumpria. Estava fazendo alguma coisa pelos pobres de sua cidade natal. Só de sua cidade? Não. Já lhe chegavam clientes do interior, das colônias, de outros municípios.... Começava a ser respeitado — ele via, sentia — e não havia a menor dúvida de que era amado. Tudo isso lhe dava uma profunda satisfação íntima, uma reconfortante paz de espírito (VERISSIMO, 2004a II, p. 38-39).

No entanto, ao longo da narrativa, o ser real, de carne e osso, entra em conflito com o seu projeto ideológico, pois se conserva no seu espaço diferenciado, não consegue interagir com o outro; o outro continua sendo o *eu dali* (NOVROTH, 2016, p. 88). Sua generosidade torna-se retórica vazia, aquele quadro que tanto o impressionara se mantém apenas nas tintas de um pintor trágico. Os ideais nobres chegam ao presente só por tempo limitado, pois o mesmo doutor que prometera para si fazer medicina social é aquele que não suporta o cheiro da pobreza. O ar, segundo a fenomenologia bachelariana (2001a, p. 137), é um suporte de cheiros, no caso do excerto a seguir são maus odores, exalados dos proscritos, os quais enojam o herói:

Naquela terceira semana de março, abriu o consultório. Os primeiros doentes que lhe apareceram foram pobres-diabos do Purgatório, do Barro Preto e da Sibéria. Entravam humildes e acanhados, contavam seus males, mostravam onde sentiam suas dores, iam como que amontoando todas as suas queixas sobre a mesa do médico. Rodrigo examinava-os – bote a língua... respire forte... diga trinta e três – aplicava-lhes o estetoscópio no peito, nas costas, auscultava-lhes o coração, os pulmões, e, enquanto fazia essas coisas, procurava conter o mais possível a respiração, pois o cheiro daqueles corpos encardidos e molambentos lhe era insuportável (VERISSIMO, 2004b II, p. 28).

A vitalidade e o entusiasmo do Doutor foram estampados no Retrato, cuja tela parecia revelar não apenas sua aparência física e seu modo de vestir, mas também seus pensamentos, seus desejos, sua alma aérea: “Era o retrato de alguém que amava intensamente a vida, que tinha ânsias de abraçá-la, de gozá-la totalmente e com pressa” (VERISSIMO, 2004b II, p. 124). Disposto no alto da coxilha, o ar é seu

elemento, seus cabelos esvoaçantes e sua cabeça ereta conferiam-lhe pujança: “O sol tocava-lhe o rosto. O vento volvia-lhe os cabelos. E havia no semblante do moço do Sobrado certo ar de altivez, de sereno desafio [...]” (VERISSIMO, 2004b II, p. 124). Conforme dito, a imaginação material concebe o ar como a “ação de duas forças contrárias que produzem o bem e o mal, as alegrias das colheitas ou os flagelos” (BACHELARD, 2019, p. 51-52). Essa valoração retorna negativamente, desestabilizando a imagem do herói, pois a que se apresenta no Retrato é falsa, os de fora não alcançam Rodrigo em sua inteireza.

O ponto de inflexão, a queda da personagem, ocorre com a chegada de uma família de músicos austríacos a qual cumpria um roteiro de concertos pela América do Sul. Na temporalidade narrativa, incidem as repercussões da primeira guerra mundial em Santa Fé e é revelado o posicionamento de Rodrigo frente a esse conflito internacional. Essa digressão sobre o olhar da personagem acerca da política internacional é preâmbulo para a introdução da personagem Toni Weber e sua relação com o protagonista. De início, o passional herói, homem sem meias medidas, da mesma forma que defende vigorosamente a França, é tomado por fúria e indignação ante qualquer referência a alemães. Por esse motivo recusa-se, a princípio, a ir ao concerto da *Philharmonische Familie*; posteriormente, dado o sucesso dos músicos, acede ao convite dos amigos. No entanto, há uma moça por quem o herói se entusiasma, visto que se apresenta como virgem, ingênua e, principalmente, proibida. Desde a primeira noite do concerto, Rodrigo encanta-se com Toni e passa a desejá-la ardentemente ainda durante a apresentação. A “imaginação dinâmica do instante, essa alegria das impulsões instantâneas” (BACHELARD, 2001a, p. 158) gravitam entre o fogo (o desejo), o ar (o êxtase), a terra (o fato consumado) e a água (a sensualidade):

[...] a Toni de seus pensamentos estava completamente despida à beira da sanga do Angico, e a voz de Bio misturava-se com a melodia de Bach, esta a levar Rodrigo para o céu, rumo das estrelas, a outra a arrastá-lo para a grama e a insinuar libidinagens (VERISSIMO, 2004b II, p. 232).

Ao saber que o grupo de musicistas fora hostilizado por aliadófilos em outra cidade, o Doutor se solidariza com eles e passa a ser o defensor e protetor da família Weber, evidentemente com olhares cúpidos e cobiçosos sobre Toni. Emerge a personalidade altruísta do homem do Retrato: imediatamente após o espetáculo,

coloca a família inteira sob sua proteção; obtém-lhes emprego no cinema como músicos (além de aulas particulares de música para os filhos das famílias abastadas de Santa Fé); trata da saúde deles; abriga-os em uma casa de sua propriedade, sem custos. As benemerências e a intimidade concedidas eram um pretexto para aproximar-se da moça, seduzi-la e, assim, agradar o seu *animus*. Por trás da despreziosa amabilidade esconde-se o verdadeiro motivo, o qual não passou despercebido pela sociedade. Em alguns momentos o Doutor aparenta algum remorso ou alimenta dúvidas sobre a conveniência de levar adiante, jogando por terra seu desejo, entretanto, sua personalidade egoísta não se contém até, enfim, conquistá-la: “Nunca o bem e o mal estiveram tão próximos, nunca o bem e o mal, o alto e o baixo foram tão nitidamente causa recíproca um do outro” (BACHELARD, 2001a, p. 159).

Que absurdo – concluiu, sem muita convicção – estar eu, um homem de quase trinta anos, casado e pai de dois filhos, a preocupar-se com uma mocinha de vinte, solteira e provavelmente virgem! (VERISSIMO, 2004b II, p. 248).

Envergonhava-se, entretanto, desses pensamentos. E de súbito lhe veio uma grande ternura pela rapariga, um desejo protetor de estreitá-la ao peito, beijar-lhe os olhos, as faces, a boca (VERISSIMO, 2004b II, p. 262).

Padre Astolfo, pároco de Santa Fé e um dos frequentadores do Sobrado, adverte-o, explicando-lhe que seus atos não só eram conhecidos da família e da comunidade, como também poderiam levar a sérias consequências.

– Às vezes a sombra do Anjo se projeta em nosso caminho e nós nos recusamos a compreender o aviso, dizemos que é apenas uma nuvem que cobriu o sol, e continuamos a andar, esquecidos de Deus. [...]. Sua vida tem sido até agora um rosário de triunfos, uma estrada atapetada de rosas e batida de sol. Mas não pense que isso vai durar sempre. Ora, se um dia vai ter de fazer uma revisão completa de valores e procurar o amparo da Igreja, por que não começa agora? Olhe, é melhor, é mais fácil... (VERISSIMO, 2004b II, p. 222-223, destaques acrescidos).

Rodrigo não se importa com o conselho do pároco ou com os sentimentos alheios, estes só lhe serviam para aumentar o próprio brilho. O herói, a fim de satisfazer o seu desejo e sobrelevar o seu *animus*, seduz Toni e inicia um ardente romance cuja consequência redundava na gravidez da moça. Para se esquivar de qualquer suspeita, Toni concorda em contrair casamento com um rapaz de origem

alemã. Com o ego ferido e tomado de ciúmes, Rodrigo conta tudo ao irmão, levando-o ao aposento mais alto e mais secreto do Sobrado, a água furtada (ambiente que será o preferido de Floriano).

As núpcias contratadas não foram suficientes para livrar a moça da culpa, a qual a conduz ao suicídio. Rodrigo encontra o corpo na casa dos Weber, estirado e com os lábios chagados devido à ingestão de veneno. Diante da cena, o Doutor fica tomado pela angústia e pelo desespero, afinal, no íntimo, sabia que tinha sido o responsável por morte tão trágica e prematura. Esse aturdimento leva Toríbio a proibir a ida do irmão ao enterro – medida para impedir que ele lá se comprometa – e a convencê-lo a sair da cidade rumo ao Angico, longe das chamas do escândalo que lavravam na cidade. Todas as conjunturas levam o Doutor a entrar em conflito. Ele procura se redimir confessando-se ao seu pai, como se estivesse diante de um pároco, estratégia que dá um estatuto de verdade. Rodrigo *parece estar* consternado, arrependido, para os *outros* e *para si*, entretanto, o senso de culpa se mistura à autocomiseração: “Pobre Toni! Pobre Toni! (E nas profundezas de seu ser uma voz respondeu apagada: pobre de mim!)” (VERISSIMO, 2004b II, p. 327). Licurgo, por sua vez, dá-se conta da distância entre o *eu* real, o Rodrigo egoísta e lascivo, do *eu* ideal, aquele do Retrato. Na verdade, seu filho não era a pessoa virtuosa e pujante que havia colocado no alto, sobre o pedestal.

No coração de Licurgo havia uma praça e no centro dessa praça um monumento: a estátua do jovem dr. Rodrigo Cambará, homem de caráter, médico humanitário, bom filho, bom irmão, bom marido, bom pai, bom amigo. Agora ele próprio, Rodrigo, derribara a estátua com aquela confissão, atirara sua própria imagem no barro. Isso o fazia sofrer, mas ao mesmo tempo o redimia um pouco (VERISSIMO, 2004b II, p. 327).

Tudo o que é arremessado para o alto cai. Nesse sentido, a “psicologia ascensional positiva” cede espaço à negativa, “metáfora da queda moral” (BACHELARD, 2001a, p. 15) e materializa os conflitos existentes na psique humana. O Doutor cai literal e simbolicamente, pois “tombar constitui-se uma experiência dolorosa e constrangedora” (NOVROTH, 2016, p. 123). A queda “cria o abismo, o abismo está longe de ser a causa da queda, é o ser que se afunda em sua culpabilidade” (BACHELARD, 2001a, p. 94) e a queda, como se disse na introdução deste trabalho, tem a ver com o precipício profundo, com a ideia de abismamento, sentido que está na etimologia de abismar-se, voltar-se para o interior. Nesse

processo de introspeção, a personagem sai do seu mundo exterior e cria outras narrativas mediadas pela memória.

Quedou-se por algum tempo no meio do campo, transido de frio e com a sensação do mais absoluto desamparo. Sentiu uma repentina piedade de si mesmo, quis chorar, mas não pôde (VERISSIMO, 2004b II, p. 326, destaques acrescidos).

O movimento de descida e a sensação de queda em direção ao abismo estão vinculados *pari passu* à angústia e ao pavor, os quais, por sua vez, relacionam-se à perda e ao afastamento de seu objeto de prazer, de sua posição de sucesso, da sua identidade, das suas ilusões. A morte da rapariga faz com que Rodrigo vivencie a sua morte psíquica, materializada em seus pesadelos, momento em que sente um “peso sobre o peito [...], sente-se esmagado, e debate-se sob o peso que o esmaga” (BACHELARD, 2019, p. 164). Em seu quarto no Angico, o Doutor desperta, aflito, de um sonho angustiante em que está sendo enterrado vivo, e estabelece-se o confronto entre o real e o imaginário, entre a vida e a morte, nota-se a “intimidade em conflito” (BACHELARD, 2019, p. 45). Ele tenta escapar daquela opressão e sai do quarto, não pela porta, mas sim pulando a janela, como um impostor, numa tentativa de fugir de si mesmo, de se esquivar de seu perseguidor, o Retrato. A sensação de falta de ar, de sufocamento leva-o a caminhar contra o vento cortante e gelado do inverno. O vento, que anteriormente lhe dera um aspecto ufano, brioso, torna-se violento, muito frio e perturbador, ao que Bachelard designa de “terror cósmico”. Segundo o autor francês, “[...] o terror existe num universo de ansiedade a qualquer objeto designado. É o assobio violento do vento que faz tremer o homem que sonha, o homem que escuta” (BACHELARD, 2001a, p. 234). O vento, a noite e os odores fortes e acres exalados pelo ar, formam “imagens negras” (BACHELARD, 2019, p. 58) de uma mente perturbada:

A solidão do campo, os lampiões a querosene, o cheiro de picumã e sebo frio, o desconforto, o vento, aquele vento alucinado que uivava lá fora, fazendo bater folhas de janelas, o vento implacável a raspar, a raspar, a raspar como uma lixa nos nervos da gente! [...] E no silêncio que de novo se fizera, Rodrigo escutava o uivo do vento e o farfalhar do bambual. [...] Ficou um instante parado à frente da casa, os olhos entrecerrados, recebendo em plena cara o vento frio e úmido da madrugada. O farfalhar do bambual chegava-lhe aos ouvidos como um ruído de mar. Meteu as mãos nos bolsos, trêmulo de frio. Pensou em voltar para enfiar o sobretudo e o chapéu. Mas não. Precisava castigar o corpo [...] (VERISSIMO, 2004b II, p. 326, destaques acrescidos).

Os sonhos de voo, a queda, a morte simbólica, condizem com o pensamento bachelariano de que “a maior luta não é travada contra as forças reais, é travada contra as forças imaginadas. O homem é um drama de símbolos”. (BACHELARD, 2019, p. 69). Ao colocar seu Retrato no espaço da sala de visitas do Sobrado, Rodrigo conduz à ideia de permanência, de pertencimento, o espaço é mais dele do que fora anteriormente; o Retrato e o retratado ocupam o centro do mundo e contemplam a todos do alto: “Era como se – dono do mundo – do alto da coxilha ele estivesse a contemplar o futuro com olhos cheios duma apaixonada confiança em si mesmo e na vida” (VERISSIMO, 2004b II, p. 124). Sua empáfia e sua altivez não serão repassadas aos herdeiros, mas sim a sua fisionomia e as suas paixões. Como um duplo antagônico e perseguidor (NOVROTH, 2016), o filho que mais se parecerá com o Doutor será Floriano Terra Cambará, para quem o pai cede o protagonismo em *O arquipélago*, terceira e última parte de *O tempo e o vento*.

Foi dito que o desfecho do segundo volume da trilogia se dá em 1915 com a morte da jovem Toni e com a ida de Rodrigo Terra Cambará ao Angico. No último capítulo de *O retrato*, “Uma vela pro negrinho”, há um corte temporal, avançando para 1945. A narrativa desloca-se de Rodrigo a seu filho, o escritor Floriano Terra Cambará, aos 34 anos, voltando a Santa Fé em decorrência do enfarte de seu pai. Ressalta-se que é somente nesse último capítulo de *O retrato II* que Floriano participa de fato. Sabe-se a respeito do primogênito nos capítulos intermediários desse livro de *O tempo e o vento* através do monólogo interior do pai, indagando-se, com certa apreensão, sobre a personalidade daquele filho inteligente, promissor e tão bonito quanto ele, contudo, tão tímido e retraído. Não são citados nem o dia nem o ano do nascimento de Floriano, tampouco os preparativos para a chegada do bebê. A criança é revelada pelo narrador heterodiegético nas reminiscências de Rodrigo enquanto avalia a situação conjugal:

Quando Flora chegara às últimas semanas de sua primeira gravidez, ele se vira acicatado por tão grande insatisfação sexual [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 151).

Não pudera nem tentara reprimir as lágrimas no dia em que pela primeira vez vira a mulher amamentando o filho (VERISSIMO, 2004a II, p. 151).

Rodrigo observava que a mulher e o filho tinham o mesmo cheiro [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 151).

Em outros momentos da diegese, inteira-se de Floriano pela visão exterior do narrador que, à distância, incide o olhar para o menino e nota que está sempre com uma expressão triste.

Floriano contemplava a cena sentado no primeiro degrau da escada do vestíbulo. (VERISSIMO, 2004b I, p. 182).

Floriano e Jango haviam sido aprovados nos exames finais. O primeiro vivia encafuado, sozinho, na água-furtada, com seus livros e revistas. Não tinha amigos. Pouco se comunicava com os outros membros da família [...]. (VERISSIMO, 2004b II, p. 181).

Ao longo dos volumes de *O arquipélago*, por meio do monólogo interior de Floriano, descortina-se quem ele é, verdadeiramente, para si e para os outros. Percebe-se que o primogênito do Doutor é a síntese de seus ascendentes, o depositário de valores das famílias Terra, Cambará e Quadros, o que altera a trajetória da linhagem masculina do clã (até então representativa do gaúcho viril) e abre espaço para um herói mais contemplativo, esquivo e sonhador. Assim, de um pai impulsivo, passional e gregário, e de um tataravô intuitivo, nasce um filho reflexivo, ponderado e solitário e, por essa razão, a personagem apresenta-se cindida entre o sim e o não, o feminino e masculino, a luz e a sombra, o *eu* e o *outro*.

Floriano, fisicamente, é o duplo idêntico a Rodrigo, todavia, quando Floriano encontra em si desejos de agir semelhantes aos modos do pai, este se constitui um duplo antagônico (NOVROTH, 2016), que o leva a entrar em crises de identidade. O primogênito deseja ser como o Doutor no que diz respeito à ação, à coragem, à desinibição, à determinação; ao mesmo tempo em que o ideal buscado por Floriano é seu duplo, ele o repudia, o pai é o *sujeito* e *objeto* de seu amor (NOVROTH, 2016). Concomitantemente, Floriano luta para não ser como ele, professando uma “atitude anti-Rodrigo Cambará” [...] (VERISSIMO, 2004c II, p. 97), pois não quer deixar ruir a tábua de valores de bom moço, de bom filho e de retidão moral que constrói para si. A duplicidade surge nas atitudes contraditórias que Floriano adota ao longo do romance: preso às convenções, não assume uma posição diante dos fatos e da vida, é um homem de meios termos, não rompe os grilhões, ele é e *não é*.

Esse traço de personalidade contraria a autenticidade de seu pai, que faz o que tem vontade, diz o que quer, come o que lhe apetece, veste o que gosta, ou seja, um homem cujo *animus* é sobrelevado. Floriano tem seu lado masculino conectado aos Cambarás, mas não representa o gaúcho sanguíneo, extrovertido, apaixonado e

impulsivo. No filho, percebe-se o *animus* mais atribuído à lubricidade, característica que abomina no pai e que não admite e/ou que não quer reconhecer em si. Essa recusa faz com que oscile entre a moralidade autoimposta e a volúpia herdada, quer ser “um Rodrigo que jamais faria minha mãe sofrer, que jamais sairia atrás de outras mulheres” (VERISSIMO, 2004c III, p. 102).

Ao contrário do pai, Floriano tem a *anima* presente desde a raiz de seu nome, fundindo-se ao da sua mãe. Flora e flor resultam em uma personalidade resiliente, hesitante, tímida, medrosa e, muitas vezes, covarde ao não assumir uma posição, e que o leva a recolher-se em seu interior. Outro dos dramas de Floriano consiste em assumir sempre uma postura passiva, em ser mais espectador que ator:

Às vezes Floriano tinha a impressão de que respirava pólen e ficava grávido de coisas verdes. Os cinamomos da praça e do quintal do Sobrado rebentavam em flores lilases, que enchiam o ar com o mel de sua fragrância adocicada (VERISSIMO, 2004c III, p. 58).

Era de cortar o coração vê-lo sentado na soleira da porta ao pôr-do-sol. [...] certas noites, principalmente quando ventava, acordava alarmado e saía a caminhar pelo corredor como um sonâmbulo, “com uma coisa no peito” [...] “Vai ser poeta”, dizia Rodrigo em uma mistura de orgulho e de piedade (VERISSIMO, 2004b I, p. 96).

Floriano, o mais velho dos irmãos, não se encontrava, como os outros, ao lado do pai. Deixara-se ficar a um canto da sala, como se não fizesse parte da família. Era um menino calado, tímido, arredio [...] (VERISSIMO, 2004b I, p. 96).

Antes de prosseguir com a investigação acerca da alma contemplativa, introspectiva e sonhadora do duplo de Rodrigo, faz-se necessária uma pequena pausa para retomar e esclarecer alguns aspectos do segundo elemento feminino encontrado na natureza¹⁵ que não foi ainda considerado e que está afiliado a Floriano. Sublinhe-se que, talvez, por ser escritor, é a personagem mais introspectiva da trilogia.

Atribuído anteriormente à Bibiana – cujos devaneios ativistas, associados à firmeza de propósito, fizeram-na agir sobre a matéria, garantindo-lhe a vitória ao

¹⁵ O trabalho de Bachelard dedicado ao elemento terra foi dividido em duas obras, ao que ele chama de “díptico do trabalho e repouso” (2001b, p. 7). Ambas foram escritas em 1948, na seguinte ordem: *La terre et les rêveries de la volonté* e *La terre et les rêveries du repôs*. O autor assim procedeu porque, durante sua pesquisa, notou que havia dois movimentos distintos: o da extroversão da imaginação dos devaneios ativos (convocados para atuar sobre a matéria), e o da introversão, cujo devaneio flui facilmente, valorizando as imagens de intimidade. Os devaneios de repouso e as imagens da intimidade são retomados em *La poétique de l'espace* (1957), mas sem o simbolismo dos quatro elementos. Outro volume que trata dos devaneios, especificamente acerca do devanear do poeta, é *La poétique de la rêverie*, publicado em 1960. Já que a personagem Floriano é um escritor, essa obra foi convocada à medida que se julgou conveniente (edição de 2018, traduzida do francês para o português).

conquistar a sua habitação onírica –, é possível notar, contra a dureza e a solidez do mundo telúrico, um lado passivo, vinculado a Floriano. Trata-se de uma síntese dialética “escrita sob o signo da preposição contra” e “sob o signo da preposição dentro” (BACHELARD, 2019, p. 4) que induz a uma dissonância do desenvolvimento das vontades. Segundo Bachelard, ao transformar em ação “a vontade que sonha” (BACHELARD, 2019, p. 3), o sujeito é impelido a entrar em confronto consigo mesmo, dado que “pressente a resistência da matéria” (BACHELARD, 2019, p. 4) voltando-se para si, movimento a que o teórico designa de plano da introversão. Nessa acepção, as forças provocadas no interior do elemento telúrico, as *atividades* subterrâneas, convertem-se em *passividade* e conduzem ao recolhimento, às imagens de repouso, refúgio e enraizamento. Essa introversão propicia “olhar o que não se vê o que não se *deve* ver” (BACHELARD, 2019, p. 7, destaques do autor), e o que não pode ser visto são os segredos, “escondidos de nós mesmos, de nossas profundezas” (BACHELARD, 2019, p. 39, destaques do autor). Todo esse movimento do *contra* e do *dentro* formam devaneios de profundidade e conduzem à noção de abismamento, aqui estabelecida.

A representação final do repouso desemboca no espaço afetivo do interior das coisas, em um ambiente de tranquilidade, que é o da casa, por sua vez, construída sobre a terra: “Também a casa escava, por si própria, enraíza-se no solo, solicita-nos para uma descida, dá ao homem um sentido do secreto, do oculto” (BACHELARD, 2019, p. 195). Essa imagem relaciona-se ao ventre e à gruta, os quais geram devaneios ambivalentes de vida e morte, pois, sendo a primeira morada, representa a maternidade, mas é também a última morada, uma vez que, no final, “a gruta torna-se um túmulo natural, preparado pela terra mãe”. Segundo Bachelard, “todas [essas] imagens têm o mesmo centro de interesse: um ser encerrado, um ser protegido, um ser escondido” (BACHELARD, 2019, p. 139), ideia aplicável a Floriano, como se verá adiante. É possível notar, então, que o elemento telúrico está atrelado ao espaço em que se constrói a morada e ao lugar para onde o homem volta após o finamento. Na dialética do nascimento *versus* morte, a casa erige-se como o abrigo primordial do homem. A habitação acolhe e garante os devaneios do repouso que consistem em “sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem *intensidade*” (BACHELARD, 2019, p. 4, grifo do autor).

Conforme Bachelard, a mesma direção vale “para os valores inconscientes em imagens da volta à terra natal” (BACHELARD, 2019, p. 93), à casa natal, que difere da casa onírica, cujo tema é mais profundo. A casa natal é a da lembrança, “construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos” (BACHELARD, 2019, p.76). Segundo o autor francês, “habitar oniricamente é mais do que habitar pela lembrança, corresponde a uma necessidade mais remota” (BACHELARD, 2019, p.76), porque o sujeito sempre recorda da casa que habitara na infância e deseja, um dia, para ela regressar. Essa moradia (a casa natal) conserva a imagem de célula, de refúgio, mas seus cômodos podem desempenhar outros papéis, como o sótão, espaço dos sonhos elevados, e o porão, espaço dos devaneios de profundezas, tema desenvolvido e aprofundado no livro *A poética do espaço* (2012).

Necessário ressaltar que a *imago mundi* de Bibiana a qual a levava aos devaneios da vontade, não corresponde à de Licurgo e não corresponderá, inicialmente, à de Floriano. A casa onde essa personagem nasce, cresce e desenvolve-se, assenta nela fundações primárias, entre as quais aconchego, calor, luz e proteção. No entanto, o filho do Doutor Rodrigo não cria laços com sua terra e sua gente, situação que o faz entrar em crise, uma vez que tem vontade de se enraizar, de permanecer. Ávido por liberdade, essa resistência parte dele mesmo e leva-o ao recolhimento em lugares íntimos da casa natal os quais proporcionam momentos de devaneios e meditação. Tal é o caso, especialmente, da mansarda e/ou o seu quarto, ao que se verá daqui para frente, tendo início com o episódio do regresso da personagem após permanência de quatro anos no exterior.

O retorno forçado do autoexílio conduz à imagem da “volta à terra” (BACHELARD, 2019, p. 87), classificada entre os psicólogos como a volta à mãe, à gruta, ao interior de si. Floriano inicia os devaneios do repouso “com vontade de escavar, ir mais profundamente e dentro da terra” (BACHELARD, 2019, p. 195), a partir do cemitério, antes mesmo de se dirigir à casa natal. Floriano decide caminhar pela necrópole da cidade, não só pelo fato daquele local tomar conta de seus sonhos repetidas vezes, como também por ser uma tentativa de buscar inspiração naquele espaço cheio de histórias e recordações. Em um determinado momento, depara-se com a inscrição no túmulo de uma mulher, Antonia Weber, falecida em 1915. A descida em si mesmo, em seu abismo, encontra amparo na contemplação do túmulo

de alguém que vivera breve e remotamente, mas que ainda é envolta em uma aura de mistério. Há, pois, uma dupla descida: ao mistério de Toni Weber e às profundezas de Floriano, do qual, até esse momento da diegese, pouco se tem conhecimento.

No capítulo em que Floriano finalmente é alcançado pelo narrador e após a visita aos túmulos, ele retarda a volta ao Sobrado, mostra-se inquieto, pois havia uma atmosfera de temor e ressentimento entre os membros do clã. Além do mais, a possibilidade de rever Sílvia – amor da juventude por ele rejeitado e que, por isso, se torna esposa de seu irmão – deixava-o apreensivo quanto aos sentimentos que o reencontro poderia despertar em ambos:

Aquela inesperada reunião de família, precipitada pela queda de Getulio 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. (VERISSIMO, 2004b II, p. 339).

Jango estava para chegar do Angico em companhia da esposa. E ao pensar na cunhada, Floriano ficou numa confusão de sentimentos: o temor e ao mesmo tempo o desejo de revê-la [...]. Fosse como fosse, a presença de Sílvia naquela casa não ia tornar a coisa mais fácil para ele (VERISSIMO, 2004b II, p. 344-345).

O segundo devaneio do duplo antagônico de Rodrigo acontece quando, sentado no banco da praça, decide olhar para o Sobrado, lugar em que está a sua família. *Olhar* para o espaço familiar se alinha à ideia do antropólogo Marc Augé (2012, p. 80) no que tange ao aspecto de não se dar a devida atenção ao espaço familiar, constituindo-se um lugar mais do *ver* do que do *olhar*; então, Floriano não vê apenas, mas *olha* e esse movimento cria “uma tensão solitária” (AUGÉ, 2012, p. 87). A opção de se acomodar em um banco localizado embaixo da grande figueira da praça, representativa de tantos episódios da diegese, remete, indiretamente, ao estudo da raiz proposto por Bachelard. Segundo a mirada fenomenológica, a raiz da árvore é encoberta, por isso ela e qualquer vida subterrânea só podem ser sonhadas: “A raiz é sempre uma descoberta [...]. E, quando descoberta, surpreende [...] Com ela, temos um exemplo de contradições nas coisas” (BACHELARD, 2019, p. 224). Como se fosse o espelhamento de uma árvore subterrânea, a raiz desperta devaneios duplicados do real e, nesse sentido, ao *olhar* para o Sobrado, Floriano tem uma visão única de todos os que ali habitam (ou habitaram), como se pudesse avaliar a árvore ao contrário, com vistas para o oculto. O primogênito analisa primeiramente o pai, depois cada um dos

irmãos e conclui que todos, homens e mulheres que ali vivem, têm personalidades muito distintas, apesar da genealogia.

Seu pai lá estava no quarto, estendido numa cama, convalescendo da terceira crise de infarto, proibido de fumar e fazer qualquer excesso – ele, o homem dos excessos! –, imobilizado num repouso de estátua. (VERISSIMO, 2004b II, p. 340).

Como era possível que três irmãos tivessem temperamentos tão diferentes? [...]. Se Eduardo, Jango e ele fossem dar como naufragos às praias duma ilha deserta, em companhia dum punhado de outras criaturas, era bem possível que Jango dentro em breve fosse eleito chefe da colônia. [...] Quanto a Eduardo, não tardaria muito em organizar um partido de oposição, e era provável que acabasse encabeçando um movimento revolucionário para tomar o governo pela força e estabelecer uma ditadura em nome do proletariado. (VERISSIMO, 2004b II, p. 341).

Tornou a olhar para o Sobrado, a uma de cujas janelas surgia agora um vulto. Bibi... Esquecera-se por completo da irmã [...] Bibi era outro caso – refletiu Floriano (VERISSIMO, 2004b II, p. 343, destaques do autor).

Essa era a situação no Sobrado. E em meio de tantos interesses desencontrados e conflitos em estado potencial, estavam agora aquelas duas mulheres que Floriano tanto amava e respeitava: sua mãe e Maria Valéria (VERISSIMO, 2004b II, p. 344).

No momento de reexame, Floriano acha-se no limiar, entre as fronteiras interiores e exteriores, em luta contra “os medos armazenados, contra os medos que se transmitirão de geração em geração nessa morada construída sobre a terra batida” (BACHELARD, 2019, p. 84). Se o Sobrado diz sobre o lugar da personagem no mundo, no seu espaço exclusivo, a *imago mundi* de Bibiana constitui-se, para Floriano, um “não lugar”, segundo o entendimento de Marc Augé, um “espaço de passagem”, “de solidão ou esvaziamento da individualidade” (2012, p. 81). O filho de Rodrigo amplia a consciência de outros espaços que nada lhe dizem, esse silêncio provoca-o a ir mais fundo, a pensar naquilo que não quer, a entender o que não sabe, a compreender sobre a ideia de *não pertencimento*, de insulamento, “*de ‘não ser’, ‘não estar’, ‘não pertencer’*” (VERISSIMO, 2004c III, p. 297, destaques do autor). Em seu devanear, Floriano medita e rabisca, na terra sob seus pés, o desenho de um arquipélago, cujas ilhas figurativizam a desagregação dos membros do clã (imagem 3, seção 2).

E eu? (*Sempre inclinado, Floriano agora traçava no chão o mapa da ilha.*) Eu talvez permanecesse na minha famosa equidistância, a

escrever a biografia dos dois líderes e a crônica da ilha [...] (VERISSIMO, 2004b II, p. 342). [...] E o desejo de permanecer física e espiritualmente livre [...], acabara por transformá-lo quase num fugitivo da vida e por fazê-lo prisioneiro da própria ideia de liberdade (VERISSIMO, 2004b II, p. 343, destaques acrescidos).

Com a sola do sapato Floriano apagou a ilha (VERISSIMO, 2004b II, p. 342).

O apagamento da figura das ilhas interrompe o meditar e Floriano, finalmente, dirige-se vagorosamente ao Sobrado, fato que abre a terceira parte da trilogia. A título de esclarecimento, informa-se que em *O arquipélago*, o eixo narrativo não gravita apenas em torno do Doutor; a sustentação da narrativa alterna-se com a figura de Floriano que, por sua vez, passa a ter mais densidade, especialmente nos dois episódios derradeiros. Na terceira parte, há sete capítulos voltados a Rodrigo e onze voltados a Floriano, o que corrobora a mudança de núcleo (NOVROTH, 2016). A partir do momento em que Floriano passa a ser o ponto fulcral da trilogia, percebe-se que suas crises identitárias são ocasionadas devido à insegurança que sente em aproximar-se do pai, à necessidade de conquistar a liberdade (no sentido de não ficar preso aos ditames sociais) e ao sentimento de que está deslocado da família e do mundo. Cabe lembrar que *O tempo e o vento* tem resquícios do romance de formação e a trajetória do filho de Rodrigo é captada desde o nascimento, infância até a idade adulta, com ênfase ao final da adolescência e à maturidade.

Dito isso, no capítulo introdutório de *O arquipélago I*, “Reunião de família I”, Rodrigo, durante a madrugada, é acometido de outro edema, fato testemunhado por Floriano. O episódio fora tão excruciante que deixara o rapaz insone, por isso a personagem decide sair daquele local que o asfixia e andar pelas ruas da cidade, acompanhado do narrador. A personagem reconhece o panorama de uma cidade mais modernizada, mas que ainda mantém as peculiaridades de província, fato que lhe traz lembranças. O rapaz, nostálgico, decide entrar na livraria A Lanterna de Diógenes e acaba por comprar um caderno de pauta simples onde pretende traçar as primeiras linhas de seu ambicioso projeto: um romance que abranja os duzentos anos da história do Rio Grande do Sul.

Na *flânerie*¹⁶ de Floriano pelas ruas da cidade, depara-se com velhos conhecidos que querem prostrar, entretanto a personagem se desvencilha daqueles palradores. Mais adiante, absorto em seus pensamentos, encontra seu amigo e confessor, Roque Bandeira, praticamente o único com quem gosta de conversar, devido à sapiência dele. A timidez do rapaz é um de seus demônios, essa característica leva-o a se sentir como se estivesse à beira do abismo, deslocado e desorientado perante a família, à sociedade e até mesmo diante do mundo. Ademais, ter um pai duplo antagônico, tão efusivo, tão comunicativo, tão senhor de si, fazia-o entrar em conflito e a se recolher em seu cárcere/refúgio: “A casa onírica fornece elementos da vida fechada, e pode ser estudada nos dois sentidos opostos, do cárcere e do refúgio” (BACHELARD, 2019, p. 86).

A casa dos sonhos de Bibiana (e residência do primogênito), “tem tudo para simbolizar os medos, a trivialidade da vida comum ao rés do chão e as sublimações [...] com seu porão enterrado, o térreo a da vida comum, o andar de cima onde se dorme e o sótão junto ao telhado” (BACHELARD, 2019, p. 86). No espaço exclusivo de Floriano também habita uma casa onírica com seu sótão; canto e quarto, pois o “onirismo da casa necessita de uma pequena casa dentro da grande para que recobremos as seguranças primárias da vida sem problemas” (BACHELARD, 2019 p. 95). A personagem elege, entre os seus aposentos secretos, o sótão do Sobrado, apelidado anteriormente pelo pai e pelo tio de Castelo, nome deveras significativo devido a sua localização e acesso, era o lugar em que iam às escondidas novelas pornográficas, levavam as criadas para terem relações. No entanto, para o filho de Rodrigo, o Castelo proporciona o escape da realidade e a entrada no seu próprio mundo, o da ficção, o qual constituía o mundo perfeito, pois nele podia vivenciar as histórias que lia.

Assevera Bachelard que o adulto conserva permanentemente em sua alma um lado infantil que pode ser acessado através do devaneio. O onirismo voltado à infância é “o regresso à morada dos devaneios, aos devaneios que abriam o mundo” (BACHELARD, 2018, p. 97). As imagens registradas na infância prevalecem sobre as imagens presentes, não se pode vivê-las novamente, mas, pelo devaneio, pode-se

¹⁶ Emprestou-se o vocábulo “*flânerie*”, (derivado de “*flâneur*”) da obra Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna (2007), de Charles Baudelaire. Nela, essas palavras conhecem o sentido de ato, ou de sujeito que caminha, explorando esteticamente a cidade (Paris), finalidade não pretendida por Floriano que, em sua deambulação, deseja rever os lugares, a cidade, o seu mundo, para neles reencontrar material para a sua escrita.

revivê-las. É possível notar no excerto a seguir que Floriano revive, no entardecer de sua vida, as solidões de criança, as imagens que o “Menino” outrora produzira, cuja manifestação está ligada “ao devaneio de poeta” (BACHELARD, 2018, p. 100). Sua imaginação ativa é enunciada sem sinais de pontuação, tal como os pensamentos afloram, sucessiva e incessantemente:

Por tudo isso o Menino entrava no barco de lata com o nome Nemrod na proa saía pros Sete Mares ia ver seu bom amigo o monarca de Sião. E via o sol de Bangkok luzir nas cúpulas d'ouro. Ou então fechava os olhos e contra o escuro das pálpebras tinha o seu calidoscópico geometrias deslumbrantes joias, florões e astros vagalumes, borboletas dragões e auroras boreais. Ou então abria a janela do torreão do Castelo esperando a Grande Visita. Pearl White, a brava Elaine a heroína dos seriados a mais bela mulher do mundo o maior de seus amores vinha loura, alva e muda deitar-se no seu divã. Mas ai! os chineses sinistros dos Mistérios de Nova York surgiam com seus filtros seus venenos e punhais Salta, Elaine, pra garupa do meu pingo alazão vou levar-te pró palácio do monarca de Sião (VERISSIMO, 2004c I, p. 290).

Bachelard assegura que o sótão atulhado de apetrechos e objetos pertencentes aos antepassados é “museu para os devaneios” (BACHELARD, 2019, p. 85), os quais trazem à vida o passado ancestral, a juventude de familiares; no sótão se encontram “as velharias [que] se ligam para sempre à alma da criança.” (BACHELARD, 2019, p. 85) e “reconstituem a beleza das imagens primeiras” (BACHELARD, 2018, p. 97).

Estão aqui reunidos, como num congresso de aposentados, um velho divã, uma prateleira com brochuras desbeijadas, um velho gramofone de campânula, com uma coleção de discos antigos, uma pequena mesa de vime e algumas cadeiras – coisas estas retiradas do serviço ativo da casa, nos andares inferiores (VERISSIMO, 2004c I, p. 75).

No Castelo, Floriano distancia-se dos olhares inquisidores dos outros, isenta-se de restrições e/ou coerções externas, no espaço particularizado lhe é permitido proceder de maneira não sancionada pelo decoro ou pelas regras sociais: “*Estranho. Aos 34 anos ainda encontro neste cubículo um pouco da sensação de segurança e proteção que tão voluptuosamente tranquilizavam o Menino*” (VERISSIMO, 2004c II, p. 119, destaques do autor). A mansarda é o refúgio que lhe transmite segurança e liberdade, é o lugar em que Floriano se abriga, distanciando-se dos outros membros, pois “a casa oniricamente completa é a única. Nela se vive só, ou a dois ou em família, mas, sobretudo, só”. (BACHELARD, 2019, p. 81). Na água-furtada, a personagem adentra seu espaço exclusivo, abisma-se em seu interior. Nessas horas de

abismamento, pode se reencontrar com o “Menino” que ainda morava em si, ouvir músicas, pintar, escrever e, principalmente, entregar-se aos devaneios criativos de escritor.

A mansarda adquire uma singular altura; do alto, Floriano desfruta do prazer de observar a cidade, o pôr-do-sol, captar as cores, as sensações. A janela, consoante Bachelard, é como se fosse “um olho aberto para o céu longínquo, para o mundo exterior” (BACHELARD, 2019, p. 89). *Olhar* por trás da fenestra, às escondidas, constitui um tema particular e filosófico que só adquire pleno sentido se se notar o caráter central da casa de onde se olha para fora: “A casa dá ao homem que olha atrás da sua janela – e não à janela –, atrás da lucerna do sótão, o sentido de um exterior tanto mais diferente do interior quanto maior a intimidade do quarto” (BACHELARD, 2019, p. 89). Da janela do sótão, no “doce vida aérea dos ninhos”, Floriano, extasiado com a paisagem e as cores da terra natal, podia devanear em voz alta:

– Olha só aquele verde... – murmura Floriano. – Não encontrei esse tom em nenhum dos céus estrangeiros que vi nas minhas viagens. Me lembro dum pôr-do-sol fantástico no Jardim dos Deuses, no Colorado: os penhascos rosados, o vermelhão do horizonte, a relva amarela... tudo assim com um vago ar de incêndio... Um azul inesquecível é o do céu dos Andes. De vez em quando me voltam à lembrança os horizontes de Quito, ou aquele céu pálido e luminoso que cobre a meseta central do México. Queres um céu para a noite? O das Antilhas. Mas céu como este do Rio Grande, palavra, não vi outro. Repara bem naquela zona verde... Parece um desses lagos vulcânicos, frio, transparente, insondável... (VERISSIMO, 2004c I, p. 77).

Ao longo do romance, Floriano contempla os acontecimentos ao longe, do alto da mansarda, atrás da janela, apartado da vida que corria. Dentro da casa onírica *de Bibiana*, o filho mais velho de Rodrigo cria o mundo dele, um universo paralelo, à margem de Santa Fé e do Sobrado, a *sua* casa onírica. A morada que habita em Floriano “constrói os seus próprios valores que reúne valores inconscientes” (BACHELARD, 2019, p. 94), entre os quais, o desejo pela cunhada Sílvia, motivo constante de muitos devaneios:

Com o olhar ainda no horizonte, Floriano pensa em Sílvia. Jango chegou. Mais uma presença perturbadora no Sobrado... Esta noite marido e mulher dormirão na mesma cama. Jango tomará Sílvia nos braços, à sua maneira brusca e patronal, sem sequer tratar de saber das disposições dela. Crescerá sobre a criaturinha como um garanhão sobre uma égua. [...]. (VERISSIMO, 2004c I, p. 77-78).

Há outro canto da casa natal, um aposento mais secreto, “mais escuro”, o quarto de dormir, onde Floriano entrega-se a variados devaneios de intimidade, noturnos e diurnos. O quarto é um espaço privativo, intransponível, lugar em que se protege do assédio de uma sociedade em que se acentuam rígidas regras de conduta. O confinamento do quarto conduz à imagem que Bachelard denomina de “vontade de segredo” (2019, p. 196) a qual, por sua vez, relaciona-se às “imagens negras” e aos “sonhos noturnos” (BACHELARD, 2019, p. 58). Trata-se de necessidades psíquicas obscuras, proibidas e perigosas, no caso, o desejo por Sílvia e a expectativa pela morte do pai *“Não atiraste no Quaresma porque naquele momento desejaste inconscientemente a morte de teu pai”* (VERISSIMO, 2004c III, p. 114, destaques do autor), as quais ele só confessa ao seu duplo, ao *Outro*, que surge reiteradamente em seu divagar.

Sílvia agora lhe aparece tal como a viu ontem, à tardinha, a regar com a água dum mangueira as plantas do quintal. Seu vestido é da cor das flores das almandas. Sua sombra projeta-se azulada no chão de terra batida. Os pessegueiros estão pesados de frutos. E então eu deço, aproximo-me dela por trás, enlaço-lhe a cintura, puxo-a contra meu corpo, beijo-lhe o lóbulo da orelha, minhas mãos sobem e cobrem-lhe os seios... e ela se encolhe arrepiada e se volta, e sua boca entreaberta procura a minha... Mas não! Sílvia é a mulher de Jango. Está tudo errado. (VERISSIMO, 2004c I, p. 44).

É curioso – reflete –, de dia sou um homem lúcido que sorri para seus fantasmas. A noite é que me traz esses pensamentos mórbidos (VERISSIMO, 2004c I, p. 44).

Habitam, na casa onírica que Floriano construiu para si, aposentos que são “universos inconstantes” (BACHELARD, 2019, p. 85). Seja na mansarda, no quarto, ou em quaisquer cantos (escuros), não há um lugar em que possa se proteger dos seus fantasmas particulares, ocultos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, pois “não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos” (BACHELARD, 2019, p. 94).

Nossa mente [...] é como uma grande e misteriosa casa, cheia de corredores, alçapões, portas falsas, quartos secretos de todo o tamanho, uns bem, outros mal iluminados. No fundo desse casarão existe um cubículo, o mais secreto de todos, onde estão fechados nossos pensamentos mais íntimos, nossos mais tenebrosos segredos, nossas lembranças mais temidas (VERISSIMO, 2004a I, p. 49).

Seja exterior ou interiormente, nos espaços particularizados ou exclusivos, Floriano não consegue fugir da sua sombra, “o lado contrário do ego”, precisamente, dos “traços de caráter que mais detestamos nos outros” (JUNG, 2019, p. 76). Por essa razão, o primogênito de Rodrigo divide-se entre o que ele *quer ser* e o que ele *é*, o seu duplo, o *Outro*. Seu maior temor é abrir as portas que dão ao seu próprio mistério: “Ponho a mão na maçaneta... O coração bate acelerado... expectativa e medo. Boca seca. Um aperto na garganta. Abro a porta devagarinho como um ladrão (ou um assassino?)” (VERISSIMO, 2004b II, p. 45). Temor que será suplantado “escavando a terra”, reexaminando as fronteiras interiores e exteriores, atitude essa que o levará, no final da trilogia, a prestar contas com o pai, superar os conflitos, enraizar-se e, enfim, escrever o livro sobre a sua gente. Entre as personagens que guiarão Floriano e o restituirão “à profundidade de seu mistério” de onde “sairá, renascerá” (BACHELARD, 2019, p. 139), desenha-se o contorno de Maria Valéria. A vela acesa da madrinha iluminará e desvanecerá a sombra do duplo de Rodrigo, para “[Floriano] achar o que perdeu” (VERISSIMO 2004b II, p. 350): sua identidade, seus valores, seu lugar no mundo.

Antes de se prosseguir com a investigação da personagem feminina mais enigmática da trilogia, é importante discorrer acerca de alguns aspectos essenciais relativos à simbologia da chama da vela. Normalmente ela está ligada à sabedoria e à purificação, além de evocar imagens contraditórias, visto que “é a alma dos aniversários” e “arde ao pé dos defuntos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 934). Bachelard escreve uma obra específica sobre o tema, *A chama de uma vela* (1989), desenvolvido a partir da ideia de que a chama é um material simbólico da individuação, processo de realização do *si mesmo*, do *Self*, segundo a psicanálise junguiana.

A imagem da chama e/ou do lampião está relacionada a fatores variados que se interpenetram na imaginação dos poetas e dos escritores, entre eles, a memória, o recolhimento e a efemeridade. Segundo o autor francês, o lume assemelhar-se-ia a um combustível, visto que movimenta, simbolicamente, “corpos e corações”, ao trazer recordações e *insights* sobre si mesmo, na solidão dos espaços da casa natal. Observar a chama da vela traz calma, serenidade e paz de espírito, sensações que favorecem novas imagens e conduzem às imagens-lembranças das experiências de vida. É por meio do devaneio instado pela luz flamejante que a imaginação e a

memória se unem e “nos devolvem as imagens que se ligam a nossa vida” (BACHELARD, 2018, p. 99). Bachelard considera que as imagens dos devaneios defronte à chama da vela impulsionam o ser para o alto, pois a verticalidade das chamas é o mesmo que se elevar. Para o fenomenólogo, ao sair da horizontalidade e alçar voos, a imaginação criadora instiga a transformação, em um processo metamórfico. O sonhador tem consciência que, depois de acesa, ela é consumida aos poucos pela chama, o que se compara à fragilidade da vida; a chama, pois, que consome é a mesma que traz a renovação.

No encerramento da obra, Bachelard associa a luz da vela à da lâmpada, não a elétrica, mas ao antigo lampião, corriqueiro das noites em família. O objeto, além de proporcionar um ambiente aconchegante, insta fantasias, ao situar a imaginação criadora em dois mundos, o claro e o escuro. Ademais, o lampião remete à imagem do escritor solitário que, defronte à lâmpada, depara-se ante o desafio da página em branco “esse grande deserto a ser atravessado, jamais atravessado” (BACHELARD, 1989, p. 109). Para vencer esse obstáculo, é preciso “ter aventuras de consciência, aventuras de solidão” (BACHELARD, 1989, p. 110), de tal maneira que se possam ver as coisas não apenas na forma real, mas nas fantasias, colocando “um pouco mais de sombra no claro-escuro das imagens esmaecidas” (BACHELARD, 1989, p. 110).

Diante do exposto, é possível constatar que a chama da vela se correlaciona ao ressurgimento das lembranças e das memórias, ao isolamento e ao processo de escrita. Diferente do que se desenvolveu até aqui, o lume não está vinculado ao devanear de Maria Valéria, mas é a mola propulsora dos surtos fantasiosos de Floriano, ou seja, é o combustível para os devaneios de um escritor solitário: “A chama é um mundo para o homem só. Então, se o sonhador de chama fala com a chama, fala consigo mesmo, ei-lo poeta” [...] (BACHELARD, 1989, p. 12). Portanto, os signos Maria Valéria, baú, chama, sombra, memória, história, solidão, devaneio e Floriano relacionam-se entre si.

Outro aspecto que deve ser considerado sobre a vela, dessa vez menos complexo que a fenomenologia bachelariana, diz respeito à singela lenda gaúcha do “Negrinho do pastoreio”, registrada por Simão Lopes Neto, a qual intitula o último capítulo de *O retrato II*, “Uma vela pro negrinho”. A narrativa trata de um escravo maltratado por um feitor que o acusa de ter perdido um cavalo baio. Aflito, o menino vai à procura do animal e, sem êxito, volta à fazenda, onde é surrado e amarrado nu

sobre um formigueiro. No dia seguinte, o malvado capataz depara-se com a imagem do menino ao lado de Nossa Senhora, a Madrinha, e do baio. Desde então, reza a lenda, tudo que se perde no mundo o Negrinho acha, mas ele só entrega os perdidos a seus donos se estes lhe acenderem uma vela, não para ele, mas sim para o altar da sua Madrinha, como paga pelo livramento do cativo e pelo recebimento da tropilha, que ele conduz e pastoreia, tranquilamente pelos campos do Rio Grande.

Maria Valéria – a Dinda de todos os moradores da casa – protege e cuida, como a Madrinha do menino escravo, como a Virgem Maria (Valéria). Enigmática e desacordante, Maria Valéria é, simultaneamente, *animas* e *animus*, silêncio e voz, luz e sombra, fogo e gelo, mãe sem parir. Está sempre presente (e onipresente) em todos os volumes da trilogia, mas não se configura como a principal, é sempre deixada em segundo plano:

Alice entrou de braço dado com Licurgo. Atrás do par vinham Florêncio Terra, o pai da noiva, e sua outra filha, Maria Valéria. (VERISSIMO, 2004a II, p. 293)
– Alice, sente do lado esquerdo do seu pai. E vassuncê, Curgo, fique na frente da sua noiva. Maria Valéria, espere um pouco. (VERISSIMO, 2004a II, p. 305).

Dado que não é para ela que recai o fulcro da narrativa, pouco se sabe a respeito da infância e da juventude de Maria Valéria, ou mais exatamente, dela mesma. No entanto, é possível identificar, em alguns *flashes*, que a sobrinha de Bibiana herda o espírito prático, zeloso e independente dos Terra. Após a morte da mãe, a filha mais nova de Florêncio Terra, ao contrário do que se espera, é quem cuida da casa e dos irmãos; portanto, desde moça, deixa de lado seus interesses e cuida dos outros, em uma atitude altruísta que a acompanha por toda a narrativa. A responsabilidade assumida em sua juventude deixou-a com espírito de ancião, conforme repara o médico e amigo da família, Carl Winter, em um dos convescotes no Sobrado, promovidos pela tia: “Aos vinte e quatro anos Maria Valéria tinha mentalmente quase a idade de Bibiana” (VERISSIMO, 2004a II, p. 319). Não é uma mulher de confidências, dificilmente fala de si para os outros (nem para si mesma), raras vezes o narrador tem acesso ao seu espaço exclusivo, quase inviolável:

Que pensamentos estariam passando pela cabeça da velha? (VERISSIMO, 2004c II, p. 329).
Em várias ocasiões, com o intuito de conhecê-la melhor, Winter procurara levá-la a confidências, pois suspeitava de que havia naquela criatura muito mais coisas do que seus gestos e palavras revelavam. Não conseguira, entretanto, quebrar aquela espécie de armadura de

gelo que envolvia a filha mais moça de Florêncio Terra. (VERISSIMO, 2004a II, p. 319).

Maria Valéria é sempre apresentada por um viés masculino que a observa do exterior. Sabe-se que é alta, magra, destituída de beleza e de vaidade, solícita, calada, retraída, corajosa, características que se acentuam com o passar do tempo e que se ligam ao *animus*.

Aos 24 anos, pelo olhar do pai, Florêncio:

Admirava Maria Valéria: era ela quem, depois da morte da mãe, tomava conta da casa. Tinha coragem, bom senso e espírito prático; não se preocupava com vestidos ou enfeites, e não era dessas que vivem na frente do espelho, pensando em festas e namorados. Sabia fazer queijos, doce e pão; era uma cozinheira de primeira ordem e herdara as mãos habilidosas da mãe, sendo hoje talvez a melhor rendeira de Santa Fé [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 323).

Aos 24 anos, pelo olhar de Carl Winter:

Sempre que a via, muito alta, tesa e esbelta, o rosto alongado, os grandes olhos negros um pouco saltados, o nariz longo e fino, a boca rasgada de expressão um tanto sardônica – ele não podia deixar de fazer uma comparação: ‘comprida e aguda como uma lança’. A própria voz de Maria Valéria tinha algo de contundente. (VERISSIMO, 2004a II, p. 319).

Aos 35 anos, pelo olhar do narrador:

Ela fica de braços cruzados, imóvel e tesa, esperando. À tibia luz da lamparina seu rosto está todo manchado de sombras que a envelhecem, e como que lhe tornam maior o nariz, mais encovadas as faces [...] A chama ilumina-lhe o rosto descarnado e severo, um rosto anguloso e sem idade, mas de grandes olhos escuros e lustrosos (VERISSIMO, 2004a II, p. 266).

Aos 63 anos, pelo olhar de Rodrigo (moço):

Tinha um rosto longo e descarnado, de pômulos levemente salientes, a pele dum moreno terroso e meio ressequido. O curioso era que às vezes essa cabeça dava a impressão de ter apenas duas dimensões. [...] Maria Valéria parecia mesmo uma pintura, ali imóvel à cabeceira da mesa. Havia em seu rosto uma expressão de serena, mas irresistível energia, difícil de localizar. Estaria nos olhos escuros e graúdos, levemente exorbitados? Ou no nariz agressivamente agudo e comprido? Não. Devia estar no desenho decidido da boca rasgada e pouco afeita ao sorriso. E também na voz seca e autoritária, que dispensava o auxílio de gestos. Desde menino ele se habituara a ver em sua madrinha um símbolo das coisas indestrutíveis e indispensáveis. Ela era a Vestida de Preto. A que nunca adocece. A que tem boas mãos para fazer doces, bolos e queijos. A que continua de pé, ativa e útil, quando a doença derruba os outros membros da família [...] (VERISSIMO, 2004c I, p. 303).

Aos 85 anos, pelo olhar de Rodrigo (doente):

Um vulto entra no quarto. Maria Valéria toda de preto. Maria Valéria com chinelos de feltro, caminhando sem ruído. Maria Valéria que se aproxima do leito e fita nele os olhos esbranquiçados e mortos. Maria Valéria que ergue a mão de múmia e começa a passá-la de leve pelos seus cabelos, sem dizer palavra, sem mover um músculo do rosto. Rodrigo não pode conter as lágrimas, que lhe inundam os olhos e começam a escorrer-lhe pelas faces. (VERISSIMO, 2004c I, p. 243-244).

Aos 85 anos, pelo olhar de Floriano:

D. Maria Valéria nunca foi mulher de muitas palavras. Para ela o passado é uma sepultura: remexer nele seria sacrilégio. Devemos deixar os mortos em paz, para que eles façam o mesmo conosco. Nestes últimos dias, temos mantido alguns diálogos: ela balançando-se na sua cadeira, os braços cruzados, os olhos fitos nos seus misteriosos horizontes de cega [...] (VERISSIMO, 2004c I, p. 163).

Outros traços hereditários são a determinação e a teimosia, constatados na opção por ficar solteira em uma época que essa escolha trazia sérias consequências para uma moça. Foi esclarecido no capítulo dois que a justificativa para abdicar do casamento e preferir o celibato é o amor secreto que nutre pelo marido da irmã, duplicado mais adiante na paixão de Floriano pela cunhada Sílvia, dissimulado a vida inteira em um tratamento hostil e cerimonioso: “[eram como] duas lixas a se tocarem em contatos ásperos e rápidos. Nunca se olhavam de frente: evitavam-se o mais que podiam. Era evidente que se queriam mal” (VERISSIMO, 2004b II, p. 176). A paixão inconfessável é uma das causas de seu parco devanear e, por conseguinte, um dos motivos de penetrabilidade ao seu espaço exclusivo, o qual, por conveniência, será retomado agora.

Um desses devaneios ocorre em um dos fartos almoços oferecidos pela tia, por ocasião da entrega das cartas de alforria aos escravos. Em um comentário de Bibiana, deixa-se entrever que Licurgo tinha um caso com Ismália Caré. Desconcertada e tentando disfarçar os seus sentimentos, Maria Valéria sabia que bastaria erguer os olhos para ver a figura encantadora do primo, por isso tenta se livrar dessa armadilha amorosa que o destino lhe preparara e que ela inutilmente evitara, indo espiar a rua por trás da janela. Olhar à janela permite o isolamento – ainda que em um dia de festas –, além de revelar que o mundo de fora é mais relevante:

Maria Valéria ergueu-se da mesa, acercou-se da janela que dava para a Rua dos Farrapos, e ficou olhando com atenção vaga para a meia-água caiada, lá do outro lado, e à frente da qual uma criança brincava com um cachorro. Desconcertada diante da observação de dona Bibiana, tratara de afastar-se do grupo, para que ninguém lesse em seu rosto que ela sabia do caso de Licurgo com Ismália. Passara todo o tempo do almoço esforçando-se por não olhar para o primo. Que gostava dele, era uma verdade que só admitia com relutância. Morreria de vergonha se alguém viesse a suspeitar desses sentimentos que em vão procurava ocultar até de si mesma. Temendo trair-se, chegava a tratar Curgo com aspereza, dando muitas vezes aos outros a impressão de que lhe queria mal. Sempre, porém, que o via ou que lhe ouvia a voz, ficava toda perturbada, com a garganta seca, as mãos trêmulas, o coração a bater descompassado. No seu orgulho, irritava-se com isso, pois lhe fora sempre agradável a ideia de considerar-se diferente das outras moças que viviam preocupadas com ‘essas bobagens de amor’ (VERISSIMO, 2004a II, p. 321).

Naquele exato momento da diegese, o Sobrado é a casa onírica de Bibiana, somente dela, portanto, não é a casa que desperta os sonos noturnos de Maria Valéria, mas as vozes alheias das mulheres que se diziam devotas e que a maldiziam e que lhe apontavam o dedo, acusadoramente. Ao olhar à janela, Maria Valéria traz o “mundo de fora” para seu “mundo de dentro” e isso a aflige:

Com a testa encostada na vidraça, os olhos fitos na rua, ela agora ouvia mentalmente vozes das mulheres que se encontravam à saída da missa e murmuravam segredinhos: ‘Ouvi dizer que a Maria Valéria tem um rabicho danado pelo Curgo. Quem diria, hein? Vá a gente se fiar nessas santinhas...’

[...] Seria horrível se eles um dia comesçassem a murmurar: ‘Sabem da última? A Maria Valéria está apaixonada pelo noivo da irmã’ (VERISSIMO, 2004a II, p. 321-322).

Outra característica da personagem que deve ser destacada é o laconismo, herdado dos Terra. Fala pouco, contudo as suas palavras são as mais lembradas por todos. Suas frases são curtas, contundentes e certeiras, dando sempre o nome certo às coisas, em observações carregadas de bom senso, as quais “eram um jorro de água fria sobre a fervura dos entusiasmos dos sobrinhos” (VERISSIMO, 2004b I, p. 155). Pragmática, seus enunciados são proverbiais e carregados de ditos populares, o que dá ao seu discurso um tom professoral e ares de sabedoria incontestável. As expressões sentenciosas por ela proferidas inúmeras vezes, legitimam comportamentos considerados desejáveis e mantém o discurso da tradição, introjetados pelos membros do Sobrado. Cabe acentuar que seus preceitos não remetem “a um discurso de um sujeito, mas a um discurso de todos os sujeitos”

(MAINGUENEAU, 2014, p. 72) e, por isso, concebidos para serem repetidos e assimilados de geração a geração. No espírito céptico, prático e realista de Maria Valéria, não faltavam superstições, o que dá um caráter contraditório às advertências que faz para os familiares, impregnadas de "não presta", as quais constituíam a negação de sua natureza incrédula:

Não presta varrer a casa de noite – afirmava – porque os antigos diziam que isso pode causar a morte da pessoa mais velha da família. Não presta vestir roupa às avessas pode virar a sorte dum vivente. Havia, segundo Maria Valéria, outros "não presta" que atraíam desgraças: abrir guarda-chuva dentro de casa; fechar as portas logo depois que alguma pessoa da família sai de viagem; deixar chapéu em cima de cama... (VERISSIMO, 2004b II, p. 155).

Os provérbios, os ditos, as superstições fazem de Maria Valéria a voz da experiência, reverberada por gerações, assim como a história da família que repassará a Floriano. E a experiência lhe ensina que o destino das mulheres é sempre esperar pelo pior, por guerras sempre incitadas pelos homens. Por essa razão a Madrinha está em luto permanente, as suas vestes pressagiam um futuro negro do qual as mulheres não podem fugir:

Mas uma mulher nesta terra tem de estar preparada para o pior. Os homens não têm juízo, vivem nessas folias de guerras. Não se esqueça. Nós também estamos na guerra. E ninguém passa por uma guerra em branca nuvem. Não se iluda. O pior ainda nem começou. Que é que a gente vai fazer senão ter paciência, esperar, cuidar da casa, dos filhos... [...] Não somos as primeiras nem vamos ser as últimas. Antes de nós outras mulheres também esperaram e passaram trabalho (VERISSIMO, 2004c I, p. 331).

Silenciosa, surge sempre como uma sombra, um fantasma, uma aparição, penetra em todos os cantos (escuros), apesar da porta cerrada. Sua onipresença, sua imagem e o eco de suas palavras conservam-se no pensamento dos homens da família, impingindo-lhes retidão moral. A "guardiã da virtude" assemelha-se a um espelho que projeta a sombra do *outro*, o *outro* que se embaraça ou se envergonha, que reprime o interior.

Maria Valéria representa o paradigma da família; por isso ela se autoanula, sufoca os próprios sentimentos que atraíam a moral que defende. Esterilizando o que nela desvirtua o quadro de valores do seu clã, ostenta o *olhar* que acusa o desvio da rota dos comportamentos e/ou das prevaricações. Ela é o próprio *outro* que espelha a sombra de Floriano e a sombra de Rodrigo, ou seja, o lado obscuro de cada uma

dessas personagens. Nesse sentido, opondo-se ao outro, ela os complementa, denuncia-lhes a duplicidade identitária, agindo como censora. Maria Valéria é a extensão da consciência do *outro*: põe luz naquilo que é condenável, censura, constrange; e aponta o desejável, aprova, indica caminhos.

Maria Valéria surge da sombra da sala de jantar e entra na zona luminescente criada pelo reflexo do fogo. (VERISSIMO, 2004a I, p. 36).

Parecia um espectro [...] A tia entrou no vestíbulo e subiu a escada. Rodrigo seguia-a com olhar, sorrindo. O meu fantasma de estimação. (VERISSIMO, 2004b II, p. 143).

Rodrigo notou que agora Maria Valéria aparecia como uma assombração à porta que dava para o vestíbulo (VERISSIMO, 2004c II, p. 146).

[o maior medo de Floriano] era o medo das sanções da tua tribo, cuja maior Sacerdotisa era dona Maria Valéria, a vestal do Angico e do Sobrado, a Guardiã da Virtude. (VERISSIMO, 2004c II, p. 99).

Tem de súbito a impressão de que uma terceira pessoa acaba de entrar. Volta a cabeça e vê a própria imagem refletida no espelho do lavatório: um fantasma de xale nos ombros (VERISSIMO, 2004a II, p. 176).

A figura etérea e espectral tem controle sobre tudo e todos no Sobrado. Resolve desde os problemas mais prosaicos aos existenciais, sua *anima* adivinha, intui, percebe o que é para ser desapercibido. Seus *olhos* perscrutadores veem o que os outros não veem, investigam todos os ambientes do Sobrado até onde o narrador é impedido de entrar. É o que acontece no dia do cerco ao Sobrado, quando Maria Valéria dá indícios de que seria a guardiã da casa onírica de Bibiana, com seu porão, térreo, o andar de cima e o sótão.

A imagem fugidia da Madrinha perpassa os andares do casarão onde, em cada canto, há uma abertura para o imaginário, por meio do qual se tem acesso aos espaços exclusivos, entre eles aqueles reservados aos homens: “Uma mulher não deve descer ao porão. É tarefa do homem” (BACHELARD, 2019, p. 83). Em imagens noturnas, Maria Valéria permite-se descer ao porão com Licurgo, para enterrar a sobrinha: “Porão e sótão podem ser detectores de infelicidades imaginárias, dessas infelicidades que muitas vezes marcam para o resto da vida um inconsciente”. (BACHELARD, 2019, p. 83). Em seu “triste devaneio”, Maria Valéria abre a porta do alçapão, “um buraco negro no soalho, a noite e a friagem moram debaixo da casa”

(BACHELARD, 2019, p. 83) e depara-se com os fantasmas que habitam o porão da sua alma, entre os quais, a imagem da criança morta.

Maria Valéria cerra os olhos por um instante e encosta a cabeça no respaldo da cadeira. Imagina o que se está passando lá embaixo. Agora Licurgo abre no chão úmido do porão uma pequena cova, enquanto ratões passam pelos cantos sombrios. Ao pé de Licurgo, a caixeta. Marmelada branca. A criança tinha mesmo uma cor de marmelada branca. E Maria Valéria pensa nas vezes em que já ficou ao pé do fogão, de mangas arregaçadas, mexendo com uma pá de madeira no tacho onde fervia a marmelada branca. Nunca mais ela poderá fazer ou comer marmelada sem pensar na criança morta. A voz do pai atravessa seu triste devaneio (VERISSIMO, 2004a I, p. 204).

Maria Valéria é a escora de todos, suporta com determinação as adversidades impostas pela existência, mas não tem em quem se escorar. O *olhar* para dentro da personagem acontece em episódios em que se encontra vulnerável, nos raros momentos em que retira a persona da heroína arquetípica e revela seus dilemas, suas dores. Ao descer em si mesma, em sua moradia, depara-se com seus próprios fantasmas e compreende que “os fantasmas de cima e os fantasmas de baixo não têm as mesmas vozes, nem as mesmas sombras” (BACHELARD, 2019, p. 83). As obrigações aliadas ao espírito avaliativo e realista impedem-na de se entregar ao onirismo, e tudo que consegue são imagens negras de um presente desolador, de um passado sombrio e de um futuro sem ilusões:

De repente, numa invencível sensação de cansaço, ela se senta pesadamente na cama e leva ambas as mãos às têmporas. A cabeça agora lhe dói tanto que parece que se vai partir. Senhor, quando acabará este martírio? Quando? Quando? Quando? (VERISSIMO, 2004a II, p. 267).

Maria Valéria cruza os braços, aperta-os contra o estômago, que lhe dói desde a noite anterior. Quantas horas faz que não come? Vinte e quatro? Trinta? Mas o pior de tudo é não poder dormir, descansar, esquecer...Não aguento mais. Acho que vou acabar louca, abrir a porta da rua e sair correndo e gritando... (VERISSIMO, 2004a II, p. 176).

O rosto de Alice está crispado numa expressão de pesar e as lágrimas lhe escorrem pelas faces afogueadas. Sem dizer palavra, Maria Valéria toma dum lenço e começa a enxugar o rosto da irmã com mais eficiência do que ternura. Podia tentar consolá-la com mentiras – reflete. Mas é inútil. Por mais que se esforce não conseguirá pronunciar a menor palavra de esperança. Porque a realidade é só uma, dura, fria e triste. O Sobrado continua cercado. A comida se acabou. A criança nasceu morta. E se o sítio se prolongar, ninguém

sabe quantas coisas horríveis podem ainda acontecer (VERISSIMO, 2004a II, p. 176).

– Hai miles e miles de coisas que eu pedi a Deus que nunca me acontecessem. Mas Ele não me atendeu... (VERISSIMO, 2004c I, p. 331).

– Afinal a gente tem de estar preparada pra tudo... (VERISSIMO, 2004c I, p. 331).

A *imago mundi* de Bibiana é vigiada, preservada e protegida pela sobrinha. Ela – não os homens – é quem faz a ronda noturna, trancafia as portas e as janelas: “Os amigos retiraram-se antes das dez. Maria Valéria acendeu sua vela e saiu a verificar se as janelas e portas do casarão estavam devidamente fechadas” (VERISSIMO, 2004c II, p. 184). A porta é, ao mesmo tempo, um arquétipo e um conceito de natureza material e existencial. As portas dão para o exterior ou para o interior, dependendo de onde se está, e “totaliza seguranças inconscientes e seguranças conscientes” (BACHELARD, 2019, p. 243). A Madrinha materializa a imagem de “guardiã do umbral” (BACHELARD, 2019, p. 243), protege a casa onírica de quaisquer invasores, o medo de assalto “não vem do exterior, vem de velhas lembranças” (BACHELARD, 2012, p. 221). Guardiã do portal, dos valores morais e do tempo, ela é quem dá corda no velho relógio, cujas batidas mantém o Sobrado pulsante e as lembranças vívidas, a pira olímpica flamejante. Em situações dramáticas, como no caso de guerras, manobra o tempo lento das esperas, ocupando-se com algum afazer:

Não pense muito. Não fique nunca com as mãos desocupadas. E não olhe demais para o relógio nem para a folhinha. Tempo é como criança, quanto mais a gente dá atenção pra ele, mais ele se mostra... (VERISSIMO, 2004c I, p. 326).

Quedou-se distraída a "conversar" com a imagem meio apagada que em sua memória dava corda naquele mesmo relógio (VERISSIMO, 2004c I, p. 325).

Para iluminar a noite e os cantos (escuros) do Sobrado, a “fada de aço e gelo” porta uma vela, cuja chama leva os outros a devanear. Observar a luz flamejante conduz às imagens-lembranças das experiências de vida, à imaginação e à memória, imagens essas que se ligam à existência:

Maria Valéria, que tinha o sono leve, acordou, acendeu a vela, apanhou o castiçal e desceu a atender o chamado (VERISSIMO, 2004b II, p. 29).

Voltou a cabeça para o Sobrado, a cuja porta luzia a chama da vela de Maria Valéria (VERISSIMO, 2004b II, p. 30).

Aproxima-se da porta do quarto dos sobrinhos, abre-a devagarinho, faz avançar a mão que segura o castiçal (VERISSIMO, 2004a I, p. 38). Não raro Maria Valéria saía a andar pelas peças da casa, alta madrugada, com uma vela acesa na mão, a ver se tudo e todos estavam bem (VERISSIMO, 2004c II, p. 69).

No capítulo em que Floriano volta à casa natal, Maria Valéria está no ocaso de sua vida, cega e tateante; aos 85 anos, traz em si a imagem da sabedoria e da virtude próprias dos anciãos. A Madrinha é sol, o farol, o exemplo a ser seguido; ainda que a família tenha se desagregado, é incorruptível em seus valores, permanece em sua inteireza, única capaz de juntar as sobras. Maria Valéria, a luz da vela e o Sobrado são um combustível para Floriano, capazes de clarear recordações há muito tempo guardadas, quase esquecidas, nos espaços da casa natal, “o mundo está vivo numa chama” (BACHELARD, 1989, p. 26). A imagem da chama da vela que a Dinda segura eleva os pensamentos do afilhado, tira-o da horizontalidade, instiga a sua imaginação criadora de escritor: “o fogo floresce e a flor se ilumina” (BACHELARD, 1989, p. 86):

A velha Maria Valéria. Essa é a vestal do Sobrado, que mantém acesa a chama sagrada de sua vela... É uma espécie de farol em cima dum rochedo, batido pelo vento e pelo tempo... Uma espécie de consciência viva de todos nós... (VERISSIMO c I, 2004, p.41).

Quando a velha Maria Valéria anda pela casa nas suas rondas noturnas, com uma vela acesa na mão, vejo nela um farol. Estou certo de que a luz dessa vela me poderá alumiar alguns dos caminhos que ficaram para trás no tempo (VERISSIMO, 2004c, p. 163).

O fogacho ilumina o “claro-escuro” das solidões de Floriano, “conta das lutas travadas” e produz, no sonhador, “uma alma latejante” (BACHELARD, 1989, p. 57). Como o processo de escrita é mesmo da realização do *si mesmo*, o filho de Rodrigo necessita das imagens dos outros para “recolorir” as dele: “Meu próprio passado basta para me atrapalhar. Não preciso do passado dos outros... Mas preciso das imagens dos outros para recolorir as minhas” (BACHELARD, 1989, p. 58). Colocar um pouco mais de cor no passado equivale a renová-lo e revivê-lo, para tanto é necessário revirar os tesouros guardados na arca, as memórias de Maria Valéria. Nela estão “as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas também a quem daremos os nossos tesouros” (BACHELARD, 2012, p. 97).

Vaqueana dos campos e veredas do passado desta família, a Dinda talvez seja a única pessoa capaz de me fornecer o mapa dessa terra para mim incógnita. Ela própria é uma arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias. Mas arca fechada e enterrada. Resigno-me portanto à ideia de, à custa de estratégias verbais, ir arrancando suas moedas, uma por uma (VERISSIMO, 2004c III, p. 163).

A Madrinha é a arca de histórias, porque é o receptáculo das narrativas das antecessoras, que Floriano pretende resgatar. Ela também guarda as marcas físicas de um passado longínquo, no seu museu particular, o baú de latas. O baú é “um universo dentro de um objeto”, nele se condensam o passado, o presente e o futuro, é “a memória do imemorial” (BACHELARD, 2012, p 97).

Depois de muitas hesitações e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias. Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas (camafeus, medalhões com mechas de cabelo, frascos de perfume vazios, lencinhos de renda, leques), importantes peças do museu da família, como o dólmã militar do cap. Rodrigo, um xale que pertenceu a d. Bibiana e uma camisa de homem, de pano grosseiro e encardido. (É a que meu bisavô Bolívar Cambará vestia no dia em que foi assassinado pelos capangas dos Amarais, e que sua mãe guardou, assim esburacada de balas e manchada de sangue como estava.) Todas essas coisas naturalmente me excitam a fantasia 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. Dinda permitiu, com certa relutância, que eu trouxesse todas essas coisas para a mansarda. (VERISSIMO, 2004c III, p. 164, destaques do autor).

A cessão da chave do baú a Floriano representa que Maria Valéria tem consciência de que não pode mais ser a guardiã dos segredos do clã, de que seu olhar não mais regulará comportamentos, não mais iluminará os destinos das futuras gerações. É preciso transferir “a tocha” das narrativas familiares e dos segredos nelas contidos a Floriano. Essa transferência sinaliza que o comando sobre as vidas dos Terra Cambará estará nas mãos do escritor que gesta desde esse início a função do criador diante de um universo a ser explorado, selecionado, organizado em matéria escrita. Dando vazão a esse compromisso assumido, Floriano acolhe a chave e o baú de narrativas, e passa a ser o autor/leitor da própria história, como o efeito de espelhos paralelos, em direção ao abismamento. Os objetos nele guardados pertencem a seres perdidos em um passado longínquo trazidos de volta pelas mãos de um escritor solitário e hesitante que, defronte à lâmpada, no seu espaço onírico, depara-se ante o desafio da página em branco: “Depois subiu para a água furtada, acendeu a luz e

fechou a porta [...]. O papel estava na máquina, mas ainda completamente em branco” (VERISSIMO, 2004c III, p. 458).

Desde o giro pelo cemitério até o final de *O arquipélago*, Floriano está em busca daquilo que ainda não conseguira encontrar, seu lugar no mundo, seus valores. A vela acesa por Maria Valéria “pr’a aquela gente achar o que perdeu” (VERISSIMO, 2004b II, p. 350) faz “surgir um mundo” para o sonhador (BACHELARD, 2012, p 165). A *imago mundi* de Bibiana torna-se, finalmente, a casa onírica de Floriano, a escrita sobre a sua terra e sua gente faz com que crie raízes e permaneça no chão dantes conquistado pelos antepassados, “a volta aos lugares naturais é, certamente, uma colocação da ordem, uma restituição da ordem no cosmos” (BACHELARD, 1989, p. 36). Foi preciso sair do seu canto (escuro), de si mesmo, para depois voltar a ele, pois “no ser tudo é circuito, rodeio, retorno, discurso” (BACHELARD, 2012, p. 217). Assim, sujeito e substâncias constroem-se mutuamente, pois não só o sujeito habita o mundo, circundado pelo ar, terra, água, fogo, mas o mundo habita no sujeito, em uma sinfonia cósmica:

Pai era Sol. Mãe era Lua.

Pai era ouro. Mãe era prata.

Pai era fogo. Mãe era água.

Pai era vento. Mãe era terra.

(VERISSIMO, 2004c I, p. 288, destaques acrescentados)

Capítulo 4

Olhares para o cronotopo

O olho vê somente o que a mente está preparada para compreender.

Henri Bergson

No poema *Theogonia* (BRANDÃO, 1986, p. 140-162), de Hesíodo, o deus primeiro que se apresenta no mundo em formação é *Kháos*, cujo nome significa vazio, profundidade insondável. Ele personifica a face do abismo, quando a Terra ainda está desordenada, informe e confusa e as trevas e o frio a cobrem. Do Caos surge a deusa Gaia, a mãe de toda a matéria e dos seres, que interrompe a queda, impondo-lhe um chão, um final. Gaia esposa seu filho Urano, que a cobre como uma membrana, ininterruptamente. A deusa engravida e dá à luz de modo contínuo, mas Urano rejeita os filhos e conforme as crianças nascem, encarcera-as no ventre materno – nas entranhas da Terra. A deusa clama por socorro a seus filhos e é atendida pelo caçula, Cronos, que amputa o membro do pai e joga-o ao mar. Urano refugia-se no céu e surge a vida por cima de Terra, a primeira condição de vida mortal e, dentro dessa perspectiva, surge o tempo, quadro material de existência finita. Ao libertar Gaia de Urano, Cronos cria o espaço e a temporalidade, portanto, antes de Cronos subsiste a eternidade, após, a finitude.

Platão, no século V a.C, contrapondo-se ao pensamento mítico, argumenta que o tempo (*chrónos*) é uma imagem, já que é imitação (*mímesis*) da eternidade (*aión*). Para o filósofo, o ser humano tem a temporalidade em si, o seu corpo é perene, mas a alma, imortal. Seu discípulo, Aristóteles, na esteira de seu mestre, concebe o tempo como uma ilusão, já que a categoria só existe ancorada em seu contrário, a eternidade – junção jamais desatada. Séculos mais tarde, Agostinho de Hipona, um dos mais importantes pensadores sobre o tempo da história da filosofia, no livro XI das *Confissões*, em 400 d.C., indaga a Deus:

Que é, pois o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois traduzir em palavras o seu conceito? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? (AGOSTINHO, [400] 1996, v. XVII, p. 322)

Influenciado por Platão, em uma das mais belas e emblemáticas meditações, o filósofo e teólogo analisa o tempo, apropriando-se das percepções que se tem dele no cotidiano da linguagem e, alargando as reflexões, pergunta-se onde estão o passado, o presente e o futuro e relaciona-os ao espaço:

Não medimos o que não existe. Ora, as coisas pretéritas ou futuras não existem, como medimos nós o tempo presente se não tem espaço?

Portanto nasce naquilo que não existe, atravessando aquilo que carece de dimensão, para ir para aquilo que já a não existe. Porém, que medimos nós senão o tempo em algum espaço? Em que espaço medimos o tempo que está para passar? (AGOSTINHO [400] 1996, v. XXI, p. 328-329).

Observa-se que o impasse de Agostinho (e de tantos outros filósofos) para definir o tempo cruza a definição do espaço, sendo ambas categorias intuitivas, captadas pela experiência humana. As indagações elaboradas pelos pensadores também são de estudo das ciências exatas, as quais identificam as características desses conceitos seminais e formulam medidas relativas ao tempo e ao espaço. De acordo com o físico brasileiro Ramayana Gazzinelli (2009), dentre as equações que permitem calcular o deslocamento de um ser em função do tempo, é a desenvolvida pelo físico italiano Evangelista Torricelli, em 1644, e coaduna velocidade média, tempo e distância. Dependendo do modo em que se movimenta no espaço, o corpo será mais ou menos acelerado. Mais tarde, em 1687, Isaac Newton publica a obra *Princípios matemáticos da filosofia natural*, em que refuta o pensamento anterior ao apresentar três descobertas importantes, entre elas, que o espaço e o tempo, do ponto de vista da Física, são flexíveis e manipuláveis. Newton entende que o espaço é tudo ao redor, tridimensional, que se estende para todas as direções e o tempo transcorre paralelamente, absoluto e uniforme, nem mais depressa, nem mais devagar. Esse paradigma reina durante aproximadamente três séculos, quando é substituído pela teoria da relatividade einsteiniana. Nesse novo pensar, inclui-se o tempo como a quarta dimensão, em um *continuum* espaço-tempo.

Nota-se que o questionamento sobre o tempo nasce com a Filosofia e, na sua evolução, mobiliza diversas áreas do saber e inclui a Filosofia da Linguagem. A amplitude das considerações anteriores demonstra que o espaço e o tempo estão indissociavelmente ligados a diferentes campos do saber. Desse diálogo com o conhecimento de seu tempo, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) recolhe os

subsídios que formarão a base de seu entendimento do tempo e do espaço, compreendidos sob o enfoque da Filosofia da Linguagem. Da Filosofia, o pensador russo embasa-se em Kant no que respeita à importância do espaço e do tempo como categorias primárias da percepção, entretanto, não os considera transcendentais, mas formas da realidade imediata; de Heidegger acolhe a ideia de eventicidade do ser, do *ser-no-mundo*, o *Dasein*; de Hegel, os juízos de que a vida é um processo, um devir, um vir-a-ser, e do *eu-para-mim* e do *eu-para-os-outros*. Da Biologia, Bakhtin resgata de Ukhtomski o caráter imediato do espaço e do tempo na experiência humana. Da Física, recupera de Einstein a quarta dimensão e o conceito de relatividade. Nos idos de 1937, o filósofo russo reelabora esses conhecimentos, apropria-se do conceito de cronotopo e compreende-o no contexto da literatura, especificamente no romance, gênero sobre o qual mais se debruça.

Bakhtin entende que as percepções acerca do tempo são significativas para o homem e estão presentes nas artes. No cotidiano, os sujeitos não se dão conta dessas categorias, mas na literatura elas se potencializam, sendo possível entrever concretamente o tempo no espaço e o espaço no tempo *na* e *pela* linguagem, meio que propicia essa experiência. Tal condição se deve ao fato de que só se conhece um evento na narrativa quando se leva em consideração a extraposição dele (dado externo) e o tempo (o momento desse acontecimento). O espaço e o tempo manifestos no romance nada mais são que uma luta entre exterioridade e interioridade, respectivamente. Assim como na vida, passado, presente e futuro só existem em razão do tempo do mundo, marcado pelo calendário e pelo relógio, cujos ponteiros avançam e lembram que um dia o indivíduo deixará de ser. Internamente, no espaço exclusivo, o tempo não é regido por nenhuma lógica, é relativo, mais rápido ou mais lento com recuos e retardamentos, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos, devires. O sujeito é produto do tempo, substancialização da existência finita em certo espaço, o agenciador de transformações, de aquisição de valores e de episódios inevitáveis e ininterruptos. O romance reúne em sua arquitetura o sentido e a vida, o acabamento e o inacabamento, o espaço e o tempo: o cronotopo.

O que *olha* e o que *vê* Bakhtin

O espaço emoldura tudo o que ocorre no cosmos, é a arena onde o teatro do universo é encenado, palco de culturas, civilizações e visões de mundo plurais; concomitantemente é onde habitam atores em circunstâncias particulares, com suas perspectivas, experiências físicas e psíquicas. Cada ser é único em seu espaço, em sua realidade, em eventos irrepetíveis, movimentos que são a própria expressão da temporalidade, cuja percepção difere para cada um. Espaço e tempo são, pois, indissociáveis, conforme estabelece Bakhtin no ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, capítulo publicado na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, escrita no final da década de 30 e redescoberta e editada 40 anos mais tarde. Na obra, o filósofo examina o modo como as personagens vivenciam (em) o espaço e (em) o tempo e como essas categorias se tornam discursos na literatura, onde o “mundo real” e o “mundo representado” (BAKHTIN, 2014, p. 358), apresentam-se em interação. Bakhtin analisa que tanto na “vida” quanto na “arte”¹⁷ (BAKHTIN, [1921] 2010), o espaço abriga ser e acontecimento, é o resultado plural, o *perpetuum mobile* de forças centrípetas e centrífugas, uma troca ininterrupta de matéria entre as energias que o circunda. É o lugar em que várias histórias se inscrevem em eventos – atos concretos e dinâmicos de interação, cuja “eventicidade” (BAKHTIN, [1921] 2010) envolve os atos do homem ao longo da vida, desde o nascer, o *vir-a-ser* até o *deixar de ser*. A vivência do corpo no espaço é volitiva, manifesta desejo permanente, vontade, insatisfação, sensação traduzidas em linguagem, esta última entendida como discursos, os quais são sempre atravessados por valores. O sujeito é responsivo (BAKHTIN, [1919], 2011, p. 293), pronto para tomar uma posição axiológica frente às situações, condição que o conduz

¹⁷ O texto *Para uma filosofia do ato*, um dos primeiros do autor, escrito na juventude (provavelmente em 1921, aos 26 anos), sobrevive desconhecido quase até o final de sua vida, quando confessa a alguns amigos e admiradores a existência de um esconderijo em que guardava seus escritos. Tendo nascido na entre 1895- 1975 na Rússia comunista, vive sob o regime soviético e é preso durante o regime de Stalin. Nos anos trinta, é exilado na fronteira da Sibéria e do Cazaquistão. Nesse período, seu nome desaparece da imprensa russa por quase um quarto de século (CLARK; HOLQUIST, 2018). Em 1960 três estudantes de Moscou, Vadim Kójinov, Serguei Botcharov e Gueórgui Gátchev, redescobrem a tese de doutoramento sobre Dostoiévski e entram contato com Bakhtin. É a partir desse encontro que seguem as publicações e que o nome do filósofo russo volta ao cenário intelectual. Por essa razão, existe um hiato de aproximadamente 40 anos entre a escrita da Teoria do romance e as edições de seus textos, os quais começaram a ser traduzidos para o português na década 80. As edições utilizadas neste trabalho foram traduzidas diretamente do russo por Paulo Bezerra que, em 2012, recebeu do governo da Rússia a Medalha Púchkin, por sua contribuição à divulgação da cultura russa no exterior.

ao limiar. Nessa arena socioideológica, a todo momento, vozes sensíveis à resposta do outro entrecrocavam-se e entrecruzam-se, fenômeno que Bakhtin denomina de heteroglossia, refratada pelo autor-criador no objeto estético, em eventos dispostos no tempo e no espaço. O espaço configura-se tanto externa quanto internamente e é influenciado pelo tempo, essa vivência dentro-fora interage permanentemente e conduz à noção de acabamento.

Espaço, corpo, linguagem e discurso atuam sincronicamente em um movimento que se reproduz ao infinito, em direção “ao grande tempo” (BAKHTIN, [1970-1971] 2017, p. 77) e são enformados artisticamente na literatura. O tempo absoluto, matemático e histórico flui no espaço, e “a coexistência *visível* de diferentes épocas nesse espaço tornam o contemplador uma espécie de participante [...] dos destinos universais” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 243, destaques do autor); é a quarta dimensão einsteiniana concretizada no romance. Essas fronteiras de experiências reais e imaginadas são articuladas no discurso da personagem que carrega consigo a unidade espaço-temporal da vivência e da memória. No *hic et nunc* é registrada a história de cada grupo e de cada ser humano, com suas distintas axiologias, as quais, em cada época, são redescobertas, porque são diferentes e múltiplas experiências que nelas se dão e porque o homem está em devir; todas essas questões são entalhadas no todo artístico literário, “criadas verbal e esteticamente” (BAKHTIN, [1979] 2011). O romance descortina a evolução do homem no tempo, por conseguinte, “o pequeno tempo” (BAKHTIN, [1970-1971] 2017, p. 77), que é o tempo individual, está amalgamado e justaposto ao tempo histórico, ambos são paradoxalmente iguais e dessemelhantes para cada uma das energias vivas, já que as vivências são múltiplas e ao mesmo tempo únicas.

Todas as ideias expostas até aqui culminam no conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin¹⁸ em seu ensaio “As formas do *tempo* e do *cronotopo*” (destaques acrescidos). No amplo estudo que faz sobre o romance ocidental, o filósofo discorre sobre os cronotopos estruturadores do gênero, desde os primórdios até o realismo. O esteta procura entender qual a consciência relativa ao tempo que vigorava ao longo da história do romance nas diferentes épocas e culturas e de que

¹⁸Ao longo de sua vida acadêmica, Bakhtin dedica-se a estudar três autores fundamentais: Rabelais, Dostoiévski e Goethe. Sobre o último há dois capítulos em *Estética da criação verbal*, – obra escrita na mesma época (1936 -1938), mas editada em 1979 –, intitulados “O problema do romance de educação” e “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”.

forma ela compreendia o homem. Ressalta-se que, na literatura, embora as categorias sejam indissociáveis, Bakhtin sobrealça a questão da temporalidade (nota-se no próprio título do ensaio, em destaque) a qual, no gênero, assume o protagonismo, sendo a base do cronotopo.

Em seu amplo estudo, o pensador russo nota que diferentes aspectos da experiência humana (a vida vivida) assumem a forma narrativa (a vida narrada) e divide a produção da história humana (e suas circunstâncias) entre o que é longínquo e cíclico e o que é estático e próximo. A partir daí, indica veios cronotópicos que contribuem para a sedimentação do romance e para a formação dos gêneros. Dentro desses grupos ele aponta os dominantes, os maiores e mais abstratos, os quais, por sua vez, são divididos em unidades menores, equivalentes a uma visão de mundo geral e mais particular. Em sua poética histórica, Bakhtin estabelece que cada época cria as suas próprias formas de representação ficcional do mundo, que a imagem do homem na literatura é sempre cronotópica e, portanto, o cronotopo adquire um significado fundamental para os gêneros. Essas categorias narrativas que respondem pela manifestação da percepção humana se unem à imagem do homem no romance, – principal interesse de “As formas de tempo e do cronotopo” – e formam a tríade corpo-tempo-espço, responsável por dar o inacabamento ao herói. Nesse sentido, o corpo ocupa um lugar e move-se no tempo em acontecimentos e atos de fala, enformados artisticamente na literatura.

Desse modo, alguns dos cronotopos investigados por Bakhtin serão atribuídos à trilogia. Defende-se que, em virtude de a obra compreender duzentos anos de história e sete gerações de uma mesma família, há, conseqüentemente, muitos gêneros amalgamados e muitos cronotopos. Alguns deles serão revisados; outros, – imputados ao autor e à obra –, serão propostos. Para se chegar ao primeiro objetivo (localizado na primeira parte desta seção) serão recortados da poética histórica bakhtiniana alguns pontos sobre o romance grego, o aventureesco de costumes, o (auto) biográfico e o de educação e sobre “a forma do tempo como base na vida posterior dos enredos literários”, os cronotopos genéricos, os quais servirão de base para o cotejo com a trilogia. Com essa estratégia se objetiva mostrar que os gêneros evoluem, mas preservam a sua essência, dentro do movimento dialógico, conceito fundamental ao pensador russo.

Na segunda parte desta seção, intenta-se ressignificar¹⁹ o cronotopo bakhtiniano “no âmbito de uma obra e nos limites da criação de um autor”. Segundo o estudioso, há diversos cronotopos, alguns abrangentes e dominantes, dentro dos quais estão inseridos uma série de pequenos cronotopos os quais “podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, confrontar-se, contrapor-se ou encontrar-se em inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 229). Pode-se fazer a correspondência e atribuir grande parte dessas formulações à trilogia de modo a evidenciar que os cronotopos se renovam, assim como a literatura. As questões levantadas foram estimuladas e são sustentadas a partir da seguinte reflexão: “o material da obra não é morto, mas falante, significante ou sígnico, não só o vemos e tateamos como sempre ouvimos vozes nele (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 229).

4.1 Olhares para o tempo e (o vento): uma revisitação da cronotopia bakhtiniana

A primeira ideia de cronotopo estabelecida por Bakhtin está associada ao romance grego denominado de “romance aventureso de provação” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 15), cujo enredo gira em torno de um casal de jovens apaixonados. O ponto de partida da narrativa antiga é o encontro dos enamorados, em seguida há uma ruptura temporal em que ocorrem uma sucessão de aventuras e provações impeditivas do casamento até a sua realização no desfecho. O diálogo que se pode estabelecer entre as características comuns entre o gênero antigo e a trilogia não se dá em sua plenitude, mas em alguns pontos específicos dos capítulos “A fonte” e “Ana Terra”. Não consonam as aventuras dos heróis para consumir a derradeira e feliz união, e sim as provações e os obstáculos que o casal enfrenta. Entre os impedimentos que devem ser superados estão a desconfiança e a má vontade que Maneco Terra nutre por Pedro desde que o recebera moribundo, com ferimento à bala:

Maneco Terra sentou-se num mocho e começou a enrolar um cigarro.
– Não gosto da cara desse diabo – resmungou [...]. – Quando ele

¹⁹ Por ser um assunto extenso, necessita de certas restrições. Por essa razão são relevantes os cronotopos do romance grego, do romance de viagens e de aventura, do romance (auto) biográfico e o de educação. O romance de cavalaria, ainda que possa ser atribuído em menor amplitude ao Capitão Rodrigo, como são raros os pontos em comum, opta-se por não fazer uma análise desse gênero. Embora fecundos para a obra verissiana, não serão revisados os fundamentos folclóricos do cronotopo rabelaisiano, e apenas algumas questões sobre o cronotopo idílico no romance, na seção 4.2. Algumas das ideias aqui expostas nasceram e constam na dissertação apresentada em 2016.

acordar, dá-se comida pra ele e manda-se embora – decidiu *o dono da casa*. [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 111, destaques acrescidos).

O outro empecilho é a admissão, por parte de Ana, de que se enamorara do índio: “[Ana] chegou à conclusão de que odiava aquele homem [...]. Desde aquele momento passou a ter um desejo esquisito de judiar dele, fazer-lhe todo o mal possível. Um dia botou-lhe cinza fria na comida” (VERISSIMO, 2004a I, p. 117). Somam-se aos pontos em comum a tentação da castidade por parte de Ana e o sacrifício – literal – de Pedro. As duas interdições partilham de descrições detalhadas do espaço e dos costumes locais. Na obra verissiana há muitas passagens em que elementos do cronotopo sobressaem na enunciação instalada num certo tempo diegético, na topografia detalhada do cenário e nos hábitos da comunidade:

Quando o sacerdote saía da sacristia, era sempre precedido por oito jovens dançarinos, que marchavam em filas de dois e empunhavam velas cujas chamas lhes iluminavam as faces acobreadas e impassíveis, como que talhadas também em arenito vermelho. Iam num passo grácil e ritmado, enquanto quatro bailarinos queimavam ervas aromáticas e outros tantos tapetavam de flores e folhas o caminho que o celebrante percorria por entre as alas de fiéis, os quais ia aspergindo com água benta. Como era belo ver depois aqueles esbeltos dançarinos, disciplinados como pajens, parados de pé, ali no batistério! (VERISSIMO, 2004a I, p. 63).

Na obra de Erico Verissimo abundam referências à história rio-grandense contemporânea e recente que trazem à luz o passado, a formação do Rio Grande do Sul e a visão de mundo que vigorara nos primórdios, até 1945. Notam-se, no espaço-tempo abrangente e/ou particular, quadros axiológicos desse espaço e desse tempo como a politicagem, a luta pela terra e pelo poder, o patriarcalismo, valores que se estenderam por gerações. Em “A fonte”, o Continente é objeto de disputa entre as Coroas portuguesa e espanhola para povoar e explorar aquele território inóspito. A vanguarda dessa desavença é uma classe de desbravadores que, em troca de explorar e colonizar as vastidões, recebe do poder central benesses sob a forma de terras, escravos, privilégios e títulos. O discurso estabelecido é o de que a terra é para poucos, por isso a sua posse é privilégio e motivo de orgulho:

Um dia ainda haviam de ter também ali na estância um grande trigal, e mais campo, mais gado, mais tudo [...] E ao pensar agora nessas coisas, Maneco olhava para a arca de couro dentro da qual guardava a carta de posse da terra que ele, a mulher e os filhos neste momento pisavam [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 123-124).

A focalização do núcleo familiar de Ana Terra permite vislumbrar as raízes da tradição concernentes à rusticidade e ao estoicismo daquele que viria ser o povo gaúcho. Tais pioneiros – de simples tropeiros a bandeirantes, passando por lagunistas, vicentistas ou mesmo bandoleiros –, estabeleceriam a futura aristocracia rural naquele que viria a ser o atual Rio Grande do Sul e cujo domínio e influência se estenderia por cerca de duzentos anos, características fulcrais da obra, no período cronológico coberto pela trilogia.

[...] E naqueles vinte últimos anos muitos lagunistas e vicentistas se haviam fixado em vários pontos do Continente, estabelecendo invernadas e currais que mais tarde se transformavam em estâncias (VERISSIMO, 2004a I, p. 45).

No espaço particularizado dos Terra, entre as forças centrípetas cinzeladas na obra, é manifesto o patriarcalismo, o julgamento de que o homem é superior, de que é dele a primeira e a última palavras. A mulher deve agir “decentemente”, ou seja, ser caseira, pudica e servil aos homens; ficar solteira é uma desvirtude, uma vergonha.

Que ia ser de Ana, uma moça, metida naquele cafundó? Como é que ia arranjar marido? Nem ao Rio Pardo o Maneco consentia que ela fosse. Dizia que mulher era para ficar em casa, pois moça solta dá o que falar. Dona Henriqueta respeitava o marido, nunca ousava contrariá-lo (VERISSIMO, 2004a I, p. 108).

Outros elementos a serem considerados são a segregação dos Terra e as andanças solitárias de Pedro Missioneiro nos quais reverbera a ideia presente no romance grego de que “o homem do romance grego é um ser particular, que vive solitário e privado” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 42).

No exercício de se estabelecer equivalências entre o romance helênico e a obra verissiana, não se pode deixar de lado, obviamente, a questão da temporalidade; tal vínculo é chancelado por Bakhtin, posto que “o tempo aventureco dispõe de grande vitalidade e flexibilidade na história posterior do romance” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 45). No romance grego não há a apresentação de sucessos anteriores das personagens; não se sabe a idade delas, surgem quando estão aptas à procriação. Ademais, o herói “está aí pela primeira vez” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 33), no caso, Pedro não tem nenhuma relação anterior com o microcosmo dos Terra. Nessa perspectiva, o herói surge na estância (ênfatisa-se surge), não há vestígio de suas andanças desde a fuga das Missões, a qual é relatada anos mais tarde para Maneco Terra, entremeadas com episódios aventurecos:

No seu português misturado com espanhol, Pedro contou que fugira da redução quando ainda muito menino e que depois crescera nos acampamentos militares dum lado e doutro do rio Uruguai; ultimamente acompanhara os soldados da Coroa de Portugal em suas andanças de guerra; também fizera parte das forças de Rafael Pinto Bandeira e fora dos primeiros a escalar o forte castelhano de San Martinho... (VERISSIMO, 2004a I, p. 113).

Fui atacado por uns desertores do Presídio, a umas três léguas desta estância. Entences consegui montar a cavalo e vir vindo, perdendo muita sangue no caminho (VERISSIMO, 2004a I, p. 114).

Outrossim, não se tem conhecimento da vida pregressa de Ana Terra, a heroína é apresentada no dia do aparecimento de Pedro, aos 25 anos, pronta para ser semeada. É por meio das lembranças de Ana, captadas por analepses, que algumas passagens de sua vida antecedente são exibidas.

Eram cantigas que aprendera ainda em Sorocaba (VERISSIMO, 2004a I, p. 106).

Quando tinha dezoito anos visitara com os pais a cidade de São Paulo e uma tarde, estando parada com a mãe a uma esquina, viu passar uma caleça que levava uma vistosa dama (VERISSIMO, 2004a I, p. 110).

A imagem de cavaleiro errante remete ao “genuíno homem aventureco”, “o homem do acaso; ele ingressa no tempo aventureco enquanto um homem a quem aconteceu algo” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 26). Em “A fonte”, o acontecimento que motiva a fuga de Pedro é invasão dos inimigos aos Sete Povos das Missões, nessa ocasião, o herói age, foge, luta, salva-se, todavia não cabe a ele a iniciativa, são forças exteriores que o impelem ao movimento. Por essa razão, a imagem de homem é a de passividade e imutabilidade diante das adversidades, permanecendo idêntico a ele mesmo. Missioneiro age por instinto, o destino o conduz à sanga na ocasião em que Ana lavava as roupas e meditava sobre a vida que o pai lhe impusera. É de Maneco Terra a decisão sobre a morte do herói, ao determinar que Pedro deveria pagar por desonrar a filha, final que o último prevê e aceita.

Pedro montou num cavalo baio e, levando consigo apenas a roupa do corpo, a chirimia e o punhal de prata, fugiu a todo galope na direção do grande rio... (VERISSIMO, 2004a I, p. 87).

– Se meu pai e meus irmãos descobrem, eles nos matam. Vamos embora.

– Demasiado tarde.

– Que é que vamos fazer então?

– Demasiado tarde. Voy morir. [...] Eu vi... Vi quando dois hombres enterraram mi cuerpo cerca dum árbol. Demasiado tarde. (VERISSIMO, 2004a I, p.137).

– Foge, Pedro. Não é tarde, não. Depois nos encontramos... em qualquer lugar.

– Demasiado tarde (VERISSIMO, 2004a I, p. 138).

Em *O continente* todas as pessoas e objetos passam por vivências que não os modificam, entretanto “os corrobora e estabelecem sua identidade” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 40). As ações de Missioneiro confirmam sua identidade passional e mística, a determinação e o estoicismo da família de Ana Terra são reafirmados nas gerações vindouras. O modo de vida e o jeito de ser dos heróis fundadores são assegurados até interseccionarem com a linhagem dos Cambará, cujos herdeiros descontinuarão a imagem de acabamento.

Terminam aqui as afinidades entre o romance helênico e a trilogia no que respeita aos cronotopos básicos, isto é, os comuns aos gêneros, os quais “foram fundidos e refundidos e ganharam um caráter novo e funções especiais” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 18). Entretanto, no capítulo “O romance grego”, Bakhtin chama a atenção para um tipo de cronotopo, o do encontro²⁰, que é constituinte do enredo de praticamente todos os romances, por isso universal “[...] O encontro exerce funções composicionais [...] é um dos mais antigos enformadores do enredo” [...] (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 29). No motivo do encontro, o tempo é inseparável do espaço, quase matemático, “mas sem fusão” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 28), o casal se encontra porque estava “matematicamente” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 28) em dado momento e em dado lugar. Por acaso Missioneiro chega à estância dos Terra, no auge da juventude, e encontra Ana solteira e solitária, uma casualidade que tem como consequência a concepção de Pedro Terra. Esse encontro (de Ana e Pedro) é o ponto de partida, muda o destino, assim como, anos mais tarde, o Capitão Rodrigo entra, como um estrangeiro, na vila de Santa Fé e conhece Bibiana. Ambos os encontros originam o clã e “definem diretamente todo o destino de um homem na vida e no cotidiano de todo indivíduo” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 30).

Enfatizou-se anteriormente que Bakhtin reconhece um cronotopo dentro de outro, portanto, dentro do motivo do encontro está o motivo da estrada, onde se dão

²⁰ Para Bakhtin cronotopo e motivo são sinônimos. Dessa forma, quando ele se refere a “motivo do encontro” é o mesmo que “cronotopo do encontro”

as aventuras e os encontros. Diz o pensador que esse cronotopo é relevante para a história da literatura, pois são “raras as obras que passam sem certas variantes do motivo da estrada” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 29). Em consonância com o esteta, na trilogia há situações em que esse motivo se evidencia mais, constitui-se um espaço concreto e significativo para o enredo. Uma delas é a saída de Ana Terra de Botucaraí, após a pilhagem do rancho, o movimento do corpo é, pois, “um movimento forçado no espaço” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 38). Essa partida é favorecida pelo encontro da heroína com um grupo de viajantes que seguia rumo a Santa Fé e, por acaso, passa pelo rancho. Marciano Bezerra, o condutor-mor, repara no local destruído, nas sepulturas e na situação de Ana, de Eulália e de Pedrinho e aceita os três sobreviventes em sua caravana. É narrada a trajetória e os reveses de uma viagem longa, arriscada, com parcos suprimentos, sujeita a intempéries, cujas pessoas – entre elas crianças, uma idosa e uma grávida –, aboletam-se em carretas que sacolejam e, não raro, atolam:

No outro dia continuaram a subir. Quando a rampa era forte demais, as mulheres e as crianças tinham de descer, e todos punham-se a empurrar as rodas das carretas. Quanto tempo já fazia que estavam viajando? Ana tinha perdido a conta dos dias. Seguiam a trilha das outras carretas, entravam em picadas, embrenhavam-se no mato, desciam e subiam montes... Numa certa altura da viagem, uma das filhas de Marciano – a mais moça de todas – começou a tossir uma tosse rouca e a chorar. Ana embebeu um pano em cachaça e amarrou-o ao redor do pescoço da criança. Mas a tosse continuou e havia momentos em que a coitadinha parecia prestes a morrer asfixiada. [...] Enterraram a menina à beira da lagoa. A muito custo conseguiram arrancar a mãe de junto da sepultura e levá-la para a carreta (VERISSIMO, 2004a I, p. 166).

Nessa situação, o cronotopo da estrada adquire mais intensidade axiológico-emocional, pois a viagem é insalubre e resulta na morte de uma criança, todos estão desconfortáveis. Resilientes e silenciosos rumo ao desconhecido, passam frio e fome, o cansaço deixa os dias e as noites iguais, a estrada parece não ter fim e o destino inalcançável. Nesse ínterim, uma mulher dá à luz e quem ajuda no parto é Ana Terra, utilizando a tesoura de podar de sua falecida mãe, um dos poucos objetos que resgatara. Esse ato modelar não é casual, pois dá início à profissão da moça que se estabelece em Santa Fé como parteira. No espaço-tempo da estrada, os diversos destinos amalgamam-se e, em comum, a esperança de dias vindouros em uma região distante. As provações pelas quais Ana Terra passa, equivalem, em certa medida, às

do herói aventureiro, visto que ambos atravessam obstáculos para receber a recompensa. No caso do herói antigo, a jovem; de Ana, a terra prometida. Para a heroína a estrada é probatória, fortalece a sua personalidade resiliente, no final dela (da estrada) está a recompensa, onde se erigirá a pedra fundamental da *imago mundi* do clã.

Outras personagens também ganham a estrada, no entanto, ao contrário de Ana Terra em que o percurso é descrito, não se tem conhecimento das provações. É caso de Pedro Missioneiro e do Capitão Rodrigo, somente a chegada deles em espaços decisivos é revelada, as aventuras são inferidas. Em muitas ocasiões, as façanhas de Rodrigo Cambará são relatadas pela voz do próprio capitão, ao lembrar as peripécias vivenciadas: “Foi um deus-nos-acuda – prosseguiu o capitão. – Nossa gente se espalhou em desordem e depois foi um caro custo pra reunir de novo a soldadesca. Em 1827 eu estava com as tropas do marquês de Barbacena” (VERISSIMO, 2004a, 219, p. 166). Em outras, as proezas são ouvidas pela voz de outras personagens, que as repassam. Conforme demonstrado, Licurgo, o neto do Capitão, anos depois se aprazia em ouvir as histórias do avô narradas por Fandango, ao redor do fogo de chão. As andanças aleatórias dos heróis determinam os acontecimentos posteriores e conduzem-nos aos lugares essenciais, “a estrada é proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 218).

Mais tarde, em dezembro de 1909, esse motivo se faz presente na volta de Rodrigo Terra Cambará a Santa Fé (de onde saíra ainda rapaz), após estadia em Porto Alegre para cursar Medicina – é o primeiro da família a conquistar um diploma universitário. Sua deslocação pela estrada não é forçada como a de Ana, ao contrário, a saída casa da paterna é necessária, faz parte do processo evolutivo. Na viagem de retorno está no interior de um trem em movimento, em direção ao futuro, com a expectativa de se estabelecer permanentemente na sua cidade natal e de viver por conta própria – como homem feito –, e com a responsabilidade de médico. O trem avança, atravessa paisagens, Rodrigo observa afetosamente e cheio de entusiasmo a estrada que lhe é muito familiar. Sempre contemplativo, almeja realizar grandes obras, entre elas ajudar a população carente, no entanto, o campo de visão do herói é limitado, vê o mundo através de uma janela, os de fora – os desprovidos –, lhe são inacessíveis.

No espaço-tempo do vagão, cruzam-se as histórias dos que estão fora e dentro, o que configura, segundo Bakhtin, “a grande estrada” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 218). O herói conhece pessoas das mais variadas idades e classes sociais, representantes de diferentes condições sociais, crenças religiosas, faixas etárias: “Aí podem encontrar-se por acaso aqueles que normalmente estão separados pela hierarquia social e pela distância espacial” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 218):

Ali estava à sua frente o jovem religioso, com sua cara simpática e rosada, os olhos dum límpido azul, o cabelo à escovinha [...] (VERISSIMO, 2004b I, p. 71).

Desde que a viagem começara, Rodrigo fizera camaradagem praticamente com quase todos os passageiros do vagão. Discutira política com o coronel da Guarda Nacional que embarcara em Restinga Seca e era partidário da candidatura do marechal Hermes à presidência da República. Empenhara-se num torneio de anedotas com um caixeiro-viajante que descera do trem em Cachoeira. Em Santo Amaro, ao ver na estação uma velhinha solitária prestes a embarcar, tomou-lhe do baú de lata, ajudou-a a subir para o carro, acomodou-a num banco e passou o resto da viagem a cuidar dela [...] (VERISSIMO, 2004b I, 219, p. 73).

Ao chegar ao seu destino, a personagem sente-se no seu espaço, (re)encontra sua querida Santa Fé, os seus familiares, os seus projetos e os pobres do Purgatório – que não são seus (NOVROTH, 2016). Rodrigo é o próprio Chantecler da cidadela, o galo que anuncia a chegada do dia, o motivo da estrada une o tempo utópico e o idílico, esse último ligado à “agregação orgânica da vida e dos acontecimentos a um lugar” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 193).

Acerca do motivo da estrada há pelo menos três pontos que não podem ser deixados de lado e que estão relacionados às personagens de *O tempo e o vento*. Primeiro: em todas as situações expostas “a estrada passa pelo país natal, não pelo mundo alheio” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 220), configuração que muda com Floriano; segundo: com exceção de Ana Terra, os homens é que se deslocam, seja para luta, peregrinação ou viagem, as mulheres ficam em casa, à espera; terceiro: em todas as gerações do clã os homens tomam a estrada para combater, menos Floriano, cuja imagem, como se percebe, encaminha-se para a do homem em transformação.

Além do espaço concreto, há de se considerar, também, o motivo metafórico da estrada, cujos caminhos simbolizam mudança, conduzem a expectativas e à vida nova, culminam no encontro e no reencontro. Floriano acolhe com mais intensidade “a metaforização do caminho-estrada” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 218), dado que a

família, a cidade natal e o mundo lhe são alheios. Sobre a estrada de Floriano discorrer-se-á posteriormente, bem como os outros cronotopos que estão contidos nesse motivo.

O segundo tipo de romance investigado por Bakhtin designado de “aventureesco de costumes”, tem como referência os romances antigos *Satíricon*, de Petrônio – fragmentado ao longo do tempo – e *O asno de ouro*, de Apuleio, que atinge a modernidade em sua inteireza. O estudioso toma como base de sua análise esse último, cujos elementos são representados em outras variedades. Pretende-se tecer breves considerações quanto aos pontos convergentes, partindo-se da ideia mitológica de metamorfose em Hesíodo, da qual se extrairá o caráter cíclico e ritualístico do tempo, traço que desaparece em Apuleio.

Consoante a própria denominação revela, dois tempos estão associados, o aventureesco e o de costumes. Tanto um quanto o outro sofre modificações e cria um cronotopo inteiramente novo, “por isso se forma um tipo especial aventureesco bem como um tipo especial de tempos de costumes” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 48).

No enredo do romance de costumes não há um hiato entre dois acontecimentos, ao contrário, ele se orienta para a imagem folclórica do homem em transformação, em um processo metamórfico, que representa os momentos cruciais da vida. A fim de discorrer acerca do processo evolutivo do herói, Bakhtin retoma a narrativa mitológica de Hesíodo e destaca que somente nesse tipo se desenrolam as séries temporais, entre elas, a sucessão dos séculos, das idades, das gerações. Expôs-se, no início deste trabalho, que na trilogia estão presentes alguns elementos comuns ao mito (ZILBERMAN, 1977). Em virtude da existência desses componentes, há episódios cíclicos, porém não idealizados, que corporificam o transcurso do tempo. Entre os mais significativos citam-se as estações do ano, as festas de *Réveillon* e a aproximação do cometa Halley pelo sistema solar, acontecimento periódico recorrente a cada 76 anos. Tais fatos marcam alguma transformação na vida dos heróis, o que encaminha a narrativa para o segundo gênero, aglutinando-se os dois tipos. Assim dizendo, Ana Terra, no espaço particular, isolado e longínquo da estância guia-se pelo transcurso concreto do tempo, materializado na passagem das estações e no evoluir dos pessegueiros, cujo tempo da vida vegetativa é de desfolhamento, nascimento, floração e colheita. A heroína se desenvolve no âmbito de um mundo estático, com tudo em seu lugar, o que exige adaptação e conhecimento das leis da vida, costume

que permanece inalterado por longo tempo. Quando ela falece (com idade avançada, enfatiza-se), em sua lápide não há qualquer referência temporal devido ao completo desconhecimento das datas por parte da população. Evidencia-se que as mudanças históricas sequer chegavam ao povoado, exceto quando irrompia algum conflito, o que afetava diretamente a comunidade:

ANA TERRA Descansa em Paz.

Não havia datas. Esse era um característico das gentes daquele lugar: ninguém sabia muito bem do tempo. Os únicos calendários que existiam no povoado eram o da casa dos Amarais e o do vigário, o padre Lara. Os outros moradores de Santa Fé continuavam a marcar a passagem do ano pelas fases da lua e pelas estações [...] Ninguém sabia em que ano ela nascera; todos, porém, se lembravam de que a velha morrera exatamente no dia em que chegara a Santa Fé a notícia de que os 33 de Lavalleja tinham invadido a Cisplatina... (VERISSIMO, 2004a I, p. 223)

Posteriormente, Maria Valéria segue a mesma intuição, ainda que tivesse à disposição o calendário e o relógio, ela se apoia no tempo da natureza para determinar as suas ações: “A Dinda está sempre atenta às passagens das estações. Há o tempo de ir para o Angico. O tempo de voltar do Angico. Tempo de fazer pessegada. Tempo de comer pessegada. Tempo de plantar. Tempo de colher” (VERISSIMO, 2004c III, p. 347). No quintal do Sobrado havia uma variedade de árvores, cujas frutas eram aproveitadas em compotas para serem estocadas e consumidas ao longo do ano, principalmente no inverno, época de maior escassez. Tal expediente garante a subsistência da família em momentos de crise, ocasionados, principalmente, pelas consecutivas guerras e revela o aspecto histórico da vida privada. Esse hábito corrobora a afirmação de Bakhtin sobre a metamorfose de Hesíodo, “são distintas as imagens das diferentes eras, das diferentes gerações, das diferentes estações dos anos [...], mas mantém-se a unidade do processo histórico da natureza, da vida agrícola” (BAKHTIN, 2018, p. 50).

O tema do ciclo se evidencia nas festas de Ano Novo, costume manifesto na trilogia, a partir da volta definitiva de Rodrigo Terra Cambará. Letrado, cosmopolita, fortemente influenciado pela cultura francesa, é natural que essa personagem refinada adote o costume dos nobres gauleses e sele, com isso, a geração pertencente à aristocracia gaúcha. As festas de *Réveillon* frequentadas pelo Doutor acontecem no Comercial, clube reservado à elite, por quem o evento é aguardado e desejado. A celebração ocorre em espaço e em tempo particulares (em referência ao capítulo 2),

no espaço-tempo em que a vida privada se torna pública, em uma ocasião que as pessoas necessitam ver e ser vistas.

O *Réveillon* de 1909-1910 circunscreve momentos basilares, o reencontro de Rodrigo com a terra natal e o princípio da trajetória do único santa-fezense com diploma de médico. Em segundo plano havia a expectativa da passagem do cometa Halley pela Terra (que se daria em maio), fenômeno que muitos acreditavam ser o final do mundo. Não para o narcísico Doutor que aguarda para a sua vida grandes realizações: “Fim do mundo? Não. Para ele era o princípio do mundo” (VERISSIMO, 2004b I, p. 76). A aparição do cometa cria uma atmosfera de pânico, dado que havia notícias de um suposto gás venenoso presente na sua cauda. Por causa disso, a entrada daquele ano fora marcada por um clima de pessimismo e apreensão, motivados por uma série de superstições e especulações relacionadas ao evento, alguns achavam necessário que o mundo acabasse: “o que merecemos mesmo é um bom fim de mundo” (VERISSIMO, 2004b I, p. 75). O Halley passa sem causar danos, a vida segue o seu curso habitual, o acontecimento aguardado com tanta ansiedade fica registrado na história e na memória, sendo relatado por (e para as) gerações. A passagem do cometa em um espaço-tempo específico deixa suas lembranças e, no romance, materializa o próprio tempo, que “deixa seus vestígios no homem, na vida do homem e da sociedade” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 53). Entre as passagens de ano que deixam um “vestígio profundo e inapagável” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 53) é a de 1937-1938. Nessa madrugada, Toríbio, o irmão mais velho de Rodrigo, morre vitimado por uma facada nos braços de Floriano, esse episódio indelével conduz, no futuro, à reavaliação identitária do escritor.

Outra característica do romance aventuresco de costumes que se inscreve na obra em análise, diz respeito às iniciativas dos próprios heróis as quais afetarão a si e a toda a comunidade. As andanças de Juca pelo Continente de São Pedro motivaram o filho Maneco Terra a mudar com a família para os ermos do Rio Grande do Sul numa empreitada de criar gado e plantar. Essa decisão teve como consequência a pilhagem do rancho que, por sua vez, impele Ana a se estabelecer em Santa Fé e assim sucessivamente; portanto, as resoluções das personagens em momentos de crise influenciam todas as gerações do clã. Sobre esse aspecto, há de se considerar que as consequências das ações não são determinadas por força do acaso, mas pelo herói e, principalmente, em decorrência do seu caráter.

Bakhtin chama a atenção ao priapismo do cotidiano, cuja lógica é a das indecências e a de outros elementos do dia a dia como traições, interesses, hipocrisias; nesse caso, “a iniciativa não é *positivamente criadora*, é a iniciativa *da falta, do equívoco, do erro*”. (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 54, destaques do autor). Esses dois aspectos ficam evidentes na iniciativa de Rodrigo Terra Cambará em seduzir a jovem Toni Weber. A lubricidade de Rodrigo Terra Cambará resulta na gravidez e no trágico final da moça, falta que o herói tenta expiar, ao ir para o Angico. Vinte anos mais tarde o Doutor relembra o acontecido sem comoção, com o olhar distanciado e contempla “um homem situado ao lado de fora [dele], os horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem” (BAKHTIN, [1963] 2013, p. 21). O presente e o passado parecem não corresponder, como se tivesse acontecido com uma personagem de um livro de suspense, não com ele. A imagem de outrora – de um homem sensibilizado, arrependido – é substituída pela verdadeira, de uma pessoa mesquinha, voluptuosa e egocêntrica. O sofrimento purificador de antes fora um logro para si mesmo, a recordação funesta que poderia ser inapagável, dilui-se. No alto de seus quarenta e quatro anos, impelido por um desejo urgente de seduzir uma professora, as lembranças de seus atos anteriores não mais o compungem, ao contrário, estimulam-no, envaidecem-no. Essa passagem oferece diferentes imagens da personagem, à semelhança do romance aventuresco de costumes, onde se apresentam “diversas, e acentuadamente diversas, imagens do mesmo homem, nele reunidas em diferentes épocas, diferentes etapas do seu caminho vital” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 52).

Rodrigo tem consciência de que sua atitude é vil e apoia-se no discurso de que deveria aproveitar a vida, pois poderia ser curta, em referência à revolução de 1930, prestes a explodir e da qual ele participaria. Esse pensamento mesquinho contrasta com a morte prematura de Toni Weber aos 18 anos, pela qual ele fora o responsável. O Doutor se vale, ainda, da máxima “o homem se agita e a humanidade o conduz” atribuída ao filósofo francês Augusto Comte, representante do instituído. Entretanto a personagem a subverte e adéqua-a aos seus interesses; no seu julgamento, o sexo tem o mesmo valor que a vida:

Tinha agora dois objetivos capitais: um, a prazo curto, era o de dormir com a professora; outro, a prazo mais longo (mas não muito), era o de fazer a revolução [...]

Aquela espera lhe estava atacando os nervos. Mas se ia embarcar no dia seguinte, tinha de pular para dentro do quarto de Roberta aquela

noite! Pensou em Toni Weber, numa espécie de desfalecimento agravado pela tepidez da água. Era incrível – e ao mesmo tempo excitante – que aos quarenta e quatro anos estivesse pensando em repetir a façanha dom-juanesca dos vinte e quatro. A figura de Toni estendida no chão, lívida, com os lábios queimados de ácido, por alguns instantes lhe ocupou a memória. Mas era uma imagem de apagado terror, como a ilustração dum conto de Edgar Poe que nos assustou a meninice. A vida é curta – refletiu – e a minha talvez não dure mais de vinte dias. Não estava realmente convencido disso, mas naquele instante o argumento lhe servia. Depois, Roberta Ladário não era Toni Weber. Estava claro que a professora já tivera antes aventuras sexuais. “E seja como for – Augusto Comte que me desculpe – o homem se agita e o sexo o conduz (VERISSMO, 2004c III, p. 62-63).

São esses os principais pontos equivalentes entre o gênero aventureesco e o de costumes e a trilogia. A partir daqui desenvolver-se-á o terceiro tipo de romance antigo estudado pelo esteta, o biográfico e autobiográfico que, por uma questão de amplitude temática, aqui serão tratados concomitantemente ao romance de formação, aplicável às personagens Licurgo e Floriano.

Antes de discorrer sobre o gênero, é importante tecer algumas considerações sobre exterioridade e interioridade, público e privado – conceitos fulcrais em toda obra de Bakhtin –, tratados de maneira singular, a depender do tema em discussão. A respeito do cronotopo, o esteta considera o modo de ser real “*visível e sonoro*” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 76, destaques do autor) do homem grego do período homérico e assimila esse cronotopo à ágora. Bakhtin salienta que essa exterioridade não ocorre num espaço vazio, mas numa “coletividade humana orgânica”. Segundo esse parâmetro, não há nenhum mundo “invisível ou inaudível”, tudo é voltado ao “nosso” e não ao “meu” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 77); logo, nesse período não havia ainda o homem interior, o homem para si. A partir dos períodos helênico e romano é que se inicia o processo de transferência para o mundo interior e, com isso, cede espaço para o homem privado e isolado. Quando esse enfoque passa a se urdir nas “esferas mudas e invisíveis” – em sua autoconsciência –, perde-se o cronotopo da praça e promove-se o cronotopo interno, o espaço-tempo da vida representada.

A forma externa do cronotopo liga-se ao espaço-tempo real, por essa razão vincula-se ao romance biográfico e autobiográfico antigos, já que a intenção é tornar público, “exteriorizar”, o percurso da vida de alguém. Para tecer considerações sobre o gênero, Bakhtin fundamenta-se nos tipos clássicos platônico e encômio. O primeiro mantém parentesco com as metamorfoses mitológicas, isto é, com as histórias de

transformação do sujeito em momentos de crise. O segundo funda-se “no discurso civil de homenagem, proferido ao pé do caixão” (BAKTHIN, 2018, p. 72-73) que destaca, principalmente, os grandes feitos de alguma personalidade. O esteta associa o encômio ao gênero biografia, dado que no discurso se expõe a trajetória alheia, enaltecendo-a. Por isso, a vida pregressa do homem do encômio é propagandeada, “sonorizada”, nas mesmas condições da praça grega. Em período ulterior, o cronotopo da ágora é igualmente visível, quando se trata de publicar as vivências escritas de “próprio punho” (BAKTHIN, 2018, p. 82), no entanto, a plateia é mais restrita. Em ambos, biografia e autobiografia, as imagens do homem e de sua vida são lapidadas e permitem a elucidação da própria existência – ou de outrem. Cabe lembrar que, na autobiografia, há uma tomada de consciência do curso temporal do próprio autor, “nas chamadas autoconsciência pública do homem”, (BAKTHIN, 2018, p. 82), com isso, o tempo biográfico se une ao de sua formação.

Relativamente ao processo transformativo inerente ao romance auto e biográfico, ele é forjado sobre a doutrina da enteléquia aristotélica, base de dois tipos de construção biográfica antiga, o energético e o analítico, cujo princípio diretor é a totalidade do caráter, independente da ordem em que se manifesta. No primeiro tipo, os atos, as palavras e expressões do homem não são apenas exteriorizações *voltadas aos outros*, mas constituem a própria índole, que é predeterminada: “as primeiras manifestações do caráter predeterminam sua totalidade em ordem temporal” (BAKTHIN, 2018, p. 85). Nessa lógica, o potencial do sujeito está latente, a juventude é uma prévia de como ele será na maturidade, existe uma força que o impulsiona e que o movimenta em direção ao seu potencial absoluto, revelado com o tempo, “mas não é de modo algum o tempo de formação e do crescimento do homem” (BAKTHIN, 2018, p. 84). A própria realidade histórica na qual se dá a revelação da personalidade serve apenas como arena, não tem influência determinante sobre ela, não a forma ou a cria, apenas a atualiza. No segundo tipo biográfico (o analítico) os traços do caráter são distribuídos sistematicamente em rubricas sob as quais são reunidas informações extraídas dos acontecimentos registrados em diferentes épocas e, com isso, quebra-se a série biográfica temporal. Outra característica singular do cronotopo biográfico diz respeito ao espaço e às personagens secundárias, elementos operacionais que mantêm relação funcional com a vida do protagonista. Assim dizendo, – por se tratar de um gênero que revela o desenvolvimento humano e a formação de caráter em

dada realidade histórica –, pode-se inserir, em certa medida, os heróis de *O tempo e o vento* nos dois grupos.

Um primeiro aspecto a ser considerado acerca do romance biográfico do tipo energético tange ao caráter das personagens, resultante da união dos traços hereditários psíquicos e idiossincráticos da estrutura familiar, os quais se manifestam nas ações e discursos principalmente em momentos fulcrais, porque “a vida biográfica [...] vai além de uma vida única, é representada pelas gerações” (BAKHIN, 2011, p. 214). Nesse sentido, a casmurrice, o dogmatismo, a contumácia de Maneco Terra são perpassados, em parte, para Ana Terra e reiterados integralmente em Licurgo Cambará. Bibiana herda a obstinação e a capacidade de solucionar problemas de Ana Terra e transmite-as à Maria Valéria que acumula desde os traços do tataravô Maneco. Rodrigo Terra Cambará assemelha-se ao bisavô Capitão quanto à lubricidade, à liderança e à extroversão, e à Bibiana quanto aos interesses pessoais. O filho de Rodrigo, Floriano, herda a veia artística de Pedro Missioneiro, a loquacidade de Maneco, o priapismo do pai, embora subjacente. Por essa perspectiva, a personalidade dos heróis está em devir, é uma semente que em dado momento eclode:– Vossuncê está ficando cada vez mais parecido com o seu pai. – Com quem mais eu havia de estar parecido? (VERISSIMO, 2004a II, p. 188).

A capacidade de resiliência e de sublimação de Ana Terra ficam latentes até os momentos de crise, – a morte de Missioneiro e o ataque dos castelhanos –, sobrepujando-os. Do mesmo modo, o orgulho e a determinação de Bibiana evidenciam-se quando se encontra viúva, com dois filhos pequenos para cuidar e não pede ajuda a ninguém. Maria Valéria exibe sua competência de administrar e de solucionar problemas na ocasião do sítio, quando teve de cuidar dos ocupantes do Sobrado; no mesmo evento, a personalidade obstinada de Licurgo é sobrelevada. De Pedro Missioneiro destaca-se a aptidão aos trabalhos manuais aprendidos na Missão e indispensáveis para garantir a permanência no rancho dos Terra durante o período necessário para se perpetuar. O espírito combativo do Capitão Rodrigo manifesta-se todas as vezes que sua valentia é posta à prova, e a intempestividade, outra característica marcante, é perpassada a seu bisneto, que a deixa aflorar em episódios concupiscentes e/ou políticos. A irresolução de Floriano, característica não herdada de ninguém, chega ao ápice após a morte do pai, quando teve de tomar uma posição frente à família (episódio que será examinado depois). Os eventos históricos citados são a arena que

impulsiona as personagens em direção à sua potencialidade manifesta na maturidade, entre 25 e/a 35 anos, o que encaminha a outro aspecto concernente à ocasião em que os heróis aparecem na narrativa.

Discorreu-se que Ana Terra e Pedro Missioneiro são apanhados em idade de procriação, não antes; similar fato é verificado com as demais personagens. Pouco se sabe sobre sua infância, não há vida biográfica em seu conjunto, a formação é um assunto de ordem privada, só interessa a elas. Bibiana entra na narrativa em idade de se casar e relembra-se de algumas passagens de sua meninice: “Isso eram prazeres que ela gozava duma maneira miudinha, prolongada, bem como fazia no tempo de menina quando lhe davam um pedaço de rapadura e, evitando triturá-lo com os dentes, ela o deixava dissolver-se aos poucos na boca para que o doce durasse mais” (VERISSIMO, 2004a I, p. 299). A infância de Maria Valeria é revelada em uma única ocasião, quando seu pai, Florêncio, retorna da Guerra do Paraguai após quatro anos ausente e nota que a filha está alta para seus nove anos. Nada é dito sobre o passado dela, apenas um relance de alguma brincadeira, nas raras ocasiões que ela pensa sobre si. Rodrigo Cambará parece não ter vida pregressa, ele próprio conta que se criara praticamente sozinho, sem lugar fixo. Observa-se que o espaço cumpre papel operacional na vida desse herói, ele não se prende a lugar nenhum, seu lugar são os campos de batalha. O seu lugar é algures, o mundo – que se restringe à região Sul.

Me criei guaxo. Não conheci mãe. Com doze anos já trabalhava no campo com a peonada bem como um homem feito. Com dezoito tinha sentado praça e já andava brigando com os castelhanos. Daí por diante sempre vivi ou brigando ou correndo mundo (VERISSIMO, 2004a I, p. 247).

A personagem concretiza a afirmação de Bakhtin de que “o tempo biográfico não é reversível em relação aos próprios acontecimentos da vida, que são inseparáveis dos acontecimentos históricos” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 84). Na apresentação que faz de si, há sólidos contornos da totalidade de Rodrigo Cambará e todo o resto antecipadamente está disposto no interior do seu discurso: é combativo, destemido, provocador e mulherengo, características que ele repassa aos homens do clã, sobretudo ao seu bisneto homônimo. A revelação do caráter dessa personagem se dá, preliminarmente, através de depoimentos que chancelam fatos da vida do herói. As vozes dos outros atuam como as rubricas que Bakhtin menciona: “a vida social, a vida familiar, o comportamento na guerra, a relação com os amigos, as sentenças

dignas de memória, virtudes, vícios, aparência, *habitus*, etc” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 84). Sob a mesma rubrica estão registrados acontecimentos de épocas distintas:

– Também não era brincado a vida que ele levava no Rio, sempre em orgias, com amantes, champanha, noites em claro nos cassinos, jogando roleta e bacará!

– Dizem que a última amante dele tem vinte e dois anos [...] (VERISSIMO, 2004b I, p.32).

– [...] Então um homem vive uma vida agitada, metido em revoluções, campanhas, o diabo, e depois vem essa cachorrada dizer que ele ficou doente do coração por gostar de mulher? [...] E depois, doutor, não há homem que tenha feito mais benefícios pra esta cidade que ele [...] O hospital dele estava aberto pra todo o mundo, fosse rico ou fosse pobre. Tem dinheiro pra pagar? Então paga. Não tem? Pois então não paga. O dr. Rodrigo foi sempre o pai da pobreza, a casa dele sempre viveu de porta aberta, qualquer vagabundo entrava lá... (VERISSIMO, 2004b I, p. 37-38).

– Mas tu conheces bem o Rodrigo. Não é homem de meias medidas.” (VERISSIMO, 2004a I, p. 41).

Nota-se que os indícios e qualidades do caráter se organizam em torno de apontamentos pelos quais se distribui o material biográfico do herói. Alguns exemplos da vida de Rodrigo são apresentados como indícios formativos da sua personalidade que, à primeira vista, suscitam impressões destoantes, visto que ele próprio é contraditório em suas atitudes. O espaço em que se dá a revelação do temperamento do herói assemelha-se ao cronotopo da praça pública, todos o conhecem e falam sobre ele, ou bem ou mal. Outro fato que deve ser pontuado é a função operacional das personagens secundárias, são elas que apresentam o herói por meio da descrição de episódios de sua vida pública e privada.

Por fim, há de se considerar uma característica do segundo tipo, o analítico, citada por Bakhtin que tange ao fato de a realidade ter influência sobre a personagem. No caso, a realidade histórica influencia o herói e as atitudes dele afetam o destino de toda a família, conforme acontecimento às vésperas da Revolução de 1930, quando o clã está em dificuldades financeiras devido à Crise de 29. Da mesma origem de Vargas – grandes proprietários rurais do Rio Grande do Sul –, o Doutor adere ao varguismo em todas suas faces, do governo provisório ao Estado Novo. A lealdade de Rodrigo o projeta à condição de figura de proa e guinda-o ao Rio de Janeiro, onde recebe um cartório e negocia influência nos gabinetes do governo. Com isso, a mulher e os filhos “pegam a estrada”, ou seja, deixam a interiorana cidade gaúcha e instalam-

se na Capital Federal, o que interfere profundamente no comportamento da mulher e dos filhos. Flora passa a frequentar a sociedade carioca; Eduardo adere ao comunismo estalinista; Bibi casa-se com um arrivista interessado nos bens e posição do sogro. Floriano recebe uma sinecura e, com isso, pode dedicar-se à atividade intelectual; além disso, no Rio de Janeiro conhece Mandy Peterson, o que abala indelevelmente sua vida amorosa, em especial o relacionamento com Sílvia. Com o fim do Estado Novo em 1945, Rodrigo e sua família retornam a Santa Fé, regresso relatado pelas testemunhas que apresentam o herói. As decisões do herói condizentes à política interferem, ainda, no destino do irmão. A morte Toríbio na noite de Ano do Novo de 1938 é consequência indireta de um desentendimento com Rodrigo, segundo aquele, afiliar-se ao varguismo fora uma traição, um ato indigno, que manchara a honra e a reputação dos homens da família.

De fato, a mudança do Doutor principia a desagregação moral desta e compromete a saúde dele, cujo efeito é o edema, comentado pelas personagens secundárias no início da diegese. Constata-se que no romance biográfico a representação do mundo não é mero pano de fundo, mas significativa e funcional. O modo de vida campeiro e simples do capitão e de Licurgo e a monotonia da cidade provinciana dos antepassados de Rodrigo são transmudados para a agitação da capital. As gerações posteriores desempenham papel fundamental de superação e introduzem aspectos novos na representação de mundo. Assim, o espaço-tempo quase mítico de Ana Terra é confrontado, os predecessores de Luíza Cambará conquistam a vida que ela almejava para si, porque o mundo e o homem estão em transformação, inevitável e incessantemente. O tema do homem em devir, da trajetória vital do herói em seus momentos essenciais conflui para o romance de educação, gênero sobre o qual se discorrerá a partir de agora e em que se enquadram Licurgo e Floriano. Ressalta-se que a tarefa é ampla em si mesma, por isso se restringirá a aspectos essenciais para a análise.

Bakhtin trata do gênero em um escrito posterior, “O problema do romance de educação na história do realismo (1936-1938/1979)”, publicado na obra *Estética da criação verbal* (2011). Nesse ensaio ele faz um cotejo entre as considerações anteriores sobre os cronotopos do romance antigo e o processo de assimilação do espaço humano e do tempo histórico no romance de educação. O filósofo concentra-se na imagem do homem “em formação” e no modo que “o tempo histórico real é

assimilado pelo homem histórico” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 215). Bakhtin vincula as formas do *Bildungsroman* a uma teoria estética fundada na concepção desse gênero baseada nos “fenômenos heterogêneos tanto do ponto de vista histórico, quanto do teórico” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 218). O filósofo examina várias séries de romance de educação e arrola as características predominantes: a. alguns são de natureza substancialmente auto e biográfica, outros não; b. em alguns o princípio de organização é a ideia puramente pedagógica de formação do homem, em outros ela inexistente; c. alguns são construídos em um plano rigorosamente cronológico de desenvolvimento educacional e carecem de enredo, outros têm um enredo aventureso complexo (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 218). Nesses enredos romanescos há em comum o fato de conhecerem a personagem pronta; muda o mundo, mas não o herói. Essa modalidade pode ser atribuída à personagem Licurgo.

Conforme se observou, as personagens são apresentadas na narrativa quando estão maduras, o período da infância e/ou juventude é apanhado por analepses. Ao contrário das demais, Licurgo aparece na adolescência e algumas etapas do seu amadurecimento são descritas: “Aos quinze anos Licurgo Cambará era já um homem. Usava faca na cava do colete, fumava, fazia a barba e já tinha conhecido mulher” (VERISSIMO, 2004a II, p. 200). É esclarecido, inclusive, como recebe uma educação semiacadêmica, algo inédito até então para os membros do clã. Seu pai, Bolívar, “era homem de poucas letras, mal sabia ler e escrever e não possuía a menor noção de história ou geografia” (VERISSIMO, 2004a II, p. 112) e Bibiana não considerava importante o letramento: “– Às vezes acho que até é melhor uma pessoa não ser instruída, não saber ler. Os livros estão cheios de porcarias e perversidades” (VERISSIMO, 2004a II, p. 113). Infere-se que a mudança no paradigma tenha se dado por influência da mãe que estudara num colégio na Corte pernambucana antes de mudar para Santa Fé. Erudita, gostava de ler, sabia recitar versos, tinha bela caligrafia, tocava cítara, era uma figura tão destoante que os moradores daquela comunidade a consideravam estrangeira, logo, é natural que quisesse para o filho uma educação formal. Em um vilarejo onde as pessoas cresciam e morriam analfabetas porque não havia escolas, essa particularidade constituía uma extravagância ostensiva, mas à altura da herdeira de Agnaldo Silva, a legítima dona do Sobrado e do Angico.

Nesse cenário, Licurgo recebe os conhecimentos formais segundo a estratégia de educação doméstica das elites, por preceptores, em um programa semelhante à *Paideia* (JAEGER, 1994): “estudava História e Linguagem com o dr. Nepomuceno, Aritmética e Geografia com o vigário, e Ciências com o dr. Winter (VERISSIMO, 2004a II, p. 200), o que encaminha, de certo modo, ao romance didático-pedagógico. No entanto, ao lado dos ensinamentos formais, os que lhe são mais significativos e que o orientam verdadeiramente, são os do capataz do Angico: “Fandango achava que o conhecimento da Aritmética não fazia nenhuma falta às pessoas. Tinha uma teoria própria sobre as quatro operações. “O homem trabalhador – dizia ele, piscando o olho – soma; o preguiçoso diminui; o sábio multiplica e só o bobo divide (VERISSIMO, 2004a II, p. 200). No excerto é possível observar o mundo heterodiscursivo do qual fala Bakhtin na obra supracitada, há um embate de vozes entre o discurso da tradição representado pela voz do professor e o discurso representado pela voz do gaúcho com pés plantados terra, que trabalha diuturnamente para conseguir o seu sustento. Licurgo considera que os ensinamentos dos preceptores não valiam tanto quanto o que adquiria no Angico, com os peões, cuja condição humana é muito diferente daquela mostrada nos livros didáticos. É possível perceber, na voz de Licurgo, a pluralidade de vozes, a linguagem enquanto prática discursiva viva de uma coletividade heterogênea. “O português que o dr. Nepomuceno lhe ensinava era um idioma estranho que muito pouco tinha a ver com a língua que se falava no galpão e na cozinha da estância” (VERISSIMO, 2004a II, p. 200).

Embora a narrativa forneça elementos suficientes para acessar o desenvolvimento intelectual de Licurgo, a imagem do indivíduo em formação propriamente dita é inexistente, “a formação da vida-destino se funde com a formação do homem” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 221). A visão de mundo do herói é herdada, ele a assimila e repassa-a, não há transformação. Dessa forma, são apropriados o código de honra dos Terra Cambará, dentre os quais estão incluídos atributos como virilidade, coragem, inteireza de caráter, generosidade, ideais que defende até o final de sua vida, o que reafirma a máxima de Heráclito (540-480 a.C.): “O caráter de um homem faz o seu destino” (*apud* COMTE-SPONVILLE, 2003).

Desde que se proclamou a República foi ele sempre a autoridade máxima de Santa Fé. Com a queda da monarquia os Amarais perderam os cargos públicos e o prestígio. E desde 89 ele, Curgo, não fez outra coisa senão trabalhar pelo progresso e pela felicidade de sua terra. Foi eleito intendente municipal de Santa Fé pelo voto livre da

população e por uma maioria inapelável. Não pediu nem comprou votos, não coagiu eleitores. Aos próprios peões, agregados e amigos íntimos disse: "Votem em quem quiserem, pois esta vai ser a primeira eleição livre na história do município". Depois de eleito, recusou-se a receber seus honorários. Muitas vezes chegou a tirar dinheiro do próprio bolso para custear obras públicas: construir pontes, reparar estradas e ruas. Tratava toda a gente com afabilidade, recebia a todos, ouvia a todos [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 172).

A personagem é o que dele se espera: opiniático sobre questões políticas e institucionais, contudo de poucas palavras, taciturno, dono de coragem moral e física. É por essa razão que a perfídia de Rodrigo Terra Cambará abala sobremaneira Toríbio, porque o irmão quebrara esse código sedimentado pelo pai.

O destino de Licurgo segue o curso reservado aos homens do clã: aprende a lida no campo, casa-se, constitui família, é o líder da casa e morre em batalha, e reafirma o apotegma do capitão Rodrigo: "Cambará macho não morre na cama", (VERISSIMO, 2004a I, p. 245), ou seja, o único fim digno dum homem de coragem é morrer em luta. Os acontecimentos mudam, a vida muda, Licurgo permanece igual, ele não pega a estrada, seu mundo é o Angico e o Sobrado, o que reitera as considerações de Bakhtin a respeito da fórmula do *Bildungsroman*: "a personagem é *uma grandeza constante*; todas as demais grandezas – o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem, podem *ser grandezas variáveis*" (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 219, destaques do autor).

Paralelamente a esse tipo dominante de *Bildungsroman*, há outro tipo mais raro e mais significativo que conduz à imagem do homem em transformação, cuja mudança constitui expressão do enredo, em contraposição ao homem acabado. É o sentido lato de romance de formação; nele, o homem e seu caráter se tornam uma "*grandeza*" (Bakhtin, [1979] 2011, p. 219, destaques do autor). Na fórmula desse romance, o tempo se interioriza no homem e passa a integrar sua própria imagem, muda significativamente o destino e a vida do herói, cuja formação pode ser muito diversificada. Bakhtin chama a atenção para as diferenças substanciais desses romances com o realismo, particularmente com o grau de assimilação do tempo histórico real. A partir dessa premissa e apoiado nos gêneros antigos, o esteta arrola cinco tipos de formação e de assimilação do tempo histórico. Cabe ressaltar que, nos quatro primeiros, a formação do herói ocorre em um mundo acabado, onde as

transformações se dão vagarosamente e não afetam diretamente os heróis. O homem se desenvolve dentro dos limites e necessidades de uma época, o que exige conhecimento das leis naturais às quais está subordinado. Dito isso, parte-se para as características elencadas por Bakhtin, várias delas amalgamadas em *O tempo e o vento*.

O primeiro tipo diz respeito ao tempo aventureiro puro em que não há formação propriamente dita, imagem de sujeito bem caracterizada no percurso dos heróis fundadores e do casal Bibiana e Capitão Rodrigo. Um segundo tipo configura-se pela representação do mundo e da vida como experiência, característica que conserva seu vínculo com as idades. Essa formação “desenha uma trajetória tipicamente recidiva de formação do homem, que vai do idealismo juvenil e da natureza sonhadora à sobriedade madura e ao praticismo” (BAKHTIN, 2011, p. 220) e pode ser aplicado a Rodrigo Terra Cambará assim que retorna a Santa Fé, quando está imbuído de um ideário benemérito. Há um tipo de formação que se baseia em determinadas ideias pedagógicas, concebidas em maior ou menor amplitude. Esse romance didático-pedagógico pode ser atribuído, em parte, ao tipo de educação que Licurgo recebera. Entre as aulas ministradas pelos preceptores o rapaz interessa-se pelo método de Carl Winter, médico da família. Não sendo professor, adota uma prática inovadora à realidade do seu tempo ao levar Licurgo ao espaço natural e ao procurar mostrar, *in loco*, noções relativas à física, ciências, astronomia. Ressalta-se que embora Licurgo tenha sido exposto a alguma educação mais formal, o modo de o doutor Winter o instruir, conduz à reafirmação que o jovem tinha de mundo. A educação acadêmica não o levou adiante, contrariamente ao que se dá com seu filho.

O dr. Winter era diferente. Nunca ficava parado dentro de casa com o aluno. Levava-o a passear pelo campo, explicava-lhe que a Terra era redonda como uma laranja e achatada nos polos. Apontava à noite para as estrelas e dizia-lhes os nomes e as distâncias a que se encontravam da Terra. E quando dava lições de Botânica era mostrando plantas de verdade e não apenas as gravuras dos livros. Tinha uma magnífica lente de cabo de madrepérola com a qual fazia o aluno examinar flores e folhas, talos de relva ou gomos de laranjas e bergamotas. De que são feitas as nuvens? Por que é que quando a gente solta um livro que tem na mão o livro cai? Como é que a água se transforma em gelo? Por que é que existem o dia, a noite e as estações do ano? O dr. Winter explicava todas essas coisas a Licurgo, que as achava fantásticas, impossíveis [...] (VERISSIMO, 2004a II, p. 201-202).

Outro tipo de romance de formação é o (auto) e biográfico e pode ser conferido, praticamente, em todos os heróis estudados, dado que a formação resulta de um conjunto “de mutatórias condições de vida e de acontecimentos” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 221). A única ressalva que se faz aqui é que, para Bakhtin, nesse tipo a formação não é “cíclica, é típica” ([1979] 2011, p. 221). Na trilogia, embora o tempo biográfico transite por etapas individuais e singulares, ocorrem as mudanças impingidas pelos fatos históricos, no caso, as sucessivas guerras. Esse tempo histórico é assimilado pelas mulheres como contínuo, estático, o que sobreleva a ideia de permanência e circularidade. Tal paradigma é rompido com Floriano Terra Cambará, cuja formação “efetua-se no tempo histórico real, com a sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 221), o que vai ao encontro do último e mais importante tipo de romance realista de formação, segundo Bakhtin. Nos quatro tipos anteriores o mundo é um ponto de referência estático, se ocorriam mudanças, elas eram acessórias. No quinto, o mundo está em transição, com vistas para o futuro, as mudanças tornam-se o cerne, assim como o homem em transformação, aspectos observados ao longo do percurso da personagem que se examinará a seguir.

Discorreu-se que o cronotopo da estrada é a concretização de onde se dão os acontecimentos. Para Floriano esse motivo assume um valor polissêmico, pois ele “pega a estrada” e, na sua trajetória, constrói-se uma nova imagem de sujeito, que percorre o seu caminho de vida e que se percebe no mundo; a estrada, pois imprime-lhe marcas. A personagem vivera por muito tempo no exterior, desenraiza-se de sua terra natal, sua existência fragmenta-se, questão sobre a qual pensa, divaga sistematicamente. A volta a Santa Fé seria uma maneira de obter respostas aos seus questionamentos, ele entende que a sensação de não-pertencimento somente se reconfiguraria pela memória, no resgate de sua tradição e o faz em uma brochura. Nas pautas de seu caderno é possível notar o cronotopo da vida representada, do homem interiorizado, para si, com sua mudez e sua invisibilidade. Em suas anotações é exposta a formação de Floriano, ele registra as reminiscências da infância e adolescência, os sentimentos que tinha por seu pai, o colégio interno, as lembranças das aulas de Literatura Brasileira que ministrara em São Francisco, as recordações de seu caso com Mandy Patterson, o afeto que nutria pela cunhada Sílvia. Nesses registros, coadunam-se a autobiografia e o romance de educação.

O neto de Licurgo é a síntese de seus ascendentes: herda o tipo físico e a voluptuosidade do pai, o temperamento de vários antepassados, e assimila o rígido código de valores dos Terra e dos Cambará, cuja voz preponderante é a de Maria Valéria; contudo, sua personalidade esquiva e sonhadora altera a trajetória da linhagem masculina do clã. Se Rodrigo Terra Cambará é a obliquidade do romance, Floriano é o ponto de inflexão, a fronteira de duas épocas, entre a velha e a nova geração, o que vai ao encontro da afirmação de Bakhtin a respeito do quinto tipo de romance de formação: “O homem não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 222). Por isso a personagem se sente alheia, não pertencente nem àquele tempo e nem àquele lugar, ou seja, acha-se no cronotopo do limiar, em processo de descoberta, de mudança e, para isso, precisa se encontrar. O cronotopo do encontro é o ponto de partida das questões identitárias do herói e integra elementos concretos e abstratos: o encontro com a terra natal, com o pai, com sua gente, com o seu passado, consigo mesmo.

Além da sensação de desenraizamento, várias são as razões que levam a personagem entrar em crise, entre elas, o acovardamento diante de um conflito ou uma tomada de decisão. O episódio mais ilustrativo dessa característica ocorre na realidade histórica de 03 de outubro de 1930, em plena Revolução, data que se torna arena para a revelação dos caracteres das personagens. Rodrigo Terra Cambará havia notado, com desagrado, que seu filho não apresentava o atributo da coragem, conforme se esperava de um Cambará. Por essa razão decide levar Floriano à tomada de um quartel em Santa Fé que havia se amotinado em proveito dos revolucionários, mas cujos oficiais resistiam, entre eles, Bernardo Quaresma, amicíssimo de Rodrigo e frequentador do Sobrado. Rodrigo supunha que, por causa dessa amizade, poderia negociar a rendição do oficial, e obriga Floriano a acompanhá-lo. Entretanto, essa negociação é frustrada: Quaresma não se entrega e alveja Rodrigo que, por sua vez, ordena ao filho que revide. Floriano fica indeciso e não consegue atirar, embora sabendo que o pai, ferido e vulnerável, corria o risco de ser morto. Quem salva a vida do Doutor são os outros revolucionários que intervêm e disparam em Quaresma, diante de um Floriano paralisado pelo pavor. A reação do pai não poderia ser pior, expulsa-o de sua presença e aplica-lhe a pecha de covarde, isso o fere

profundamente, pois Floriano, embora de índole pacífica, admira os feitos heroicos de seus antepassados.

A voz do doutor ecoa ao longo da história de vida de Floriano e é ouvida com mais intensidade em outro episódio que o marca e que motiva seu exílio durante quatro anos para o exterior: trata-se da passagem do ano de 1937 para 1938. Floriano retorna da Capital a Santa Fé para os festejos do *Réveillon* e do noivado de Sílvia e Jango, concomitantemente. As duas comemorações deveriam ensejar euforia, contudo o espaço-tempo emana sentimentos disfóricos de arrependimento, frustração, discórdia. Ao ver a moça de braços com o irmão, Floriano reconhece seu amor por Sílvia e arrepende-se de ter recusado, pouco tempo antes, a sua súplica por afeto. Os insultos de Rodrigo, bradados sete anos antes, reverberam; considera-se um covarde, pois a abandonara, tal como fizera com o pai. Além disso, nas primeiras horas do ano novo, Toríbio rompe os laços com Rodrigo e, em um ímpeto, sai do Sobrado e vai para um bar do subúrbio, acompanhado do sobrinho. Lá se envolve em uma briga e é mortamente ferido. Com Toríbio morrem os valores da família. O sangue do tio encharca as mãos e as convicções de Floriano, o que o leva a evadir-se, literal – pois “pega a estrada” – e metaforicamente –, diante de tomadas de posição.

Além disso, a falta de iniciativa da personagem advém da indecisão entre agir segundo a sua conveniência, sem se prender aos ditames sociais e a avaliação dos outros, principalmente de Maria Valéria. Floriano reclama por liberdade, bem que mais preza, e sofre por não a possuir, a personagem veste a *persona* da moralidade, todavia, em seu espaço exclusivo, nos momentos de devaneio e reflexão, expõe a sua verdadeira face. Sente um desejo intenso pela cunhada Sílvia e cobiça a amásia do pai, percebe-se que a licenciosidade é um traço herdado. Ambas são mulheres proibidas, desejá-las seria reprovável pela família e pela sociedade. Ao mesmo tempo em que faz *mea culpa* por aquela situação, tenta buscar explicações, não aceitando os valores morais que lhe imputaram (NOVROTH, 2016). Em seu espaço exclusivo, Floriano trava uma conversa consigo sem a presença física e judiciosa de terceiros, no entanto o *olhar* do outro está lá, avaliador, crítico:

Floriano quer pronunciar a Palavra com absoluta convicção, com um certo fervor cívico e até religioso. Talvez nisso esteja a sua salvação. *Mas qual! Sente que no fundo é ainda o menino bem-comportado, de boa família, que não escreve nem diz nomes feios, porque Papai e Mamãe não querem, a Dinda não quer, a Professora não quer* (VERISSIMO, 2004c II, p. 284, destaques acrescidos).

Sim, e quando escrevesse, escreveria com o corpo todo, sem ter o *Outro* – no fundo um representante dos Outros, da Família, da Crítica, da Sociedade, da Ordem Estabelecida – sem ter aquele Censor a ler por cima de seu ombro... Merda então para o Outro! Merda para a Família! Merda para a Sociedade! Merda para a Crítica! Merda para a Ordem Estabelecida! E por fim merda para a Merda! E assim, senhoras e senhores, fechamos o círculo, voltando ao ponto de partida, isto é, à Merda inicial. [...] (VERISSIMO, 2004c II, p. 284, destaques acrescidos).

Um dos desejos da personagem é ser mais determinada, com firmeza de propósito, postura semelhante a que o pai adota, o que se constitui um paradoxo, visto que se ressentido diante das imperfeições de Rodrigo trazidas à luz no espaço-tempo do Ano Novo de 1938, ao ser banhado pelo sangue do tio. A volta a Santa Fé, sete anos depois, tem o propósito de (re)encontrar-se e reconciliar-se com sua gente e consigo e, para tanto, precisaria livrar-se do estigma de covarde conferido pelo pai e tomado como verdadeiro e definitivo desde a juventude. O primeiro passo para conseguir seu intento é ajustar as contas com Doutor e expor seus sentimentos.

O encontro tão desejado não acontece por iniciativa de Floriano (como é de se esperar), mas do próprio Rodrigo. Desconfiado da troca de olhares entre o primogênito e a nora, o Doutor exige a presença do filho no quarto onde convalescia a fim de esclarecer esse fato. Tal episódio é precípua, pois altera o andamento da diegese, o que corrobora as palavras de Bakhtin a respeito do cronotopo do encontro: “todos sabem da importância dos encontros que às vezes definem diretamente todo o destino de um homem” (2018, p. 30).

[...] Rodrigo recebeu-o com uma cordialidade triste e preocupada. Ai-ai-ai... — pensou Floriano — que terá acontecido? Floriano arrastou uma cadeira para junto da cama, sentou-se e esperou o pior. O pai mirou-o por alguns segundos em silêncio e depois disse:
– Temos um negócio muito sério a discutir (VERISSIMO, 2004c III, p. 402).

A personagem reúne-se com seu pai, aproveita o ensejo e finalmente se atreve a confrontá-lo, o cronotopo do encontro não tem mais o “caráter casual do encontro na estrada [...], aí se travam os diálogos, desvelam-se os caracteres, as ideias e paixões dos heróis” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 222). No episódio em questão são identificáveis vários cronotopos, tanto concretos quanto abstratos, inseridos um dentro do outro. As personagens estão no Sobrado – a própria representação material da história de várias gerações – que, por sua vez, fica em uma rua de uma cidadezinha

de interior a qual, segundo Bakhtin é “lugar do tempo cíclico de costumes” ([1975] 2018, p. 223). O quarto, ainda, é o espaço-tempo dos segredos de alcova, por isso precisam ser bem guardados, à chave: “[...] fecha essa porta com o trinco... Isso! Agora te senta aqui perto de mim” (VERISSIMO, 2004b, III, p. 402). O espaço particularizado de Rodrigo é cronotópico, o tempo biográfico flui, há duas histórias inscritas, duas visões de mundo, as generalizações filosóficas de ambos se materializam em um lugar concreto. Somado a esses, há o leito de morte como cronotopo da confissão que é a “prestação de contas de um homem que se encontra no limiar” (2013, p. 126).

Rodrigo lançou-lhe um olhar enviesado em que o tom de hostilidade não passava duma paródia.

– Confessa.... Subiste aqui resolvido a falar na Sônia. Queres que eu mande a menina de volta para o Rio. Sempre foste do lado da tua mãe...[...]

– Está enganado. Meu assunto é outro. Muito mais complexo.

– Desembucha então. [...]

– Está bem. Diga todos os nomes feios que quiser. Mas me escute e trate de me compreender. Não espero nem quero que concorde com tudo quanto lhe vou dizer. [...] (VERISSIMO, 2004c III, p. 405).

Ao incitar o primogênito a confessar, Rodrigo cumpre o papel do “agente que provoca a autointerpeção, a autoavaliação do enunciador, mediante o partejar de ideias” (ALVAREZ; LOPONDO, 2012, p. 09). No início do diálogo, mesmo convicto da importância daquele momento, o filho está apreensivo, desconfortável, mas à medida que a conversa avança, fica mais descontraído e aliviado, pois se permite acessar o seu “*eu* em profundidade de dentro de si mesmo” [...] (BAKHTIN, [1963] 2013, p. 330).” Floriano confia que se ressente por causa dos erros paternos e, naquela fatídica noite de outubro de 1930, quando não o defendera, desejara inconscientemente a morte do Doutor. O primogênito exterioriza que, ao longo de sua formação, criara uma imagem idealizada do pai e frustra-se diante da realidade. Rodrigo rebate que nunca almejara passar uma falsa imagem de virtuosismo; como qualquer pessoa, ele tinha defeitos, fraquezas, pontos vulneráveis:

– Talvez não seja de seu conhecimento, mas o senhor tem sido um dos maiores problemas da minha vida.

– Eu? Por quê?

– Quando menino inventei um pai ideal, exemplar, e esperei que o senhor correspondesse a essa fantasia, o que não aconteceu [...].

– Que é que esperavas que eu fosse? Santo Antônio Eremita? Santo Agostinho? [...]

– Terminaste? — perguntou.

– Não. Agora vem talvez a parte mais séria para mim. Trata-se dum acontecimento que me marcou para o resto da vida. – Noite de 3 de outubro de 1930 – murmurou Floriano [...] (VERISSIMO, 2004c III, p. 405, 412).

Floriano reconhece que suas crises identitárias se devem ao fato de admirar a figura paterna – muitas vezes desejara ter o mesmo temperamento gregário, extrovertido, sedutor, corajoso e intenso –, ao mesmo tempo, procura negá-la. Aquela confissão exigida por Rodrigo seria uma oportunidade de transpor, finalmente, da adolescência para a maturidade, ao aceitar o pai em toda sua extensão de virtudes e defeitos. O pai, por sua vez, revela não apenas ter um afeto especial pelo filho devido à semelhança física entre ambos, como também aceita que, por ser homem de ação a mover a roda da História, necessita de literatos como Floriano para descrevê-lo (NOVROTH, 2016).

Percebe-se, na cena em questão, que o cronotopo principal é do limiar, da crise, da mudança de vida, por isso metafórico e simbólico. A crise e a tomada de consciência são longas e graduais, plenamente biográficas, o herói permanecera um tempo considerável concentrado em tomar consciência de si e do mundo e no desfecho não se acovarda, posiciona-se diante do pai, expõe seus sentimentos, esclarece algumas verdades. A confissão leva-o a assumir-se como sujeito e mostrar-se em sua inteireza, a personagem sente a necessidade de ser um novo tipo de homem “– Pois acho que hoje vou festejar o meu nascimento” [...] (VERISSIMO, 2004c III, p. 416). Ao mesmo tempo em que a amizade entre pai e filho inicia, encerra, posto que Rodrigo falece pouco tempo depois: a morte de um dá vida ao outro, “após o enterro a memória” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 98).

No dia da abertura do inventário, quando toda a família está reunida para discutir acerca dos bens, nasce um novo Floriano, um líder resoluto e equilibrado, até então desconhecido de todos, até dele mesmo, “mudam os fundamentos do mundo, cabendo ao homem mudar com eles” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 222). No movimento do destino e da vida de Floriano, “surgem os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas de iniciativa criadora” (BAKHTIN, 2011, p. 222), características do último tipo de romance de formação estudado por Bakhtin.

Com o falecimento de Rodrigo, Floriano conquista a liberdade tão almejada e finalmente começa a escrever as primeiras linhas de seu novo romance, cuja proposta

é um mergulho profundo no rico manancial que é a natureza humana e, para isso, queda-se em sua interioridade, na volta para as suas histórias e de sua família, em direção ao infinito, ao abismamento. Nesse processo, Floriano organizará esteticamente o mundo em diferentes épocas e espaços, recriará a realidade, confrontará signos diferentes, conteúdos ideológicos divergentes, ressignificará fatos que ficaram marcados na memória, dará forma ao conteúdo por meio das palavras, sua criação artística revelará a sua visão de mundo: “a imagem do homem em formação começa a superar o caráter privado, não é assunto pessoal dele e desemboca em outra esfera vasta e em tudo diferente da existência histórica (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 222).

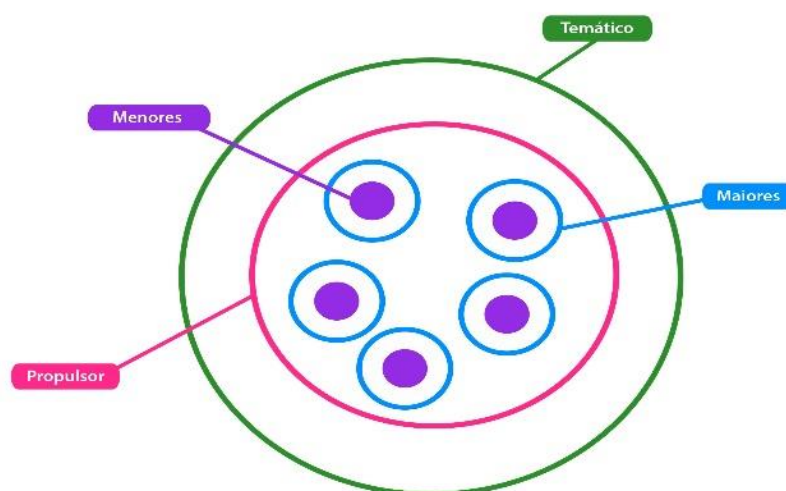
O espaço-tempo da noite de Ano Bom de 1945 – evento outrora tão comemorado por Rodrigo Terra Cambará – representa, para Floriano, o fechamento de um ciclo e a abertura de outro, assim como são cíclicos o tempo e o vento. A data marca o final e o (re)começo, morre o Floriano que pegara *estrada* ainda jovem e “acaba de nascer” (VERISSIMO, 2004b I, p. 83) um novo homem, junto com a escrita de seu romance cíclico que ultrapassa todos os limites temporais. Efetiva-se, com isso, o vínculo entre a evolução do homem e o tempo histórico; assim, a cada novo tempo, um novo homem.

4.2 Entre *olhares* e vozes: a ressignificação do ser pelo viés do cronotopo bakhtiniano

Ressaltou-se na seção 4.1 que, em seu amplo estudo sobre o cronotopo, Bakhtin chega a várias conclusões sem, no entanto, fechar o tema. Para apoiar este trabalho, elegem-se as seguintes ideias defendidas pelo estudioso russo: a. cada tema tem seu próprio cronotopo; b. cada autor tem seu próprio cronotopo; c. em cada obra se identificam cronotopos que podem ser classificados como abstratos e concretos, maiores ou menores; d. há textos mais cronotópicos que outros; e. os cronotopos atuam como estruturadores do desenvolvimento da narrativa; f. a produção da história humana divide-se entre o que é cíclico e o que é estático; g. os cronotopos transformam-se e evoluem, já que a literatura está em devir, assim como o homem e a cultura.

Visto que, para Bakhtin, cada tema possui seu próprio cronotopo em que os demais se configuram, sustenta-se que, na trilogia, o tema principal é o da

autoconsciência que, por sua vez, está atado à ideia de liberdade e ambos ligados ao cronotopo do autor e da obra. A liberdade de livre arbítrio nasce de uma ideia maior, que é a lucidez da personagem, a assunção de si, de sua identidade. Essa delimitação é reafirmada pelas palavras de Verissimo em orientação a um aluno da Academia Naval dos Estados Unidos que pretendia desenvolver um trabalho de conclusão sobre o autor gaúcho: “Se esforce por focar a importância, atribuída na minha obra, à *liberdade*” (Revista *Veja*, 1975, p. 22, destaques acrescentados). Concebe-se que na trilogia há um cronotopo propulsor, o grande cronotopo, desencadeador da autoconsciência – o *olhar*; há os primários (designados de maiores por Bakhtin) que são o Sobrado, o cemitério, o aeroplano de Rodrigo e o trem em movimento; os secundários (os “menores”) que são os túmulos e mausoléus, o baú de latas de Maria Valéria e os objetos hierofânicos nele contidos, assim como os demais pertences que foram passados de geração a geração. Um cronotopo insere-se no outro (conforme figura 4, abaixo), o que recupera a noção de abismamento aqui proposta.

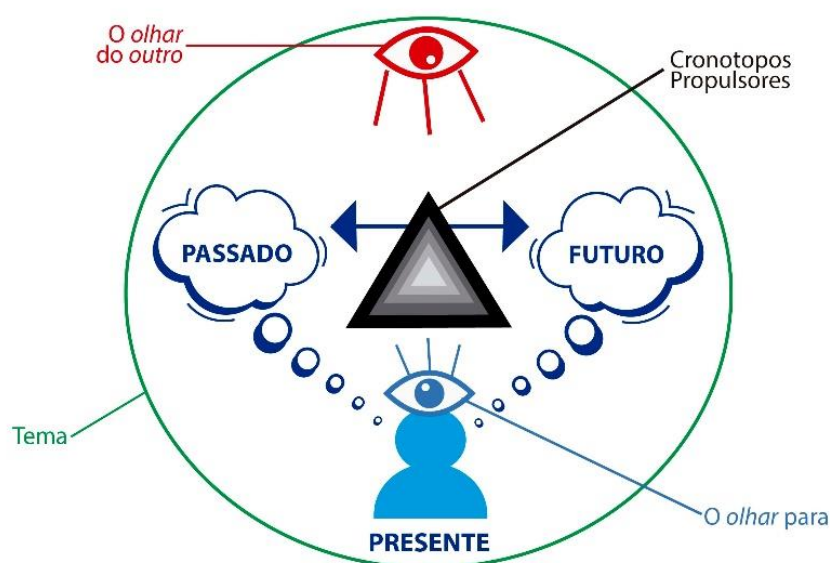


(Figura 4) Tipos de cronotopo

Nessa linha de raciocínio, defende-se que a natureza do cronotopo temático (a autoconsciência/liberdade) e do propulsor (o olhar), devido à intangibilidade, pertencem à ordem do abstrato, no entanto, se manifestam em lugares e/ou a partir de elementos concretos, ambos constituem a indissolubilidade plena entre o concreto (espaço) e o abstrato (tempo). Propõe-se, com essa imagem, viabilizar o juízo de Bakhtin de que o espaço literário concretiza a experiência temporal; nele, é possível

ver o tempo, fenômeno, *per se*, abstrato. Na trilogia, os espaços elencados tornam essa visibilidade mais intensa, deixam patente e despertam, nas personagens, a consciência da presença inequívoca dos tempos. Admite-se, assim, que a obra verissiana é demasiadamente cronotópica, desde o título.

Outro aspecto merecedor de destaque é que espaço-tempo são constituintes do *outro* e, sincronicamente, separam *um* e *outro* no mundo. O cronotopo é o agenciador, a figurativização dessas fronteiras. Por essa razão, o conceito bakhtiniano doravante será entendido como: ponto de intersecção entre o *eu* e o *outro*; ponto de entrelaçamento do passado com o presente (com vistas para o futuro); momento de epifania que subsume o passado, o presente e o futuro. O lugar, portanto, não é somente onde está o corpo, mas onde se estabelecem essas relações, as quais são *sempre* atravessadas pelo *olhar* (*olhar para* e *olhar de*) que conduz à autoconsciência, conforme se demonstra na figura 5:



(Figura 5) A percepção cronotópica

Tendo em vista esses esclarecimentos, a partir daqui examinar-se-ão as relações recíprocas e complexas dos cronotopos que organizam a obra *O tempo e o vento*.

O tempo na obra verissiana é *sígnico*, adquire um caráter quase tautológico, a começar do título e da epígrafe extraída do Livro de *Eclesiastes* (I, 4-6): “Uma geração vai, e outra geração vem; porém a terra para sempre permanece. E nasce o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar donde nasceu [...]” Portanto, desde o início do romance é possível ler a superioridade do tempo em relação ao espaço nas

transformações que ele opera; paradoxalmente, há evidências da imutabilidade repetitiva do tempo histórico nos espaços, nos objetos e nos seres. Mudança e permanência indicam a coexistência de épocas distintas, de diferentes aspectos da experiência humana que se alternam em eventos cíclicos e históricos e oferecem, com isso, um retrato da vida ao longo dos dois séculos que perpassam o enredo. O tempo cíclico e o tempo romanesco da vida cotidiana resgatam a alternância das gerações, da construção da família e do povoado. O tempo histórico é visível desde a ocupação das regiões ermas do Rio Grande do Sul, evolui para a fundação da *urbe*, passa por inúmeras guerras e quedas de governos, acontecimentos que se entrelaçam com os enredos das vidas privadas das personagens historicamente situadas. Para a família Terra, a fluidez do tempo é marcada pela monotonia de dias indistinguíveis, pelo ciclo dos elementos da natureza – que são infinitos –, em contraste com a finitude das atividades, construções e eventos históricos organizados pelo homem: “E no seu pensamento como que ouvia o vento de outros tempos e sentia o tempo passar, escutava vozes, via caras e lembrava-se de coisas...” [...] Em 85 uma nuvem de gafanhotos desceu sobre a lavoura deitando a perder toda a colheita [...]” (VERISSIMO, 2004a I, p. 147-148).

Em um processo dinâmico e contínuo, o tempo (en)forma a visão de mundo do sujeito construída ao longo da (sua) história. No romance verissiano o espaço físico, concreto e circundante é a testemunha dos tempos idos, os quais conservam seus traços através dos imóveis, móveis e objetos. Esses elementos cristalizam as características reveladoras dos sujeitos que se foram, mas que outrora amaram, choraram, riram, trabalharam, enfim, vivenciaram. Os objetos são incorporados ao movimento da vida, a transmissão deles permite que a história, a visão de mundo, os discursos não fiquem estanques somente a uma época, em um movimento que vai de fora para dentro: “não é a partir de dentro que ele [o homem] se familiariza com os objetos, ele se entrelaça numa zona material exterior” (BAKTHIN, [1940] 2012, p. 202).

Entre os objetos-testemunha da experiência humana destacam-se aqueles guardados no baú de latas de Maria Valéria. Eles são o ponto de partida das histórias inscritas e, ao recuperá-los, Floriano revivifica as tradições e os discursos sedimentados. Além desses, importam para esse processo o crucifixo, a roca de fiar e a tesoura de podar de Dona Henriqueta Terra, pertences que compõem a pequena bagagem que Ana Terra carrega consigo após a pilhagem no rancho. Esses utensílios

recapitulam o momento histórico-social-cultural que Dona Henriqueta vivenciara: sem liberdade de escolha, tinha de se submeter aos mandos do marido, trabalhar incansavelmente (e o faz até morrer), conformar-se com a perda de familiares, levar uma vida triste e sem esperança:

Henriqueta olhava desolada para a velha roca que estava ali no rancho, em cima do estrado. Era uma lembrança de sua avó portuguesa e talvez a única recordação de sua mocidade feliz. Casara com Maneco Terra na esperança de ficar vivendo para sempre em São Paulo (VERISSIMO, 2004a, p.108).

[Dona Henriqueta] Não teria mais de ficar horas e horas pedalando na roca, em cima do estrado, fiando, suspirando e cantado as cantigas tristes de sua mocidade” (VERISSIMO, 2004a, p.148-149).

O crucifixo de nariz carcomido traz à lembrança a fé cristã e a permanência do comportamento resignado das mulheres diante das adversidades e dos temores devido às ameaças constantes das guerras e das invasões. Ao pé da cruz, as mães e as esposas suplicam por saúde e paz em tempos de conflito. O nariz carcomido da imagem é representativo, posto que não se relaciona às chagas de Jesus, mas se apresenta como uma cicatriz, a qual, por definição, resulta de algum trauma. As cicatrizes contam histórias, evidenciam que, até o momento da cura, pode ter sido um processo longo, dolorido e doloroso. O crucifixo não fica no Sobrado, mas no Angico, retorna ao universo rural, de onde fora extraído.

Pensou no velho crucifixo que estava pendurado numa das paredes da casa da estância: o Cristo sem nariz, ao pé do qual ela se ajoelhou tantas vezes [...] Aquela imagem de madeira carcomida de caruncho na nudez da parede caiada, dava-lhe tamanha sensação de abandono e tristeza que ela chamava intimamente de Nosso Senhor da Solidão (VERISSIMO, 2004c III, p. 428).

Os pertences de Ana são transmitidos entre as mulheres ao longo das gerações, todavia o punhal, na ocasião do saque, é entregue a Pedro Terra que, por sua vez, repassa-o ao filho e, a partir daí, os homens o recebem. A roca e tesoura de podar cumprem a sua função até a geração de Bibiana; a adaga e o crucifixo tornam-se atemporais. Há um processo de transferência dos objetos ligados à memória feminina, os quais são substituídos pela cadeira de balanço e pelo relógio do Sobrado (ZILBERMAN; BORDINI, 2004).

No tempo composicional da narração, no início da diegese, Bibiana encontra-se em seu espaço particularizado a balouçar ritmadamente na cadeira. O móvel tem uma trajetória anterior, é herdado de Ana Terra, e uma posterior, já que Maria Valéria dá

continuidade ao costume. O hábito, a regularidade são expressões do tempo, pois o ordenam. “– A velha Bibiana. Nesta mesma cadeira onde estou sentada... Enrolada no xale, se balançando...” (VERISSIMO, 2004c III, p. 277).

O assento e o ato de balançar são incorporados por Maria Valéria, a tradição é a mesma, mas a história muda e, com ela, a visão de mundo. Bibiana outrora desdenhara as mulheres que sabiam ler, no entanto a sobrinha rompe esse senso quando, anos mais tarde, naquele assento, ela lê as notícias dos jornais, diariamente. Observa-se que, diferentemente das antecessoras, Maria Valéria tem mais liberdade de escolha: opta por aprender a ler, ficar solteira e ocupar a posição da matriarca. Ressalta-se que os objetos apresentados (a tesoura, a roca, o punhal, o crucifixo, a cadeira) cumprem o papel de arquivo familiar e de fazer transitar os discursos; contudo, não são cronotópicos em sua totalidade, são cronotopos menores, porque tão somente estão voltados ao passado, às memórias e aos hábitos.

Respeitante ao relógio de pêndulo, não há relação com os ancestrais da família Terra, dado que ele viera para a família com a aquisição do Sobrado; pertencera, em primeiro lugar, a Agnaldo Silva e constituiu-se, por conseguinte, como hereditário apenas a partir de Bibiana. Sínico *per se*, o relógio concretiza a temporalidade, é o registro externo do tempo. Através de suas badaladas é possível vê-lo, lê-lo, ouvi-lo, senti-lo; as batidas despertam a consciência para as horas que se foram e as que virão. O tempo presente, concreto e cíclico anunciado pelos ponteiros, organiza virtualmente o tempo histórico e abstrato do passado. Visto que a temporalidade é uma sensação, em algumas épocas e para algumas personagens, os ponteiros parecem se mover rapidamente; em outros períodos e para outras personagens parecem estacar. No excerto a seguir, a sensação que se tem é a de que passam lentamente, uma vez que os homens estavam em combate e não se tinha notícias sobre a integridade física deles. O relógio deixa de ser fundo e torna-se figura, o tempo cronológico dado pelos ponteiros e o tempo histórico da guerra misturam-se ao tempo da memória e das sensações:

Agora que os homens estavam ausentes, as mulheres do Sobrado prestavam uma atenção especial ao grande relógio de pêndulo, que no passado havia marcado o tempo de tantas guerras e revoluções. Sua presença no casarão tinha algo de quase humano. Era como a dum velho membro da família que, por muito ter vivido e sofrido, muito sabia, mas que, já caduco, ficava no seu canto a sacudir a cabeça dum lado para outro, silencioso e inescrutável. Naquela manhã de março, Maria Valéria aproximou-se do “dono do Tempo” para dar-lhe corda, como sempre um pouco contrariada por ver sua face refletida no vidro

do mostrador quadrado. Quantas vezes no passado vira Bibiana fazer aquilo! Quedou-se distraída a “conversar” com a imagem meio apagada que em sua memória dava corda naquele mesmo relógio. (VERISSIMO, 2004b I, p. 273).

Observa-se uma justaposição espaço-temporal conjugada ao ato de *olhar*. As mulheres *olham* para o relógio, Maria Valéria *olha* para o relógio e ele *parece olhar* para todas, censurando a insensatez humana, os confrontos bélicos; talvez, a não assunção dos sentimentos mais íntimos de Maria Valéria (seu amor por Licurgo). Personificado como testemunha da vida familiar, o objeto rearranja as memórias e, com elas, as aflições e questiona os valores, os costumes, os seres humanos. É bastante significativa essa cena enunciativa em que o rosto de Maria Valéria se projeta no “vidro do mostrador” e essa imagem especular, a sua outra face, incomoda-a. Por que a inquieta? A ausência de explicações deságua na reativação da memória de Maria Valéria que apreende a figura de Bibiana executando o ritual de dar corda ao relógio no passado. A “conversa” que se processa entre Maria Valéria, “distraída”, e Bibiana é um mecanismo de evasão daquela, de desvio do enfrentamento da imagem especular, do outro.

As mulheres longevas mostram-se fontes confiáveis e documentais da história e são as responsáveis por dar corda no objeto. Esse gesto simbólico representa que as matriarcas atuam como força motriz, são as guardiãs do tempo, das memórias e das tradições da família. Assim, Bibiana, Maria Valéria, o relógio e a cadeira compõem um único quadro e animizam o Sobrado. O cadenciar da cadeira é o mesmo que o do relógio, ambos batem no mesmo ritmo do coração das mulheres, “o relógio é o coração da casa, e se ele parar o Sobrado morre” (VERISSIMO, 2004c III, p. 347), posto que a vida continua, apesar das perdas – do tempo e das vidas: o tempo não é só finitude, mas continuidade. A peça está ligada ao âmbito de uma época, mas o movimento dos ponteiros avisa que o mundo está em transformação, em direção ao futuro, ao que Bakhtin chama de “plenitude do tempo” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 91), questão fundamental no estudo do cronotopo; segundo o autor, o que difere é o caráter dessa plenitude. Considera-se que o relógio é parcialmente cronotópico, porque não há reverberação de uma época de modo pleno, o que acontece (com maior ou menor intensidade, por isso há cronotopos maiores e menores) nos espaços de que se falará a seguir, a começar do Sobrado, onde estão os objetos-testemunha e é o espaço preferencial para o desencadeamento das cenas. Algumas

características desse lugar foram anteriormente esclarecidas e, por isso, entende-se que não carecem de maiores detalhes.

O Sobrado é análogo ao castelo sobre o qual Bakhtin discorre: “nele ficaram visivelmente gravadas as marcas dos séculos, das gerações, em diversas partes de sua estrutura, no mobiliário, na galeria de retratos, nos arquivos da família, [...] na transmissão hereditária” [...] ([1975] 2018, p. 221). Esse espaço concretiza “a série individual da vida do sujeito, que se liga à série individual de outras vidas individuais, tanto das sucessivas quanto a de outros grupos sociais” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 180). Ali as personagens amam, casam-se, constituem família, vivem, morrem, transitam, conversam, pensam; sente-se a presença inequívoca do tempo, por essa razão, o Sobrado é potencialmente cronotópico. Em seus aposentos guardam-se os segredos, dão-se os encontros (com os *outros* e/ou consigo), as intrigas, os diálogos. Ele é a representação de discursos: dos que circulam entre a família, dos visitantes, dos empregados que ali trabalham, ou seja, para ele está voltado o aspecto ideológico, cuja base é estruturada sobre a família idílica²¹ – aquela que remonta ao berço dos Terra Cambará.

O espaço longínquo da tapera dos Terra está fortemente vinculado à terra natal (com todos os seus recantos, riachos, vegetação) e à casa paterna, ambas características do idílio. Ao “pegar a estrada”, Ana desprende-se do isolamento do campo e redimensiona o espaço, ao se estabelecer em um lugar onde serão constituídas a cidade natal e o núcleo familiar, sem afastar completamente dos hábitos da forma primitiva, cujo tempo é medido pelas estações do ano, períodos do dia, fase de crescimento das plantas e a criação de gado, ou seja, ausente de calendários ou relógios. Esse microcosmo espacial mantém o “indissolúvel vínculo secular do processo de vida das gerações com uma localidade delimitada – repete a relação puramente idílica do tempo com o espaço” (BAKHTIN, 2018, p. 199). Nesse sentido, a vida segue o princípio de apartação da família idílica, limitada às realidades básicas: trabalho, alimentação casamento, nascimento, morte. Ana Terra constrói “a unidade de lugar da vida das gerações” (BAKHTIN, 2018, p. 199) à semelhança de todas as outras que se estabeleceram no local, ergue-a sobre um terreno delimitado pelos Amarais, edifica-a de barro e coberta com capim santa fé, planta que dá origem ao

²¹ O idílio de que se fala não é exatamente aquele centrado na vida pastoril convencional. Segundo Bakhtin “essa forma não existe em lugar nenhum” e na família idílica “quase não se encontra o idílio em sua forma pura” (BAKHTIN, 2018, p. 195).

nome do povoado-vila-cidade. Na recém constituída comunidade, o tempo histórico parece fluir fora dos acontecimentos individuais e enlaçam-se quando se dão as guerras pelo fato de ser obrigatório o alistamento dos homens, caso contrário, ali eles viveriam praticamente segregados do resto do mundo. A rusticidade da vida idílica e seus acontecimentos são inseparáveis desse “cantinho concreto no espaço” (BAKTHIN, 2018, p. 199) onde Ana Terra vive e onde viverá sua longa descendência (filho, netos, bisnetos, trisnetos...).

A “unidade do lugar” sofre alterações, pois o homem se forma em relação com o mundo. Portanto, a sociedade se desenvolve e o tempo e o espaço literários articulam-se para figurativizar esse processo de transição. Pedro Terra ergue a sua moradia sobre o mesmo terreno, mas há uma alteração na configuração material, o que indica um progresso no *status* familiar. No lugar de paredes de taipa, a construção é feita com alicerces de pedra, paredes de tijolos manufaturados pelo próprio dono, coberta de telhas e é das poucas casas assoalhadas do vilarejo. Uma característica simbólica da permanência no solo e a gestação do Sobrado é a referência a uma protuberância em uma das paredes: “As paredes eram caiadas e completamente nuas; na sala de jantar havia uma saliência semelhando um ventre roliço. (Ana Terra costumava dizer que a casa estava grávida...)” (VERISSIMO, 2004a, p. 231-232). Os vocábulos “nuas”, “ventre roliço” e “grávida” remetem ao nascimento futuro, reafirmado pelas reticências. A casa de Pedro será derrubada e, em seu lugar, erigir-se-á o Sobrado, berço das gerações vindouras: “a unidade do lugar aproxima o berço e o túmulo à unidade de vida das gerações, onde se dá a formação e desenvolvimento das personagens” (BAKTHIN, 2018, p. 199).

No lugar da pequena construção de alvenaria é construído um casarão modelo, um vetor do futuro e da modernidade. Contudo, as árvores plantadas por Ana permanecem, não são derrubadas. Há resquícios do idílio esporadicamente disseminados nos espaços do pátio – onde ficam o pomar e o poço – e na cozinha. Do mesmo modo que a casa ancestral, a cozinha localiza-se no fundo, e a ligação afetiva dos futuros moradores com esse cômodo estabelece-se e amplia-se. Desse modo, os cheiros, as sensações despertadas no passado são evocadas às outras gerações, a sinestesia implica o cronotopo vivo da percepção:

A cozinha, que era a peça que o dono da casa preferia, por ser a mais quente no inverno e a que mais o fazia lembrar outros tempos – chão de terra batida, cheiro de picumã, crepitar de fogo, chiado da chaleira –, ficava bem nos fundos da casa, com uma janela para o quintal, onde

havia laranjeiras, pessegueiros, cinamomos, uma marmeleira-da-índia e o poço. [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 231-232).

Rodrigo [...] aspirou com delícia aquele ar que recendia a óleo de linhaça, a sarro de cigarro de palha (o cheiro do pai) e a molho de carne (VERISSIMO, 2004b I, p. 99).

[...] A cozinha, essa cheirava a charque, linguiça e picumã. O cheiro de leite lembrava-lhe úberes fartos, crianças recém-nascidas, terneiros de focinhos úmidos: era o cheiro que ele também associava ao de esterco, do orvalho matinal e do pelo de vaca [...] O cheiro cálido, adocicado e pegajoso da marmelada ou pessegada a ferver no tacho de cobre tinha a virtude milagrosa de levá-lo de volta aos dez anos (VERISSIMO, 2004b I, p. 225).

As árvores frutíferas são deveras simbólicas, suas raízes fincadas na terra remetem aos laços com o ambiente, à perpetuação e ao crescimento da família. Ao avistar as árvores cultivadas pela avó e pelo pai, Bibiana sente-se motivada a retomar a propriedade; Floriano, anos depois, senta-se embaixo do pessegueiro para a conversa definitiva com Sílvia; Maria Valéria, em 1945, deposita sob a marmeleira-da-índia uma vela ao Negrinho do Pastoreio, “pr’aquela gente achar o que perdeu” (VERISSIMO, 2004b II, p. 350). Em 1895, na ocasião do cerco, os frutos da laranjeira são o único sustento da família; a colheita dos pêssegos informa à Dinda que é chegada a hora de se preparar para a escassez do inverno, em um movimento em que o ciclo da natureza se combina com o ritmo da vida humana. As árvores preservam um estado virtualmente puro, são as mesmas árvores, plantadas na mesma terra. Ainda que sofram alterações no que concerne aos aspectos ideológicos (crenças, costumes) as personagens estabelecem relações indissolúveis com o espaço. No que tange ao tempo, a série de elementos essenciais do idílio (natureza, amor, família, procriação, morte) transforma-se em cotidiano e ganha valor de enredo.

Bakhtin esclarece que o elemento idílico, determinante no romance de geração, sofre mudanças quando a narrativa se aproxima da modernidade e desvela a gradual “destruição do idílio e das relações idílico-familiares patriarcais” ([1975] 2018, p. 203). Em *O continente*, com o passar do tempo, a casa familiar idílica do ambiente natural das planícies, rios e vegetação natais torna-se a parte imóvel da propriedade capitalista. O tempo orgânico da vida idílica e o espaço aberto da natureza presentes no rancho dos Terra passam a ser fechados e voltados para si, iniciam-se, desse modo, o processo de transferência para o mundo interior e a preparação para a revelação do tempo histórico. A casa familiar idílica é substituída por um imóvel com

18 cômodos, com todo conforto possível – dentro dos limites da época –, como banheiro interno e chuveiro elétrico. O espaço converte-se em uma sólida organização burguesa, mudança propelida pelo astucioso Agnaldo Silva, migrante nordestino que faz fortunas com agiotagem, portanto, essa transição não acontece pelas mãos da família, mas é urdida por Bibiana.

Espaço e tempo formam a arquitetônica da experiência humana, desde a formação do povoado, da vila, da cidade, é “o grande que cresce, o histórico que se constitui” (BAKHTIN [1940-1995], 2012, p. 200) e o Sobrado é a fronteira, o ponto de transição entre mundos, culturas e épocas: “Vou transformar o porão do Sobrado em uma adega. Já encomendei vinhos franceses, italianos e portugueses. Precisamos mudar de via, Bio”. (VERISSIMO, 2004a II, p. 134). Nele, habitarão as séries individuais que, paulatinamente, serão inseridas no tempo histórico, onde transcorre a vida da nação e do mundo “um lugar de vida histórica em um cantinho do mundo histórico” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 236). A unidade do lugar ajusta-se à unidade da vida das gerações; é possível ler os indícios do curso do tempo em todos os espaços, em especial na escada, cronotopo que manifesta uma diversidade de tempos “como remanescentes ou relíquias dos diferentes graus e formações do passado e como embriões de um futuro mais ou menos distante” (BAKHTIN, 2011, p. 229):

A casa silenciosa. [...] Flora e ele trocariam ali na sala o primeiro beijo, e beberiam ambos uma taça de champanha, num brinde ao futuro. Depois, abraçados, subiriam vagorosamente a velha escada, cujos degraus, naqueles quase sessenta anos de existência do Sobrado, tinham sido pisados por incontáveis pés: as botas dos homens que haviam defendido a casa contra os maragatos, no cerco de 95; os chinelos de orela de sua bisavó Bibiana; os coturnos do dr. Winter, médico e filósofo, de cuja figura ele, Rodrigo, tinha uma lembrança tão viva; os sapatinhos de sua mãe e, mais remotamente, os de sua avó paterna, criatura nebulosa e meio lendária de quem não ficara nenhum retrato, e cuja memória andava envolta numa atmosfera equívoca... E daqui a alguns anos – refletiu, sorrindo – os meus filhos estarão descendo essa velha escada, montados no corrimão, bem como Bio e eu fazíamos quando meninos (VERISSIMO, 2004b I, p. 130-131) .

A “marca essencial e viva do passado no presente” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 234) apresenta-se nos objetos e arquivos da família, cujas vozes recapitulam o momento histórico-social-cultural dantes vivido. O passado histórico afeta o presente e precipita e/ou predetermina o futuro e quando o sujeito se apercebe dessa condição, faz-se presente a plenitude do tempo em mais alto grau. Daqui em diante, tratar-se-á dos espaços em que essa plenitude “ganha corporeidade, torna-se artisticamente

visível” (BAKHTIN, [1975] 2018, p.12), facultada pelo *olhar*, o agenciador do encontro entre o *eu* e o *outro*, cujos *olhares* não coincidem.

Antes de iniciar a análise, há de se considerar que a primeira percepção do espaço se dá pelo *olhar*, o mediador entre as informações exteriores e interiores. Na materialidade do espaço, pelo *olhar* se percebem os movimentos do tempo, o *olhar* fotografa o mundo, interpreta-o e transforma-o em pensamento. O *olhar* estabelece relações, sentidos, por meio dele se apreende a vida, a realidade e a ficção, capta-se o antigo e o moderno, o que está secreto e oculto; o olhar, enfim, configura um saber. Sustenta-se que o *olhar* é o cronotopo propulsor da obra *O tempo e o vento*, uma vez que é o motivo que sincroniza o passado criador, o presente eficaz e o futuro antecipado (BAKHTIN, 2011, p. 243); é o responsável por instaurar o embate *eu versus* o *outro*, eixo fundamental no processo de tomada de consciência dos protagonistas. O *olhar para* implica o “olho que vê” (BAKHTIN, [1979] 2011, p 225) e o que é visto por ele, o que Bakhtin denomina de “extraposição” (BAKHTIN, [1979] 2011), ou seja, “o olho que vê” não se incorpora ao visto, nem integra as suas partes, está fora, em outro espaço e em outro tempo. Implica, ainda, “exotopia” (BAKHTIN, [1979] 2011) que é o movimento duplo de tentar enxergar com os olhos do *outro* e de retornar ao seu lugar. Ambos (extraposição e exotopia) tratam das relações de distância, de acabamento e de tensão entre seres que ocupam lugares diferentes e em tempos distintos. Dito isso, examinar-se-á “o trabalho do olho que vê” em sua “capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 225).

O primeiro *olhar* a que se volta é para a cidade de Santa Fé, lugar em que a ação do tempo é inscrita, desde sua formação e suas transformações: primeiro de povoado, depois vila e, por último, cidade, ou seja, transita de uma comunidade agrícola para uma sociedade mais moderna e urbanizada. O espaço é modificado pela ação dos homens, são “visíveis os vestígios do tempo histórico, os vestígios visíveis da criação do homem e sua inteligência: cidades, ruas, casas, técnicas, organizações sociais” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 225). Em *O retrato I*, a cidadela é desenhada do alto, em tom memorialístico dado pelos verbos no imperfeito, pelo ponto de vista de Eduardo, filho caçula de Rodrigo, que observa e avalia de *seu* lugar (portanto, à distância) o quão está mudada, modernizada e ainda tem muito de provinciana e ruralista. Segundo Bakhtin, “Uma das etapas [do novo cronotopismo] é a representação da

cidade como um todo, a representação da rua, da praça, com as ruas desembocando nas praças (vista das alturas) (BAKHTIN, [1940-1995], 2012, p. 197).

Olhou para baixo. Estava de novo sobrevoando sua cidade natal. Como Santa Fé tinha crescido naqueles últimos anos! Lá estava ela esparramada sobre suas três colinas, com seu casario esbranquiçado, os telhados antigos e pardacentos a contrastar com o coral vivo das telhas francesas das construções mais novas; as faixas cinzentas das ruas calçadas de pedra-ferro a seguirem paralelamente ou a cortarem nítidas, a sanguínea das ruas de terra batida [...]. Era uma verde e impetuosa amplidão onde se desenhavam chácaras e fazendolas com suas casas brancas, moinhos de vento, pomares, hortas, cercados, pastagens, açudes [...]. (VERISSIMO, 2004b II, p. 27).

Observa-se que a personagem *olha* para a cidade, e esse “*olho que vê*” constata a coexistência dos tempos passado ← presente → e futuro, o *olhar* das alturas alcança a plenitude do tempo. O marco zero presente assinala a pós-queda de Getúlio, quando da volta da família a Santa Fé; o pretérito retoma as histórias dos homens rústicos da família e a maneira dificultosa como transitavam em tempos antigos; o futuro são as divagações sobre as possíveis máquinas que servirão de meios de transporte para os filhos e netos de Eduardo. O tempo é, para Bakhtin, um tempo do devir, de antecipação de eventos futuros, com base nas experiências registradas na memória. Eduardo, por ser ainda jovem, na sua vida há menos pretérito e mais futuro, a personagem não *olha* para o futuro como fim, mas como um decurso e, com ele, o inexorável progresso:

Agora era ele, Eduardo, o primeiro da família a tirar um brevê de aviador. Se a coisa continuasse naquela progressão, que seria de seus filhos e netos? Voariam em aviões supersônicos, pilotariam torpedos aéreos em viagem de ida e volta à Lua [...] E nessas prodigiosas máquinas passariam – os monstrinhos humanos do futuro – sobre aqueles campos pelos quais o capitão Rodrigo burlequeara montado em seu pingo, sobre aquelas invernadas onde o velho Licurgo parara tantos rodeios, sobre aquelas serras, coxilhas e planuras que o velho Babalo cruzara tantas vezes com sua lerda carreta (VERISSIMO, 2004b I, p. 28).

A formação individual do homem não está separada do crescimento histórico e do progresso cultural. O neto de Licurgo vai além de sua época, pilota um aeroplano – propriedade do vanguardista Rodrigo –, e, a bordo do “Rosa-dos-Ventos”, as horas passam rapidamente. O aeroplano aponta para uma nova direção e um novo tempo, em direção ao futuro. O teco-teco representa a força centrífuga, sobrevoa uma *urbe* mudada, mas com traços do que ainda permanece. Logo, o avião é cronotópico, pois

é “o ponto preferencial para o aparecimento das cenas no romance” (BAKTHIN, [1975] 2018, p. 227) e dá forma estética à experiência, figurativizada pelo ato de pilotar. O irmão de Floriano, ao conduzir o veículo nas alturas, esquecia os aborrecimentos, perdia a perspectiva do tempo, ignorava o passado, descuidava-se do futuro e vivia inteiramente o agora. A personagem e o avião compõem, pois, uma unidade: “Eduardo tinha a impressão de que ele e o avião formavam um corpo, de que era sua própria força que impelia o aparelho, de que aquele pulsar rítmico e explosivo não vinha do motor, mas de seu próprio coração” (VERISSIMO, 2004b I, p. 28). Ele não gostava de voar como passageiro em um avião comercial, sentia-se inerte, sem participar ativamente daquilo que considera uma aventura da qual o Rosa-dos-Ventos é cúmplice: “não podia sentir na cara o vento das alturas, nem ver o céu sobre a cabeça; era o mesmo que estar num trem, e num trem parado! Mas pilotar um teco-teco era quase sempre realizar o sonho infantil de alçar-se no espaço com um simples mover de braços (VERISSIMO, 2004b I, p. 28).

Concomitantemente, o avô Babalo, cujas histórias de andanças pelas planícies e serras gaúchas são lembradas pelo neto, está em terra firme, a contemplar o monomotor pilotado por Eduardo; assim, o passado, o presente e o futuro concorrem em um mesmo espaço, agenciado pelo *olhar*. Aderbal Quadros, um homem octogenário, tem fascínio pelas tradições sedimentadas, no seu presente há mais passado que futuro, seu tempo é o das recordações, das experiências, por isso os ponteiros de seu relógio interno passam mais lentamente: “O diabo era que dispunha de pouca terra, de pouco dinheiro e talvez de pouco tempo de vida. Depois dos oitenta, um homem nunca sabe se vai ver o sol do dia seguinte” (VERISSIMO, 2004b II, p. 23-24). Naquele momento em que avista o avião, tenta acender um cigarro de palha, objeto arcaico que opera como força centrípeta e representa uma geração retardatária, com poucos representantes, que quase não existe mais, o que esbarra na síntese dialética de que para nascer o novo, o velho deve ser substituído. Inversamente ao seu neto, Babalo rejeita as modernidades que, paulatinamente, são instituídas em seu pequeno universo socioideológico de estancieiro. Restrito aos campos de Santa Fé, ele representa um Rio Grande que tendia a desaparecer: “Cidade grande é o diabo: tem muita falsidade, muita perda, muita máquina, muito modernismo, e essas coisas todas acabam mudando o caráter e os costumes duma pessoa” (VERISSIMO, 2004b II, p. 22).

Nos excertos, é possível notar as realidades múltiplas e centrífugas que a todo momento se conciliam e se entrecrocavam, dado que cada sujeito de sua extraposição enxerga o progresso de uma maneira. Por essa razão, há diferentes formas de *olhar para*: o olhar altaneiro de Eduardo e o olhar para o alto do seu avô Babalo; os pés fincados na terra e as experiências antigas de Aderbal se fundem a novas experiências e impressões de Eduardo, que segue livremente ao sabor do vento e em direção ao futuro:

O ruído dos motores não o incomodava, pois ele era surdo, mas não se sentia bem quando via aquelas engenhocas passarem por cima de sua cabeça. Ninguém lhe tirava da ideia que aeroplano era uma coisa contra a natureza [...]. Nos primeiros tempos, sempre que os tecotecos cruzavam seu território, Babalo erguia os punhos e bradava: "Vagabundos! Isto não é serviço pra homem! Venham pegar no cabo duma enxada, seus lorpas!" [...] Então quem ia no aeroplano era o Eduardo, o seu neto... Que maroto! Que salafrário! (VERISSIMO, 2004b II, p. 23-24).

Outro momento em que aparece semelhante configuração passado ← presente → futuro (portanto, o segundo cronotopo), ocorre em dezembro de 1909, na volta de Rodrigo a Santa Fé, no vagão de um trem, entusiasmado com as possibilidades que o futuro lhe abria. Na época, estar a bordo de uma locomotiva e com a cabeça voltada para fora, a aspirar a poeira e o vento quente do verão, a ouvir o barulho da trepidação das rodas nos trilhos, evocava sensações parecidas de entusiasmo, aventura e destemor. O ronco da locomotiva entrava na personagem, contudo ele estava separado do veículo, máquina e sujeito não formavam um só corpo: "Rodrigo sentiu novo calafrio de entusiasmo. E ficou ouvindo as rodas do trem, que pareciam dizer cadenciadamente: mon-pa-nache-mon-pa-na-che-mon-pa-na-che..." (VERISSIMO, 2004b II, p. 78).

A cena do avião e a do trem são simétricas, dado que narram o regresso das personagens à cidade natal. As duas têm idade aproximada, estão a bordo de um veículo e, motivadas com o reencontro, ambas desejam mudar a realidade, uma pela benemerência, a outra pela Revolução. Entretanto, de gerações distintas, para cada uma a história segue um curso, por isso as expectativas e as visões de mundo modificam-se e renovam-se. No agora de cada enunciação, pai e filho acreditam representar o novo e a modernização, seja pelas artes e ciência (o primeiro), seja pela filosofia marxista (o segundo). Progressista, Rodrigo pertencia à geração representante do instituído, das forças centrípetas e coube a ele a difícil tarefa de

soltar as amarras da tradição, em uma atitude responsivo-ativa, a começar por redefinir a ambientação austera do Sobrado:

Com a cabeça para fora do vagão e achando um sabor ríspido e quase heroico em receber na cara o bafo do forno da soalheira e a poeira da estrada, Rodrigo ficou a pensar nas grandes coisas que pretendia fazer. [...] Estava decidido a não abandonar os livros, nem seu contato espiritual com a Europa. Reformaria o Sobrado, alegraria aquelas paredes austeras, pendurando nelas reproduções de quadros de pintores célebres; forraria o chão de belos tapetes fofos e espalharia pelas salas poltronas cômodas. E para não pensarem que não respeitava o passado e a tradição, conservaria os móveis antigos, o grande relógio de pêndulo da sala de jantar, o espelho de moldura dourada, o consolo de jacarandá, enfim as peças do mobiliário que, a seu arbítrio, parecessem dignas de continuar. Queria, em suma, dar melhor aspecto e trazer mais conforto àquela casa que ele tanto amava e da qual não pretendia jamais separar-se (VERISSIMO, 2004b II, p. 23-24).

Conforme o trem avança, a personagem separa-se do espaço interior do vagão, concentra-se nos campos do município e entra na roda da história “o *olho que vê* encontra em toda parte o tempo – o desenvolvimento, a formação, a história” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 229). Na concepção do Doutor, o progresso é indispensável, entretanto há o indissolúvel vínculo secular do processo da vida das gerações, por essa razão, o passado é “criativamente eficaz, determina o presente e fornece com este uma determinada direção também ao futuro” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 235). Em sua posição transformadora e reflexiva, Rodrigo percebe nos campos a vontade atuante das pessoas que formaram a região, o que inclui os seus antepassados, em especial o lendário Capitão:

Tornou a olhar para fora e, vendo os campos do município de Santa Fé, pensou nos primeiros paulistas que por aí haviam andado no século XVIII, à caça de índios e cavalos selvagens; e nos tropeiros que mais tarde vieram de Sorocaba a comprar mulas... Era quase certo que entre essa gente remota havia antepassados seus. Pensou nos muitos Terras e Cambarás que tinham cruzado aquelas mesmas coxilhas com suas tropas, suas carretas ou seus soldados, em andanças de paz ou de guerra. Rodrigo crescera ouvindo contar as proezas dum fabuloso bisavô, seu homônimo, uma espécie de espadachim aventureiro que amava a guerra, as mulheres, o violão e o baralho. De certo modo ele simbolizava a tradição de hombridade do Rio Grande, uma tradição – achava Rodrigo – que as gerações novas deviam manter, embora dentro dum outro ambiente [...] agora naquele trem viajava um homem de vinte e quatro anos que trazia nas veias o sangue do capitão Rodrigo [...]. O capitão Rodrigo nunca manchara o seu [penacho]... Não só ele, mas milhares de outros homens naquele Estado haviam morrido na defesa de seus penachos. Aqueles campos tinham sido teatro de duelos, revoluções e guerras. Aquele terra se

havia empapado de muito sangue. Essas coisas – decidiu Rodrigo – não podiam de modo algum ficar esquecidas ou ignoradas. Tinham uma significação tremenda, eram uma lição permanente às gerações moças (VERISSIMO, 2004b I, p. 77-78).

Do mesmo modo que o filho, o Doutor entendia o futuro não como fim, e sim como irremediável e produtivo, pode-se dizer que o futuro de Rodrigo é o presente de Eduardo, visto que a semente da renovação fora plantada pelo primeiro. Do vagão do trem, o Doutor olha a paisagem do mesmo plano, enxerga a miséria dos moradores do Purgatório e se condói, mas está distante daquela realidade, tão distante que no futuro comprará um avião, veículo restrito aos endinheirados. Eduardo, 35 anos depois, aproveita o ensejo, adquire o brevê de aviador e decide voar por arbítrio, atitude que, segundo ele próprio, constitui-se um prazer individualista, admite que é um divertimento burguês, não traria nenhum benefício à coletividade e sente-se culpado com o *olhar dos outros* – o outro abstrato geral: “Consolava-o, então, mas vagamente, a ideia de que um dia, dum modo ou de outro, seu brevê de piloto pudesse ser de utilidade para a Causa” (VERISSIMO, 2004b I, p. 26-27).

O caçula do Doutor é o legítimo herdeiro do elã paterno voltado à política, será o continuador de uma ruptura inaugurada pelo pai. Destarte, a tarefa de Eduardo será menos difícil se se considerar que as portas da separabilidade estavam abertas. No retorno a Santa Fé, o afã de acabar com a miséria e fazer justiça social é parecido, mas o *modus faciendi* difere, visto que a ideologia professada é dessemelhante. Rodrigo é um reformista que usa a fortuna (da família, não dele) em caridade, sem abrir mão dela; Eduardo, um revolucionário que aceita, inclusive, a expropriação dos bens de sua família em benefício de sua causa; ou seja, um quer reformar e manter o seu *status*, outro quer romper com a desigualdade social, embora, por vezes, busque justificativas “vag[as]” em defesa de seu bem-estar (o seu brevê).

Mais tarde ou mais cedo o latifúndio tinha de ser liquidado, os Carés haviam de ganhar seu pedaço de terra, ao passo que os Amarais, os Teixeiras, os Fagundes e os Cambarás – sim, a sua rica gente! – iam acabar perdendo os feudos. Era por isso que se fazia necessário agir, agir depressa e com segurança: organizar os quadros do Partido, esclarecer, politizar as massas. Desde que chegara a Santa Fé, havia duas semanas, Eduardo tratava de dar rigoroso balanço nas possibilidades democráticas locais (VERISSIMO, 2004b I, p. 25).

Percebe-se no excerto que Eduardo é intensamente ativo, engajado ao movimento e ao trabalho das massas: “Aqui se trava uma luta entre a alteridade

inumana das relações entre os homens com as relações de humanidade em bases quer patriarcal, quer abstrato humanística” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 203). Rodrigo, no trem, e Eduardo, no aeroplano, ambos se encontram no estado de potência, ambos são entusiastas pelas novas ideias. A ruptura paradigmática proporcionada pelo Doutor estende-se por gerações e abrange desde a reforma dos espaços do Sobrado, passa pela mudança ao Rio de Janeiro, – o que desmente o discurso incipiente que jamais se separaria da terra natal –, e finda na sua adesão ao Estado Novo, conduta que lança nódoas em seu “penacho” e vai contra à “tradição de hombridade” do clã.

O percurso por um meio (trem/aeroplano) permite evidenciar um processo reflexivo sobre uma proposta de ação, de vir-a-ser, de construir um direcionamento de existência. A possibilidade de pensar em transformação, em um caso e no outro, coloca em xeque uma orientação de autoconsciência. No caso de Rodrigo, muitas vezes, na fronteira da transição, ele recua e mantém-se o mesmo, ele se configura como um ser cristalizado em suas convicções burguesas. Eduardo também apresenta um discurso reformador, porém na ocasião essa oratória não está em consonância com a sua prática social, pois usufrui de um bem do capitalismo. No final da narrativa, ele não rejeita a parte da herança que lhe cabe, e não se sabe se a distribui entre os pobres.

As cenas revelam que a vida humana deve ser compreendida em sua historicidade, em atos concretos e dinâmicos de interação, marcados pelo nascer, vir-a-ser, deixar-de-ser e morrer, eventos que são encaixados em lugares específicos, “como formas da própria realidade efetiva” [...]” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 12, N.A.). O espaço representativo do último evento citado é o cemitério, sobre o qual se discorrerá a partir daqui.

Arbitra-se dizer que, assim como a autoconsciência/liberdade, esse é o cronotopo do autor devido à recorrência em suas obras. No entanto, restringir-se-á sua análise em *O tempo e o vento* como um cronotopo maior, conforme mencionado. Posto que há muitas ocasiões em que esse espaço é apresentado, foram eleitos três episódios onde o cemitério é ponto preferencial de aparecimento de cenas fundamentais.

O cronotopo do cemitério é o maior dentre os maiores, visto que é revelador de muitos tempos inseridos em outros, em um espaço uno, ou seja, esse motivo tem a propriedade de tornar os fatos simultâneos, de conectar os tempos historicamente

separados, de condensar os espaços em um único espaço-tempo, de substituir todas as divisões e ligações histórico-temporais. O cemitério torna-se saturado de um tempo concreto e substancial, posto que data o início e o fim de uma vida e entrelaça-se a outra, inacabada. Assim dizendo, a primeira cena a ser investigada é a do encontro de Bibiana com o Capitão Rodrigo. O ponto zero da coordenada temporal é o Dia de Finados, em 1828, formando a tríade -cemitério- morte- vida, visto que no espaço (cemitério) e no tempo (Dia de Finados) o pensamento de Bibiana transita da ideia de morte para uma abertura a uma nova existência (conhece o capitão)

Pedro Terra está com a mulher e a filha em visita aos túmulos de Ana Terra e dos três filhos do casal, falecidos precocemente, o que contrasta com a longevidade da fundadora do clã. Amparando-se na filosofia nietzschiana (*apud* NASSER, 2008, p. 99-110), pode-se dizer que a mãe de Pedro vivera um tempo “bem vivido”, no sentido de que sua morte fora “voluntária”, isto é, ocorrera no tempo certo e ela a aceitara como um fato intrínseco à vida, sem causar-lhe temor ou angústia. Sabia que viera do pó e a ele voltaria, segundo os preceitos bíblicos. Muitos anos antes de 1828, ao acompanhar o enterro de um dos habitantes do povoado, pedira ao filho que a enterrassem sob um cedro situado no alto da coxilha. A árvore escolhida é simbólica da fé cristã, pois dela que se construiu a Arca de Noé, devido à resistência da madeira. No livro *Gênesis*, do Antigo Testamento, Noé fora incumbido da missão de salvaguardar a linhagem humana, prestes a ser exterminada segundo o julgamento divino; logo, pode-se equiparar as duas missões no que tange à continuidade. Outra solicitação reiterada fora a de que ninguém visse seu rosto no velório e, em contrapartida, ela prometia não mais voltar para trabalhar na velha roca, conforme intuía em relação à dona Henriqueta. Com essa promessa, ela acreditava pôr um fim à sina das mulheres da família, mas precisaria que a roca fosse enterrada junto, o que não acontece. Ao olhar para o túmulo de Ana Terra no Dia de Finados, aciona sua memória e resgata o diálogo que tivera com sua mãe:

– Meu pai e meu irmão foram enterrados no alto duma coxilha. – Mostrou-lhe as mãos murchas. – Eu mesma enterrei os dois com estas mãos que a terra um dia há de comer... esta terra. – E apontava para o chão vermelho. – Quero ser enterrada aqui, meu filho, aqui debaixo deste cedro. A terra caía sobre o caixão com um som cavo, quase musical. – Não quero que ninguém chore – continuava a velha. – Não é preciso costurarem nenhuma mortalha pra mim. Qualquer vestido serve. Mas quero que vosmecê prometa que ninguém vai ver a minha cara no velório. Promete?

– Não diga essas coisas, mamãe – repreendia-a Pedro. Mas ela apertava o braço do filho, sacudia a cabeça completamente branca, sorrindo um sorriso em que a boca desdentada sugava os lábios, fazendo-os dobrarem-se sobre as gengivas. – Promete? – Insistia ela. – Promete?

Ele não teve outro remédio senão sacudir a cabeça e dizer "Prometo". – Está bem, meu filho. Eu também prometo uma coisa. Prometo nunca mais voltar depois de morta pra trabalhar na roca, como a minha mãe fazia. – Fez uma pausa, olhou fixamente para a cova e depois disse, rindo o seu riso guinchado: – Mas o hábito tem muita força. O melhor mesmo é vosmecê também enterrar a roca junto comigo. Assim eu livro a Bibiana da sina de trabalhar nela. (VERISSIMO, 2004a I, p. 224).

Visto que a imagem do sujeito na literatura é “fundamentalmente cronotópica” (BAKHTIN, 2011, p. 212), ao olhar as inscrições da lápide, Pedro recorda a pessoa resiliente, resignada, trabalhadora e triste que Ana Terra fora, temia que sua filha tivesse semelhante sorte: “Que destino estaria reservado para aquela criaturinha de Deus? (VERISSIMO, 2004a I, p. 225). Diferente de Rodrigo e Eduardo, a percepção de Pedro é de que o futuro “é sem conteúdo concreto, é vazio e rarefeito” (BAKHTIN, 2014, p. 264). A personagem interpreta o futuro distante fechado, rumo ao esquecimento e à morte, e o futuro imediato vazio, uma mera repetição das mesmas tarefas, sem perspectivas. Face a essa realidade que não aponta perspectivas positivas, Pedro principia um solilóquio, em que se interpela sobre a sua existência. Nesse espaço cronotópico, a personagem traz para o presente suas vivências, e tudo que é separado pelo tempo une-se nesse espaço-tempo de reflexão, de assunção consciente de sua vida:

Sabia que um dia a velha tinha de morrer: era uma lei da vida. Mas habituara-se de tal modo a buscar o apoio dela, a pedir-lhe conselho, que agora lhe era custoso viver sem a velha. [...] Valia a pena lutar, sofrer, trabalhar como um animal para depois ir servir de comida aos vermes da terra? (VERISSIMO, 2004a I, p. 232).

Pai e filha estão no mesmo espaço, no mesmo tempo, porém cada personagem olha o túmulo de seu lugar, – único no mundo –, avalia e dá acabamento à vida de Ana Terra. Bibiana, ao olhar para o túmulo da avó, presta atenção às formigas, os únicos seres que podiam ter acesso aos restos mortais de Ana, ao seu corpo deteriorado que os “vermes comeram”. De sua extraposição, a moça tenta imaginar a realidade no interior da lápide, local de impossível penetração. Seu olhar é parcial, difuso, a única certeza é a (in)existência de Ana, alguém que outrora fora sua

companheira, confidente e conselheira. Bibiana estava ao lado de fora, as formigas ao lado de dentro, “é apenas na pura simultaneidade ou, o que é o mesmo, na atemporalidade que se pode descobrir o verdadeiro sentido daquilo que foi [...] (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 106). O corpo acabado de Ana é o biográfico, descontínuo do passado, mas a imagem que deixa aos seus familiares é viva, atemporal, acolhe a experiência de *ser no mundo*.

Bibiana depositou ao pé da cruz a braçada de margaridas amarelas que trouxera, e ficou acompanhando com os olhos as formigas que caminhavam numa fila interminável, carregando pequenos fragmentos de folhas e de grama [...] olhava para as formigas que entravam num buraco que havia sobre a sepultura. Imaginava que aqueles bichinhos penetravam na terra e estavam passeando pelo corpo de sua avó. Quis afastar esse pensamento: sabia que agora já não devia haver nenhuma carne naquele corpo: aquela face querida era apenas uma caveira. Lágrimas começaram a brotar-lhe dos olhos. Depois que a velha morrera, Bibiana se sentira meio desamparada. Costumava confiar-lhe seus segredos e as duas muitas vezes ficavam horas inteiras conversando, costurando, fazendo marmelada ou enchendo linguiça. A avó contava-lhe coisas do tempo em que era moça e morava com a família numa estância perdida no campo, lá para as bandas do Botucaraí. Agora a velhinha estava morta e Bibiana não tinha mais a quem confiar suas mágoas e suas dúvidas. (VERISSIMO, 2004a I, p. 227).

Bibiana olha para o túmulo de Ana Terra, lembra-se dos discursos produzidos, carregado de valores, costumes, e que ela própria dará continuidade, conforme observara o pai: “Pedro às vezes tinha a impressão de que ela [a mãe] continuava a falar pela boca da neta. Quando à noite ventava e eles estavam dentro de casa em silêncio [...], a moça de repente murmurava: “Noite de vento, noite dos mortos” (VERISSIMO, 2004a I, p. 226). Embora o futuro lhe seja mais longo que o do pai, a personagem não faz quaisquer conjecturas, até conhecer o Capitão Rodrigo, um forasteiro não pertencente nem a um quadro social definido e nem a lugar nenhum, entretanto é quem mudará completamente a vida da moça, a partir daquele dia. No cemitério se dá o encontro de diferentes histórias as quais são inscritas em um mesmo lugar, sem apagar os traços que definem e caracterizam historicamente o tempo, o espaço e os indivíduos:

Foi então que uma figura lhe chamou subitamente a atenção. Era um homem vestido duma maneira esquisita, metade soldado, metade paisano. Estava parado a contemplá-la, a pequena distância. Tinha ele no pescoço um lenço encarnado e quando Bibiana caiu em si estava olhando com espanto para a cara do desconhecido. Sentiu uma

coisa esquisita: primeiro foi surpresa, depois constrangimento. Suas orelhas e faces começaram a arder [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 228).

O presente, naquele Dia de Finados de 1828, determina o futuro que, até aquele momento, se mostrava abstrato e rarefeito. O clima disfórico do cemitério torna-se eufórico, à medida que o futuro finalmente se mostra positivo, ideal e desejado, aberto a novidades. Ao chegar em casa, a introspectiva Bibiana que até ali evitara qualquer menção a casamento, modifica-se, devaneia, imagina-se a costurar o seu próprio enxoval e pensa no *olhar* dos outros para sua conquista, na avaliação que os outros fariam dela, caso contraísse matrimônio com o Capitão, evento que se dá meses depois:

[...] Ouvia mentalmente o comentário das amigas: sabe? A Bibiana vai casar. Não diga! Com quem? Com o Bento Amaral? Não. Com aquele homem bonitão que chegou a Santa Fé. O capitão Rodrigo? Esse mesmo. Diz que vai ser um casamento muito lindo. O velho Terra mandou matar uma novilha e um porco. Estão fazendo doces. Vem um gaitero de São Borja. Vão dançar o fandango. Um homem mui guapo (VERISSIMO, 2004a I, p. 234).

Durante os anos de convivência com o marido, a personagem evolui, adquire experiências positivas e negativas. Sete anos após o encontro decisivo, Bibiana volta ao cemitério na data cristã para visitar o túmulo dos seus familiares e, dessa vez, inclui o do Capitão. Não está chorosa como antes, está modificada, mais parecida com Ana Terra, pois cada tempo histórico traz experiências novas que se acumulam com aquelas que ficaram guardadas na memória. A personagem *olha* para o túmulo e segue em direção ao futuro, porque o tempo real é um tempo do devir, ela discernia que a vida com toda a sua potencialidade continuava, e ela tinha dois filhos para criar: “Bibiana olhou para a sepultura de Ana Terra e achou estranho que Rodrigo estivesse agora “morando” tão pertinho da velha [...] Agora estavam todos em paz [...] (VERISSIMO, 2004a I, p. 363).

O motivo do cemitério (literal e/ou metaforicamente) é um espaço de transição entre dois mundos, por isso evoca o cronotopo do limiar, conceito que se aplica a Floriano, na volta a Santa Fé. Nesse regresso, dessemelhante ao pai e ao irmão caçula, a personagem não é apresentada a contemplar a paisagem da terra natal, e sim a vagar pela necrópole da cidade; o interesse do escritor recai mais pela história das pessoas. Floriano sente-se deslocado, por essa razão, a paisagem da cidade pouco tinha a lhe dizer, contrariamente aos túmulos. O primogênito do Doutor, antes

de rever os seus, decide caminhar pelo cemitério como a tentativa de se refugiar e, quiçá, de se inspirar, dado que a ideia da morte dá mais solidez à existência. Aquele espaço estava repleto de histórias individuais formadoras de um todo acabado e talvez a imagem daquelas pessoas pudesse ajudá-lo a encontrar a sua identidade, os seus valores, o seu lugar no mundo, “o *passado criador*, deve ser eficaz no presente” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 243, destaques do autor). A personagem caminha pela aleia central, consciente da passagem do tempo e da finitude inscritas nas lápides e nas sepulturas. Nota que algumas têm mais detalhes, outras são mais visitadas e homenageadas com flores, outras estão abandonadas: “Branquinha e asseada, cercada de rosas frescas, esta sepultura parece-se muito com a defunta”. (VERISSIMO, 2004c III, p. 184-185).

Estando ainda nos Estados Unidos, Floriano recorrentemente se recordava de duas sepulturas em torno das quais a imaginação popular tecera lendas: a do velho Sérgio, o “lobisomem da cidade”, que situava no lado pobre e era procurada por pessoas pretas e não cristãs; e a da jovem Antonia Weber, que ficava perto dos grandes jazigos e era visitada, em geral, por pessoas brancas e católicas, na crença de que a alma da moça tinha o dom de obrar milagres como os de Santo Antônio. Naquele dia, o filho de Rodrigo estaca diante do túmulo da mulher, ele o *olha*, mas não é somente o que vê, mas o que está inferido, o conteúdo vazio se coloca, involuntariamente, diante do *olhar*. Há um esvaziamento que concerne “ao destino de um corpo semelhante ao [dele], esvaziado de sua vida, de sua fala de seus movimentos, esvaziado do poder de olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37) e esvaziado de história. Floriano nada sabia a respeito da biografia daquela jovem que, segundo o preceito nietzschiano, tivera a experiência da “morte covarde”, fora vítima de uma fatalidade que a levava a abandonar a vida e, com isso, perder a chance de modificar a realidade. Ao ler as inscrições da lápide, o escritor pensa que, pelas linhas da ficção, poderia dar um acabamento estético à vida de Toni e imprimir sentido à sua curta existência. Floriano imagina-se, em um futuro próximo, investigando os fatos com os antigos moradores; sua capacidade criadora visualiza as personagens, inventa a intriga e, por um instante, tem a inspiração:

"Aqui há drama" – reflete o escritor: "Este homem talvez tenha amado Antônia Weber..." Ao cabo de várias tentativas frustradas para fazê-lo falar, consegue arrancar dele uma história fragmentada e cheia de reticências, cujas lacunas, entretanto, o novelista vai preenchendo com trechos de depoimentos de terceiros. Por fim, de posse de muitas

peças do quebra-cabeça, põe-se a armá-lo e o resultado é o romance duma tal Antônia Weber, natural de Hanôver, e que emigrou com os pais para o Brasil, vindo a estabelecer-se em Santa Fé, onde... Mal qual! – [...] la cair de novo nos alçapões que seu temperamento e suas limitações lhe armavam. Os melhores críticos literários do país não negavam mérito a seus romances, mas eram unânimes em afirmar que em suas histórias faltava o cheiro de suor humano e de terra. Achavam que, quanto à forma, eram bem escritas e tecnicamente aceitáveis; quanto ao conteúdo, porém, tendiam mais para o artifício que para a arte, fugindo sempre ao drama essencial do homem. Pouco lhe importaria o que pensassem os críticos se ele próprio não estivesse de acordo com essas restrições. Não podia nem queria iludir-se a si mesmo. Os três romances que publicara não o satisfaziam [...] (VERISSIMO, 2004b II, p. 332-333).

O *olhar* para a inscrição da lápide fornece “a *plenitude do tempo*, [...] uma plenitude evidente, visível” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 235, destaques do autor), torna simultâneo o que é dividido por tempos diferentes. Nesse sentido, estão inseridas no espaço do cemitério três temporalidades: o presente de Floriano, o passado desconhecido de Toni, o gérmen de um futuro romance (e as críticas que seriam feitas), o passado de Floriano (de um escritor medíocre e superficial e de um sujeito evasivo) e o futuro nada promissor da personagem (enunciado na exclamação “Mas qual!”). A epifania promove o cronotopo interno, auxilia-o a adentrar o seu espaço exclusivo e autoavaliar-se como sujeito e como literato, o *olhar* crítico dos outros impele-o a entrar em crise, a ficar reticente e pessimista. O instante se esvai, e com ele, a tentativa de reconstruir a história da moça, o devir de Floriano é o presente vivo que não apresenta solução: “E se tua ressurreição depender de mim, Toni Weber, continuarás defunta e esquecida. Talvez seja melhor assim...” (VERISSIMO, 2004b II, p. 335).

Conforme mencionado, a outra sepultura que exercia fascinação em Floriano é a de Sérgio, o lobisomem da cidade, segundo folclore local. A visita mais demorada a esse jazigo não ocorre no dia do retorno, mas no último dia de dezembro de 1937, horas antes da morte de Toríbio, da qual se discorreu anteriormente. Floriano vai ao cemitério não por sua vontade, mas a mando do pai, que queria visitar o túmulo de familiares e de conhecidos. Naquela época, o jovem não gostava de percorrer as alamedas, pois ao *olhar para* os jazigos, ele enxergava a degradação da vida, o próprio destino, o futuro de um corpo que não mais existirá: “O túmulo mostra e também olha, mostra que eu perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me

olha também porque impõe em mim a imagem impossível de ver aquilo que me fará igual ou semelhante” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37).

Floriano ficou angustiado ao dar os primeiros passos dentro do cemitério. Teve a impressão de que a mão da morte lhe acariciava o peito. E aqueles cheiros (cera e sebo derretidos, flores murchas, terra das covas (recém-abertas) e mais a ideia de que debaixo daquele chão jaziam ossadas humanas e apodreciam cadáveres – produziam-lhe uma sensação de náusea. [...]. O menino que havia ainda em Floriano olhava em torno com olhos supersticiosos e apreensivos, mas o adulto tratou de recorrer ao sarcasmo para tranquilizar a criança. (VERISSIMO, 2004c III, p. 184).

Floriano encontra-se angustiado naquele lugar funesto e está em uma situação incômoda, porque não pode (e não quer) revelar aos outros esse sentimento, principalmente ao pai. No cemitério o menino encontra-se com o homem que havia dentro de si e expõe as suas fragilidades, seus temores. De sua extraposição, o homem vê o cemitério de uma maneira racional, um espaço natural e definitivo; o menino, por sua vez, não consegue desvencilhar aquele espaço da situação de decrepitude que representa. Por meio da diatribe²², o homem trata o menino por tu, interroga-o, faz pilhérias, de maneira a deixar aquela situação mais suportável. No seu discurso interior, há um embate de vozes em uma só enunciação, as palavras do *outro* têm um acento mais cômico (NOVROTH, 2016).

Ah! O jazigo da família Fagundes.... Imagina só o cadáver do cel. Cacique tomando chimarrão todas as manhãs à frente dessa abominável imitação de palazzo florentino...Não achas absurda a pompa desses mausoléus? E tome mármore e tome bronze, e tome granito! [...]. Repara na cretinice de certos epitáfios. Ali está o infalível soneto de Camões. Alma minha gentil que te partiste... Maminha? Cacófaton! [...]. Saudades eternas do teu amantíssimo marido. Aposto como o amantíssimo tornou a casar-se. [...] (VERISSIMO, 2004c III, p. 184-185).

Te lembras de como ríamos no ginásio toda a vez que nos tocava analisar esse verso [...] (VERISSIMO, 2004c III, p. 184).

Ao mesmo tempo, o tom sério do adulto aconselha o menino a levar adiante seu sonho de ser escritor e a escolher com cuidado as palavras, pois certos vocábulos têm um valor diferente e poderia mudar o sentido do enunciado. Na enunciação aglutinam-se três tempos: o passado das recordações (o menino), o presente da

²² Segundo Bakhtin, a diatribe é um “gênero retórico interno dialogado, construído habitualmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente” (2013, p. 137).

enunciação (o homem) e o futuro dos projetos (o escritor): “Tome muito cuidado com as palavras, menino, é um conselho que te dou. Se algum dia vieres a ser escritor, como sonhas, põe sentido nas palavras. Eterno e infinito no fim de contas não querem dizer tanto quanto se pensa” (VERISSIMO, 2004c III, p. 185).

No final do giro pelo cemitério, a personagem depara-se com o túmulo de Sérgio, cuja história, pelos olhos do menino, tratava-se de um lobisomem, mas pelos olhos do homem, era um sujeito que tinha seus defeitos e fraquezas, como todos que estavam naquele espaço (vivos e mortos). O lobisomem faz alusão à biografia obscura do sujeito e caberia ao futuro escritor alumia-la, com cuidado para escolher as palavras adequadas. O espaço percorrido contribui para que Floriano sinta necessidade de “ver o seu cemitério” (VERISSIMO, 2004c III p. 185) por um *olhar* extraposto. Nesse processo de construção da identidade, de amadurecimento, ele se empenha em dar acabamento a um sujeito que está em construção, instala-se um difícil processo de autoconhecimento. Para ter êxito, a personagem sai de seu lugar, posta-se de fora, e *olha para* si, em uma perspectiva avaliadora. O cronotopo do cemitério coloca Floriano no limiar, no confronto com o *outro*, seja como menino, ou como homem.

As reflexões de caráter humanístico/abstrato acerca da existência, que “gravitam em torno do cronotopo” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 227), irromperam no motivo do cemitério (lugar concreto), porém se efetivaram no ato de *olhar* – o grande cronotopo da obra –, o qual incorpora uma série de acontecimentos representados. Deste ponto abre-se um parêntese para se discorrer sobre o *olhar avaliador (olhar do)* e de que forma se incorpora ao cronotopo temático da obra.

No capítulo dois do presente trabalho, foram apresentados o episódio do cerco ao Sobrado (cujo tempo representado é a noite de 24 de junho de 1895) e o “mestre de cerimônia” dos moradores do casarão, Liroca. O enfoque que se dará é para essa personagem, 50 anos depois, que está defronte ao Sobrado, com o *olhar* voltado à construção e preocupada com o estado de saúde do querido amigo Rodrigo Terra Cambará, o responsável pela reaproximação entre Liroca e Licurgo (inimigos partidários na época do cerco). O passado ficara registrado vividamente em sua memória e, ao *olhar* para o casarão, vem à tona, com intensidade, os momentos aflitivos que experienciara naquela noite de São João de 1895. Na ocasião, ficara de tocaia no campanário e recebera ordens expressas de atirar em qualquer pessoa que saísse da casa: “Não posso ver essa casa sem me lembrar de 93. [...] Com o olhar

focado sempre no Sobrado, parecia estar falando mais para si mesmo do que para o homem que se achava a seu lado. – Me lembro como se tivesse acontecido ontem” [...] (VERISSIMO, 2004b I p. 64). Liroca narra que ficara escondido na torre de vigia, quando vira um vulto em movimento, – era um dos homens do coronel Licurgo que fora buscar água. Ficara em dúvida se atiraria ou não, afinal, os meninos, Alice, Maria Valéria e Bibiana precisavam de água. Decidira atirar para o alto como advertência e por cumprimento do dever, não por vontade, ato revidado pelos homens de Licurgo. Ainda que o espaço seja semelhante (em um bairro de Santa Fé, em frente Sobrado) a historicidade é outra, por isso ganha acentos diferentes do mesmo enunciador.

Na cena em questão, há dois acontecimentos, um inserido em outro. Aquele sobre o qual se narra – a noite de São João vivenciada por Liroca (mas não por Cuca Lopes) –, e o acontecimento da própria narração – dois homens estão conversando em frente ao Sobrado para saber de notícias sobre o estado de saúde de Rodrigo, recém chegado do Rio. Esses fatos ocorrem em tempos diferentes e no mesmo lugar, – que está mudado –, e “estão indissolavelmente unificados num acontecimento único” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 232), que é a volta do Doutor e o juízo que os outros fazem sobre o caráter dele.

Pelo olhar exotópico, os dois sujeitos (e os outros habitantes) são expectadores e avaliadores dos sujeitos de dentro: Cuca Lopes, o fofoqueiro da cidade, ansiava por saber notícias que pudessem manchar a reputação de Rodrigo: “Aquelas histórias de 93 não o interessavam. Ele ardia por saber o que se estava passando dentro do Sobrado *agora*” (VERISSIMO, 2004b I, p. 64, destaques do autor); Liroca, sempre benevolente, assume outra posição axiológica; preocupa-se com o seu amigo e prefere não entrar na casa a fim de respeitar a intimidade da família. Ele tenta colocar-se na posição da alteridade para entender a situação de Rodrigo, ver do campo de visão do *outro*, passar pela conjuntura daquele que se encontrava ao lado de dentro e faz uma constatação: após 50 anos, o Sobrado permanecia cercado, de modo diferente. Não mais por homens armados à espreita para atirar no inimigo, mas por pessoas que estavam de tocaia para ver a falência física e moral de Rodrigo e, junto com ele, a degradação da família. Segundo José Lírio, a atualização do sítio consiste em práticas discursivas, no lugar dos tiros, lançar palavras difamadoras e traiçoeiras. No final de sua reflexão admite que as pessoas são assim mesmo, esse modo de agir não mudaria:

Tenho a impressão que o Sobrado agora também está cercado como em 93 [...]. Os Cambarás estão lá dentro, acabam de perder uma batalha e todos nós estamos aqui fora dormindo na pontaria. Tu e todos os outros esperam loucos que eles se entreguem e saiam de cabeça baixa, desmoralizados. [...]. Ninguém está dando tiro no Sobrado. [...] Não estão dando tiro de espingarda nem de revólver, mas estão dando tiro com a língua, estão falando mal da família, Cuca. Ninguém briga a peito descoberto, todos ficam de tocaia, atiram a traição. [...] E muitos desses que falam mal do Rodrigo – continuou o velho – já comeram na mesa dele, já beberam o vinho dele, já receberam favores das mãos dele. Mas o mundo é assim mesmo [...] (VERISSIMO, 2004b I, p. 65).

Liroca conclui que os moradores do Sobrado estão sempre presos à avaliação dos outros. Esse julgamento, em outros termos, aproxima-se do pensamento de Mikhail Bakhtin de que o “homem existe nas formas do *eu* e do *outro* [...]” ([1979] 2011, p. 349, destaques do autor), afirmação que se alia à ideia de autoconsciência que, por sua vez, está condicionada à liberdade, à autonomia, ao direito do indivíduo de posicionar-se responsivamente diante do *olhar* interpelador *do outro*, questão essencial para Floriano.

Fechando o parêntese aberto alguns parágrafos acima, retomam-se as reflexões sobre a visita de Floriano ao cemitério. Para ele, em tempos distintos a necrópole reporta aos fatos que ficaram para trás, presos no passado, mas que se atualizam. O caminhar pelo campo santo possibilita reavaliar o presente à luz do passado e fazer conjecturas para o futuro, conectar-se com a sua origem, com os seus valores e a tomar consciência de que possuía um “cemitério” interior, onde jazia a sua identidade. Como escritor, sentia-se impelido a buscar a identidade dos outros, mas para tanto, deveria primeiramente, encontrar-se consigo mesmo, em suas “esferas mudas e invisíveis” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 78). Nas decisivas situações apresentadas, a personagem acha-se face a face com o túmulo, – o seu e o dos outros –, *olha para* eles, e se vê refletido nesse ato. Ao *olhar para* os jazigos, o cronotopo do cemitério chega à máxima saturação, percebe-se “[...] a indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço)” (BAKHTIN, [1975] 2018, p.11), a conjugação de esferas concretas e abstratas, que dá ensejo a Floriano abismar-se no seu interior, à semelhança da cena de Hamlet, quando ocorre o solilóquio do protagonista acerca de questões ontológicas: “*To be or not to be that is the question*”.

Para Floriano, esse cronotopo não só funde passado-presente-futuro, como também é local de reflexões as quais conduzem a mudanças; portanto, em Floriano,

esse cronotopo assume sua plenitude. Temporalmente afigura-se um período em suspensão, separado do fluxo normal do tempo histórico e biográfico. A necrópole é o espaço em que o primogênito do Doutor Rodrigo experimenta um momento de epifania, o qual traz à consciência a presença das três realidades temporais, e leva à crise identitária. Pode-se dizer que a epifania é a força motriz do cronotopo do cemitério, sua revelação ocorre mediante o *olhar*, em um instante, cuja definição é ser solitário, excludente de qualquer outro.

No giro pelo cemitério, a personagem tem o lampejo de trazer à luz as folclóricas histórias de Toni e de Sérgio que representam a coletividade, o “nosso” (a “nossa” história, o “nosso” passado), em oposição à imagem do homem individual e interior (a “minha” história, o “meu” passado), em um movimento que vai da interioridade “eu/meu” para a exterioridade “nosso/seu”, bem como o sentido inverso do “seu/nosso” para o “eu/meu”. Assimilar o drama histórico daquelas duas pessoas (“nosso folclore”) seria o mesmo que investigar a própria (“minha”) origem, valores, conceitos, o que consoa com a ontologia da descoberta, advinda do aforismo grego “conhece-te a ti mesmo”:

Ele próprio já chegou à conclusão de que deve tornar-se "residente" no mundo ou pelo menos, na sua terra, entre sua gente: erguer uma casa em solo nativo (VERISSIMO, 2004c II p. 81).

O que procuro agora é explicar a mim mesmo por que minha gente e minha terra sempre foram os grandes ausentes nos meus livros [...] (VERISSIMO, 2004c II, p. 124).

– E é em parte por causa dessa censura que sempre escrevo cheio de temores, de inibições... Porque fica feio... ou porque não se deve"... porque vou ferir tal pessoa... ou tal instituição. Como resultado de tudo isto, fiquei na superfície das criaturas e dos fatos, sem jamais tocar no nervo da vida (VERISSIMO, 2004c II, p. 82).

Mas que diabo! Preciso ter intimidade pelo menos comigo mesmo. Ter intimidade com alguém é a rigor não esconder desse alguém a nossa nudez mais nua, e os nossos erros e ilusões, por mais tolos que possam ser ou parecer (VERISSIMO, 2004c II, p. 124).

Os momentos e os lugares são transitórios e irrepetíveis, condicionados a acontecimentos e a valores específicos que a sociedade lhes atribui, ao longo do tempo, nos espaços abrangentes e/ou nos espaços particulares, particularizados e exclusivos, por isso essas categorias são calibradoras da existência. Para recuperar valores, memórias e fatos seria necessário que Floriano saísse de sua extraposição e

estivesse no lugar do *outro*, tentasse enxergar pelos *olhos* do *outro*, o que é inexequível, pois do tempo-espaço que o sujeito ocupa se tem acesso a uma visão que o *outro* não tem (BAKHTIN, [1979] 2011).

A busca do passado e o resgate das histórias lendárias permitem a Floriano entender o presente, entender-se no presente e conhecer como os interesses, os medos, os preconceitos penetram e/ou penetraram na consciência individual e coletiva ao longo dos anos, o que leva à visão de homem na literatura: “[...] É preciso colocar o homem dentro das coordenadas de tempo e espaço, numa palavra, dentro da história.” (VERISSIMO, 2004c III, p, 132). O mundo está ali, diante do *olhar* do escritor, carente de que o enforme, o reformule, que lhe dê diferente acento, a partir de experiências múltiplas e ininterruptas com o *outro*. O cronotopo do *olhar* é considerado o elemento propulsor das tensões ao longo da narrativa, porque instiga, sobremaneira, a reflexão da personagem acerca das vivências, das coerções, dos desejos e aspirações, até que ela atinja o limiar do conflito. Em outras palavras, esse cronotopo atua de forma acumulativa e, em uma dada situação, coloca a personagem em crise, a qual se abre para um momento epifânico, como o descrito.

Dado que o *eu* é construído a partir de referências externas (de fora para dentro), ao empreender essa busca, o criador pode compreender e avaliar os motivos pelos quais os sujeitos (incluindo-se) agem no mundo. De posse dessas referências, toma as decisões de maneira autolegislativa, segundo a sua conveniência, o seu modo de ser e o seu arbítrio, em um ato consciente, responsável e responsivo. Floriano entendia antes que o livre arbítrio é ilusório, porque o homem não faz as escolhas segundo o seu desejo e sua vontade particulares, e sim de acordo com o que é pré-determinado pelos outros, o que o leva a revoltar-se contra todo tipo de autoridade, coletiva e/ou individual:

[...] e não teria aquele Fiscal absurdo e frio a seu lado, a observá-lo e a insinuar coisas que lhe aguçavam o sentimento de culpa e ridículo. Sim, e quando escrevesse, escreveria com o corpo todo, sem ter o Outro – no fundo um representante dos Outros, da Família, da Crítica, da Sociedade, da Ordem Estabelecida –, sem ter aquele Censor a ler por cima de seu ombro... merda então para o Outro! Por que não me aceitar a mim mesmo como sou e arcar com todas as consequências? Sim, as más e as boas (VERISSIMO, 2004c II, p. 284).

A liberdade tão desejada por Floriano só pode ocorrer de modo integral por meio do autoconhecimento e do conhecimento da organização do mundo e da sociedade,

do “papel ativo do *outro* no processo de comunicação discursiva” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 273) e para conseguir tal intento, é necessário voltar-se às origens de sua terra e sua gente, interessar-se pela história das pessoas, gostar de estudar os tipos humanos, conhecer-lhes a alma, analisar seus discursos; todavia, com uma distância crítica. No entanto, a personagem até então não apreciava o contato social, as aglomerações, tendia a isolar-se em seu “mundinho interior egocêntrico, apenas emotivo e contemplativo” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 205). Para ter liberdade, sentia a necessidade de se desapegar das pessoas e dos lugares e como decorrência, levava uma vida enfadonha, destituído do elã vital, energia que se arma de potência:

Floriano sacode a cabeça lentamente e pensa na sua contínua e prolongada luta em busca de liberdade. Desejou sempre com tal ardor ser livre, que acabou escravo da ideia de liberdade, tendo pago por ela quase o preço de sua humanidade. Sabe agora que conquistou apenas uma liberdade negativa, que pouco ou nada serve ao homem e ao escritor. Sente-se livre de compromissos políticos e vive tentando convencer-se de que está liberto – pelo menos teoricamente – dos preconceitos e atitudes da sociedade burguesa. Mas ser livre será apenas gozar da faculdade de dizer não aos outros (e às vezes paradoxalmente a si mesmo) – um eterno negar-se, um obstinado esquivar-se, um estúpido ensimesmar-se? Haverá alguma vantagem em ter uma liberdade de caramujo: defensiva, encolhida, medrosa, estéril? Chegou à conclusão de que, por obra e graça desse medo de comprometer-se, na realidade ele se comunica apenas tecnicamente com os outros seres humanos (VERISSIMO, 2004c II, p. 93)

Todas essas reflexões eclodiram no cemitério, em um momento de descoberta consciente de si como homem (um Terra Cambará) e como escritor, gestada em meio a muitos conflitos, questionamentos de valores, em especial, a liberdade e a relação com o outro. Floriano se dá conta que o sujeito se constitui na interação social. Nesse processo interacional, que se realiza pelo diálogo face a face, pelo solilóquio, diatribe etc., se opera a autoconsciência, que legitima a liberdade de o sujeito se orientar por um movimento centrípeto, ou centrífugo, isto é, de manter-se igual a si, não se consumando a mudança a que se propõe, ou de transformar-se, perseguindo suas convicções mais íntimas. Cada uma das personagens analisadas, a seu tempo, assume a sua escolha por um modo de “existir”, de ser, diante do *olhar* interpelador *do outro*. A autoconsciência é questão essencial aos heróis examinados (Licurgo, Rodrigo, Floriano) e, por essa razão, junto com a liberdade, é o cronotopo temático da obra.

Floriano deseja estar longe da realidade, a portas fechadas, em seu lugar preferido, no território que proclamara livre da jurisdição dos outros, portanto, de sanções externas, – a mansarda. Ali, em suas divagações e devaneios, a personagem sente-se livre do olhar avaliador *dos outros*, o que reafirma a proposta de que o grande cronotopo é o *olhar*, posto que o sujeito se constitui a partir do *olhar – dos outros, para os outros*. E o *olhar* mais significativo e inquietante é o de Maria Valéria.

O *olhar* ajuizador de Maria Valéria constitui-se linguagem, discurso, reafirma sua posição diante do mundo, é um *olhar que fala, que tem entoação*, faz com que os homens do clã entrem em conflito e reavaliem suas tomadas de posição. Seu *olhar* perscrutador conhece o desconhecido, penetra em todos os espaços (particulares, particularizados e exclusivos) aprecia, arbitra, prevê, relembra, insiste. O *olhar* da Dinda é o instituído, código social, a moralidade, a consciência é a força centrípeta da qual os homens querem fugir, muitas vezes em vão:

Licurgo:

De repente, vendo as próprias unhas crescidas e sujas, encolhe os dedos para que Maria Valéria não os veja, e fica ao mesmo tempo contrariado por ter feito esse gesto. Por que será que ela não vai embora? (VERISSIMO, 2004a II, p. 393)

Rodrigo:

Nesse momento percebeu que o olhar crítico de Maria Valéria estava focado nele. Teve a desagradável impressão de ter sido apanhado numa mentira (VERISSIMO, 2004c II, p. 231).

Floriano:

Muitas vezes, quando na cama com uma mulher, eu via grudados no travesseiro os olhos acusadores da Dinda [...] (VERISSIMO, 2004c II, p. 104).

Discorreu-se que a Madrinha aparece como um vulto, uma assombração, um fantasma e segura uma vela, apesar da existência da luz elétrica. A chama da vela simboliza a elevação, a retidão, pois “o lugar natural para onde a chama se dirige é o centro da moralidade (BACHELARD, 1989, p. 36). A figura da mulher é ereta, a chama é ereta, os valores são eretos, associados à noção de justiça e integridade: “Postada aos pés da cama, ereta, Maria Valéria conserva ainda na mão a vela” (VERISSIMO, 2004c I, p. 25). Não é sobre ela que recai a força dramática do enredo, entretanto está sempre por trás da cena, sua presença é constante ao longo de toda a trilogia. Ela é a sombra, é o espelho que projeta a sombra, a presença inconveniente do *outro* inquisidor. Sua imagem é lembrada, ainda que as personagens estejam distantes das dependências do Sobrado, ou seja, longe de seu *olhar*:

Apanhamos a chave dum quarto e entramos no elevador. O fantasma de minha mãe e o de S. entraram também. A velha Maria Valéria já está à minha espera no quarto, sentada ao pé da cama, um xale sobre os ombros, os braços cruzados sobre o peito. Suas pupilas esbranquiçadas fitam-me em mim, acusadoramente (VERISSIMO, 2004c III, p. 299).

No episódio do cerco, em 1895, Maria Valéria dirige a casa, enquanto Licurgo encabeça o conflito. Como chefe de família e intendente, ou seja, papéis sociais de liderança, a expectativa é a de que Licurgo aja com coragem, justiça, e lealdade, a última qualidade não só relativamente ao cargo municipal, mas à posição de marido e de pai exemplar. A obstinação do neto de Bibiana chega ao limite: as pessoas não tinham o que comer, Alice estava delirante, um homem agonizava na despensa, havia pessoas idosas que exigiam cuidados especiais e duas crianças para alimentar. É a cunhada que o chama à razão e leva adiante a capacidade dirigente das mulheres do clã, observada em sua entoação. A personagem feminina se destaca em meio à dominação do sistema patriarcal, não se apresenta como uma mulher indefesa, que se submete ao poder que lhe é imposto. O *olhar* da prima de Licurgo expressa a firmeza de propósitos; naquele espaço-tempo ela luta pelo direito dos mais vulneráveis que ali estão. E vence.

– Me diga! Que é que vou dar pros homens? [...] – Já pensou nas crianças? Todos estes dias sem leite nem pão? E na velha? [...]

– Que é que a senhora quer que eu faça?

– Já lhe disse mil vezes. Bote a bandeira branca na sacada e peça trégua enquanto é tempo de salvar a Alice.

– Pois é isso mesmo que eu vou fazer agora! – exclama. – E depois não me culpem pelo que acontecer.

Maria Valéria fita nele os olhos plácidos e melancólicos e murmura:

– Era o que o senhor devia ter feito há muito tempo (VERISSIMO, 2004a II, p. 393).

No limite das grandes decisões é Maria Valéria quem impele os homens a se posicionarem diante do mundo, a transpassarem o limiar. No episódio examinado, o cunhado tem de optar entre deixar a situação do jeito que está ou seguir a orientação da prima, o que torna o peso da responsabilidade das escolhas mais opressivo: “E fica ainda mais furioso porque Maria Valéria está percebendo sua indecisão, sua luta de consciência” (VERISSIMO, 2004a I, p.199) e impinge-lhe o eventual fracasso dessa decisão. Em seu enunciado, dirige-se aos *outros*, porém é direcionado a ela, ou seja, os *outros* é o rígido código de valores representado pelo *olhar* de Maria Valéria do qual Licurgo tenta se esquivar. No seu íntimo, ele tem a consciência de si

e de seus atos com um excedente de visão que lhe vem pela interação do *olhar* dela sobre si:

Torna a pensar em Ismália e em Alice, mas entre as duas surge em seu espírito a figura de Maria Valéria. Cadela! Aquela solteirona seca e antipática a meter-se onde não é chamada! Torna a ouvir-lhe a voz: "*Então podem se fazer três enterros. O da criança, o do Tinoco e o da Alice*" (VERISSIMO, 2004a II, p. 174, destaques do autor).

No excerto em questão, observa-se que o pensamento de Licurgo é direcionado primeiro à amante, Ismália, em seguida à mulher, o que entra em conflito com a lisura atribuída a um chefe de família, ainda mais se se considerar que é uma família católica, frequentadora das missas, próxima ao pároco local. Quem modula o princípio do prazer de Licurgo não são as orientações religiosas, tampouco o código de valores da sociedade. É a cunhada. Ela é quem revela o *eu* falso, quem se interpõe entre o prazer – que não é ético, consoante os valores familiares – e a realidade: duas pessoas morreram naquela noite e naquele lugar, e outra morreria, caso Licurgo não tomasse uma providência. E esse *olhar* fiscalizador irá acompanhar os heróis em todos os momentos cruciais, perpassará todos os espaços-tempo da existência.

Na ocasião do edema que quase vitimara Rodrigo Terra Cambará, Maria Valéria é o primeiro nome que ele chama para socorrê-lo: – “Dinda!”– consegue gritar. A porta se abre, enquadrando um vulto: Maria Valéria com uma vela acesa na mão. Rodrigo aproxima-se da velha, segura-lhe ambos os braços [...]. Estou morrendo, Dinda! [...] ” (VERISSIMO, 2004b I, p. 22). Durante sua convalescência, o Doutor reexamina a sua história, justifica que é um apaixonado pela vida, por isso dera vazão aos seus desejos genuínos e admite que cometera excessos, dos quais não se arrepende. Tendo consciência de que podia morrer a qualquer momento, a opinião alheia não lhe importava tanto, não tinham mais o valor de antes, o que não se aplica ao julgamento da tia. Em suas reflexões, por mais que ele tentasse se absolver, em seu íntimo, Maria Valéria julga-o e condena-o pela vida errática, cuja consequência fora o ataque: “A Dinda... Imagina-a ali à porta, os braços cruzados sobre o peito magro, a murmurar: ‘Tudo isso foi castigo’” (VERISSIMO, 2004c I, p. 240).

O *olhar* de Maria Valéria promove o encontro “face a face” dos homens com o lado obscuro deles, com as características negativas de caráter as quais gostariam de ocultar para si e para a sociedade. A personagem, ao mirá-los, leva ao espelhamento, faz com que confrontem seus demônios, projeta as ações que são

próprias e impróprias, relacionadas à ideia de moralidade, por sua vez, associada à noção de justiça e dever. Certa feita, no corredor que dá acesso aos quartos do Sobrado, Floriano cede ao desejo e, em um ímpeto, beija a cunhada. É Dinda que, mesmo cega, pressente o delito, é o anjo que o livra de tomar atitudes impróprias, de se deixar levar pelo prazer e chama-o à realidade, o que encaminha Floriano ao limiar: ou seguir o conselho da madrinha e voltar para o Rio, ou confrontar-se com a realidade do Sobrado.

Sentiu, mais que viu, outra presença no corredor. Maria Valéria aproximava-se sem ruído, como uma sombra.

– Quem é? – perguntou, parando a pequena distância dele.

Floriano permaneceu em silêncio, procurando conter a respiração. Suas têmporas latejavam. O suor escorria-lhe pelo peito e pelo lombo.

– É o Floriano? – insistiu a velha.

Não havia outro remédio senão responder. Era impossível que ela não estivesse ouvindo o seu resfolgar de animal acuado.

– Sim, Dinda, sou eu.

– Quem mais estava aqui?

– Ninguém.

Os olhos mortos da velha, fitos nele, pareciam ver toda a sua frustração, toda a sua vergonha, toda a sua miséria.

– Quando é que você vai voltar para o Rio?

Aquela pergunta era um indício de que ela sabia de tudo. Floriano não disse mais nada. Saiu a caminhar pelo corredor, atravessou o vestibulo, desceu a pequena escada e ganhou a rua. Tinha a impressão de estar sujo duma sujeira viscosa e repulsiva, visível a toda a gente. Estava envergonhado e arrependido do que fizera (VERISSIMO, 2004c III, p. 393).

Algumas tomadas de posição enfatizam a complexidade das decisões éticas que acompanham o sujeito ao longo de sua existência. Viver é posicionar-se eticamente frente às situações problemáticas em que se exige probidade, o que pode levar a dilemas, principalmente quando se tem de lidar com a ética do desejo. Percebe-se um desalinhamento entre o que se espera de Floriano (ser um homem virtuoso) e o que ele quer fazer (agir como o pai), esse ato leva a personagem à angústia e à culpa. O primogênito de Rodrigo tenta dissimular a sua presença no corredor (já que Maria Valéria está cega), e nega que havia outra pessoa além dele. Esse comportamento conduz à questão moral, às atitudes que jamais ele tomaria, ainda que não houvesse testemunhas, porque livremente assim decidira. O valor da conduta não se encontra na conduta em si, que é imprópria, mas nas consequências, que é trair os princípios e valores em relação ao que é certo e errado que Floriano construía ao longo da vida. Ao mentir para si e para a madrinha, a personagem aliena-se de sua própria liberdade,

essa postura isenta-o da responsabilidade das próprias decisões. Para ele, Maria Valéria reflete o *eu* mentiroso e fingidor, e o *eu* indesejado e repulsivo, quase idêntico ao pai, cuja vontade individual sobrepunha-se às vontades gerais, comprometendo a convivência entre os familiares.

Esse episódio revela a estrutura cindida do sujeito que oscila entre o que quer e o que não quer, o que pode e o que não pode; forma-se, com isso, um território de batalha, onde o *eu* não é senhor em sua morada. Portanto, a ideia de liberdade que Floriano tanto persegue no sentido de pensar e agir por si mesmo, de escolher por si próprio, é utópica, visto que sempre há o *outro* que impede de viver os desejos genuínos. O *outro*, o *olhar* vigilante e censor de Maria Valéria, que vê além, apesar de acometido de catarata: [...] “*Sinto que [Sílvia] está acordada, que me espera... Rolamos abraçados sobre os lençóis, ofegantes... A porta do quarto se abre, a Dinda aparece com uma vela acesa na mão e grita: Porcos!*” (VERISSIMO, 2004c I, p. 45, destaques do autor).

As palavras da Dinda são sempre lembradas, soam na consciência dos heróis, revelam o modo que se constituem nessa linguagem, a maneira que enfrentam o mundo. Sua voz reverbera como cadências de um acorde, seus discursos são (re)transmitidos, ao lado de suas crenças e ideologias:

De tão cansado, nem teve ânimo para despir-se e enfiar o pijama. Tirou apenas os sapatos. (“Tire os coturnos, relaxado!” – gritou-lhe a Dinda do fundo do poço da infância.) (VERISSIMO, 2004c I, p. 43).

[...]“Sossegue o pito e durma!” – gritou Maria Valéria em seu pensamento. (VERISSIMO, 2004b I, p. 234).

Orgulhoso porque havia provado que era homem... Envergonhado porque tinha feito uma “bandalheira”, segundo o código e o vocabulário da Dinda... (VERISSIMO, 2004c II, p. 100).

Um desejo que a princípio foi apenas do cérebro (“Tens o olho maior que o estômago, ralhou a Dinda”) começou aos poucos a tomar-lhe conta do corpo [...] (VERISSIMO, 2004b II, p. 287).

O cronotopo é resultado de ocorrências diegéticas, atos de fala e discursos, ou seja, eventos que incluem o ato de *olhar*, em todas as suas feições. Ao transformar os discursos em romance, Floriano torna o que é privado em público, arquiteta, dá forma e acabamento às energias vivas que estão sempre em devir, amalgama o tempo histórico aos acontecimentos individuais, faz escolhas guiadas por um princípio de ética e responsabilidade. Ele passa a ser o narrador cujo dom é poder contar a sua

vida e a dos outros, sua dignidade é contá-la inteira, em um momento em que o *eu* se encontra consigo mesmo e com os *outros*.

O *olhar* de Floriano deixa de ser concentrado na própria mirada, incorpora e incorpora-se aos *olhares* alheios e adversos, presentes em diferentes fases da vida e em diferentes períodos da história. O *olhar* do escritor embriaga-se de nostalgia, de urgência em recuperar as histórias que se perderam no tempo, a fim de ressuscitá-las. Para conseguir seu intento necessita dos *olhares* dos *outros* para preservar a memória coletiva e individual de sua gente, bem como os aspectos ideológicos das vidas individuais e social. Necessita ainda mais do *olhar* de Maria Valéria, a testemunha da história. Em seu romance, Floriano registra a imagem do homem ao longo do tempo em consonância com as reflexões abstratas acerca de si e do mundo.

Espaço, corpo, linguagem e discurso “enchem-se de carne e sangue” (BAKHTIHN, p. 227); cada tempo histórico traz experiências novas e atuam sincronicamente em direção ao grande tempo, em abismamento:

O tempo passado e o tempo presente

Estão ambos talvez presentes no tempo futuro

E o tempo futuro contido no tempo passado.

Se todo tempo é eternamente presente

Todo tempo é irredimível.

O que poderia ter sido é uma abstração

Que permanece, perpétua possibilidade [...]. (ELIOT, 1967, p. 42).

Últimos olhares

As personagens, aqui representadas como energias vivas ou cordas, são seres de linguagem, de sua própria narrativa, em sua especificidade linguística. Cada energia viva age em acordes, cada uma representa um tema que se desenvolve em separado, ainda assim em relação aos outros, e ressoam, no heterocosmo verissiano, acordes harmônicos e expressivos. As cordas ocupam, nesse universo, um espaço-tempo concreto, estão no mundo, com o mundo, onde vivem e se movimentam, cujas trajetórias, *sui generis*, conduzem-nas à aquisição de repertórios plurais (ao mesmo tempo singulares). As cordas têm suas próprias dimensões espaço-temporais, embora inseridas em um tempo específico, agem conforme as experiências vividas e projetam o futuro. Elas organizam o mundo a partir de suas experiências físicas e psicológicas concretizadas em um espaço-tempo que vai do mais amplo ao mais particular. Essas energias sentem, tomam decisões, vibram no espaço que lhes é conferido. Podem compartilhar um espaço, porém ocupam um lugar exclusivo, são filamentos de energias que a todo o momento interpreta o mundo, repositórios de cadeias discursivas. Vários foram os *olhares* para esse universo repleto de energia.

Pelo viés da Teoria Literária, a personagem principal é a que impulsiona a narrativa. Em *O tempo e o vento* essa função pertence aos homens, no entanto, as mulheres foram responsáveis por garantir a continuidade do clã, pois os homens morrem “pelejando”, a exceção de Rodrigo Terra Cambará. Elas vivem no Sobrado, “apesar” deles. Elas dão condições de eles irem à luta, eles vivem por causa delas, não “apesar delas”. Elas ocupam sempre espaços interiores, ficam na casa, enquanto os homens saem. A força e a coragem delas permitem que os homens sobrevivam. Homens e mulheres deixarão seu legado a seus herdeiros seja no que diz respeito à propriedade, aos objetos e ao caráter, garantindo a perpetuação do clã e a vibração ininterrupta das cordas.

Em um segundo *olhar*, procurou-se apontar as categorias de espaço e tempo pelo viés da Teoria Literária e da Filosofia. Demonstrou-se que as noções de espaço e tempo mantêm estreita relação entre si, configuram-se como competências perceptivas para se conhecer e significar o mundo, e que o tempo é assimilado de acordo com as experiências no espaço. A ênfase recaiu ao lugar do narrador heterodiegético que, outorgado pelo autor-criador, trafegou nas diversas dimensões

do espaço-tempo verissiano, segundo a lógica que lhe foi conveniente. No universo representado de *O tempo e o vento* há um jogo temporal, começa *in media res*, sem violar o tempo objetivo do tempo representado. O tempo arquitetônico consiste no jogo temporal de analepses, prolepses e anacronia (esta última presente nos interlúdios) e o tempo composicional da narração, que são os tempos históricos representados, o tempo da diegese.

O autor-criador optou por estruturar os espaços-tempo a partir de perspectivas dissonantes, maiores e menores, dependendo da distância espaciotemporal que a diegese cobre. Esse recurso estético permitiu atribuir múltiplos sentidos, concretos e abstratos, e possibilitou, ainda, o exame de onde as personagens *estão*, como as personagens *são* no tempo. Tais perspectivas concêntricas – um espaço dentro do outro, um tempo dentro do outro – levam a narrativa ao abismamento, propiciado pelas memórias das personagens e apresentam-se como o “eterno retorno”.

Averiguaram-se, entre outros aspectos, os espaços da narrativa enquanto cenário em que se desenrola a ação e enquanto influenciadores de decisões e comportamentos. Concebeu-se o espaço enquanto presença dos tempos (e sujeitos) que se foram e permanecem através dos objetos, valores e modos de ser, e o tempo como elemento organizador do passado o qual inclui, o passado, o presente e o futuro. Verificou-se, ainda, a presença de tempos variados, tanto os relativos à diegese em si, quanto os captados por cada personagem, segundo a perspectiva bergsoniana.

No universo verissiano, nem o espaço nem o tempo são iguais para as energias nele dispostas, posto que viveram em diferentes períodos, em diferentes espaços e tiveram experiências distintas. As vivências são múltiplas e ao mesmo tempo únicas, o tempo individual está amalgamado e justaposto ao tempo histórico, ambos são paradoxalmente iguais e dessemelhantes para cada uma das energias vivas. Por meio da técnica do contraponto, o autor-criador autorizou o narrador adentrar as exclusivas dimensões espaço-temporais, concomitantemente, de modo a expor processos mentais em operação. As categorias foram arroladas por pontos de vista distintos que permitiram a confirmação de que o espaço organiza o tempo; de que diferentes percepções são condensadas em um ambiente; de que há camadas sobrepostas de espaço e tempo; e de que cada energia viva disposta naquele espaço é um conjunto contíguo de eventos pontuais.

O terceiro *olhar* foi dirigido ao percurso das personagens e aos espaços exclusivos, o *ser em si mesmo*, porque o exterior só é entendido quando transformado em interior, à medida em que o *estar no mundo* se constitui presença em um lugar. Os espaços são geradores de eventos psicológicos, e algum elemento que está disposto no cenário instiga as cordas a confidenciarem para si os seus segredos, em um tempo interrompido. Para se chegar aos espaços íntimos, recorreu-se à poética espacial de Bachelard, dado que o autor concebe que as imagens poéticas que o sujeito tem do espaço “abre [m] as portas para o inconsciente” (BACHELARD, 2019, p. 129), permitem revelar a psiquê do sujeito. Partiu-se dos arquétipos dos quatro elementos da natureza, devido ao fato que algum dos elementos é combustível para o devanear. Segundo Bachelard, todos os indivíduos incorporam em sua psiquê esses arquétipos como “imagens favoritas, um sentimento humano primitivo” [...] (BACHELARD, 2018, p. 51). Os quatro elementos constituem-se expressões da própria vida: as dores, lutas, vontades, sonhos estão associados ao fogo, ar, água e terra; desse modo, o devanear de cada personagem está associado a cada signo, constitui metáfora para explicar o mundo e coaduna com o devanear de Floriano em seu “Caderno de pauta simples”. O escritor orienta-se pela luz, pela chama, “a chama é só, ela quer ficar só. (BACHELARD, 1989, p. 41) é a mesma que traz a renovação e coloca “um pouco mais de sombra no claro-escuro das imagens esmaecidas” (BACHELARD, 1989, p. 110). No encontro consigo mesmo, os espaços interiores despertam o subconsciente para a consciência da exterioridade.

Em suas anotações, a personagem projeta a visão que tem de si e do mundo, em momentos de devaneios, na descida em si mesmo, num mundo em profundidade. Para isso, busca os tesouros escondidos no “estreito museu”, no “*chosier*” (BACHELARD, 1989, p. 91) de Maria Valéria, onde estão os “talismãs da fantasia” (BACHELARD, 1989, p. 91). Ao conciliar o tempo cronológico e o tempo recuperado, obtém-se a vitória do espírito sobre a matéria, sobre os quatro elementos materiais.

O último *olhar* deste trabalho voltou-se para o conceito de cronotopo segundo a Filosofia da Linguagem. Segundo Bakhtin, os eventos resultam da interação entre sujeitos, em um processo histórico que não pode ser desvinculado do todo de uma época, igualmente ocorre na literatura, cujo enredo sedimenta um retrato do homem em realidades históricas e culturais distintas. O tempo e espaço na literatura representam a imagem do homem vivo e aberto para a força da história e capaz de

reagir a essas forças livremente, embora pareçam imutáveis. Bakhtin entende, ainda, que a literatura é meio em que se capta o texto concretamente no espaço, onde se percebe a passagem do tempo e a tríade passado, presente e futuro, “a plenitude dos tempos na nova imagem do grande” (BAKHTIN, [1940], 2012, p. 201).

Essa investigação foi dividida em duas etapas.

Na primeira parte, expôs-se que os cronotopos são formadores do enredo e constituem-se embriões de certas variedades do gênero romanesco. Examinou-se que vários deles permeiam *O tempo e o vento*, posto que a obra é a saga de uma família ao longo de 200 anos. A narrativa expõe um percurso cronológico, englobando o passado, o presente, em momentos decisivos. Há, portanto, um acervo de imagens que permitem assimilar o tempo *na* e *da* história e a representação do homem no romance. Ao longo da história da literatura, as funções dessa categoria sofreram alterações e, na trilogia, adquiriram novos significados, entretanto não foram destituídos da sua função principal, a de ordenar os principais acontecimentos sedimentados no romance, – o que justifica a escolha das cenas analisadas. O cronotopo é o organizador de experiências que foram concretizadas, revela a tomada de consciência entre o que se é e o que se era no passado.

Na segunda parte, investigou-se o sujeito como o resultado de um entrecruzamento de vozes e discursos que se formaram ao longo da história, o sujeito em si é a presença do discurso do *outro*. Cada energia viva apresenta em si um todo espacial e um todo temporal, os quais lhe imprimem forma e conteúdo e são indissolúveis. Expôs-se, ainda, que o tempo é o agenciador de transformações, representa o limiar de mudanças vitais em dado espaço. As categorias de espaço-tempo são muito abstratas, o sujeito não se dá conta dessas dimensões, o que é viável no texto literário. Na trilogia, alguns episódios figurativizam plenamente essas categorias, em momentos de epifania, quando se joga uma luz sobre elas, tornando-as quase palpáveis e concretas. *O tempo e o vento* adquire um sentido diverso quando visto não como um romance histórico, mas como o cronotopo temático da autoconsciência, do encapsulado que sai em busca da liberdade e depara-se com o *olhar* do *outro*, o grande cronotopo.

O universo é vasto e as partículas de energia estão inseridas nessa vastidão. Para a representação desse “grande” o autor-criador elaborou “um espaço histórico figurado e visível, um espaço com novas dimensões, com uma nova distribuição de

peças e coisas” (BAKHTIN, [1940], 2012, p. 201). A tarefa deste trabalho consistiu em investigar no “grande” (BAKHTIN, [1940], 2012, p. 201) o “pequeno”: nos tempos comuns, o particular; nos espaços coletivos, o exclusivo; nos discursos genéricos, o individual, nos eventos concretos, o abstrato. Para tanto, foi necessário um excedente de visão que permitisse tal investigação, do contrário, a tarefa seria inalcançável. A investigação percorreu diferentes searas, cujo destino comum era chegar, com êxito, às camadas externas e internas: da obra, dos tempos, dos espaços e das personagens. Essa proposta vai ao encontro do pensamento bakhtiniano, de que o fato literário pode ser exposto a diversas interpretações; como consequência, ampliam-se, ganham-se novas significações e mantêm o grande diálogo: “o material da obra não é morto, mas falante, significante (ou sígnico), não só o vemos e tateamos, como sempre ouvimos vozes nele” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 229). Para isso foi preciso *olhar*: para o tempo (e o vento).

Fermeture

O ato. O mesmo tempo e espaço, o ponto máximo da cronotopia.

Meu **olhar** para as inscrições de sua lápide no cemitério da Redenção, em Porto Alegre:

Erico Lopes Verissimo

★ 17-12-1905

† 28-11-1975

Mesmo tempo, mesmo espaço, tempos diferentes, espaços diferentes. Lá está você. Solitário. Inerte. Eu te *olho*, você não me *olha*, nossos *olhares* não se cruzam. Os seus: *olhos* que viram, ouvidos que escutaram, mãos que escreveram, alguém que foi. Os meus: *olhos* que queriam tê-lo visto, ouvidos que gostariam de tê-lo escutado. Tenho ainda as mãos para escrever sobre você. Eu ainda sou. Eu ainda estou. “Se tu és, então a morte não é. Se ela é, tu não és. Epicuro”.

Você ali, eu aqui, você alhures, eu cá. Perspectivas distintas: eu energia pulsante. Você energia apagada precocemente.

Silêncio. Ali nenhuma pessoa. Nenhum pássaro. Nenhuma flor. Nenhuma vela (por onde estará Maria Valéria?). Um vazio. (Ou um vácuo?).

Tudo e nada. Ao mesmo tempo. Em tempo nenhum. Tempos diferentes. Historicidade, transformação, concretude, materialidade, corporeidade, exteriorização.

Restaram as suas palavras, as suas fotos, a imagem do que você foi (do que eu imagino que você foi). Lembro-me das palavras de Walter Benjamin: “aquilo que sabemos que em breve não teremos diante de nós, torna-se imagem...” O *resto... é silêncio*.

Teu universo – Nosso universo.

Tuas cordas – Nossa energia.

Tua imaginação – Minha sinfonia.



REFERÊNCIAS

Produções do autor

Romances, novelas e contos:

- _____. *Fantoches*. Porto Alegre: Globo, 1932.
- _____. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.
- _____. *O ataque*. Porto Alegre: Globo, 1958.
- _____. *Clarissa*. Porto Alegre: Globo, 1933.
- _____. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- _____. *Música ao longe*. São Paulo: Nacional, 1935.
- _____. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre: Globo, 1936.
- _____. *Olhai os lírios do campo*. Porto Alegre: Globo, 1938.
- _____. *Saga*. Porto Alegre: Globo, 1940.
- _____. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Globo, 1943.
- _____. *O tempo e o vento: O continente*. Porto Alegre: Globo, 1949.
- _____. *O tempo e o vento: O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1951.
- _____. *Noite*. Porto Alegre: Globo, 1954.
- _____. *O tempo e o vento: O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1961.
- _____. *O senhor Embaixador*. Porto Alegre: Globo, 1965.
- _____. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1967.
- _____. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1971.

Relatos de Viagem

- _____. *Gato preto em campo de neve*. [observações sobre a vida americana]. Porto Alegre: Globo, 1941.
- _____. *A volta do gato preto*. Porto Alegre: Globo, 1947.
- _____. *México*. Porto Alegre: Globo, 1957.
- _____. *Israel em abril*. Porto Alegre: Globo, 1969.

Biografia e autobiografia

- _____. *O escritor diante do espelho*. in: *ficção completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1968. v. 3.
- _____. *Solo de clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1973. v. 1

_____. *Solo de clarineta*. Edição póstuma organizada por Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Globo, 1976. v. 2.

_____. *Um certo Henrique Bertaso*. Porto Alegre: Globo, 1972.

Artigos escritos pelo autor:

_____. *Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1973.

_____. Reflexões sobre o romance-rio. Porto Alegre: Meridiano. 1942.

_____. Milagres do Brasil. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

_____. *Acendamos nossos tocos de vela*. Revista *Anhembi*, São Paulo, v. XXXV, nº 103, jun. 1959.

Edições utilizadas para este trabalho:

VERISSIMO, Erico. *Ana Terra*. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *O continente*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. vols. I e II.

_____. *O retrato*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. vols. I e II.

_____. *O arquipélago*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c. vols. I, II e III.

_____. *O resto é silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Solo de clarineta. Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Olhai os lírios do campo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

Sobre o autor

AGUIAR, Flávio. O sobrado, a fonte e o poço. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy *et al.* *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 207-224.

ALMEIDA, Lélia. *A sombra e a chama: uma interpretação da personagem feminina n'O Tempo e o Vento de Erico Verissimo*, 1992. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

BECKER, Célia Doris. *Erico Verissimo e a urdidura da ficção com a história em O Retrato*. Tese (Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BORDINI, Maria da Glória (org.). *O escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

_____; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento* revisitado. In: *O tempo e o vento: história, evolução e metamorfose*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2004, p. 11-48.

_____. O continente de São Pedro: éden Violado. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2004, p.49-64.

_____. *O Continente: um romance de formação?* In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2004, p. 65-86.

_____. Um burguês na coxilha: o paradoxo de *O Retrato*. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2004, p. 103-120.

_____. O questionamento político em *O Arquipélago*. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2004, p. 121-140.

CARPEAUX, Otto Maria. Erico Verissimo e o público. In: CHAVES, Flávio Loureiro. *O contador de história: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre, Globo, 1920, p. 35-39.

CHAVES, Flavio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976.

_____. *O contador de histórias*. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. *O escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

_____. *O tempo e o vento foi mal avaliado*. Entrevista ao Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 2012. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2012/12/flavio-loureiro-chaves-o-tempo-e-o-vento-foi-mal-avaliado-3982785.html> >. Acesso em: 03 jun. 2019.

CHIAPPINI, Ligia. O campo e a cidade no *retrato*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 103-121.

_____. Flora Floriano: impasses do escritor nos anos 30? In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 137-157.

DINIZ, Rui Neto. O encantado Arquipélago. Entrevista de Erico Verissimo dada para a revista *O Globo*, n. 806 (período de publicação: 20/10 à 10/11/1961). Rio de Janeiro. Acervo do Museu Erico Verissimo, Cruz Alta, RS, em 08/09/2019.

FONSECA, Orlando. O retrato e a identidade. In: GONÇALVES, Robson Pereira (org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: Editora UFSM; Bauru: EDUSC, 2000. INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo*. São Paulo, 2003.

LEENHART, Jacques. Narrativa e história em *O tempo e o vento*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 25-40.

_____. O retrato de Rodrigo Cambará. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 122-134.

_____. O romance da dispersão de sentido. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 158-169.

NOVROTH, Ana Lúcia Macedo. *A construção do duplo em Rodrigo Terra Cambará e Floriano Terra Cambará nas obras O retrato e O arquipélago de O tempo e o vento, de Erico Verissimo*. 2016. Dissertação (Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

_____ Em busca do “Outro” *Noite adentro*: um estudo do duplo em perspectiva polifônica. *Brasil/Brazil*. Revista de literatura brasileira. Porto Alegre: v. 33, n. 61, p.1-26, 2020.

OUVE-SE AINDA a clarineta *in*: A morte de um brasileiro consciente. Acervo *Veja digital*. Edição nº 378, Capa: 3 de dezembro de 1975, p. 22. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/acervo/#/edition/34174?page=22§ion=1>>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A narrativa pendular: as fronteiras simbólicas da história e da literatura. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 41-50.

_____. A temporalidade da perda. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 89-102.

_____. Floriano no espelho: o mágico e o lógico. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 170-182.

_____. A memória da terra: missão feminina. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. *O romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 185-197.

RODRIGUES, Maria Cristina de Matos. *O tempo e o vento*: literatura, história e desmitificação. *MÉTIS: história & cultura*, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p. 289-312, jan./jun. 2006.

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

ZILBERMAN, Regina. Erico Verissimo e memória, história e tempo recuperado. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, p. 296-305, dez/fev, 2005-2006.

_____. Saga familiar e história política. In: GONÇALVES, Robson Pereira (org.). *O tempo e o vento – 50 anos*. Santa Maria: Ed. UFSM; Bauru: EDUSC, 2000, Ed. UFSM; Bauru: EDUSC, 2000, p. 25-42.

_____. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.

_____. *Leitura Literária e outras leituras – práticas, impressos, letramentos*. (org.) Batista, Antonio Augusto. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. História, mito e literatura. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2004, p.21-48.

_____. Saga familiar e história política. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2004, p. 141-158.

_____. Da memória para a história. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (orgs). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2004, p. 159-192.

Geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor *et al. Textos escolhidos*. Tradução de Modesto Carone *et al.* 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2000.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. *O conquistador: A poética do contraponto*. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin. *Literatura Portuguesa e legado: Homenagem à Raquel de Sousa Ribeiro*. São Paulo: Todas as Musas, 2020, p. 93-106.

_____; LOPONDO, Lílian. Diálogo no limiar e diatribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito. *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. v. 7, n. 2, p. 5-18, 2012.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão e tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Jr, Alberto Farmhouse; Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. v. VIII.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lucia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1989.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *Le matérialisme rationnel*. 3e édition. Paris: Les Presses universitaires de France, 1953.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. Arte e responsabilidade. In: *Estética da criação verbal*: Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. XXXIII-XXXIV.

_____. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução e notas de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 217-224.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 3-120.

_____. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução e notas de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 225-258.

_____. Sobre Maiakóvski: apontamentos fragmentados e inacabados (1940). Tradução de Fátima Bianchi. In: *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2012, p. 191-203.

_____. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 207-234.

_____. A personagem e seu enfoque dialógico pelo autor na obra de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013, p. 52-86.

_____. A ideia em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013, p. 87-114.

_____. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 115-206.

_____. O romance de cavalaria. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2014, p.268-274.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 397-428.

_____. O discurso no romance. In: _____. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. O heterodiscurso no romance. In: _____. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 79-122.

_____. A ciência da literatura hoje (respostas a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: _____. *Notas sobre literatura e ciências humanas*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 9-19.

_____. In: BAKHTIN, M. O romance grego. In: _____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo no romance*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 15-46.

_____. In: BAKHTIN, M. Apuleio e Petrônio. In: _____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo no romance*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 47-70.

_____. In: BAKHTIN, M. Biografia antiga e autobiografia. In: _____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo no romance*. Tradução, posfácio e

notas Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 71-90.

_____. In: BAKHTIN, M. O cronotopo idílico do romance. In: _____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo no romance*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 193-217.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Tradução de Teixeira Coelho. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007. (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

_____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 28-61.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BÍBLIA ONLINE versão católica.

Disponível em <<https://www.bibliaonline.com.br/vc/gn/2>>. Acesso em 05 dez. 1019.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

_____; BARBOSA Sidney, *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAGUE, Remi. *O tempo em Platão e Aristóteles*. São Paulo: Loyola, 1982.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega (vol. 1). Rio de Janeiro: Vozes, 1986. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2015.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2011, p. 17-39.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2011, p. 171-193.

CHAVES, Flávio Loureiro. História e ficção no romance brasileiro. In: História e literatura. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS: MEC/ PROED, 1988. p.19.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* Colaboração de André Barbault *et al*; coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 32. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário Filosófico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.

DAGOGNET, François. *Bachelard*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

D'IORIO, Paulo: O eterno retorno. Gênese e interpretação. Tradução de Ernani Chaves para *Cadernos Nietzsche* n. 20, p. 69-114, 2006. Disponível em: <http://www.gen.ffe.usp.br/sites/gen.ffe.usp.br/files/u41/CN020.69-114.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

DONNE, John. Meditations XVII. In: *Donne's devotion upon emergent occasions*. John Sparrow (edit.). Cambridge: Cambridge Press, 1923, p. 96-98.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins fontes, 2018.

_____. *O mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIOT, Thomas Stearns: *Quatro quartetos*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

EPOCH TIMES. A influência e o alcance da melodia da velha cítara. *Epoch Times versão em Português* (09/03/2012). Disponível em <https://www.epochtimes.com.br/a-influencia-e-o-alcance-da-melodia-da-velha-citara-2/>. Acesso em 18 dez. 2019.

FIORIN, José Luis. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Contexto, 2016.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: *Dits e écrits*, tome 2: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p.1571-1581.

FREITAS, Erica Santos Soares de. *Glossário de palavras portuguesas sufixadas em -mento no português* [recurso eletrônico]. São Paulo: FFLCH/USP, 2018. p. 35.

FREUD, Sigmund. *Conferência XXII*. In: _____. *Obras completas*. Tradução de Sérgio Tellalori. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVI.

GASSET, José Ortega y. *Meditações do Quixote*. Tradução de G. M. KUJAWSKI. São Paulo: Ibero-Americana, 1967.

GAZZINELLI, Ramayana. *Teoria da relatividade especial*. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2009.

GENETTE, Gerard. *Figuras II*. Tradução de Nícia Adam Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

_____. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

_____. *Nouveau discours du récit*. Paris: Le Seuil, 1983.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.

_____. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

_____. *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. Paris: Macula, 1991.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Os Filósofos pré-socráticos*. Tradução de Gerd A. Borhein. São Paulo: Cultrix, 1977.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

GIACOIA Jr. Oswaldo. *Nietzsche & Para além de bem e mal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 7- 40.

JAEGER, Werner W. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Pereira; adaptação para a edição brasileira Monica Stahel; Revisão do texto grego Gilson Cesar Cardoso de Sousa. 3a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. _____ et al. Tradução de Maria Lucia Pinho. 3. ed. especial. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

_____. *Seminários sobre psicologia analítica (1925)*. Tradução de Genil Avelino Tilton. Rio de Janeiro: Vozes, 2014

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. (1781) Primeira Seção: Da estética transcendental do espaço. Tradução de J. Rodrigues de Merege.ed.ição ACRÓPOLIS. <eBooksBrasil.com> Fonte Digital: <br.egroups.com/group/acropolis/>. Copyright: Domínio Público. [s.d.], p. 23-36. Acesso em out. 2019.

_____. *Crítica da razão pura*. (1781) Da estética transcendental do tempo. Tradução de J. Rodrigues de Merege.ed.ição ACRÓPOLIS. <eBooksBrasil.com> Fonte Digital: <br.egroups.com/group/acropolis/>. Copyright: Domínio Público. [s.d.], p. 34-52. Acesso em out. 2019.

KIRCHNER Renato: A fundamental diferença entre o conceito de tempo na Ciência histórica e na Física: interpretação de um texto heideggeriano. *Veritas*: Porto Alegre, v. 57 n. 1 jan./abr., p. 128-142, 2012.

HEIDEGGER. “O conceito de tempo”. In: *Cadernos de Tradução*. Departamento de Filosofia da USP, n. 2, p. 6-39, 1997.

LACEY, Hugh M. *A linguagem do espaço e do tempo*. Tradução de Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LÉBRUN, Gerard. *Sobre Kant*. São Paulo: Iluminuras / Edusp, 1993.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. Narrar ou descrever? – uma contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e sobre o formalismo. In: _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MACHADO, V.T. Magno. *Teoria das cordas: por que ela ainda não foi comprovada*. Disponível em <https://www.if.ufrgs.br/novocref/?contact-pergunta=teoria-das-cordas-por-que-ainda-nao-foi-comprovada>. Acesso em 04/09/2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusta Bastos de Barro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____. *Frases sem texto*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010.

_____. O eterno retorno do mesmo, “a concepção básica de Zaratustra”. *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 2, p. 11-46, julho/setembro, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422015v3702sm>. Acesso em 20/set/2019.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *A criação literária: poesia*. São Paulo, Cultrix, 1987.

NASSER, Eduardo. Nietzsche e a morte. *Cadernos de filosofia alemã: crítica e modernidade*, v. 11, jan.-jun., p. 99-110, 2008.

NOVALIS: *Notes for a Romantic Encyclopaedia*: Das Allgemeine Brouillon. Translate, edited by David W. Wood. State University of de New York. Albany Press, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de José Mendes de Souza. <eBooksBrasil.com> Fonte digital: digitalização em papel. 2002.

_____. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Livraria Hemus, 2001, p. 18-30.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PATMORE Coventry. *O anjo na casa*. Transcrito da edição de 1891 da Cassell & Company por David Price. eBook editado por Henry Morley, Projeto Gutenberg. [s.d.]

PLATÃO. *Fédon*. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus Livraria, 1981.

POUILLON: Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.-jun. 2017.

REIS, José. Estudo sobre o tempo. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 5, n. 9, p. 43-203, 1996.

_____. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.

REY PUENTE, Fernando. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. 1998. 352f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280355>.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papyrus, 1997. v.3.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ROMEY, Georges. *Le test de l'arche de Noé*. Paris: Robert Laffont, 1977.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 11-47.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Nacional, 1975.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. São Paulo. Tradução de Lya Luft. Geração Editorial, 2000.

SANT'ANNA Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Livro XI: O homem e o tempo. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os pensadores).

SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Contar a vida de todos e de cada um. 22 set. 2009. In: *Fundação José Saramago*. Disponível em: < <https://www.josesaramago.org/contar-a-vida-de-todos-e-de-cada-um/> >. Acesso em 17 dez. 2019.

SCHULER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2000.

STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Flammarion, 1964. p. 364.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Editora da UFPR, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

VICO Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Vima de Katinszky. São Paulo: Hucitec, 2008.

VOLOCHÍNOV; M. BAKTHIN. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZWIEBACH, B. *A first course in string theory (2nd edition)*. Cambridge, UK: Univ. Pr. (2009).

ZWEIG, Connie; ABRAMS Jeremiah (Orgs.). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Tradução de Merle Scoss. Cultrix, São Paulo, versão digital, s.d.

Arquivos pessoais de Erico Verissimo

ALEV. *Acervo Literário Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

Fundação Erico Verissimo. Cruz Alta, RS.

Centro Cultural CEEE. Erico Verissimo. Porto Alegre. RS.