

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Francisco Mateus Conceição

***O TEMPO E O VENTO E A TESSITURA DAS MEMÓRIAS***

Santa Maria, RS

2016



**Francisco Mateus Conceição**

***O TEMPO E O VENTO E A TESSITURA DAS MEMÓRIAS***

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a aquisição do título de **Doutor em Letras**

**Orientadora: Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach**

Santa Maria, RS

2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Conceição, Francisco Mateus  
O tempo e o vento e a tessitura das memórias /  
Francisco Mateus Conceição.-2016.  
192 p.; 30cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzner Umbach  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, RS, 2016

1. O tempo e o vento 2. Memória 3. Literatura 4.  
Esquecimento 5. Escritura I. Umbach, Rosani Úrsula Ketzner  
II. Título.

---

© 2016

Todos os direitos autorais reservados a Francisco Mateus Conceição. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

E-mail: fmfranciscomateus@gmail.com

Francisco Mateus Conceição

**O TEMPO E O VENTO E A TESSITURA DAS MEMÓRIAS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

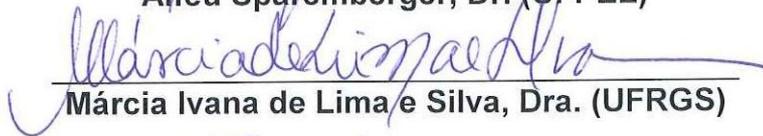
**Aprovado em 30 de maio de 2016:**



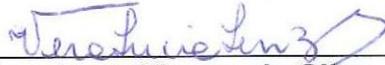
**Rosani Úrsula Ketzner Umbach, Dra. (UFSM)**  
Presidente/Orientadora



**Alfeu Sparemberger, Dr. (UFPEL)**



**Márcia Ivana de Lima e Silva, Dra. (UFRGS)**



**Vera Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM)**



**Mara Lúcia Barbosa da Silva, Dra. (UFSM)**



## AGRADECIMENTOS

À Orientadora desta Tese, professora Rosani Úrsula Ketzer Umbach, pela segurança com que acolheu e orientou esta pesquisa;

Ao professor Pedro Brum Santos, pelos diálogos inaugurais desta trajetória;

Ao colegas do Grupo de Pesquisa “Literatura e Autoritarismo”, verdadeiro bastidor de ideias;

À Marta Hammel, minha esposa, quem ouviu os rumores do meu raciocínio; suas alusões e verbalizações efetivas;

À Hévora, minha filha, que nasceu contemporânea às primeiras páginas desta; que me cobrou tempo e me devolveu tranquilidade;

Ao Carlos, o sábio revisor de sempre. Além de grande amigo e pessoa. Roque Bandeira te manda abraços;

Aos amigos, de Ijuí a Minas, Paulo Denisar e Elisa, que exercem, com rigor, o embate teórico e político;

À Larissa Conceição dos Santos, cuja trajetória acadêmica desconhece limites de cultura, geografia e idioma;

Ao prof. Fábio da Purificação de Bastos - inarredavelmente comprometido com a educação - pelo estímulo e apoio constantes;

Ao DERCA, pelo reconhecimento e apoio neste percurso;

A todos os familiares e amigos, os quais acompanharam este processo de escritura e, por isso, também fazem parte dele;

Muito obrigado.



## RESUMO

### **O TEMPO E O VENTO E A TESSITURA DAS MEMÓRIAS**

AUTOR: Francisco Mateus Conceição  
ORIENTADORA: Dra. Rosani Úrsula Ketzner Umbach

A presente tese analisa a memória em *O Tempo e o Vento*, considerando-a como estruturante na narrativa. Ela é constituidora do romance, desempenhando função articuladora entre os capítulos e no interior deles. Entendemos, a partir de Paul Ricoeur, principalmente, que a memória não se dissocia do esquecimento, pressupondo zonas de sombra e incompletude, elementos potencializados no texto de Erico Verissimo. A trilogia trata literariamente uma memória social que vive seu crepúsculo. Ao fazê-lo, narra seu percurso ao longo de duzentos anos da história do Rio Grande do Sul, seus diferentes matizes, conforme sua relação com o esquecimento, seus depositários e transmissores. Além disso, através do expediente metaficcional, tematiza os encontros e desencontros da memória na sua relação com o processo de escritura.

**Palavras-chave:** O tempo e o vento. Memória. Literatura. Esquecimento. Escritura.



## ABSTRACT

### "O TEMPO E O VENTO" AND THE TESSITURA OF MEMORIES

AUTHOR: FRANCISCO MATEUS CONCEIÇÃO  
ADVISOR: DRA. ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

The present thesis analyzes the role of memory in the book *O Tempo e o Vento* considering it as a structuring tool in the narrative. The memory constitutes the novel playing a crucial role in the articulation between the chapters and also within them. Based on Paul Ricouer, it is understood that memory cannot be disassociated from oblivion, which presupposes shadowed zones and incompleteness, elements that are strengthened in Erico Verissimo's writing. The trilogy approaches, literarily, a social memory that endures its dusk by narrating the path outlined throughout two thousand years of the Rio Grande do Sul history, the state's different hues, and its relationship with oblivion, its receivers and transmitters. Furthermore, by means of the metafictional expedient, the trilogy focuses on the comings and goings of memory in relation to the writing process.

**Key-words:** O tempo e o vento. Memory. Literature. Oblivion. Writing process.



## LISTA DE ABREVIATURAS

CONT1	– O Continente 1
CONT2	– O Continente 2
RETR	– O Retrato
ARQ1	– O arquipélago 1
ARQ2	– O arquipélago 2
ARQ3	– O arquipélago 3
SOL1	– Solo de clarineta 1
SOL2	– Solo de Clarineta 2



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1</b>	<b>A MEMÓRIA INCÔMODA</b> .....	23
1.1	A FONTE: MEMÓRIA E MARTÍRIO .....	24
1.2	MEMÓRIAS SILENCIOSAS .....	36
1.3	MEMÓRIAS SILENCIADAS.....	45
1.4	MEMÓRIAS EM CONFRONTO.....	55
<b>2</b>	<b>OS PORTADORES DA MEMÓRIA</b> .....	63
2.1	PERSONAGENS .....	64
2.1.1	Ana Terra .....	65
2.1.2	Bibiana.....	66
2.1.3	Maria Valéria.....	70
2.1.4	Fandango.....	72
2.1.5	Liroca .....	75
2.1.6	A voz coletiva .....	77
2.2	ESPAÇO.....	80
2.2.1	Santa Fé.....	81
2.2.2	O Sobrado .....	84
2.2.3	A Figueira .....	91
2.2.4	O Cemitério .....	93
2.3	OBJETOS .....	103
2.3.1	O punhal .....	105
2.3.2	A velha tesoura de podar .....	108
2.3.3	A roca.....	110
2.3.4	A cadeira de balanço .....	112
2.3.5	O relógio .....	115
2.4	IMAGENS .....	118
2.4.1	O Cristo de nariz carcomido .....	119
2.4.2	O Retrato de Rodrigo.....	123
2.5	O VENTO.....	131
<b>3</b>	<b>MEMÓRIA E ESCRITA</b> .....	139
3.1	MEMÓRIA EM PAUTA .....	140
3.1.1	Figuras eclesiais.....	140
3.1.2	Dr. Winter.....	143
3.1.3	Sílvia .....	144
3.1.4	Floriano.....	145
3.2	A PROBLEMATIZAÇÃO DA ESCRITA.....	147
3.3	MEMÓRIA DE LEITURA.....	167
3.4	MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO.....	175
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	183
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	187



## INTRODUÇÃO

Há uma imagem recorrente nos estudos sobre a memória: “Mnemosine, a mãe de todas as musas”. Imagem fecunda, a desafiar novas interpretações, como tonalidade na paisagem exposta à luz. Jacques Le Goff assim relata:

Os gregos da época arcaica fizeram da Memória uma deusa, Mnemosine. É a mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da idade heroica e, por isso, da idade das origens (LE GOFF, 1994, p. 438).

A poesia, então, é filha da memória e trabalha para dar-lhe sustentação. O poeta detinha a memória do grupo, a organizava e dispunha aos pósteros. Mas ela também é um agente do esquecimento. A beleza da arte pode gerar o encantamento e ludibriar a razão. O canto da sereia é metáfora maior dessa vocação. Seu encantamento arranca o homem do vínculo com o mundo real. Por isso, Ulisses precisou, para que pudesse apreciar seu belo canto, ser amarrado.

A *Odisseia*, aliás, pode ser vista como monumento à memória. Não apenas por celebrar um herói cujos feitos pretende perpetuar. Mas também pela importância que a memória adquire na estrutura do enredo. Ulisses permanece vinte anos afastado de Ítaca, sem que sua memória do lugar empalideça. Por sua vez, a família mantém, nesse longo período, memória inquebrantável sobre o guerreiro. Por isso, ela resiste aos pretendentes que desejam, ao desposar Penélope, usurpar seu posto. Seu retorno a Ítaca desencadeia um gradativo processo de reconhecimento, o qual, como demonstra Paul Ricoeur (2004), está estreitamente vinculado ao enfrentamento dos pretendentes, “a ponto de os graus do reconhecimento serem etapas no caminho da vingança” (p. 90). Ao final, “um esposo será reconhecido, mas, nesse impulso, um mestre será restabelecido na plenitude de seu domínio” (p. 94). Ao lado do reconhecimento da identidade, há, também, o de distinção e poder. Este último, sendo essencial para o restabelecimento da memória familiar, também o é para a instituição da memória dos últimos vinte anos, sendo, portanto, condição para que o vate possa cantá-lo. É do presente, de seu espaço reconquistado, que legitima a narração do passado.

O gesto persistente de Penélope, a tecer e destecer o manto de Laertes e, com isso, ludibriar os pretendentes, oferece-nos uma alegoria da memória. Walter Benjamin (1982) a evoca ao tratar da obra de Proust, afirmando que “o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (p. 37). E depois pergunta se não “seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento” (p. 37). Sob essa ótica, a da relação entre memória e esquecimento, a professora Danielle C. M. Pereira Ramos analisa a simbologia de Penélope:

O mito de Penélope pode ser lido como a tentativa, condenada à precariedade, de preservar o vivido – que para isto precisa ser destruído e refeito. Como o seu manto, o movimento da memória não é o da tessitura linear e permanente: a esposa de Odisseu tece enganos; ilude, joga, articula o fazer e o desfazer. A memória por sua vez estaria não só próxima ao movimento construtivo, à preservação, mas também ao engano, à incerteza e ao esquecimento; não aponta apenas para o passado, mas orquestra os resquícios do pretérito e as projeções para o futuro (2011, p. 93).

A memória se orchestra, assim, como movimento sinuoso, feito de silêncios, renúncias, esperas e transformações. Sua imprecisão, como em Benjamin, também sugere perguntas:

E o que seria a memória? A veste derradeira de reminiscências, a partir das quais o indivíduo e a coletividade se reinventam? Precária, incompleta e frágil – como a mortalha de Laertes (p. 93).

Os gregos também tratavam da memória no espaço da filosofia. Em Sócrates e Platão, ela é mobilizada a serviço da razão. Conhecer é lembrar, fazer “a recordação das verdades eternas” (PLATÃO, 2000, p. 65). Há o mundo das ideias, onde está expressa toda a verdade. Mundo divino, que a alma humana contemplou antes de “insuflar-se num corpo humano” (PLATÃO, 2000, p. 66). Através do conhecimento, associamos as sensações do mundo concreto às categorias presentes no mundo das ideias. Memória ideal, portanto, sem distorções ou incompletudes. Esse era o período de nascimento da filosofia ocidental, de afirmação do *logos*. Somente ela teria acesso pleno a essa memória, que não poderia estar na poesia. Como afirma Ana Luiza Bustamante Smolka:

Diante da razão, forma de pensar emergente, o que é a *Mimesis* senão sombra da sombra, cópia da cópia, aparência da aparência?! O pintor e o poeta são incapazes de fazer cópias das Formas. Há insensatez no poeta

possuído pelas Musas... Com Platão, a memória perde o aspecto mítico (2000, p. 174).

Em Aristóteles, o conhecimento vincula-se ao mundo material. As percepções feitas através dos órgãos do sentido são transformadas em imagens, matéria-prima da faculdade intelectual. Semelhante ao que afirmaria, no alvorecer do século XX, o poeta português os “pensamentos são todos sensações” (PESSOA, 1988, p. 99), transformadas em imagens. Sob essa perspectiva, a do mundo vivido, Aristóteles restaura a importância da poesia como forma de conhecimento e prazer. Além disso, apontando para a realidade objetiva e não mais para o mundo das essências, a memória continua desempenhando papel central na formação do conhecimento. Deriva disso sua preocupação em estudá-la e conceituá-la. Em *Da memória e da revocação*, introduz uma dualidade que seria norteadora na teoria sobre a memória: *mneme* (memória, conservação do passado) e *anamnese* (reminiscência, busca do passado na memória). Para Paul Ricoeur, a *anamnese*, enquanto “momento ativo da rememoração”, torna-se necessária em razão do “esquecimento na vizinhança do momento de passividade da simples memória” (RICOEUR, 2004, p. 126). Assinala, porém, que Aristóteles não descreve como podemos ter segurança de que essa busca, “no caso mais favorável, foi coroada de sucesso” (RICOEUR, 2004, p. 126).

Na Idade Média, o pensamento cristão também legou importante contribuição a respeito da memória. Entre elas, a obra de Santo Agostinho. Nas *Confissões*, tornou-se célebre a imagem do palácio da memória, verdadeiro canto sobre sua riqueza inestimável. Presença constante na obra de Ricoeur, que o analisa em sua inter-relação com a filosofia grega, especialmente Aristóteles e o conceito de tempo, é um livro escrito em primeira pessoa, a sinalizar a produção memorialística que seria feita no período moderno. Aqui, porém, o autor está voltado para Deus, com quem dialoga, e “não se deveria esperar desse admirável poeta da confissão uma reflexão explícita sobre o caráter ‘meu’ dessa memória” (RICOEUR, 2004, p. 132). Basta, então, para o teórico francês, que se evoque o nascimento, em Santo Agostinho, da chamada “tradição do olhar interior” (RICOEUR, 2004, p. 132).

O século XIX é o do surgimento da História. É também o período de uma intensa produção teórica sobre a memória. Pierre Nora salienta que, ao sentir-se o abalo do mundo tradicional, no final desse século, “a memória faz sua aparição no centro da reflexão filosófica, com Bergson, no centro da personalidade psíquica, com Freud, no centro da literatura autobiográfica, com Proust” (NORA, 1993, p. 17-18).

Jacques Le Goff, por sua vez, enfatiza a produção de Bergson, que teria influenciado a obra de Proust. A conexão entre literatura e pensamento filosófico estaria se reafirmando, desta vez, com percurso inverso:

[...] as convulsões que se vão conhecer no século XX foram, parece, preparadas pela expansão da memória no campo da filosofia e da literatura. Em 1896 Bergson publica *Matiere et Mémoire*. Considera central a noção de “imagem”, na encruzilhada da memória e da percepção. No termo de uma longa análise das deficiências da memória (amnésia da linguagem ou afasia) descobre, sob uma memória superficial, anônima, assimilável ao hábito, uma memória profunda, pessoal, “pura”, que não é analisável em termos de “coisas” mas de “progresso”. Esta teoria que realça os laços da memória com o espírito, senão com a alma, tem uma grande influência em literatura. Marca o ciclo narrativo de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-27). Nasceu uma nova memória romanesca, a recolocar na cadeia “mito-história-romance” (LE GOFF, 1994, p. 471).

No Brasil, as “narrativas ficcionais de feição memorialística” ocupam espaço importante, conforme sustenta Luís Augusto Fischer, em *Literatura Brasileira: modos de usar* (2008, p. 42). O autor elenca um grande número de obras que podem, aí, ser incluídas. Tomando como critério “romances explicitamente concebidos ou nomeados como memórias” (FISCHER, 2008, p. 42), descreve um percurso que vai de *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida, a *Quase-memória* (1995), de Carlos Heitor Cony. Entre eles, alinha obras de Machado de Assis, Raul Pompéia, Lima Barreto, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Raduan Nassar, e Carlos Sussekind. E ainda cita três autores da “geração mais recente”: Milton Hatoum, Cristóvão Tezza e Vitor Ramil (FISCHER, 2008, p. 42).

A esse grupo, o crítico acrescenta obras cuja filiação com essa linhagem “está um pouco cifrada” (2008, p. 42). É o caso de *Lucíola* (1862), de José de Alencar, onde o narrador, apresentado na primeira página, não narrará a sua história mas a de outras personagens. Também o de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, “cujo fluxo da história não é uma narrativa do tipo memorialístico”, mas ficamos sabendo, na última página do romance, que a voz que narra “ficou sabendo daquilo pelo testemunho de um papagaio, testemunha de parte da história” (p. 44). Fischer inclui nesse grupo *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, e *O tempo e o vento* (1949-1961), de Erico Verissimo. Sobre este, escreve:

Na imensa saga das famílias Terra e Cambará, lemos um painel histórico mais aparentado da linguagem e da estrutura da historiografia do que da linguagem da memória. No entanto, ao final do último volume, com certa

surpresa ficamos conhecendo que a história toda foi escrita (ou está sendo escrita), por um descendente daqueles personagens gloriosos (FISCHER, 2008, p. 44).

O autor ainda refere *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, *A paixão segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector, e *O sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro. Ao buscar as razões para a força desse fenômeno em nossa literatura, encontra duas respostas, diretamente implicadas na construção da narrativa, porque vinculadas ao “eu” enunciador e à figura do leitor. Vejamos:

[...] pareceu aos escritores que não havia nem um eu digno de falar e de ser ouvido, estável e reconhecível por si, nem um tu disponível para a audição. Não estavam dadas as posições nem do narrador (do escritor, em sentido amplo), nem do leitor. O eu não havia porque não havia identidade: não sabíamos de onde, desde onde, a partir de que lugar culturalmente constituído estávamos falando [...]. Mais ainda: quem nos garantiria que uma voz surgida daqui, do meio desse mosaico insano, teria o que dizer? Por outro lado, não havia um tu, evidente, prévio. O leitor, já muito escasso na vida real, como o demonstram os censos de toda a história brasileira também ele foi preciso inventar. Foi necessário postular sua existência (FISCHER, 2008, p. 46).

Com relação a *O tempo e o vento*, tema de nossa pesquisa, cabem, ainda, algumas observações preliminares sobre o componente memorialístico na obra. Na classificação adotada pelo professor Fischer, o critério principal é o narrador, neste caso, o papel de Floriano, sugerido a partir da terceira parte da obra, e explicitado na página final. Mas as memórias, nessa obra, transcendem à vida de Floriano, e, até mesmo, às lembranças de Maria Valéria, a sua conexão com o passado mais longínquo. É o caso de perguntar: de que memória(s) trata a obra?

Maria Helena Chauí, em *Convite à Filosofia* (2000), estabelece uma classificação entre as formas de memória existentes. Vejamos:

Existem seis grandes tipos de memória:

1. a memória perceptiva ou reconhecimento, que nos permite reconhecer coisas, pessoas, lugares, etc. e que é indispensável para nossa vida cotidiana;
2. a memória-hábito, que adquirimos por atenção deliberada ou voluntária e pela repetição de gestos ou palavras, até gravá-los e poderem ser repetidos sem que neles tenhamos que pensar;
3. a memória-fluxo-de-duração-pessoal, que nos faz guardar a lembrança de coisas, fatos, pessoas, lugares cujo significado é importante para nós, seja do ponto de vista afetivo, seja do ponto de vista de nossos conhecimentos;
4. a memória social ou histórica, que é fixada por uma sociedade através de mitos fundadores e de relatos, registros, documentos, monumentos, datas e nomes de pessoas, fatos e lugares que possuem significado para a vida coletiva. Excetuando-se os mitos, que são fabulações, essa memória é

objetiva, pois existe em objetos (textos, monumentos, instrumentos, ornamentos, etc.) e fora de nós;

5. a memória biológica da espécie, gravada no código genético das diferentes espécies de vida e que permitem a repetição da espécie;

6. a memória artificial das máquinas, baseada na estrutura simplificada do cérebro humano.

As quatro primeiras fazem parte da vida de nossa consciência individual e coletiva; a quinta é inconsciente e puramente física; a última é uma técnica (CHAUÍ, 2000, p. 163).

Isso posto, podemos considerar que as quatro primeiras são constituintes da obra romanesca. Em uma obra centrada na memória do narrador, é o item três – “a memória-fluxo-de-duração-pessoal” – que é colocado em relevo. É claro que as outras três primeiras, por se relacionarem com a memória pessoal, também entram em cena, mas, em um primeiro momento, pelo menos, como coadjuvantes. Este não é o caso de *O tempo e o vento*, onde há uma multiplicidade de memórias que se entrecruzam e, no seu conjunto, fazem da memória social um elemento marcante na obra. Romance que se realiza no movimento entre a memória pessoal e a do grupo, é com essa concepção que pretendemos estudá-lo.

Nosso trabalho dispõe de três capítulos. No primeiro, tratamos sobre as configurações da memória na obra, capítulo em que enfocamos as diferentes maneiras como as personagens se relacionam com ela, com ênfase na tensão entre memória e esquecimento. No segundo, analisamos os portadores da memória, momento em que examinamos os principais elementos que se constituem em seus depositários e transmissores. No terceiro, tematizamos a relação da escrita com a memória, quando procuramos sustentar que o processo metalinguístico do romance, centralizado na personagem Floriano, está estreitamente associado com o percurso da memória. Todos os capítulos estão constituídos de um texto introdutório, dispensando apresentação mais extensa, sobre eles, neste lugar.

Do ponto de vista teórico, o nome que mais acompanha nossa análise, é o de Paul Ricoeur. Falamos de *A memória, a história, o esquecimento* (2007), *Tempo e narrativa* (2010) e *O percurso do reconhecimento* (2004). Grande parte dos temas que nosso recorte de análise levantou encontrou, em sua obra, correspondência teórica. No autor, a implicação entre memória e esquecimento recebe um olhar que compreende sua inevitabilidade sob o signo da tensão. Memória e esquecimento são parceiras e também inimigas. De outra parte, seu exercício analítico, que pode ser chamado de transdisciplinar, passeia constantemente por questões centrais ou vizinhas à literatura.

Outro autor importante, para a presente tese, é Jacques Le Goff. Mesmo que não a tenhamos referido muitas vezes, *História e memória* (1994), em sua longa análise, nos ofereceu um arcabouço mais seguro para tratar das questões que nos propusemos. O mesmo pode ser dito de *Espaços da recordação* (2011), de Aleida Assmann. Por enfocarmos a memória social, Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2003), tornou-se referência obrigatória. Auxiliou-nos nos dois primeiros capítulos e pretendíamos utilizá-lo, também, no terceiro, para abordar as relações entre memória e história. Porém, o texto intenso de Pierre Nora, *Os lugares da memória* (1993), acabou se impondo e se tornou central nessa parte da pesquisa.

O ensaio de Walter Benjamin, *O narrador* (1987), também perpassa nossa tese. Nele, o problema do narrador está inapelavelmente fundido ao da memória. No terceiro capítulo, por tratarmos da relação entre escritura e memória, utilizamos, também, referenciais teóricos específicos da teoria literária. Incluímos, aí, *A retórica da ficção* (1980), de Wayne Booth, para estudarmos a relação autor/personagem, e *Fábulas de identidade* (2000) e *Anatomia da Crítica* (2014), de Northrop Frye, para trabalharmos com o conceito de reconhecimento na narrativa literária. Outros autores que nos deram apoio específico nesse capítulo foram Percy Lubbock, com *A técnica da ficção* (1976), Antoine Compagnon, com *O demônio da teoria* (2010), e Giorgy Lukács, com *O romance histórico* (2011).

*O tempo e o vento* possui considerável bibliografia crítica. Procuramos, por óbvio, fazer a leitura dela, especialmente das obras que se relacionam com o tema de nossa pesquisa. O diálogo com a crítica está contemplado no texto, conforme entendermos que as inferências extraídas assim o demandarem. Procurando respeitar a distância entre a nossa e essa outra voz, bem como a articulação e o ritmo do texto.



## 1 A MEMÓRIA INCÔMODA

No final de “O Sobrado VII”, quando Bibiana pede silêncio para escutar o vento, é o som da memória que deseja ouvir. O vento que fustiga o Sobrado traz as vozes desse passado que insiste em voltar. A personagem, que pouco participa do mundo dos vivos, escuta seus mortos. Retorna, também, à vitalidade de seu passado, que, inquieto, se insurge e ameaça o estatuto principal do tempo presente. Bibiana, por sua vez, parece apaziguada com essa memória, e abre-lhe as portas dos sentidos. Memória acalanto, consolo. Como afirma Ecléa Bosi, ao tratar da memória de velhos:

Quando a sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento (BOSI, 2012, p. 82).

No entanto, mesmo na cena de Bibiana o passado que retorna o faz de maneira problemática; por isso, é inconstante e cifrado no vento, que “uiva e faz matraquear as vidraças” (CONT2, p. 670). Seu ato de lembrar é emblema do esquecimento.

Ao longo de *O tempo e o vento*, a tensão entre memória e esquecimento determina configurações diferentes para ela. Sob essa ótica, procuramos, neste capítulo, formular uma imagem dessas memórias. O primeiro item detém-se no episódio “A fonte”, onde estudamos o componente metaficcional aí presente. Entendemos que, nessa parte da narrativa, se instala uma reflexão sobre o par memória/esquecimento, que dirá respeito a esse episódio e ao todo da obra. No segundo item, “Memórias silenciosas”, abordamos o caráter introspectivo que a memória adquire na narrativa, efeito atingido através de duas estratégias principais: colocar em relevo as figuras femininas e fazer a genealogia de uma família constituída por sujeitos introspectivos – os Terras. Silêncio que concorre para a proteção da memória, ao guardá-la, mas também para o seu apagamento, ao não compartilhá-la. Em “Memórias silenciadas” – terceiro item -, abordamos alguns momentos em que se percebe a ação deliberada, por parte de algumas personagens, para gerar o silenciamento da memória. Ação tão exitosa que, algumas vezes, sequer o questionamento, por parte das gerações sucessoras, foi possível. Já no quarto item, “Memórias em confronto”, procuramos estudar a disputa

que se trava sobre a herança da memória. Ela é determinante para que algumas sejam silenciadas e outras repetidas ou atualizadas. E aqui chegamos ao seguinte ponto: todos os itens dizem respeito a facetas da memória que agem de maneira conjunta. Vale repetir, então, que a segmentação é um esforço de análise daquilo que, na obra (ou fora dela), ocorre de maneira indistinta.

### 1.1 A FONTE: MEMÓRIA E MARTÍRIO

Se considerarmos a obra sob um viés linear, “A fonte” é o primeiro episódio da narrativa. Recua, do ponto de vista histórico, ao ano de 1745, período de esplendor da Redução de São Miguel, e de prenúncios ameaçadores, que culminarão com o Tratado de Madrid, em 1750. Em nome deste, portugueses e espanhóis uniram seus exércitos para combater e destruir as missões jesuíticas.

Considerada a estrutura narrativa da obra, “A fonte” é o segundo episódio, antecedido por “O Sobrado I”. Os sete episódios de “O Sobrado” atuam como moldura, fazendo o contraponto entre o presente e o passado da narrativa de *O Continente*. “A fonte” deixa de se constituir em evento inaugural e mergulha para o interior da narrativa. Brota sob a sombra de outras histórias, por onde a narrativa fluirá, dividindo com “O Sobrado I”, a condição inaugural da obra: um capítulo é o começo da matéria narrada; outro, o da narrativa.

A memória é tematizada nos dois capítulos referidos. Em “A fonte”, parece-nos que o tratamento dado à memória adquire caráter antecipatório da problemática desenvolvida ao longo da obra.

Significativamente, o episódio começa com o ato de despertar:

Naquela madrugada de abril de 1745, o pe. Alonzo acordou angustiado. Seu espírito relutou por alguns segundos, emaranhado nas malhas do sonho, como um peixe que se debate na rede, na ânsia de voltar a seu elemento natural. Por fim deslizou para a água, mergulhou e ficou imóvel naquele poço quadrado, escuro e frio (CONT1, p. 44).

Alonzo tivera um pesadelo, sobre o qual irá falar com o cura da Redução. Antes de tratar desse diálogo, porém, a narrativa nos apresenta a imagem idílica do amanhecer:

Levantou-se, acendeu a lamparina, lavou-se - e enquanto fazia essas coisas o único som que se ouvia naquele cubículo era o rascar de suas sandálias nas lajes do chão. Vestiu a sobretúnica, pendurou o rosário no

pescoço, apanhou o *Livro de Horas* e saiu para o alpendre. A brisa picante da madrugada bafejou-lhe o rosto. Havia na redução um silêncio leve e úmido, um certo ar de expectativa, como se toda a terra se estivesse preparando para o mistério do amanhecer. Alonzo amava aquela hora. Era quando tinha uma consciência mais lúcida da presença de Deus. Tudo lhe parecia puro, frágil e aéreo. Dir-se-ia que ele próprio pairava no ar, sem contatos terrenos. Sentia na boca do estômago um ponto branco e frio - e essa impressão de fome, que o enfraquecia um pouco, dava-lhe uma trêmula sensação de leveza, aguçava-lhe o espírito, tornando-o mais sensível às coisas do céu (CONT1, p. 44).

O despertar de Alonzo está harmonizado com o da natureza, o que lhe dá forças para alimentar seus valores religiosos. Através do rito matinal descrito, recobra a ordem do cotidiano e a paz de espírito, ameaçada pelo sono. Como analisa Ricoeur:

O momento do despertar, tão magnificamente descrito por Proust no início da *Busca...*, é particularmente propício ao retorno das coisas e dos seres ao lugar que a vigília lhes atribuíra no espaço e no tempo. O momento da recordação é então o do reconhecimento (RICOEUR, p. 57).

Reconhecimento é um conceito central na teoria sobre a memória. Ricoeur o analisa sob a perspectiva de Edward Casey:

O reconhecimento aparece primeiro como um complemento importante da recordação; poderíamos dizer que é sua sanção. Reconhecemos a lembrança presente como sendo a mesma e a impressão primeira visada como sendo outra. Assim, pelo fenômeno do reconhecimento somos remetidos ao enigma da lembrança enquanto presença do ausente anteriormente encontrado (RICOEUR, p. 56).

Libertado das malhas do sono, Alonzo recorda e reconhece o espaço. Sim, está na Redução de São Miguel e não mais em Pamplona, sua cidade natal. Através de sua perspectiva, com sua utopia e seus temores, o leitor entra em contato, simultaneamente, com a realidade das missões jesuíticas e com o passado da personagem:

O horizonte empalidecia e as estrelas se iam apagando aos poucos. Em torno da redução, os campos se estendiam, ondulados, sob a luz gris. Alonzo olhou para o nascente e foi tomado dum sentimento de apreensão muito semelhante ao mal-estar que lhe deixara o sonho da noite (CONT1, p. 44).

Segue-se a rememoração, por parte da personagem, da história dos Sete Povos e do Continente de São Pedro, até que, temeroso quanto ao futuro das reduções, o padre volta-se para a catedral:

Instintivamente – como que numa busca de proteção – Alonzo olhou para a catedral. Pesadamente plantada na terra, o vulto em negro recortado contra o horizonte do amanhecer, ela parecia uma fortaleza. Sempre que via, Alonzo pensava na mãe. Começou a caminhar na direção do templo, enquanto seus pensamentos o levavam de volta a um dia inesquecível de sua infância (CONT1, p. 45-46).

A catedral evoca a figura materna enquanto as ameaças dos portugueses se relacionam, como se verá, com a sensação de culpa frente a um episódio de sua juventude, desencadeadora do pesadelo noturno repetitivo. Sobre este, relatará ao cura que se sente perseguido, em razão de um crime cometido, em uma rua que às vezes é de sua cidade natal, outras, possivelmente, seja de uma edição de *Don Quixote*. Tempos e lugares se mesclam e ele se vê em sua própria cela, tentando pegar um objeto que está no armário, mas impedido por São Miguel. Pe. Antônio pergunta-lhe o que iria buscar no armário, e Alonzo relata que fora, na Espanha, amante de uma mulher casada e que desejara matar seu marido. Intento frustrado porque, ao procurá-lo com este fim, este acabara de falecer. Embora esse fato ainda o atormente durante o sono, pe. Alonzo procura negar sua força, afirmando que sua vida verdadeira começou quando se decidiu a ingressar na Companhia de Jesus e “o que ficou para trás não passa dum... dum pesadelo” (CONT1, p. 49).

A contradição entre ficar para trás e ser pesadelo fica explícita na dificuldade em caracterizar esse passado, motivadora da pausa e da repetição. Grande e, neste caso, incômodo, é o poder da memória. Em resposta, o cura apresenta uma imagem sobre a mente, em que a compara a uma casa:

Nossa mente, Alonzo, 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. 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 (CONT1, p. 49).

A “grande e misteriosa casa”, descrita pelo cura, parece retomar, por um viés um pouco diferente, o “palácio da memória”, de Santo Agostinho:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos

atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou (AGOSTINHO, 1980, p. 176).

Em Santo Agostinho, a imagem do palácio evoca o poder e a riqueza da memória, que se constitui em tesouro incomparavelmente maior do que o representado pelos palácios reais. A memória é, assim, um dom divino e encantador. No discurso do pe. Antônio, mesmo preservando a importância da memória, a ênfase não é quanto à sua grandeza, mas a respeito da presença ameaçadora do demônio. Em ambos, a preocupação é com o exercício da fé cristã.

A relação com a teoria sobre a memória, nessa parte da obra, parece-nos bastante rica. É significativa, neste sentido, a digressão narrativa feita logo após a fala do cura. É quando o narrador descreve o cura e sua paixão por estudar a alma das pessoas, relatando o episódio de uma índia, que havia sido dada como morta, mas recobrou a vida. Após despertar, conta, que fora transportada aos céus por dois anjos, os quais conseguiram superar “enxames de demônios” que pretendiam levá-la para o inferno. A digressão conclui-se com o pe. Antônio se perguntando se “o território dos sonhos do pe. Alonzo não se pareceria um pouco com aquelas fantásticas regiões em que a velha índia andara perdida durante sua morte aparente” (CONT1, p. 50-51).

Há uma aproximação entre memória e imaginação. Isto remete-nos, inicialmente, a Bergson, em *Matéria e memória* (2011), quando trata da relação entre percepção e lembrança. Para o autor, a percepção diz respeito à relação com o mundo exterior, através da qual “nosso corpo, pelo lugar que ocupa a todo instante no universo, marca as partes e os aspectos da matéria sobre os quais teríamos ação” (2011, p. 209). Enquanto tal possui o caráter de representação, compreendida esta como “instrumento de seleção” (2011, p. 209) frente à realidade objetiva. Por sua vez, a memória escolhe “a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final.” (2011, p. 209) Trata-se, portanto, de dois momentos de seleção, sendo que o segundo é caracterizado pela flexibilidade, donde pode brotar a fantasia e a imaginação, conforme acentua o teórico:

Uma certa margem é portanto necessariamente deixada desta vez à fantasia. E, se os animais não se aproveitam muito dela, cativos que são da necessidade material, parece que o espírito humano, ao contrário, lança-se de encontro à porta que o corpo lhe irá entreabrir: daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação (BERGSON, 2011, p. 210).

Ricoeur compara esses dois fenômenos apontando suas distinções e pontos de identificação. A diferi-los o fato de a imaginação estar “voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico”, e a memória para “a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da 'coisa lembrada’”. (RICOEUR, p. 26) Enquanto identificação, a lembrança é afetada pela imagem na medida em que se constitui na “presença de uma coisa ausente”. (RICOEUR, p. 25) Haveria uma fragilização da referência ao passado, portanto, da anterioridade da memória. Quando lembramos, imaginamos também e, da perspectiva do presente, projetamos o passado. Ainda assim, Ricoeur supõe haver, na memória, um “rastro irreduzível” que explique “a confusão comprovada pela expressão imagem-lembrança” (2007, p. 26). Para o autor, a confusão entre rememoração e imaginação afeta a “função veritativa da memória” (2007, p. 26). No entanto, essa confusão torna a memória problemática mas não diminui seu valor, pois “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (2007, p. 26).

No exemplo da obra, a experiência narrada pela Índia e o sonho de Alonzo pertenceriam ao quadro de uma imagem fantástica ou irreal. A diferenciá-los, o fato de a primeira atribuir veracidade a essas imagens, enquanto o segundo distingue entre o mundo dos sonhos e o da vigília. Pode-se, porém, avançar na comparação e considerar que o passado de Alonzo não é apenas o fantasma do sonho, mas o da realidade. É, aliás, o que lhe diz o cura, quando afirma que as lembranças podem “assombrar o resto da casa”.

Chama atenção, na passagem, o dilema entre memória e esquecimento. O impulso de Alonzo fora o de apagar o passado, na esperança de, assim, libertar-se dele:

Quando a graça de Deus caiu sobre mim e vi a iniquidade em que vivia, despojei-me de tudo quanto tinha, de tudo que me pudesse lembrar da vida antiga: objetos, roupas, amigos... (CONT1, p. 51).

Mas seu confessor, à época, teme o esquecimento, que pode preservar o passado intocado. Recomenda-lhe que guarde o punhal, para que possa lembrar-se do passado e estabelecer outra forma de relação com ele. Alonzo segue o conselho, porém esquece a arma guardada no armário. No sonho, ele não consegue identificá-la, e quando perguntado pelo cura sobre os objetos presentes no imóvel, demora a

recordar-se desta. Nomeia as roupas, os livros, até lembrar-se, com espanto, do punhal:

A expressão do rosto de Alonzo mudou de repente.

- Sim! O punhal.

- Que punhal?

- Um punhal de prata, relíquia de família - exclamou ele, com uma expressão quase extática. E em seguida, mudando de tom: - É estranho que eu tivesse esquecido por tanto tempo que o punhal estava lá... (CONT1, p. 51).

Paul Ricoeur atribui importância central ao esquecimento no processo de organização da memória. Para o autor, mesmo sendo a memória uma luta contra o esquecimento, este não é seu inimigo. Considera que “o esquecimento pode estar tão confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições” (RICOEUR, p. 435).

Em seu percurso analítico, dos gregos aos teóricos contemporâneos, explora, inicialmente, a metáfora socrática do bloco de cera e do sinete. Conforme essa imagem, nosso cérebro seria como um bloco de cera, no qual imprimimos, com um sinete, as imagens que desejamos lembrar. Essas marcas se constituem nos rastros de nossa memória, e quando elas não existem, os fatos ou acontecimentos são esquecidos. Lembrar, neste caso, consiste em associar uma sensação e um pensamento presentes a uma sensação e um pensamento ausentes. Quando eles coincidem, a lembrança é feliz, mas quando não, ocorre uma defasagem entre o momento da impressão e o da ativação da lembrança.

Para tratar dessa problemática, Ricoeur discrimina entre “abordagem cognitiva e abordagem pragmática” (2007, p. 424) da memória. A primeira expressa a ambição de uma memória feliz, enquanto a segunda remete à memória possível. Neste último caso, pressupõe lapsos, desvios e impedimentos. Propõe dois conceitos para o esquecimento profundo, que denomina “esquecimento por apagamento dos rastros” e “esquecimento de reserva” (RICOEUR, p. 425) Quanto aos rastros, subdivide-os em três: rastros escritos ou arquivos, rastros psíquicos e rastro cortical (cerebral). Os dois primeiros são objeto de estudo das áreas humanas, enquanto o último é estudado pelas neurociências.

O apagamento dos rastros pode ocorrer com arquivos e com o córtex, mas não com a impressão psíquica. Nesta última, quando há um fato marcante, ocorre, inevitavelmente, a manutenção dos rastros, mesmo que haja esquecimento. Neste

caso, a sobrevivência das imagens caracterizaria o que chama de “esquecimento de reserva” (RICOEUR, 2007, p. 436), o qual designa “o caráter despercebido da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência” (RICOEUR, 2007, p. 448).

A relação paradoxal do esquecimento com a memória implica em diferentes maneiras de ativação desta. Ricoeur distingue, inicialmente, a partir de Aristóteles - e remetendo também a Platão e Sócrates -, entre “evocação” e “busca” ou “esforço de recordação”, correspondentes, respectivamente, aos conceitos de *mnēmē* e *anamnēsis* (2007, p. 45-46). No primeiro caso, a lembrança ocorre espontaneamente, enquanto que no segundo ela é procurada, havendo um trabalho investigativo. Sendo assim, a recordação pressupõe, para que possa ocorrer, o esquecimento: buscamos “aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação” (RICOEUR, 2007, p. 46). A teoria grega antecipa o que será chamado “esforço de memória por Bergson e trabalho de rememoração por Freud” (RICOEUR, 2007, p. 71).

A articulação da teoria freudiana com o par memória/esquecimento é analisada por Ricoeur em “A memória exercitada: uso e abuso”, segunda parte do capítulo I, e em “O esquecimento”, terceira parte do capítulo III. Ao tratar do problema do esquecimento, o autor aborda os abusos da memória natural, através da memória impedida, manipulada ou comandada. O autor retoma Freud em “Rememoração, repetição, perlaboração” para analisar o impedimento na busca pela memória. Destaca, inicialmente, que o título compreende três verbos, o que evidencia a ação na busca pela memória. O segundo verbo do conjunto (repetição) tipifica situações de recalque, quando o paciente não reproduz a memória do passado, em forma de lembrança, mas o repete, em forma de ação, sem a consciência dessa repetição. Para que a lembrança se efetue, a repetição terá que ser superada, através do trabalho de análise, a “perlaboração”.

Paul Ricoeur relaciona esse com outro ensaio de Freud, “Luto e melancolia”, estabelecendo similitude entre luto e lembrança e entre repetição e melancolia. O trabalho de luto exige tempo de processamento, para que a lembrança seja libertada. Desta forma:

o tempo de luto não deixa de ter relação com a paciência que a análise demandava a respeito da passagem da repetição à lembrança. A lembrança não se refere apenas ao tempo: ela requer tempo - um tempo de luto (RICOEUR, 2007, p. 87).

Os sonhos repetidos de Alonzo se relacionam com um passado que podemos classificar como traumático. Sob o viés psicanalítico, é possível afirmar que ocorre um impedimento no acesso à memória, que se manifesta, oblíqua e repetitivamente, no sonho. O trabalho de elucidação dela – a “perlaboração” - será desencadeado através do diálogo com o cura. Este o aconselha a trazer todas as lembranças para a parte da casa (imagem da memória) que possui janelas abertas, sugerindo que retire o punhal do armário e o coloque em local bem visível. A recuperação da memória desse episódio, porém, somente será concluída após o nascimento de Pedro, filho de uma índia (que morreu em decorrência do parto) e de um bandeirante. O nome da criança será escolhido por Alonzo, de maneira instantânea e irrefletida. Posteriormente, reconhece, no gesto presente, a ligação com o passado, percebendo, no nome atribuído à criança, o do homem que desejara matar. Lembra, então, seu nome completo, no qual também é identificável a alusão à memória nos termos em que a obra trata: Pedro Menendez Palácio.

As janelas para o passado de Alonzo estão finalmente abertas. Mas a superação dessa memória, sob a perspectiva de um “presente que colore o passado” (POLLAK, 1989, p. 3), somente se dará pela articulação com a memória coletiva dos índios. Quando, em 1753, os exércitos unidos de Portugal e Espanha declaram guerra aos Sete Povos, os índios decidem resistir. Substituem, em razão disso, os hinos religiosos pelos cantos de guerra e os estandartes religiosos “pelas bandeiras vermelhas, que os cavaleiros índios agitavam ao vento” (CONT1, p. 78) O que mais “espantava Alonzo era ver que a piedade e as inclinações pacifistas dos indígenas não passavam dum tênue verniz que agora se quebrava para mostrar a natureza verdadeira daquela gente” (CONT1, p. 78). Ocorrera, neste caso, a emergência de uma memória subterrânea, nos termos em que trata Michel Pollak (1989), de uma memória silenciada, por um período de tempo, na falta das condições necessárias à sua manifestação, mas que retorna tão logo estas se modificam. A ação dos jesuítas, combinada com um período de paz e prosperidade, conseguira afastá-los de elementos importantes de sua cultura, como a exaltação da coragem e do talento para a guerra, componentes condenados pelo cristianismo. Porém, a substituição desse contexto por um negativo, onde a violência armada ameaça sua própria sobrevivência, permite que a memória coletiva subjacente ressurgja com força e autoridade. De sua parte, Alonzo sente-se, em um primeiro momento, agoniado, frente ao novo comportamento dos índios. Mas compreende a

situação deles e decide apoiá-los, ajudando-os nos preparativos bélicos. Nessa atividade, ele inicialmente “fizera essas coisas com fria eficiência; depois sentira que passava a trabalhar com interesse e finalmente com uma paixão que chegava a ser quase voluptuosa” (CONT1, p. 79). Provavelmente, através dessa ação, ele estava conseguindo reatar a ligação com seu passado, quando era um hábil espadachim. O novo mundo lhe oferecia, por um caminho não previsto, a possibilidade de encontro consigo mesmo, transformando em solidariedade coletiva, o que antes era manifestação individual.

O percurso do pe. Alonzo pode ser entendido como uma antecipação da estrutura da obra, na qual a memória pressupõe o esquecimento e onde, portanto, ela é composta através do trabalho de busca. Entre os esquecimentos, destaca-se o relativo à própria história narrada em “A fonte”. Como se sabe Pedro Missioneiro migra para o capítulo seguinte, fecundando Ana Terra e dando origem à saga dos Terras. O próprio nome da personagem remete ao Continente de São Pedro, portanto, ao título da primeira parte da narrativa. No entanto, não haverá, de parte da família, memória sobre essa personagem e, por extensão, da história de que é portadora. Tal ausência simboliza, em termos ficcionais, o processo histórico de destruição da experiência jesuítica e de massacre dos povos indígenas com a consequente rasura da memória. Conforme Ricoeur:

Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas 'perdas' que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado (RICOEUR, 2007, p. 92).

A conexão problemática do episódio “A fonte” com o restante da narrativa reforça a dificuldade de articulação histórica dessa memória. Veja-se que o encaixe entre “O sobrado I” e “A fonte” é feito através do punhal, enquanto que entre “O sobrado II” e “Ana Terra”, a relação é feita entre a memória de Bibiana e de Ana Terra, respectivamente compondo as últimas palavras de um episódio e as primeiras de outro. Em termos de recepção da obra, isso tem determinado uma atenção e valorização maior da narrativa que se desenrola a partir do capítulo “Ana Terra”. De toda a trilogia, a parte mais lida e melhor apreciada é *O Continente* e, neste, a parte 1, em especial, os capítulos “Ana Terra” e “Um Certo Capitão Rodrigo”, os quais mereceram sucessivas edições autônomas. Vale lembrar, também, que o

seriado, feito pela Rede Globo, com direção de Paulo José, inicia a narrativa no episódio “Ana Terra”. A própria crítica, inclusive, tem sido traída, algumas vezes, pela estratégia narrativa. Citemos:

*Na primeira parte do romance - intitulada justamente “Ana Terra” (grifos em itálico nossos) - o espaço físico deste círculo fechado é inteiramente destruído por um ataque de castelhanos que acaba por destruir todos os homens válidos (CHAVES, 1981, p. 74).*

Ao se falar em romance, faz-se necessário considerar a maneira como a narrativa é montada. Neste caso, o capítulo “Ana Terra” é antecedido por “O Sobrado I”, “A fonte” e “O Sobrado II”, mais os interlúdios. Provavelmente o crítico estava levando em consideração a sequência cronológica da narrativa, quando, então, menosprezou ou esqueceu a existência de “A fonte”.

Outro equívoco, também envolvendo “A fonte”, ocorre na publicação da trilogia, feita pela Companhia das Letras, em 2005. Na apresentação, feita pela professora Regina Zilberman, consta:

*As ações mais antigas passam-se em 1745, quando os Sete Povos das Missões estão sendo ameaçados pela execução do Tratado de Madri, acordo assinado entre Portugal e Espanha que entrega à Coroa castelhana a região colonizada pelos jesuítas. Estes, liderando os guaranis, a quem tinham catequizado e civilizado, recusam-se a cumprir o acordo, de que resulta a guerra. Em meio a esses eventos, nasce Pedro, que testemunha, ainda criança, a destruição e o genocídio de seu povo (ZILBERMAN, 2005, p. 11).*

Há, nessa passagem, uma informação inapropriada relativamente à data do Tratado de Madrid. Efetivamente, a história começa em uma “madrugada de abril de 1745”, conforme indica o narrador, mas o Tratado de Madrid data de 1750. É informação histórica que também pode ser confirmada no texto de Erico Verissimo. As primeiras páginas descrevem os incidentes do dia que está começando, entre os quais, o nascimento de Pedro. Depois, assinala-se, poeticamente, a passagem de cinco anos, nos quais reinou a paz:

*Depois daquela noite, a geada de cinco invernos branqueou os telhados da missão; e as pedras avermelhadas de sua catedral fulgiram ao sol de cinco verões mais ou menos tranquilos. Foram aqueles os tempos de maior prosperidade dos Sete Povos. Conquanto no Continente do Rio Grande de São Pedro espanhóis e portugueses vivessem em contínuas lutas por questões de limites, houve paz nas reduções (CONT1, p. 62).*

Segue-se a descrição desse período, até que o ano de 1750 é referido:

Uma tarde, à hora do crepúsculo (foi o ano de 1750 por ocasião da Páscoa), Alonzo parou no centro da praça, contemplou a catedral e sonhou de olhos abertos com o Mundo Novo (CONT1, p. 64).

A alusão ao Tratado de Madrid será feita a seguir:

E esses pensamentos não só lhe vinham de velhos sonhos e cogitações, como também haviam sido despertados especialmente pelas notícias que acabavam de chegar à redução com um caráter de praga, de peste, de catástrofe. Portugal e Espanha, para pôr termo às rixas em que viviam empenhados, tinham assinado um tratado iníquo, segundo o qual os portugueses cediam a seus velhos inimigos a Colônia de Sacramento, e os espanhóis, em troca, lhes entregavam os Sete Povos das Missões (CONT1, p. 66).

À época da publicação de *O Continente*, em 1949, o debate sobre a inscrição dos Sete Povos na história do Rio Grande do Sul estava vivo. Manoelito de Ornellas acabara de publicar, em 1948, o romance *Tiaraju (O santo e herói das tabas)*, em que narra, em tom edificante, a história do líder guarani; e, no começo do século, a obra de Simões Lopes Neto pautou-se por incluir esse tema na história e no imaginário sul-rio-grandense. Mas o grande e declarado debate sobre o tópico travou-se em 1956, por ocasião dos duzentos anos da morte de Sepé Tiaraju. Na ocasião, a iniciativa de erigir-se um monumento a Sepé Tiaraju, proposta pela Assembleia Legislativa, desencadeou o afloramento de posições antagônicas. De um lado, os que argumentavam que Sepé Tiaraju não deveria ser cultuado como herói pelos habitantes do Rio Grande do Sul, por ter sua história vinculada à presença, extinta, da dominação espanhola na região. Tal posição ficou consubstanciada no parecer negativo, ao monumento, feito pelo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. De outro, os que defendiam a importância de Sepé Tiaraju na história sul-rio-grandense, postura tipificada no memorial enviado ao governador, por alguns sócios do Instituto que não haviam comparecido à reunião, “no sentido de que promova, pelos meios que lhe parecerem mais hábeis, a ereção de um monumento à memória daquele bravo gaúcho” (Cfe. REVERBEL, 1988, p. 59). O debate mereceu ensaio de Carlos Reverbel, intitulado “Guerra de papel” (1988), onde denomina os dois grupos envolvidos na contenda de “lusitanistas” e “castelhanistas”. A documentação jornalística foi coligida por Eliana Inge Pritsch, nos anexos à tese de doutorado intitulada *As vidas de Sepé* (2004).

A obra de Erico Verissimo situa-se frente ao debate sobre o significado das reduções jesuíticas, elaborando-o literariamente. De maneira paradoxal, demonstra o esquecimento de que é vítima e, ao mesmo tempo, a sua capacidade de

permanência. Na estrutura da obra, o punhal desponta como elo maior, perpassando toda a obra; mas há outros componentes, que também exercem a função de interligar “A fonte” com o restante da narrativa.

Entre “A fonte” e os sete capítulos de “O Sobrado” transcorrem 150 anos. Porém, essas duas partes da narrativa possuem tantas estruturas em comum que o andamento do tempo, às vezes, parece suspenso. Destacamos, inicialmente, a ênfase ao ambiente noturno. Veja-se o começo da obra (“O Sobrado I”): “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” (CONT1, p. 11). Há um território escuro e mítico cuja narrativa procurará expor em sua própria condição noturna. Por sua vez, a narrativa de “A fonte” começa com a descrição do despertar de Alonzo: “Naquela madrugada de abril de 1745, o pe. Alonzo acordou angustiado” (CONT1, p. 44). Há a presença do amanhecer, pleno de significado, mas a ambientação noturna fica acentuada pela preocupação de Alonzo com o conteúdo de seus sonhos, motivo da conversa que terá com o cura.

Prosseguindo a comparação, os sete episódios de “O Sobrado” transcorrem nos dias 25 e 26 de julho de 1895, da seguinte maneira: “O Sobrado I” (noite), “O Sobrado II” (noite), “O Sobrado III” (dia), “O Sobrado IV” (noite), “O Sobrado V” (dia, noite), “O Sobrado VI” (noite), “O Sobrado VII” (dia). Nessa visão esquemática deve-se acrescentar que o quinto e o sétimo episódios iniciam-se pela manhã, reportando-se à noite de vigília. No caso de “A fonte”, além da referida situação inicial, será na noite seguinte que Pedro irá nascer e também à noite que este anunciará ao pe. Alonzo que Sepé Tiaraju morrera. Associada com o ambiente noturno, percebe-se a ênfase ao espaço fechado. A catedral estará presente em ambas as narrativas. No tempo presente, é vizinha ao Sobrado, sendo transformada em sentinela pelos pica-paus. Alojado em sua torre, estará uma personagem importante da obra, José Lírio – o Liroca -, vigiando a família Terra-Cambará, ao mesmo tempo em que medita sobre o absurdo da guerra. A maior parte da narrativa, porém, é circunscrita ao espaço do Sobrado. Já em “A fonte” grande parte do relato transcorre no interior da igreja ou da cela de pe. Alonzo. Se o Sobrado acaba se constituindo em fortaleza inatacável, para os Terra-Cambarás, a igreja é imaginada pelo padre como dotada de característica semelhante, sendo que, como aludimos anteriormente, pe. Alonzo associa a catedral com a segurança materna. Pode-se dizer, ainda, que enquanto o Sobrado está em guerra e literalmente cercado pelos

inimigos, a Redução de São Miguel percebe os sinais, mesmo distantes, da guerra, que acabará por cercá-la e destruí-la. Entre o pe. Alonzo e Licurgo Cambará, há uma similaridade peculiar à abordagem que fazemos: enquanto o primeiro angustia-se por conta do passado, o segundo angustia-se por sustentar a resistência ao cerco da casa, sob a pressão da cunhada e com a esposa em trabalho de parto. Ambos se reportam à infância e à figura materna: Alonzo recorda a segurança representada por ela, em contraposição ao autoritarismo paterno. Na cena lembrada, o carinho da mãe “a cantar baixinho uma canción de cuna” lhe transmitia “uma paz quente e profunda”, tanto que “Alonzo fechou os olhos e adormeceu no paraíso” (CONT1, p. 46). Licurgo também recorda sua mãe, embora a imagem não lhe transmita o amparo de que necessita. Antes, espelha a situação de insegurança que vivencia, uma “esquisita impressão, misto de medo, curiosidade e estranheza que ele sempre sentia na presença da mãe” (CONT1, p. 34). Em ambos, o passado retorna pelas janelas abertas no presente: em um caso, a catedral e, por extensão, a Redução, atuam, naquele momento, como oásis contra a guerra e toda sorte de violências e misérias do mundo; no outro, estes componentes estão a invadir o ambiente interno, transformando-se em rotina do espaço familiar. Para finalizar, a relação de similaridade, “A Fonte” está no Sobrado, através da fonte d’água, o poço que fornece água para os habitantes, motivo de disputa entre pica-paus e maragatos, e onde há um cadáver sobre a tampa.

A obra de Erico Verissimo propõe um enigma em que a similaridade estrutural da narrativa se contrapõe ao esquecimento relativo ao episódio original, tornando mais pungente essa ferida da memória. Sua obra trata da dificuldade em se lidar com essa parte da história sul-rio-grandense. E parece que há obstáculos para perceber e decifrar esse enigma porque o referido esquecimento ainda habita o imaginário de muitos leitores, inclusive de críticos.

## 1.2 MEMÓRIAS SILENCIOSAS

Há, na narrativa, um contingente de memórias que não chega a ser compartilhado. Ele atua na composição da personagem, dotando-a de uma dimensão subjetiva mais profunda e complexa.

Vimos que o pe. Alonzo trouxera na bagagem a memória de Pamplona. Esta, em um primeiro momento, lhe corroerá a paz da vida religiosa na Redução e, em um

segundo momento, será resgatada e colocada a serviço da causa coletiva quando do confronto entre índios e colonizadores. Trata-se de uma memória compartilhada pelo padre, desde que se decidiu a entrar para a Companhia de Jesus. Outras personagens, porém, carregam essa memória de maneira silenciosa. É o que caracteriza o núcleo fundador da família Terra.

A memória de Sorocaba é companhia frequente dos membros da família, como se percebe em Ana, Horácio e Henriqueta. A solidão e a rotina repetitiva do lugar evocam, pelo contraste, em “Ana Terra”, a lembrança de São Paulo:

Para que lado ficava Sorocaba? Os olhos da moça voltavam-se para o norte. Lá, sim, a vida era alegre, havia muitas casas, muita gente, e festas, igrejas, lojas... (CONT1, p. 103).

Quando Pedro Missioneiro é trazido, ferido e desacordado, para dentro de casa, Ana sente um misto de repulsa e atração. A imagem Ihe desperta a recordação de uma experiência que tivera ao visitar a cidade de São Paulo:

Veio-Ihe à mente uma cena do seu passado. 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. Toda a gente falava daquela mulher na cidade. Diziam que tinha vindo de Paris, era cantora, uma mulher da vida... Ana sabia que não devia olhar para ela, mas olhava, porque aquela mulher colorida e cheirosa parecia ter feitiço, como que puxava o olhar dela. [...] Uma mulher da vida, uma ordinária... Ana contemplava-a de boca aberta, fascinada, mas ao mesmo tempo com a sensação de estar cometendo um feio pecado. Pois tivera há pouco a mesma impressão ao olhar para aquele desconhecido. (CONT1, p. 111).

Depois, a música que Pedro arranca da flauta também Ihe traz imagens do passado:

Às vezes a música parecia com a que Ana costumava ouvir na igreja de Sorocaba, mas dum momento para outro ficava diferente, lembrava uma toada que um dia ela ouvira um tropeiro assobiar ao trote de um cavalo... (CONT1, p. 119).

Imagens que dançam, como a sombra da lamparina, e que são superadas pela intensidade com que a música expressa “toda a tristeza que Ihe vinha nos dias de inverno quando o vento assobiava e as árvores gemiam” (CONT1, p. 118).

Esse percurso memorialístico inicial de Ana Terra contribui para compor uma personagem em conflito com o mundo. À monotonia do lugar em que vive, contrapõe-se um passado em que a convivência social era mais rica. Este ajuda a

conotar a insubordinação da personagem ao seu meio, que a leva a infringir as regras pétreas da família e a forjar o seu itinerário.

Em uma perspectiva inversa à de Ana, Maneco Terra encontra no passado a legitimação do presente. Em sua consciência, as conquistas serão lentas e exigirão muito esforço. Mais difícil, ainda, havia sido para seu pai, “que passara metade da vida a viajar entre São Paulo e o Rio Grande do Sul, sempre às voltas com tropas de mulas” (CONT1, p. 123). Recorda que uma vez “ficara dois anos ausente” e quando voltou trazia “muitas onças de ouro e a carta de sesmaria dumas terras no Continente”. Mas o pai morrera sem concretizar o desejo de se estabelecer nos campos onde “ele, a mulher e os filhos pisavam” (CONT1, p. 125).

D. Henriqueta lembra, com saudade, de Sorocaba, onde “pelo menos não vivia com o pavor na alma” (CONT1, p. 108). Suas lembranças se fundem com as de Maneco:

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. Mas acontecera que o avô de Maneco fora um dos muitos bandeirantes que haviam trilhado a estrada da serra Geral e entrado nos campos do Continente, visitando muitas vezes a Colônia do Sacramento. Quando voltava para casa, tantas maravilhas contava aos filhos sobre aqueles campos do Sul, que Maneco crescera com a mania de um dia vir para o Rio Grande de São Pedro criar gado e plantar. Antes dele, seu pai, Juca Terra, também cruzara e recruzara o Continente, trazendo tropas. (CONT1, p. 108).

Pela memória de d. Henriqueta, a narrativa consegue recuar o tempo de duas gerações, período em que a lembrança de Sorocaba já se associa à do Continente do Rio Grande de São Pedro. E é importante observar que ela envolve Maneco em uma história mais antiga do que a que ele rememora. Talvez porque a recordação deste, associada unicamente ao pai, esteja marcada afetivamente. Ao recordar, reforça sua identidade como sucessor da trajetória feita por Juca Terra. Já o seu avô pode se constituir no componente que atua dissimuladamente para a composição da memória paterna. E somente a perspicácia de Henriqueta distingue, no colono introvertido, a presença de certo fascínio pela aventura. O que torna compreensível que o defensor do lema “Devagar mas firme” (CONT1, p. 123) tenha sido capaz do gesto brusco de abandonar Sorocaba para recomeçar, com sua família, a vida no Continente de São Pedro.

O que permanecerá dessas memórias silenciosas? A rigor essa é uma memória que, pela ausência de compartilhamento, tende a se extinguir. O núcleo principal da história, e que será lembrado, diz respeito à vida de Ana como matriarca dos Terras. Ficarão, porém, sinais dessa memória a caracterizá-los. Ficará a roca de Henriqueta a rodar sozinha na noite, como perceberão Ana e Pedro Terra:

Ficaram em silêncio. Mas não puderam dormir. Ana escutava o tá-tá-tá-tá da roda, que agora se confundia com as batidas apressadas do seu próprio coração e com as do coração de Pedro, que ela havia apertado contra o peito. [...] Em outras madrugadas Ana tornou a ouvir o mesmo ruído. Por fim convenceu-se de que era mesmo a alma da mãe que vinha fiar na calada da noite. Nem mesmo na morte a infeliz se livrara de sua sina de trabalhar, trabalhar, trabalhar... (CONT1, p. 149-150).

A intensidade do silêncio levará as mulheres a se identificar com a linguagem do vento, como se percebe em Ana Terra e, depois, em Bibiana e Maria Valéria. Este, como a flauta de Pedro Missioneiro, teria o dom de falar o que elas não conseguem expressar.

A maior memória será do hábito silencioso, que será característico dos Terras. Tal hábito possibilita um distanciamento frente à realidade objetiva e, desta maneira, a inserção do exercício reflexivo e crítico. Vejamos parte da reflexão que Maneco Terra elabora a partir da visita que fizera a Porto Alegre, antes de se estabelecer na estância:

Achara tudo uma porcaria. Lá só valia quem tinha um título, um posto militar ou então quem vestia batina. Esses viviam à tripa forra. O resto, o povinho, andava mal de barriga, de roupa e de tudo. Era verdade que havia alguns açorianos que estavam enriquecendo com o trigo. Esses prosperavam, compravam escravos, pediam e conseguiam mais sesmarias e de pequenos lavradores iam se transformando em grandes estancieiros. Mas o governador não entregava as cartas de sesmaria assim sem mais aquela... Se um homem sem eira nem beira fosse ao Paço pedir terras, botavam-no para fora com um pontapé no traseiro. Não senhor. Terra é pra quem tem dinheiro, pra quem pode plantar, colher, ter escravos povoar os campos. (CONT1, p. 135).

Da visita a Porto Alegre, sua análise se estende ao processo de concessão de sesmarias, quando se percebe que possui uma visão bastante lúcida do que ocorre:

Pelo que contavam, todo o Continente ia sendo aos poucos dividido em sesmarias. Isso seria muito bom se houvesse justiça e decência. Mas não havia. Em vez de muitos homens ganharem sesmarias pequenas, poucos homens ganhavam campos demais, tanta terra que a vista nem alcançava. Tinham lhe explicado que o governo fazia tudo que os grandes estancieiros pediam porque precisava deles. Como não podia manter no Continente

guarnições muito grandes de soldados profissionais, precisava contar com esses fazendeiros, aos quais apelava em caso de guerra. (CONT1, p. 135-136)

Há, aqui, claramente uma interpretação ideológica do processo histórico, que Maneco não chega a verbalizar diretamente para a família. Porém, sua atitude, procurando guardar distância dos grandes senhores, é uma expressão dessa visão de mundo. Tal processo fica evidente no momento em que um dos filhos, Antônio, manifesta seu desejo de engajar-se no exército de Rafael Pinto Bandeira:

- Não criei filho para andar dando tiro por aí. O melhor é vosmecê ficar aqui agarrado ao cabo duma enxada. Isso é que é trabalho de homem.  
- O major é um patriota, meu pai. Ele precisa de soldados para botar pra fora os castelhanos.  
O velho ergueu a cabeça e encarou o filho:  
- Patriota? Ele está mas é defendendo as estâncias que tem. O que quer é retomar suas terras que os castelhanos invadiram. Pátria é a casa da gente.  
(CONT1, p. 106)

Dos dois filhos homens de Maneco e Henriqueta, Horácio irá morar em Rio Pardo, enquanto Antônio morrerá, juntamente com o pai, vítima do massacre perpetrado pelos castelhanos. A continuidade da narrativa sobre a família se dará através de Ana Terra e de seu filho Pedro. Este, mesmo tendo convivido pouco com o avô, irá herdar-lhe muitos traços psicológicos, como percebe sua mãe:

Mas espanto maior ainda lhe causara a descoberta que aos poucos fizera de que, embora fosse a imagem viva do pai, o rapaz tinha herdado o gênio do avô; era calado, reconcentrado e teimoso. Engraçado! Maneco Terra e o homem que ele mandara matar agora se encontravam no corpo de Pedrinho. (CONT1, p. 175)

Por que caminhos ele teria herdado esse gênio? É possível que a convivência, ainda na infância, com o avô e o restante da família tenha exercido forte influência. Ele aprendeu a conviver com os silêncios da família, principalmente o relativo a seu pai. Sobre este, quando perguntou à sua mãe, recebeu uma explicação rápida de que morrera em uma guerra. Certamente sua principal referência foi a própria Ana Terra. Neste caso, o silêncio, como uma das características femininas, é quase uma condição inevitável, e uma forma de realismo frente ao domínio masculino. Ana viu-se livre do poder paterno, mas teve que suportar o poder dos Amarais, que enviaram seu filho para a guerra, apesar de apelar para que não o fizessem. Sua desaprovação em relação a ela é a mesma que

se vê em Pedro, e que se expressa em seu silêncio quando retorna da primeira em que participou:

No dia seguinte – já descansados e mais bem alimentados – os guerreiros contavam proezas, descreviam combates, marchas surtidas... Só Pedro Terra não falava. Por mais que lhe perguntassem, por mais que puxassem por ele, não dizia nada. Ficava às vezes com os olhos vagos a olhar para parte nenhuma, ou então a tirar lascas dum pau qualquer com seu facão. (CONT1, p. 182-183)

Impossível ler essa passagem de Erico Verissimo e não associar a Walter Benjamin quando afirma:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1987, p.198)

Benjamin se refere à I Guerra Mundial e seu texto aborda o problema do narrador contemporâneo. Mais de um século separa este fato histórico do episódio narrado por Erico Verissimo. Mas essa distância se torna menos significativa se considerarmos que o romance foi escrito logo após a segunda guerra mundial, e treze anos após o ensaio citado de Walter Benjamin. A diferi-los o fato de, na realidade descrita pelo autor alemão, o silêncio resultar do caos que a guerra representa, impossibilitando, por isto, a organização narrativa, enquanto que, em Erico Verissimo, a personagem possui uma interpretação da guerra, apenas ela é negativa e, por isso, recusa narrá-la. Em parte, esse sentido negativo ficará explícito quando, já velho, Pedro Terra rememora sua participação nos combates:

Pedro sentia ainda no corpo o vestígio das guerras em que tomara parte. Depois de 1811 ficara sofrendo de reumatismo e duma dor nos rins, tudo isso como consequência de dormir em banhados, de tomar chuva e de carregar muito peso. Vezes sem conta tivera de empurrar roda de carroça e puxar canhão, como se fosse um cavalo. Além disso, passara fome ou estragara o estômago comendo carne podre e charque bichado. (CONT1, p. 233).

Em realidade, sabe que a guerra, para a qual é arrastado, não é sua, mas precisa participar dela para que a família possa continuar morando no povoado dos Amarais. Estes, sim, podem se beneficiar da beligerância, ampliando as suas áreas de campo, em troca da oferta de exército humano às forças governamentais. Por isso, ele também silencia seu ressentimento contra eles, razão pela qual não insiste para que Bibiana se case com Bento Amaral:

Ele não morria de amores pelos Amarais. Tinha até queixas do velho Ricardo, que lhe tirara as terras e se recusara a ajudá-lo quando o trigo fora águas abaixo. Além disso, achava os Amarais prepotentes, vaidosos, gananciosos, e também sabia que Ricardo não fazia muito gosto no casamento do filho com Bibiana, pois queria que o rapaz casasse com alguma moça rica de Rio Grande ou Porto Alegre. Por todas essas não insistia com a filha para que aceitasse Bento Amaral. (CONT1, p. 226).

O hábito silencioso se repetirá em Juvenal, contrastando com o comportamento extrovertido do capitão Rodrigo, de quem se torna amigo:

Juvenal sacudiu a cabeça devagarinho. Não sabia que opinião formar daquele homem, nem até que ponto podia acreditar no que ele lhe contava. Precisava levantar-se e ir embora. Não era nenhum índio vadio que pudesse ficar numa venda conversando à toa. Havia algo que o impedia de mover-se. Ele se interessava pelo que o outro dizia; gostava da maneira como o capitão falava, mesmo que suas palavras às vezes o irritassem. (CONT1, p. 216).

Parece estranho, à primeira vista, que duas personagens de perfis opostos tenham constituído amizade. Mas quando se considera que o silêncio de Juvenal carrega a memória de seus antepassados, como estratégia de resistência e oposição aos detentores do poder, entende-se que também existem muitos elementos em comum entre as personagens. Por isso, nesse dia, quando consegue, finalmente, ir para casa, Juvenal carrega sentimentos controversos:

Levava um mau pressentimento. Aquele homem ia trazer incômodos para Santa Fé. Por um momento a sombra duma dúvida escureceu-lhe o espírito: que era que a Maruca, sua mulher, ia sentir quando visse aquele homem? Pensou também no que diria seu pai, Pedro Terra, quando soubesse da chegada do estranho. E desejou estar presente quando Rodrigo Cambará e o cel. Ricardo Amaral Neto – o chefe político de Santa Fé – se encontrassem. Ia sair chispa: aço batendo contra aço. (CONT1, p. 222).

Bolívar, filho de Bibiana e Rodrigo, terá um comportamento explosivo, alternando momentos de mutismo com os de euforia e ação, como se nele estivessem em disputa as duas matrizes genealógicas. Veja-se:

Florêncio agora olhava para o primo à luz do luar. Como era difícil compreender aquele homem! Viviam juntos desde meninos e ele ainda não conseguira entender o outro, nunca sabia o que esperar dele. Era uma criatura desigual: num momento estava exaltado e feroso, mas no minuto seguinte podia cair no mais profundo desânimo. Passava da doçura à cólera com uma rapidez que desnorteava os amigos. (CONT2, p. 343-344).

Nessa geração, o herdeiro típico do comportamento reservado será Florêncio. Ele desaprovava o casamento de Bolívar com Luzia, e sua forma de manifestar isso

será a recusa em frequentar o Sobrado, apesar dos insistentes convites de Bibiana. Participará da Guerra do Paraguai, de onde voltará após receber um tiro no joelho. A exemplo de seu avô, retornará calado. Na Revolução de 1893, quando, juntamente com toda a família, está cercado no Sobrado pelas forças de Alvarino Amaral, não aprova o comportamento do genro Licurgo, o que só manifestará quando perguntado por este:

Eu tenho quase sessenta e cinco anos. Já vi outras guerras. Tudo isso passa. A revolução termina, os federalistas e os republicanos ficam alguns meses ou anos um pouco estranhos, mas o tempo tem muita força. Um dia se encontram, fazem as pazes, esquecem tudo. Todos são irmãos. Mas a vida duma mulher ou duma criança é mais importante que qualquer ódio político. (CONT1, p. 35-36).

Conquanto Florêncio manifestasse sabedoria frente ao caráter momentâneo dos ódios políticos, a trajetória de Licurgo demonstra comportamento diferente do padrão descrito pelo sogro. Nos episódios seguintes, não veremos ele se referir, novamente, ao cerco a que foi submetido o Sobrado. Depois da Revolução Federalista, sucede-se um período de paz. Efetivamente, as duas famílias passam a se relacionar e um dos filhos de Licurgo, Rodrigo Terra Cambará, torna-se o médico de Emerenciana Amaral, esposa de Alvarino, frequentando amigavelmente a casa. Por ocasião da Revolução de 1923, a família de Licurgo entra em rota de colisão com Borges de Medeiros e seus representantes políticos locais, de maneira que passam a lutar do mesmo lado que os Amarais. Todos os coronéis reúnem seus exércitos e a Licurgo Cambará coube, na condição de Intendente Municipal, o comando das forças. Reúnem-se na fazenda Angico, onde passam a desenvolver manobras e exercícios. Os dias passam e os chefes começam a ficar ansiosos por entrar em combate, entre eles, Alvarino Amaral. Licurgo, porém, não mostra entusiasmo e procura retardar o máximo possível o começo da ação. Até que Alvarino reúne seus homens e se retira, não sem antes desabafar para Rodrigo: “- Fiz o que pude para evitar o rompimento, mas está visto que o Cel. Licurgo não gosta de mim.” (ARQ1, p. 264).

Naquele mesmo dia, à noite, Licurgo pronuncia-se a favor do início da luta, provocando, em razão da rápida mudança, perplexidade em todos e, após, a constatação nítida de que ele não desejava lutar ao lado do antigo inimigo, de que suas “feridas de pica-pau ainda estavam abertas e sangravam” (ARQ1, p. 265).

Retomando a afirmação de Florêncio, pode-se dizer que se o ódio que alimenta a guerra possui um pouco de teatral, o mesmo pode ser dito sobre o sentimento que sustenta relações amistosas em tempos de paz, momento em que o ódio deverá ser contido ou sufocado. No caso de Licurgo este é muito forte, pois remonta a gerações anteriores.

Os filhos de Licurgo – Rodrigo e Toríbio – serão homens de ação, alinhando-se ao gênio dos Cambarás. No entanto, como a demonstrar que o caráter introspectivo não é peculiaridade dos Terras, mas característica de um grupo de personagens, o romance introduz, a partir de *O Retrato*, a figura de Aderbal Quadros, homem de comportamento discreto e tranquilo. Será com a filha dele, Flora, que Rodrigo se casará. Terão quatro filhos, sendo que o mais velho, Floriano, adotará o ofício de escritor, representando, no universo ficcional, o processo de escritura de *O Tempo e o Vento*. Tem enorme semelhança física com o pai, mas psicologicamente é o seu oposto, levando Rodrigo a dizer-lhe que, “em matéria de temperamento”, é “Terra e Quadros até a raiz dos cabelos” (ARQ3, p. 415).

É significativo que a personagem-escritor descenda de uma linhagem de personagens pouco falantes. Retomemos Walter Benjamin, ao tratar do narrador romanesco, quando afirma:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Floriano simboliza um narrador moderno e, enquanto tal, mantém traços de identidade com o quadro descrito por Benjamin. Nisto a obra mostra estar atenta à condição do romancista. De outra parte, cabe dizer que há um empenho em restituir a narrativa ao romance. No caso de Floriano, se a convivência com a arte significou uma compensação a algumas dificuldades em relacionar-se com o mundo, simbolizadas na figura do pai e também na de Sílvia, o exercício da escritura demanda-lhe o enfrentamento desse problema. Por isto, Floriano somente começará a escrever depois de terem, Sílvia e ele, esclarecido e resolvido sua relação amorosa e depois de, através de um longo diálogo, ter feito uma espécie de acerto

de contas com seu pai. Tendo falado sobre seus sentimentos mais íntimos, ele poderá escrever com desenvoltura sobre os problemas que suas personagens apresentarem. E poderá, isolado do mundo, frente a uma máquina de datilografar, a partir do conhecimento e da imaginação, insistir, mais uma vez, na necessidade de narrar. E para que sua narrativa tenha um pouco de impetuosidade e até de risco, terá de levar a sério o conselho de seu pai: “Mas não te esqueças, rapaz, de vez em quando solta o Cambará!” (ARQ3, p. 416).

### 1.3 MEMÓRIAS SILENCIADAS

O fenômeno do esquecimento, na obra, resulta de um processo deliberado de silenciamento. Entre estes, um dos mais significativos diz respeito à memória de e sobre Pedro Missioneiro. Já comentamos, no item **1.1**, que a memória da família Terra-Cambará recua até Ana Terra, mas não contempla a figura de Pedro Missioneiro e, tampouco, a história da Redução de São Miguel. O que procuraremos demonstrar agora é como se dá a construção deste silenciamento.

Em primeiro lugar, é importante considerar como Pedro se faz aceitar na família. Conforme relembra Ana Terra, ele foi “se fazendo útil” (CONT1, p. 115). Mostrou disposição e talento para o trabalho, de maneira que Maneco Terra postergava o momento de mandá-lo embora. Até que desistiu de fazê-lo quando Pedro mostrou perícia na doma de cavalos, para alívio da família, principalmente de d. Henriqueta, pois assim os filhos não necessitariam mais desempenhar essa atividade perigosa. Percebe-se, desta maneira, que Pedro não chegou a ser aceito no grupo, mas seu trabalho se tornou indispensável e por isto ele pôde permanecer junto aos Terras.

Há um nítido desconforto da família, especialmente dos homens, quanto à memória de que é portador. Começando pelo punhal, do qual é privado, antes de recuperar os sentidos, por ser uma arma e porque Maneco Terra acreditava que seria resultado de roubo. O punhal que o remetia ao seu passado na Redução; e ao pe. Alonzo, que o cuidara praticamente como filho. Punhal confiscado que ajudou a prendê-lo à família, pois, afinal, precisava ganhar confiança para recuperá-lo.

Quando informa ter servido às forças de Pinto Bandeira, perguntam-lhe se possui provas. Pedro, então, apresenta uma Carta de Recomendação escrita por Pinto Bandeira, mas a reação de Maneco Terra é de desprezo, manifestado

laconicamente através da afirmação “Aqui ninguém sabe ler” (CONT1, p. 113), feita por ele em tom de agressivo orgulho. Nos dias seguintes, narrará histórias que aprendeu com os padres: a lenda da mulita que ajudou a Virgem Maria e a da Salamanca do Jarau. Sua narrativa, a exemplo da música, chega até a encantar, mas é rejeitada pelo chefe da família, que, ao final, sintetiza sua impressão na seguinte frase: “É um mentiroso.” (CONT1, p. 132).

Há uma barreira entre Pedro Missioneiro e a família Terra, derivada de sua origem indiática e da cultura letrada que adquirira. É como se ele tivesse usurpado essa cultura, da mesma maneira que se teme que roube a família. Por isso, quando Maneco Terra descobre que engravidara sua filha, não hesita, em nenhum momento, na solução a dar para o caso: assassiná-lo. O crime, por sua vez, atua como um silenciamento definitivo sobre a história de Pedro Missioneiro. Nem mesmo a morte de Maneco Terra suplantará o tabu criado em torno de Pedro e da relação de Bibiana com ele. Ela jamais referirá sua existência ao filho, apagando, para as futuras gerações, a memória a seu respeito. Anos mais tarde, como a sublinhar esse apagamento do passado, um índio invadirá sua casa e Ana Terra, em gesto de defesa, irá matá-lo. Por motivo diverso, ela repetirá o ato dos irmãos. Em um contexto mais amplo, a cena sugere que, no teatro da história, somente lhe restava a opção de desempenhar o papel oposto ao de Pedro Missioneiro.

Ana Terra também terá que silenciar sobre o papel que necessitou desempenhar quando da invasão dos castelhanos. Daqueles que estavam dentro da casa somente ela sobreviveu, ainda assim, estuprada, repetidamente, pelos salteadores. Após recuperar os sentidos, ela foi ao encontro de Pedro, Eulália e Rosa, escondidos em um matagal próximo. Antes, porém, “num assomo de desespero”, mergulhou no poço. Depois de sair da água, “atirou-se no chão” e ali ficou “com a cabeça escondida entre as mãos, tratando de pôr ordem nos pensamentos, para não ficar louca” (CONT1, p. 158). Ao encontrar os seus, apenas contará que todos morreram. A memória deste episódio não partilhado, daí para diante, somente será sugerida em alguns momentos como o seguinte:

Sempre que vinha das Missões um padre para dizer missa, fazer casamentos e batizados, surgia um pretendente para Ana Terra – um viúvo ou um solteirão de meia-idade. Ela repelia-o, indignada, como se lhe tivessem feito uma proposta indecorosa. Pedro não compreendia e às vezes ficava a pensar que espécie de pessoa teria sido seu pai para que Ana vivesse assim tão ressabiada de homem. (CONT1, p. 226-227).

Certamente, esse comportamento se devia à experiência negativa do casamento, que lhe sugeria a vida de mãe, à relação intensa e ao mesmo tempo traumática com Pedro Missioneiro e, finalmente, à violência sexual de que fora vítima. O silêncio relativo a esta pode ser explicado à luz do que Ricoeur escreve sobre vítimas de campos de extermínio que não conseguem relatar sua experiência:

Trata-se de experiências extremas, propriamente extraordinárias – que abrem para si um difícil caminho ao encontro de capacidades limitadas, ordinárias de recepção, de ouvintes educados para uma compreensão compartilhada. Essa compreensão foi erigida sobre as bases de um senso da semelhança humana no plano das situações, dos sentimentos, dos pensamentos, das ações. Ora, a experiência a ser transmitida é a de uma inumanidade sem comparação com a experiência do homem ordinário (RICOEUR, p. 186).

Outro silenciamento notável será feito em relação à Luzia. Neste caso, a agente principal será Bibiana. Ela aprova o casamento do filho, com o objetivo de tomar posse do Sobrado, mas jamais simpatizou com a nora. O pai dela, Aguinaldo Silva, havia se apropriado, impiedosamente, da casa que pertencia a Pedro Terra. Além disso, chegara recentemente a Santa Fé, sendo sua origem e trajetória bastante nebulosas, enquanto a filha possuía formação erudita, gostando de música e literatura, hábitos que confrontam com os das esposas e mães de Santa Fé. Por isso, Bibiana empenha-se em minimizar a influência de Luzia sobre o filho Licurgo, disputando o comando de sua educação e enviando-o, sempre que possível, para a estância, onde adquirirá o conhecimento da vida campeira e tomará gosto por ela através da convivência com Fandango. Essa competição se tornará mais intensa após a morte de Bolívar, adquirindo contornos dramáticos ou, conforme a expressão irônica do Dr. Winter, de um jogo de carreira, “numa raia cheia de curvas”, onde a “raia da chegada é a morte” e “quem chegar primeiro perde...” (CONT2, p. 488).

Luzia morrerá jovem, de maneira que Bibiana exercerá, sem oposição, o comando da família. E uma de suas preocupações será a de apagar, o máximo possível, sua imagem da memória de Licurgo. Este, porém, faz-se adulto e deseja saber sobre a mãe. Bibiana relata a Winter que o quarto da nora permanecera idêntico ao do momento de sua morte, e que Licurgo guarda a chave deste. Conta que o neto não deixa ninguém mais entrar nele e que às vezes o visita no meio da noite. À pergunta sobre o que ele faz nessas incursões, responde:

- Sabei-me lá! Acho que fica remexendo nos baús e gavetas dela... e lendo um cuaderno onde ela escrevia umas bobagens. Eu até não sei por que não

rasguei a mais tempo esse cuaderno... O Curgo tem cada coisa! Agora deu pra querer saber por que foi que a mãe não deixou nenhum retrato...

Winter franziu a testa.

- Mas eu me lembro que lá por 69 a 70 andou por aqui um fotógrafo francês que tirou uns retratos da Luzia, não foi?

Por alguns segundos Bibiana hesitou. Depois, sem olhar para o amigo, respondeu:

- Não me lembro.

Mas Winter agora se lembrava com clareza. Vira muitos retratos de Luzia no Sobrado até o dia de sua morte. Por sinal havia um com moldura dourada em cima do consolo... Sim, Luzia de preto sentada numa cadeira de respaldo alto, as mãos caídas sobre o regaço, a segurar um leque. Todos aqueles retratos tinham desaparecido de repente... Olhou para Bibiana, pigarreou de leve e sorriu (CONT2, p. 652).

Fica evidente, na passagem, que Bibiana eliminou os retratos de Luzia e que talvez não tenha rasgado o caderno por não ter percebido o real poder do registro escrito. Ainda assim, o diário não está completo, como se percebe quando Licurgo mostra-o a Winter:

Winter ficara com a impressão de que Licurgo se atormentava quando lia as páginas daquele diário escrito com letra miúda e regular, e ao qual Luzia confiava suas mágoas, sua revolta contra Santa Fé e suas angústias de prisioneira. E o que mais intrigava o rapaz era o fato de Luzia não ter mencionado seu nome uma vez sequer naquelas páginas. A verdade, porém, era que havia no diário muitas folhas arrancadas. Mas arrancadas por quem? Com que propósito? E que haveria nessas páginas? (CONT2, p. 653).

Certamente, Bibiana efetuou a leitura do caderno e deduziu que as “bobagens”, que tanto perturbam Licurgo, não teriam o poder de impressioná-lo, já que herdaria um espírito prático e campeiro. Ainda assim, para assegurar-se disso, tivera o cuidado em eliminar do manuscrito tudo que fizesse referência ao neto. O silêncio, no entanto, como no caso do retrato, continuou falando, e a maior preocupação de Licurgo era exatamente com ele.

A eliminação de retratos e folhas do diário, percebida através da perspectiva de Winter, é um indício de outras formas de silenciamento que podem ter sido menos ostensivas. O que foi feito, por exemplo, com a cítara que Luzia costumava tocar? Os dois casos referidos participam de um processo mais amplo de apagamento da memória referente a Luzia, que envolverá a todos os integrantes do Sobrado, inclusive Licurgo, que, no futuro, guardará sua memória em silêncio, não fazendo alusão a ela. Neste caso, se repete o fenômeno que se dera com Ana Terra em relação a Pedro Missioneiro. Ambos são vítimas de um processo de

silenciamento tão forte e socialmente legitimado que acabam, também, se tornando agentes dele.

A sombra que se joga sobre a história de Luzia atinge também a Bolívar. Veja-se que fora cercado, em sua própria casa, e assassinado, ao tentar sair dela, pelos capangas dos Amarais. Sabe-se disso na família, mas essa história não será recontada. Talvez Bibiana não queira alimentar, no neto, o desejo de ação e vingança típico dos homens. Mas é importante considerar também que essa memória está associada a Luzia, motivadora dos fatos que culminaram com o cerco ao Sobrado. Não há como lembrar-se de um sem que isso remeta ao outro, de maneira que é preferível não mencionar também essa memória.

O silêncio que cairá sobre a história de Bolívar caracteriza um processo de luto, ao qual também está associada a camisa, ainda ensanguentada, que Bibiana guardará. Segundo Paul Ricoeur:

o trabalho de luto, na medida em que exige tempo, projeta o artesão desse trabalho à frente de si mesmo: doravante, ele continuará a cortar um por um os vínculos que o submetem ao império dos objetos perdidos de seu amor e de seu ódio; quanto à reconciliação com a própria perda, ela permanece para sempre uma tarefa inacabada (RICOEUR, p. 100).

O teórico associa o trabalho de luto e o da memória à ideia de justiça:

Pode-se então sugerir que, enquanto imperativo de justiça, o dever de memória se projeta à maneira de um terceiro termo no ponto de junção do trabalho de luto e do trabalho de memória. Em troca, o imperativo recebe do trabalho de memória e do trabalho de luto o impulso que o integra a uma economia das pulsões. (RICOEUR, p. 101).

Ao guardar, na camisa ensanguentada, o luto de Bolívar, Bibiana conjuga a este ato o desejo e o compromisso de redimir sua morte. Esse trabalho de luto exige tempo de processamento, para que a lembrança seja libertada. Neste caso, como há outros fatores motivadores de silenciamento, o tempo será de gerações e essa história somente será retomada quando Floriano Terra Cambará encontrar, no baú de Maria Valéria, a refrida camisa.

A ascensão ao Sobrado teve um preço alto a pagar, e a vida de Bolívar fez parte dele. Licurgo será herdeiro dessa conquista, mas ainda lhe coube pagar parte dessa conta, tendo em vista os desdobramentos que essa guerra peculiar possuiu. Ele perde o pai ainda na infância e terá uma relação tumultuada com a mãe, o que explica seu estilo um tanto melancólico e fechado. Enquanto herdeiro da fortuna, terá

a formação típica da elite aristocrática rural: a campeira, representada por Fandango, e a ilustrada, que teve como mestre o Dr. Winter. Será a mesma formação que passará aos filhos, sendo que Toríbio terá maior gosto pela vida do campo, enquanto Rodrigo se tornará médico e posteriormente ingressará na política. Essa geração estará livre das angústias que afetaram Licurgo, podendo usufruir amplamente dos benefícios que a condição social lhe propicia, como se percebe com nitidez em Rodrigo.

Ao retornar para Santa Fé com o diploma de médico, Rodrigo Cambará traz, além de equipamentos para montar o consultório médico, muitos livros (principalmente brasileiros, portugueses e franceses), um gramofone, chapas musicais, vinhos finos, champagne, perfumes, sapatos, roupas modernas... Trouxe o conhecimento que adquirira dessa cultura, e que passara a constituí-lo; sua imagem de homem moderno, dentre os Cambarás, “o primeiro a vestir um smoking e a ler e falar francês”. (RETR, p. 64). Com ele veio o apuro da imagem, que envolvia longo tempo de preparação antes de sair à rua, característica que o comparava a um *dandy*. Tudo isso o distingue frente aos demais habitantes do lugar, e Rodrigo sabe fazer uso da cultura moderna sem negar a tradicional. Continua frequentando a estância e até se exercita na lida campeira, para não perder o respeito dos peões. Conversa e é afável com todos e, na cidade, chega a tomar café novamente, para agradar ao dono da padaria. Torna-se, portanto, um homem carismático e sedutor.

Não se pode dizer, porém, que estivesse destituído de ideal. Apenas que este é puramente impulsivo, como em seu trisavô homônimo. Essa característica fica explícita quando assume a função de Intendente Municipal. Como prometera acabar com a pobreza em Santa Fé, lança-se em busca de doações junto aos empresários para resolver o dilema das moradias miseráveis. Porém, ocorre um problema ao inaugurar o primeiro lote de novas residências, pois uma das famílias previstas para ocupá-las não pretende mudar-se do lugar em que mora. Esgotados outros recursos, Rodrigo vai pessoalmente tentar convencê-la a realizar a mudança. Ao ver que seus argumentos são infrutíferos e que os moradores estão obstinados em ali permanecer, como se sua obra não tivesse valor algum, utiliza-se de um expediente arbitrário e violento: ordena a um funcionário que ateie fogo ao barraco. A cena que se desencadeia é, então, terrível:

Ao ver o rancho em chamas, a família rompeu a gemer e a chorar, o Juca Cristo caiu de joelhos, ergueu os braços como um profeta e começou a

gritar coisas para o céu. Me amaldiçoou, me rogou pragas, disse horrores... Eu já não sabia se lhe pedia desculpas ou se lhe dava um pontapé na cara. A mulher, essa parecia uma possessa, atirada no chão, rolava no barro, soltando guinchos. E os olhos daquelas crianças... Santo Deus! Estavam fitos em mim com uma expressão de pavor como se eu fosse um monstro, um incendiário! Aí tens outra prova de que o povo não sabe bem o que lhe convém (ARQ2, p. 574).

Nota-se que no ato mesmo de colocar em prática os seus ideais, Rodrigo silencia, pela força, aqueles que deveriam ser os maiores beneficiados pelo seu projeto. É que esse plano está acompanhado do amor pessoal e do desejo de reconhecimento. Quando ordena que a moradia seja incendiada já não é sua preocupação humanitária que está em jogo, mas o orgulho ferido do “senhor do Sobrado”, que “ali estava, furioso e ao mesmo tempo embaraçado, recendente a Chantecler, metido no seu sobretudo com gola de astracã” (ARQ2, p. 574).

Na vida pessoal, revela-se generoso e preocupado em ajudar os mais próximos a ascender economicamente. É o que se percebe com Dante Camerino, um engraxate em quem percebe talento para o estudo e ao qual acaba pagando o curso de medicina. O apadrinhado se estabelecerá como médico, sendo, inclusive, quem acompanhará a saúde de Rodrigo nos seus últimos dias. O mesmo sucesso, porém, não se repetiu com Arão Stein. Sustentado e praticamente empurrado por Rodrigo, estudou por quatro anos no Ginásio Anchieta, em Porto Alegre. No entanto, quando iria cursar o primeiro ano de Medicina, lhe falece o pai e ele retorna a Santa Fé com o objetivo de cuidar da mãe e de um ferro-velho, que era a forma de sustentação da família. Frente à decepção do protetor, responde que este talvez seja o seu destino. Anos depois, já entusiasmado com o ideal comunista, esquecerá o citado destino e irá lutar na guerra civil espanhola, abandonando a mãe, que acabará falecendo. A contradição entre esses dois momentos demonstra que, embora tenha aceitado a ajuda de Rodrigo, não se sentia muito à vontade com ela, motivo que talvez tenha soado mais forte para desistir do curso de medicina.

A bonomia de Rodrigo também se revela em relação à Sílvia. Ela é filha de uma modista e perdera o pai ainda na infância. Afilhada de Rodrigo, se torna amiga de seus filhos e frequenta diariamente o Sobrado. Em seu diário, Sílvia recorda que, certa feita, ele ajudou sua mãe, “com dinheiro, cuidados médicos e medicamentos” (ARQ3, p.338). Além disso, pagou os estudos de Sílvia na Escola Normal. Obviamente, Sílvia era encantada com o padrinho, mas sua mãe “recebia mal todos esses favores”, como registra a filha:

Sempre que Alicinha me dava um de seus vestidos ou um par de sapatos já usados, mamãe olhava para essas coisas e murmurava: “É triste a gente viver das sobras dos ricos” (ARQ3, p. 338).

A palavra “favor” é a chave que explica o gosto de Rodrigo em auxiliar as classes sociais economicamente inferiores. Afirma Roberto Schwarz:

Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte, etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele (1988, p. 16).

Rodrigo sente-se à vontade no exercício de seu papel, colhendo os frutos daqueles a quem favorece através da admiração e do respeito. Assim a prática do favor mantém e até reforça a hierarquia social. Por isso, o que incomoda a mãe de Sílvia na ajuda de Rodrigo é o fato de se constituir em mais uma manifestação de seu poder. Juntamente com o favor, impõe-se a figura do senhor do Sobrado e o gesto de ajuda também atua como método sutil de silenciamento. Razão pela qual a modista apenas conseguia murmurar seu descontentamento e Arão Stein valeu-se da figura da mãe para rejeitar auxílio. Além disso, o favor age no sentido de atrair o favorecido para a órbita de quem o ajuda. O caso de Sílvia é emblemático porque ela parece ser, desde criança, personagem do Sobrado, mesmo que ocupe nele posto inferiorizado. Seu casamento com Jango, estimulado por Rodrigo, sacramenta e define a passagem para a família Terra-Cambará. De maneira que o diário de Sílvia cumpre, entre outras, a função de recuperar seu lugar e sua voz, bem como a de sua mãe.

Um caso destacado de silenciamento diz respeito à família Caré. Seus integrantes perpassam todo o romance, sendo que, através dos interlúdios, constituem um contraponto à história oficial representada pela família Terra-Cambará. Há, porém, uma personagem, Ismália Caré, que constituirá um relacionamento duradouro com Licurgo, desde a juventude até a morte deste. No entanto, o filho não herdará a fortuna e nem o sobrenome Terra-Cambará. Durante a II Guerra Mundial, o cabo Laurito Caré, neto de Licurgo, morre em combate e é homenageado como herói, com um busto na praça da cidade. Neste momento, os Terra-Cambarás, através de Rodrigo, reavivam a lembrança do parentesco:

Ainda ontem – lembra-se Floriano – Rodrigo chamou-o para lhe contar que havia recebido um convite para comparecer ao ato de inauguração do busto.

- Quero que me representes na solenidade – pediu ele. – É bom que saibas que o Laurito Caré era nosso parente. Acho que não ignoras que teu avô Licurgo tinha uma amante, um caso antigo, que vinha dos tempos de rapaz. Teve um filho com ela, e o Cabo Caré vem a ser neto de teu avô e portanto meu sobrinho e teu primo... (ARQ1, p. 230).

Merece registro a mudança, na segunda e terceira partes da trilogia, do papel exercido pelas mulheres. É conhecida e constantemente sublinhada a força de três personagens femininas de *O Tempo e o Vento*: Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria. As duas primeiras desenvolvem toda a sua trajetória em *O Continente*. Já Maria Valéria perpassa toda a narrativa, porém, tem papel mais intenso nos capítulos de “O Sobrado”, onde se constitui em personagem central e trava embates com o cunhado Licurgo. À medida que a família ascende econômica e politicamente, os homens ampliam o espaço de ação e vivência, centralizando a narrativa, enquanto as mulheres, vinculadas ao universo já estabelecido e instituído da casa, ocupam espaços menores da história. Assim, a segunda e terceira partes da narrativa são predominantemente masculinas.

Relativamente a essa problemática, Regina Zilberman em “O Continente: do mito ao romance” (2004), trabalha com os conceitos de “clã matrilinear” e “clã patrilinear”. A autora demonstra que há um predomínio matrilinear desde a relação de Ana Terra com Pedro Missioneiro até o casamento de Licurgo com Alice. Neste último caso, da mesma maneira que arquitetara o casamento do filho, Bibiana decide sobre o casamento do neto. Mas neste momento começa a haver um processo de transição do predomínio matrilinear para o patrilinear, sinalizado pela relação paralela que Licurgo continua mantendo com Ismália Caré. Efetivamente, ao contrário de Pedro Missioneiro, Rodrigo e Bolívar, Licurgo terá vida relativamente longa, exercendo a função de comando e preservação das conquistas familiares. Cabe ressaltar que a transição do predomínio feminino para o masculino é marcada por intensa disputa, caracterizada no enfrentamento entre Maria Valéria e Licurgo. A rigor, Maria Valéria vence o enfrentamento, pois, devido à sua insistência, Licurgo estava na iminência de levantar bandeira branca. Não chegou a fazê-lo porque, no último instante chegou a informação de que os federalistas, já derrotados, haviam abandonado a cidade. Assim, o poder patrilinear, dentro da família, é assegurado por

sua correspondência ao poder político, situação que irá prosseguir na geração seguinte.

Caberá a Flora Terra Cambará o papel de suportar, silenciosamente, as aventuras de Rodrigo. Serão raros os momentos em que se percebe a sua voz, enquanto a narrativa avança e o marido mergulha no mundo da política, ao mesmo tempo em que acumula conquistas amorosas. Há duas passagens, porém, em que o foco narrativo incide sobre a memória de Flora. Na primeira percebemos que ela sabe da maioria dos casos extraconjugais do marido, mas os tolera. Veja-se:

Ah! Quantas vezes ele a tinha feito sofrer! De todas as aventuras amorosas de Rodrigo a que a ferira mais fundo fora a história de Toni Weber, por causa do seu desfecho trágico. Como lhe fora difícil fingir que nada sabia! (ARQ1, p. 279).

A passagem anterior dá-se quando Rodrigo participava da Revolução de 1923. Ela teme pela vida dele ao mesmo tempo em que rememora seu comportamento. Em 1945, no entanto, veremos em Flora a mulher amarga, oprimida pelo papel de esposa, cuja imagem ainda sustenta com sofrimento:

No dia anterior, acontecera-lhe chegar por acaso a uma das janelas da casa, à tardinha, bem no momento em que uma mulher jovem vestida de verde, os olhos protegidos por óculos escuros, passava na calçada fronteira, com a cabeça ostensivamente voltada para o Sobrado... Compreendeu imediatamente de quem se tratava. Seu primeiro impulso foi o de fugir, mas recuou apenas um passo e escondeu-se atrás duma das venezianas, de onde podia ver a rua sem ser vista, e ali ficou a olhar para a rapariga, que caminhava firme, os seios empinados, consciente de sua mocidade e de seu magnetismo de fêmea. [...] Flora sentia o ridículo da sua própria posição, ali a espiar a amante do marido – mas assim mesmo continuou onde estava, incapaz de um movimento, como que enfeitiçada. (ARQ3, p. 428).

A essa época eles já não vivem efetivamente como marido e mulher, embora mantenham essa aparência. Moram na mesma casa, mas apenas se falam o absolutamente essencial. Rodrigo está à beira da morte e Flora sofre duplamente: como mulher desrespeitada em seu amor-próprio, como se vê no excerto, mas também como esposa que não consegue auxiliar o marido em um momento crucial. Neste último caso, não bastando sua própria frustração, há, também, uma clara cobrança externa, como se nota quando Jango insiste que Sílvia vá com ele para a fazenda:

Sílvia lança um olhar de súplica para a sogra, como a pedir-lhe auxílio. Mas o socorro vem de outro quadrante.

- A Sílvia precisa ficar, Jango – intervém Maria Valéria. – Se ela for pro Angico, quem é que vai me ajudar a cuidar do Rodrigo?  
 Floriano olha instintivamente para a mãe, que baixa os olhos. Desta vez a frechada foi dirigida contra ela. Maria Valéria não se conforma com a atitude de retraimento de Flora para com o marido (ARQ2, p. 565).

Há uma vida de silêncios em Flora, contra a qual não pode reagir. Essa memória reprimida gerou, ao final, uma mulher sem ação. Talvez a morte do marido possibilite a ela o encontro de um novo papel, como tiveram a solteira Maria Valéria e as viúvas Ana Terra e Bibiana.

#### 1.4 MEMÓRIAS EM CONFRONTO

Ao longo da narrativa de *O Tempo e o Vento* contrapõem-se perspectivas diferentes frente à história, formas diferentes de lembrá-la e narrá-la. Pode-se dizer que, à história dos que detém o poder, a narrativa contrapõe a perspectiva dos que dele são excluídos, o que se pode chamar de a “história vista de baixo”. Conforme Jim Sharpe, tal perspectiva se opõe à visão tradicional, que narra “os feitos dos grandes”, passando a tratar como fonte de informação a “massa do povo” ou “aqueles homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história” (SHARPE, 1992, p. 41). Ele exemplifica com o registro de um soldado que, após a Batalha de Waterloo, escreveu para a esposa dando sua versão do fato. Conforme o autor, nas últimas décadas tem havido uma tendência a se contar a história “do ponto de vista do soldado raso, e não do grande comandante” (SHARPE, 1992, p.40).

Em *O Tempo e o Vento*, a guerra é um dos principais elementos em torno do qual emergem pontos de vista diferentes. Já referimos, no Item 1.1, a primeira participação de Pedro Terra em uma guerra, demonstrando a contrariedade dele e de sua mãe. Cabe acrescentar que quando Ana Terra solicitou a Ricardo Amaral que dispensasse seu filho do recrutamento, este não apenas negou o pedido como o ridicularizou. Ao final, declarou: “Estou com setenta anos e prefiro mil vezes morrer brigando do que me finar aos pouquinhos em cima duma cama.” (CONT1, p. 179). Ana Terra será redimida, de certa forma, porque seu filho voltará vivo enquanto Ricardo Amaral perecerá na guerra. Além disso, Chico Amaral, que assumirá o comando da família, perderá um olho em razão de um pontão de lança. Porém os

Amarais aumentam o prestígio político, garantia de manutenção e ampliação de suas propriedades, motivo principal de sua participação nos combates. Já os trabalhadores e suas famílias somente têm a perder com a guerra. E quando um deles morre, paira o silêncio sobre sua história. Vejamos o episódio que descreve a maneira como a população em geral fica sabendo da morte dos soldados:

Tinham ficado enterrados em território castelhano quinze escravos, quatro peões e oito rancheiros. Os homens apearam dos cavalos, abraçaram os parentes e amigos e encaminharam-se para seus ranchos. E as mulheres cujos maridos, filhos, irmãos ou noivos não tinham voltado ficavam ainda um instante, meio estupificadas, a esperar por eles debaixo da grande figueira. Mas de repente, compreendendo tudo, rompiam o choro (CONT1, p. 182).

Sobre eles, não há registro, indenização ou palavra de apoio. Somente a ausência a anunciar a trágica realidade.

Existe, também, um componente de gênero no conflito de visão acerca da guerra, como se percebe quando Maria Valéria procura preparar Flora para suportá-la. Depois de recordar a história de Bibiana, afirma:

- Eu sei, você não quer ouvir todas estas histórias porque tem medo. Prefere se iludir. Mas uma mulher nesta terra tem de estar preparada para o pior. Os homens não têm juízo, vivem nessas folias de guerras. Que é que a gente vai fazer senão ter paciência, esperar, cuidar da casa, dos filhos... Os homens dependem de nós. Como dizia a velha Bibiana, quem decide as guerras não são eles, somos nós. Um dia eles voltam e tudo vai depender do que encontrarem. 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 (ARQ1, p. 277-278).

Visivelmente, Maria Valéria procura transmitir a Flora a parte que cabe às mulheres na tradição da família. De modo delicado, não mencionará o seu papel durante o cerco do Sobrado, em 1895. Falará da história exemplar de Bibiana, referindo-se, também, a Ana Terra e Pedro Terra, no episódio em que Ana mata um índio. Esta história, bem como suas personagens, somente conhece através da memória de Bibiana. Pelo que se percebe que a guerra, ao alterar a rotina, redefinindo os papéis de homens e mulheres, tem a capacidade, também, de dilatar a relação com a memória.

Ao longo da história de *O Continente*, narra-se a origem e a ascensão social da família Terra-Cambará. Tal ascensão ocorrerá através do casamento de Bolívar com Luzia, de maneira que, desde a origem até essa geração, a família fará parte da periferia do poder, exercido pelos Amarais. Por isso, há uma clivagem social

fortemente marcada na parte inicial da obra. No tocante a isso, os momentos de maior tensão provavelmente estejam no episódio “Um Certo Capitão Rodrigo”. Nitidamente, há, nessa parte da narrativa, um conflito social, sendo que a família Amaral representa o poder econômico e político. Em diálogo com o pe. Lara, Rodrigo pontifica a voz dos que pouco ou nada possuem. Vejamos parte dele:

- Me lembrei do coronel Amaral.
- E que é que ele tem a ver com nossa conversa?
- Tem muito. Ele é um leão baio. E dos grandes! E vosmecê parece ser mais do lado dele que do lado das ovelhas, padre.
- O pe. Lara empertigou-se sobre a banquetta.
- Não compreendo – disse. Mas compreendia perfeitamente o que o outro insinuava.
- Vosmecê sabe como ele trata os escravos... – continuou Rodrigo. – Para ele negro não merece ser considerado gente. Vosmecê sabe como ele trata os peões e agregados. E vosmecê não ignora que ele tem mandado matar gente... (CONT1, p. 310).

Rodrigo encarna, nesse momento, a voz coletiva, expressando o que se comenta longe da família Amaral. O duelo que travará com Bento Amaral por causa de Bibiana tem esse componente de fundo, que é verbalizado quando Juvenal intervém e denuncia a opressão e a violência que essa família exerce sobre a população de Santa Fé. Depois de citar alguns casos de pessoas que foram executadas a mando dos Amarais, conclui:

Todo mundo aqui tem medo dos Amarais. Pois eu, se tive algum, agora perdi. [...] Hai anos que a gente vive aqui encilhado pelos Amarais. O velho Ricardo Amaral tirou a terra do meu pai. Botou a corda no pescoço do coitado, quando ele ficou mal de negócios. Todo mundo sabe que a maior parte dos campos que esse velho tem foi roubada (CONT1, p. 376).

As injustiças praticadas pelos Amarais estão vivas e acumuladas na memória de Juvenal, que as refere de maneira explosiva. A intensidade de seu ódio é percebida pelo pe. Lara:

E o padre ficou surpreendido ao perceber no rosto do filho de Pedro Terra uma expressão que só podia ser ódio mal contido: uma surda raiva velava-lhe a voz. E o vigário pela primeira vez percebeu como Juvenal detestava Bento Amaral (CONT1, p. 274).

É importante observar a forma como Juvenal é nomeado na primeira frase: o “filho de Pedro Terra”. Não era apenas a personagem Juvenal que causava espanto ao padre, mas, principalmente, o membro da família Terra, na qual não se imaginava haver alguém com capacidade de guardar tanto ódio. Efetivamente, o padre estava

equivocado, pois Pedro Terra cultivava rancor antigo contra os Amarais. Ódio que remonta à sua juventude, como se percebe no ato em que Chico Amaral, montado em seu cavalo, anuncia a edificação do povoado de Santa Fé:

Ana Terra escutava, mal entendendo o sentido daquelas frases. Pedro estava muito atento. Pensava no terreno que lhe ia tocar, e ao mesmo tempo olhava fascinado para as grandes botas do estancieiro, lembrando-se das botas do coronel Ricardo; ainda sentia por elas um secreto temor, que no fundo era surda malquerença (CONT1, p. 185).

Ele não ousará agredir verbalmente os Amarais, como fez seu filho, nem os enfrentará fisicamente, como Rodrigo. Porém, como já referido, sua “malquerença” contribuirá para que não insista no casamento da filha com Bento. Além disso, chegará a se insubordinar contra os Amarais quando, às vésperas da Revolução Farroupilha, o coronel Ricardo Amaral exigir que a Câmara Municipal faça uma declaração de fidelidade ao governo. Pedro Terra posiciona-se contra o ato, o que lhe valerá uma sentença de prisão por parte do mandatário local.

Os episódios de enfrentamento são exceções que não têm a condição de alterar o curso da história. Nem por isso são menos importantes, pois sugerem e ajudam a sustentar uma memória maior, que é cultivada entre as gerações. Eles têm o “dom de despertar no passado as centelhas da esperança”. (BENJAMIN, 1985, p. 224).

No processo de conquista do Sobrado, a disputa entre Bibiana e Luzia também envolve um componente memorialístico. Para Bibiana, há, nesse processo, uma forte memória familiar, tendo em vista que a edificação fora realizada no lugar em que ficava a casa de Pedro Terra. Mesmo vivendo no Sobrado, parece que a casa lhe é indiferente, sendo mais importante o espaço anterior a ela. Luzia, no entanto, encarna a negação dessa memória. Conforme Jacques Leenhardt:

Luzia encarna no plano psicológico a realidade arquitetural do Sobrado: ela também tem vários andares e um fundo duplo. Essa ambivalência constitutiva faz de Luzia uma personagem complexa, propriamente romanesca, que, na atmosfera local, aqueles que não saberiam aceitá-la, cristalizam nela o horror de todos. Sagrada e impura aos olhos da coletividade, ela é um personagem tabu. [...] Luzia é tabu porque infringiu todos os tabus: o da linhagem, o da reverência à morte, pretendendo até não possuir uma alma (LEENHARDT, 2001, p. 37).

Para o autor, Luzia tipifica o moderno herói romanesco, em conflito com o meio. Ela encontrava no Sobrado uma opção de isolamento diante da comunidade

de Santa Fé. O confronto de visões entre ela e Bibiana desencadeará um episódio aparentemente pitoresco relativo a um pé de marmeleiro existente no pomar, que teria sido plantado por Pedro Terra. Luzia ordenara a um escravo que eliminasse a árvore. Bibiana percebe isso quando o trabalhador já está pronto para começar a atividade e dá ordem em sentido contrário. Como Luzia insiste na ordem inicial, Bibiana toma de uma pistola e ordena ao escravo que largue o machado. E depois complementa de modo categórico: “Quem encostar a mão em qualquer árvore deste quintal leva bala” (CONT2, p. 538).

Essa passagem evoca a forte relação entre memória e identidade. Na perspectiva tratada por Michael Pollak a disputa em torno da herança pode envolver não apenas valores materiais, mas também valores morais:

Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que *a memória e a identidade são valores disputados* em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos. Todo mundo sabe até que ponto a memória familiar pode ser fonte de conflitos entre pessoas. [...] Não se trata apenas de herança no sentido material, mas também no sentido moral, ou seja, do valor atribuído a determinada filiação. Sabemos que a memória, bem como o sentimento de identidade nessa continuidade herdada, constituem um ponto importante na disputa pelos valores familiares, um ponto focal na vida das pessoas (POLLAK, 1992, p. 5).

Com a ascensão social dos Terra-Cambarás, há uma mudança na perspectiva narrativa. O poder, antes visto de fora, passará a ser investigado também por dentro. Além disso, como essa família, sob a liderança de Rodrigo, se move com habilidade na dialética do favor, diminui a tensão social que se percebia anteriormente. Ainda assim, há momentos em que se desenha um confronto entre a imagem positiva que Rodrigo quer projetar e a negativa, que parte da população comenta.

Em *O Retrato*, a narrativa inicia com Rodrigo doente, tendo retornado do Rio de Janeiro, em 1945, após participar do Governo Vargas. A narrativa se divide em quatro capítulos, sendo que o primeiro, intitulado *Rosa dos Ventos*, procura traçar um painel da imagem que os habitantes de Santa Fé têm de Rodrigo. A primeira impressão que surge é do sogro, que lamenta o fato de o genro ter ido para o Rio de Janeiro, onde teria acumulado experiências negativas:

Fizera inimigos, fora caluniado e – pior que tudo – criara mal os filhos. Depois, há pessoas invejosas que não podem ver ninguém subir. Babalo sabia das coisas horríveis que ali em Santa Fé se diziam do genro: que fora um dos príncipes do câmbio negro, que andara metido em grossas patifarias de advocacia administrativa... (RETR, p. 15).

A reflexão de Aderbal Quadros sintetiza a polarização existente na cidade em torno da trajetória de Rodrigo. Há uma parcela que tem uma visão negativa dele, acusando-o de tirar benefício pessoal de suas relações com o poder, além de ser excessivamente dado a festas e mulheres. Mas há outro grupo que desconsidera ou relewa essas características, defendendo com veemência a imagem de Rodrigo. Cuca Lopes, um oficial de justiça, que “tinha a fama de ser o maior mexeriqueiro da cidade” (RETR, p. 20), desponta como porta-voz dos acusadores de Rodrigo. Ele circula pela cidade procurando captar informações e, ao mesmo tempo, exibir as novidades que possui. Mas se depara com ferrenhos defensores do senhor do Sobrado. É o caso do pe. Josué, para quem Rodrigo é “um bom católico e um patriota” (RETR, p. 32). E também de Chico Pão, que é quase um devoto da família Terra-Cambará, sentindo-se grato por fornecer-lhe pão há quase cinquenta anos. Além disso, Rodrigo o teria curado de uma pneumonia. Também conversa com Neco Rosa, amigo pessoal de Rodrigo, de quem fora companheiro de festas, além de terem combatido juntos na Revolução de 1923. Ele não apenas defende Rodrigo como desautoriza qualquer crítica ao amigo. Mas talvez quem melhor sintetize a impressão positiva de Rodrigo seja José Lírio:

- E se o Rodrigo tem defeitos – rematou o velhote, com um certo riso na voz – são defeitos lindos. – repetiu com ênfase: - Lindos defeitos. Lugar de santo é na igreja ou no céu, não neste mundo velho sem porteira! (RETR, p. 52).

Neste caso, a admiração por Rodrigo se estende, inclusive, a seus possíveis defeitos. Em realidade, estes fazem parte de uma moldura maior, onde a personagem desponta como homem generoso e apaixonado. De outra parte, a crítica é verbalizada, de maneira vaga, por uma personagem maledicente, o que diminui a importância da acusação.

De maneira que, na memória sobre Rodrigo, prevalece a marca positiva. Isto é reforçado, também, no final da narrativa, no comentário de Roque Bandeira:

- No entanto, não há recanto desta cidade, Floriano, que não lembre de teu pai. O calçamento destas ruas foi ele quem mandou fazer... E a rede de esgotos... E dezenas, centenas de outros melhoramentos... Numa destas esquinas, o doutor Rodrigo se atracou com um guarda municipal que estava espancando um pobre homem. [...] Estão vendo aquela casa? Sim, a amarela... pois uma noite eu vi, não me contaram, vi com estes olhos, o doutor Rodrigo pular uma das janelas para ir dormir com a mulher do promotor. - Soltou uma risada. - E não foi essa a única janela que o nosso herói pulou, nem a única mulher que ele fez feliz... [...] E, digam o que disserem, o doutor Rodrigo teve gestos... (ARQ3, p. 448).

Nesse mesmo comentário, mais adiante, afirmará de modo solene que com “o doutor Rodrigo não morre apenas um homem. Acaba-se uma estirpe. Finda uma época.” (ARQ3, p. 449).

Jacques Leenhardt, em “Memória do passado e memória do futuro – ensaio sobre a construção da memória em *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo”, (2001) aborda o problema da repetitiva duplicidade identitária das personagens dessa narrativa. Para o autor, o retrato de Rodrigo é a metáfora dessa duplicidade. Conforme o modelo lukacsiano do herói problemático, Rodrigo encarna os valores do passado, fazendo jus à repetição do nome e, de outra parte, os valores urbanos e cosmopolitas modernos. Depoimentos como os citados evidenciam a admiração pela capacidade que tem de carregar a tradição masculina dentro de um mundo modernizado. Ao fazê-lo, está tipificando um fenômeno da sociedade em que vive. Não é por acaso que mesmo Roque Bandeira, um intelectual atento aos valores modernos, dirá não ser imune à influência dos valores tradicionais. Ao debater com Arão Stein sobre a Revolução de 1923, afirma:

Não sou indiferente a certos valores gauchescos. Nem todas as minhas leituras racionalistas conseguiram me imunizar contra esse micróbio. Quando leio sobre um ato de bravura, sinto um calafrio. Uma coisa te digo: tem havido heróis de ambos os lados (ARQ2, p. 310).

Há, aqui, uma questão de época. Tanto Roque Bandeira quanto Liroca, Neco Rosa ou Chico Pão são filhos do século XIX e carregam o imaginário dessa época. Tal não ocorre com Arão Stein, Eduardo Cambará e Floriano, que não estão ligados a essa memória. São personagens típicas do século XX, demonstrando maior sintonia com o mundo moderno. Os dois primeiros abraçarão o ideal comunista, motivo de severas críticas à liderança política que Rodrigo representa. Já Floriano não manifesta oposição político-ideológica ao pai, mas uma contraposição cultural aos valores paternos. Na conversa que travam, no dia anterior à morte de Rodrigo, um dos pontos de divergência evocados diz respeito à relação com as mulheres. Floriano recorda que, na adolescência, a intensa atividade sexual do pai o incomodava, porque o via como um concorrente e, ainda, porque temia que sua mãe descobrisse as relações extraconjugais do pai e sofresse com elas. Veja-se que há, aqui, dois movimentos diferentes. Há uma repulsa ao comportamento do pai, em razão da preocupação com a mãe. Mas também ocorre um processo de identificação no próprio ato de o ver como um concorrente.

Porém, a principal oposição rememorada é relativa à violência. Floriano é avesso a esse forte componente da tradição masculina gaúcha, o que lhe renderá problemas no relacionamento com Rodrigo. Em um deles, Floriano deixou de atirar para defender-lhe a vida. A atitude valerá a repressão paterna, através de um pontapé nas nádegas e de um xingamento: “Covarde! Não és meu filho! Vai para baixo da saia da tua mãe, maricas”. (ARQ3, p.410). A cena, traumática para Floriano, o perseguirá pela vida afora, levando-o a tentativas sucessivas de superação do medo. E, embora tenha protagonizado ações que comprovariam sua coragem, Floriano afirma que se mantém tão covarde quanto antes e que a brutalidade continua lhe causando horror.

A conversa de ambos serviu para Floriano afirmar o seu lugar. Por mais que deseje, não consegue ser igual ao seu pai. De outra parte, este não preenche o perfil idealizado pelo filho. A aceitação dessa realidade significa o estabelecimento de uma relação de alteridade. Ao conseguir aceitar os diferentes valores pelos quais Rodrigo se pauta, o escritor Floriano se capacita para tratar de um mundo que é seu, mas, ao mesmo tempo, lhe é estranho e oposto.

## 2 OS PORTADORES DA MEMÓRIA

Ao tratar sobre os integrantes da comunidade que possuem maior atuação na perpetuação da memória, Jacques Le Goff usa o conceito de “homens-memória”:

Nestas sociedades sem escrita há especialistas na memória, homens-memória: “genealogistas”, guardiões dos códices reais, historiadores da corte, “tradicionalistas”, dos quais Balandier (1974, p.207) diz que são 'a memória da sociedade' e que são simultaneamente os depositários da história 'objetiva' e da história 'ideológica' para retomar a expressão de Nadel. Mas também “chefes de família idosos, bardos, sacerdotes”, segundo a lista de Leroi-Gourhan [...] (LE GOFF, 1994, p. 429).

Para o teórico, essas personagens exercem, nas sociedades de cultura oral, papel central na manutenção da coesão do grupo.

Além das pessoas, a memória necessita, para sua preservação, de suporte material. Le Goff refere, a partir de Pierre Nora, os chamados “lugares da memória” que podem ser:

Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações (LE GOFF, 1994, p. 473).

Vê-se que o conceito de “lugar” possui, aqui, uma grande amplitude, envolvendo desde o espaço físico até o espaço temporal. Paul Ricoeur afirma:

Esses lugares da memória funcionam principalmente à maneira de reminders, dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta. (RICOEUR, 2007, p. 58).

Ana Luiza Bustamante Smolka elenca os diversos conceitos de “lugar da memória”, conforme a área do conhecimento: pesquisadores da memória coletiva, a mnemotécnica, a biologia, a medicina, a neurologia e a psicanálise. E propõe acrescentar “o discurso como (locus de?) memória”. A autora afirma:

Encontramos nos cantos homéricos, na pintura e na poesia de Simônides, nas imagens e nas palavras, na mnemotécnica, possibilidades de narrar, formas de sustentação da memória. Memória para coisas, memória para palavras. Desde os gregos, a questão persiste. Com Santo Agostinho, Santo Tomás, Freud, Luria, os psicólogos atuais... A palavra remete a imagens e a coisas. Mas a palavra também cria, constitui, institui relações e formas de ação (SMOLKA, 2000, p. 187-188).

Sob a denominação que intitula o capítulo, procuraremos tratar, em *O Tempo e o Vento*, dos “lugares da memória”, entendidos como todos que, na narrativa, têm a capacidade de preservá-la e estendê-la às gerações seguintes, bem como das personagens que centralizam e agregam esses componentes. É por estas que começaremos.

## 2.1 PERSONAGENS

Antonio Candido, em “A personagem de ficção”, afirma que é através da personagem que o leitor adere ao mundo narrado. O autor sublinha, porém:

Isto nos leva ao erro, freqüentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, - como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna [...] mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance (CANDIDO, 1987, p. 54-55).

Na obra em análise, o processo memorialístico perpassa toda a estrutura da narrativa. Enquanto tal, permeia o olhar e a vida das personagens. Há um grupo de personagens que se destaca na composição das memórias, garantindo sua emergência e perpetuação para a comunidade. Cumprem, assim, uma função coletiva, conforme a perspectiva adotada por Halbwachs:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (2003, p. 30).

A constituição da memória é feita por um processo coletivo. Quando um acontecimento é marcante a ponto de não mais o esquecermos é porque o quadro de valores coletivos, de acordo com o qual o sentimos, foi tocado de maneira intensa. O autor ilustra com a hipótese de alguém que visite, isoladamente, uma casa. Ao caminhar por ela e colher impressões, estas possuem um fundamento social, pois “seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade” (HALBWACHS, 2003, p. 41-42).

De outra parte, é importante considerar que o processo de transmissão dessa memória somente ocorre quando esse componente identitário do grupo continua vigorando, possibilitando a existência de novos receptores e atualizadores dela:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2003, p. 39).

### 2.1.1 Ana Terra

Ana Terra é uma personagem voltada para o futuro, desempenhando uma trajetória de ação. Diferentemente de Bibiana e Maria Valéria, o leitor não acompanhará seu envelhecimento. O capítulo “Ana Terra” conclui-se narrando um episódio de 1811, e o seguinte começará em 1832. A personagem, por sua vez, morreria em 1827. Sobre esse último período, o leitor terá algumas informações, de maneira retrospectiva, a partir da memória de Pedro e de Bibiana.

Quanto às memórias mais importantes de Ana Terra, a narrativa vale-se de um recurso peculiar para apresentá-las. Elas são projetadas, de forma antecipatória, no futuro da personagem. É assim, por exemplo, que o narrador introduz o relato da chegada de Pedro Missioneiro na estância da família:

Mas entre todos os dias ventosos de sua vida, um havia que lhe ficara para sempre na memória, pois o que sucedera nele tivera a força de mudar-lhe a sorte por completo (CONT1, p. 102).

Será o mesmo recurso utilizado para discorrer sobre a maneira como Pedro se fez aceito na família:

Anos depois, sempre que pensava nas coisas acontecidas nos dias que se seguiram à entrada de Pedro naquela casa, Ana Terra nunca chegava a lembrar-se com clareza da maneira como aquele forasteiro conseguira conquistar a confiança de seu pai [...] (CONT1, p. 114).

No presente da narração, a história recebe a força da permanência futura. Até mesmo para referir o caráter negativo da memória esse expediente é utilizado. É o que se observa quando os irmãos de Ana Terra retornam para a casa após assassinares Pedro Missioneiro:

Ana imaginou Horácio e Antônio cavando uma sepultura, e o corpo de Pedro estendido no chão ao pé deles, coberto de sangue e sereno. Depois os dois vivos atiraram o morto na cova e o cobriram com terra. Bateram a terra e puseram uma pedra em cima. E Pedro lá ficou no chão frio, sem mortalha, sem cruz, sem oração, como um cachorro pesteadado. Agora estava tudo perdido. Seus irmãos eram assassinos. Nunca mais poderia haver paz naquela casa. Nunca mais eles poderiam olhar direito uns para os outros. O segredo horrível havia de roer para sempre a alma daquela gente. E a lembrança de Pedro ficaria ali no rancho, na estância e nos pensamentos de todos, como uma assombração (CONT1, p. 141).

Há um vaticínio na passagem, o que corrobora a ambientação mítica que acompanha a narrativa nessa parte da obra. O discurso indireto livre permite a superposição da voz da personagem e do narrador, sendo que este último empresta um tom solene à história. Se a personagem imagina o futuro, o narrador tem domínio sobre ele, e pode anunciá-lo. Por isso, a voz híbrida conjuga o terror da personagem com a palavra profética do narrador. Esse recurso antecipatório ainda ocorre em relação a dois outros acontecimentos: o casamento de Horácio, que vai morar em Rio Pardo, abandonando a família, e a morte de sua mãe.

### 2.1.2 Bibiana

Conforme observa Regina Zilberman, “Bibiana duplica a avó não apenas por se assemelhar a ela, mas por portar seu nome em duplicata: também é Ana e é Ana duas vezes.” (ZILBERMAN, 2004, p. 43). É, de certa maneira, a Ana que se repete pela memória. Em seu acervo de lembranças, pode-se estabelecer dois núcleos: aquelas que se referem às experiências da personagem e as que se reportam ao que Ana Terra lhe contava.

O primeiro contato que o leitor faz com a jovem Bibiana está intimamente associado com a imagem de Ana Terra. É o começo de “Um Certo Capitão Rodrigo”, Dia de Finados, e Bibiana acompanha a família na visita ao sepulcro da avó. Ela observa, emocionada, o túmulo enquanto pensa:

Lágrimas começaram a brotar-lhe dos olhos. Depois que a velha morrera, Bibiana se sentira muito 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 pra as bandas do Botucaraí. Agora a velhinha estava morta e Bibiana não tinha mais a quem confiar suas mágoas e suas dúvidas. Não se entendia muito bem com a mãe; achava-a boa, sim, serviçal, não havia dúvida, mas muito parada, muito... sem histórias para

contar. O pai, esse era um pouco fechado e inspirava-lhe um respeito que quase chegava a ser temor (CONT1, p. 227).

A importância de Bibiana enquanto continuidade da história de Ana Terra também é afirmada por Pedro Terra:

Havia nela também muito da avó, principalmente a voz. Bibiana tinha crescido à sombra de Ana Terra, com a qual aprendera a fiar, a bordar, a fazer pão e doces e principalmente a avaliar as pessoas. Depois que Ana Terra morrera, Pedro às vezes tinha a impressão de que ela continuava a falar pela boca da neta. Bibiana repetia frases da avó. Quando à noite ventava e eles estavam dentro de casa em silêncio, esperando a hora de irem para a cama, a moça de repente murmurava “Noite de vento, noite dos mortos”. Bibiana via muito os homens com os olhos desconfiados e cautelosos de Ana Terra (CONT1, p. 226).

Na análise que Pedro faz sobre a filha fica assinalado um traço da memória feminina, que se tornará mais intenso, depois, em Maria Valéria: o seu caráter pragmático. Em geral, não recordam pelo prazer de rememorar, mas pela relação que determinados fatos do passado possam ter com os eventos presentes. Paul Ricoeur aborda esse fenômeno da memória, a partir de Bergson, retomando a dicotomia representação versus ação. Para o autor, essa antítese não se justifica. O cérebro é um instrumento de ação e representação em conjunto e não em oposição:

Sob este aspecto, a literatura mais que a experiência cotidiana está ao lado de Bergson: literatura da melancolia, da nostalgia, do spleen, sem falar da *Busca do tempo perdido* que, mais que nenhuma obra, se erige em monumento literário simétrico a *Matéria e Memória*. Mas pode-se dissociar tão radicalmente a ação e a representação? A tendência geral da presente obra é considerar o par ação e representação como a matriz dupla do vínculo social e das identidades que o constituem (RICOEUR, 2007, p. 447).

O que Bibiana herda de Ana é o conteúdo presente nas histórias que contava, o seu componente cultural e moral, que lhe dará segurança para “avaliar as pessoas”. Há um processo de aprendizado, que se estende e se harmoniza com os afazeres da casa. E a personalidade que demonstrará no decorrer da narrativa atesta que se apropriou desses saberes.

Se coube a Ana Terra a liderança da família desde a migração para Santa Fé, Bibiana assumirá o comando da conquista do Sobrado. Este é praticado sob o influxo da memória recente. Frente ao olhar de Bibiana, é uma reconquista do lugar usurpado à família. É através dela que sabemos o quanto a perda da propriedade, para Aguinaldo Silva, atingira emocionalmente Pedro Terra:

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. 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 (CONT2, p. 367).

Mas a recordação de Bibiana não se fixa apenas no passado. Ela se volta para o presente e observa o Sobrado:

Agora lá estava o Sobrado como um intruso em cima daquela terra querida. Era como se o casarão do pernambucano houvesse esmagado a casinha onde vivera Ana Terra e onde ela, Bibiana, noivara com o Cap. 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. 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 (CONT2, p. 367).

Será nessa noite que Bibiana tomará a decisão de facilitar a aproximação de Bolívar com Luzia, estimulando, assim, o casamento entre eles. Depois de conquistado o Sobrado, a memória da casa antiga determinará sua obstinação em preservar o que restara dela - o arvoredo -, como se vê na atitude, já referida, de garantir, de arma em punho, a sobrevivência de um pé de marmeleiro. De maneira que a representação do passado atua como motivação para a ação que desencadeará.

De outra parte, envolvida na disputa pelo comando do Sobrado e, depois, no exercício desse comando, não se perceberá, com muita ênfase, o processo de recordação do passado. Ainda assim, a narrativa apontará alguns momentos em que este invade o presente de Bibiana. Ela relata ao Dr. Winter que a intensa atividade diária facilita o ato de dormir. Porém, quando não está muito cansada, as lembranças costumam surpreendê-la, antes do sono. Como nesta passagem:

O bom mesmo seria dormir logo sem pensar, porque seus pensamentos sempre eram mais e tristes. Fechou os olhos. Pela sua mente passou o vulto do Maj. Erasmo Graça. Depois, o de Florêncio, caminhando e puxando por uma perna. Viu também Bolívar caído de borco no meio da rua, com a cara numa poça de sangue (CONT2, p. 542).

Jacques Leenhardt (2001, p. 29-30) observa que a narrativa utiliza fartamente o recurso da semelhança física, como elemento a reforçar tradição e continuidade entre as gerações. É o que ocorre quando Bibiana visita o quarto de Licurgo, antes de ele dormir:

A luz amarelada da vela alumia em cheio o rosto do menino... Por um instante ela viu todos os seus mortos queridos no semblante do neto. Pedro, Ana, Bolívar... A maneira que Curgo tinha de olhar as pessoas, com a cabeça um pouco atirada para trás, era francamente do Rodrigo... (CONT2, p. 541).

Em outro momento, é a semelhança entre as ações que leva Bibiana a ver, em um único quadro, as personagens do passado e a do presente. A cena transcorre quando Licurgo se despede da avó para ir tomar parte em uma representação das batalhas entre mouros e cristãos. Bibiana lembra, através da imagem do neto, de outras guerras ou lutas reais, de que tomaram parte os homens de sua família:

Quando viu Licurgo afastar-se, de espada e pistola à cinta, Bibiana Terra Cambará teve um mau pressentimento. Lembrou-se da hora em que, havia quarenta e oito anos, dissera adeus ao marido que ia atacar o casarão dos Amarais... (“Me frita uma lingüiça que eu já volto, prenda minha!”) Em sua mente a imagem de Rodrigo fundiu-se com a de Bolívar, que atravessava a rua de pistola na mão, gritando como um possesso...  
- Licurgo! – exclamou ela.  
O rapaz estacou e fez meia volta.  
Naquele momento Bibiana teve a impressão de que o neto era uma mistura de Pedro Terra, do Cap. Rodrigo e de Bolívar. Três homens num só, e esse um agora também ia para a guerra (CONT2, p. 609-610).

Leenhardt vê, neste recurso, um processo de naturalização da história, que é remetida aos laços de sangue. Entendemos, de modo um pouco diferente, que esse recurso acentua a força da memória. O olhar de Bibiana funde, de maneira repetida, o neto e seus antepassados porque a memória deles é muito forte na personagem, que canalizara, em Licurgo, a síntese dos demais.

Durante a Revolução de 1893, esse tipo de memória continuará ocupando seu pensamento. Nesse momento, já velha e meio caduca, a balançar-se em sua cadeira, é a própria imagem do passado encravada no Sobrado. E pela sua boca soarão novamente as palavras de Ana Terra, em momento único e marcante na narrativa: “- Bem dizia a minha avó – resmungando d. Bibiana, cerrando os olhos. – Noite de vento, noite de mortos” (CONT1, p.100).

### 2.1.3 Maria Valéria

Através do casamento do filho, Bibiana conquistará o Sobrado, mas causará mal-estar em relação à família de Juvenal, que não aceitará o enlace com a filha de quem, indiretamente, determinou a morte de seu pai. Ele se recusa a visitar o Sobrado, comportamento que também será adotado por Florêncio, apesar dos apelos de Bibiana. A reconquista dos laços familiares somente será concretizada através de outro casamento: o de Alice - filha de Florêncio – com Licurgo. Durante a Revolução de 1893, além dela, estarão morando no Sobrado o seu pai, que morrerá antes do cerco ser levantado, e sua irmã, Maria Valéria, que, frente à fragilização de Bibiana, assume o comando feminino da casa. Assim, além da sucessão genealógica, o casamento garante a continuidade da memória.

Em uma das noites do cerco ao Sobrado, Maria Valéria acende a lamparina no quarto dos sobrinhos e pede que aguardem em silêncio enquanto vai buscar algo para comerem. Nesse intervalo, Fandango ingressa no quarto e, a pedido dos meninos, passa a contar a lenda do Negrinho do Pastoreio. No clímax da narração, Maria Valéria “entra no quarto, abrindo a porta com um gesto brusco”, trazendo laranja e farinha, e ordena que comam. Segue-se uma cena em que ela insiste para que os sobrinhos se alimentem, enquanto estes estão mais motivados para ouvir a história contada pelo capataz, que intervém apaziguador: “Já estou no fim, dona”. Ela aguarda, então “de braços cruzados, imóvel e tesa” (CONT2, p. 551). Enquanto Fandango se ocupa em alimentar o imaginário das crianças, Maria Valéria se empenha em alimentar o corpo delas. Preocupação cotidiana, repetitiva e planejada, como assinala o começo da cena, quando acende a lamparina. Mas ela não é indiferente a essa narrativa, como se verá, cinquenta anos depois. É quando, frente à desagregação da família, vai com Floriano até o pé de marmeleiro, retira do castiçal um toco de vela aceso, crava-o no chão e convida o afilhado para fazerem uma promessa ao Negrinho do Pastoreio, para “aquela gente achar o que perdeu” (RETR, p. 594). Ou seja, para Maria Valéria o mais importante não é a narrativa, enquanto tal, sobre a personagem lendária, mas a esperança de que possa agir e transformar a realidade.

No dia em que Rodrigo se despede da família para ir combater na Revolução de 1923, Maria Valéria, contrastando com a inquietação dos adultos, ocupa-se com a refeição das crianças, o que motiva a reflexão do sobrinho:

Era extraordinário – pensou Rodrigo – como nem naquela hora excepcional a velha perdia o contato com a realidade cotidiana. Sabia que, houvesse o que houvesse, a vida tinha de continuar e a disciplina doméstica não devia ser relaxada (ARQ1, p. 272).

Sandra Jatahy Pesavento, ao tratar das mulheres em *O Tempo e o Vento*, afirma:

Mesmo caladas, secas, obstinadas, a missão dessas mulheres do romance é guardar e fazer lembrar, salvando o tempo do passado para o futuro. (PESAVENTO, 2001, p. 188).

Parece-nos que Maria Valéria é quem melhor expressa essa característica. Ao longo de sua trajetória, que perpassa toda a obra, ela se afirma como cuidadora zelosa da família. Flávio Aguiar (2001, p. 212) escreve que é a “vestal e guardiã” do Sobrado, o seu “verdadeiro esposo”. É, como diria Floriano, “vaqueana dos campos e veredas do passado desta família” (ARQ3, p. 163). Incorpora a memória de Ana Terra e Bibiana, sendo que com esta guarda uma forte identificação. Veja-se o início da cena em que falará sobre suas antecessoras para acalmar e fortalecer Flora durante a Revolução de 1923:

Parece que estou vendo ela... – disse de repente Maria Valéria.  
Flora alçou o olhar.  
- Quem, Dinda?  
A velha Bibiana. Nesta mesma cadeira onde estou sentada... Enrolada no xale, se balançando...  
Da cozinha vinha um cheiro de açúcar queimado. Maria Valéria traçou o xale que lhe cobria os ombros. (Era o velho, pois ainda não se habituara ao novo que Rodrigo lhe dera pelo Natal.) (ARQ1, p. 277).

Em um jogo de imagens, está na mesma cadeira de balanço em que vê Bibiana. Ambas usam um xale, e Maria Valéria, ao organizar o seu, parece sublinhar essa semelhança.

Deve-se registrar, porém, que os momentos em que a Dinda invocará o passado são bastante raros. Ela já não encontra quem possa herdar a função que desempenha e que, portanto, justifique sua narração. É por isso que Floriano terá dificuldades em fazê-la contar os segredos que possui. Como sustenta, é “uma arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias. Mas arca fechada e enterrada.” (ARQ3, p. 163). A passagem sugere que as próprias memórias que atulham (enchem) a arca também a enterram, impedindo seu compartilhamento.

### 2.1.4 Fandango

José Menezes, o Fandango, é uma personagem periférica que, em alguns momentos, ocupa espaço central na narrativa. Tem o perfil de um gaúcho típico, sendo veterano de diversas guerras, conhecedor da lida campeira (capataz da fazenda Angico), trovador, narrador de histórias, mulherengo, bailarino e dono de excelente senso de humor.

Regina Zilberman em “Luzia Silva Cambará – revendo a tradição do mito”, afirma que Fandango “modela-se em Blau Nunes” (2004, p. 89). A autora refere a semelhança física entre as personagens e o fato de suas “expressões idiomáticas” (p.89) parecerem derivar de “Artigos de Fé do Gaúcho”, texto que faz parte de *Contos Gauchescos*.

Efetivamente, parece-nos bastante forte, na composição dessa personagem, a presença inspiradora de Blau Nunes. Ambos percorrem um tempo histórico que vai do começo do século XIX ao início do XX, e passaram de gaudérios a peões. Em um dos interlúdios do texto, o narrador, à maneira de Simões Lopes Neto, apresenta a personagem e depois lhe concede a palavra. Que principia como em Blau Nunes. Verifiquemos:

“Eu tenho cruzado o nosso Estado em caprichoso ziguezague.” (LOPES NETO, 1983, p. 5).

“Dês de gurizote ando cruzando e recruzando o Continente...” (CONT2, p. 543).

Fandango prosseguirá falando sobre a geografia do Rio Grande do Sul, de sua população e sua cultura, demonstrando dominar, em toda a extensão, o conhecimento prático desse mundo. Essa característica será reiterada em outros momentos da narrativa. Uma delas é quando atua como mestre de Licurgo, então com quinze anos, no conhecimento relativo à vida do campo. Nessa ocasião, o narrador irá dizer que, para “Licurgo, Fandango era uma espécie de oráculo – o homem que sabe tudo e que tudo pode” (CONT2, p.495). Posteriormente, Rodrigo Terra Cambará também associará Fandango ao mito:

Fandango é eterno – pensou Rodrigo, emocionado. Não era um ser humano mortal, mas um elemento da natureza. Era como uma grande árvore antiga por sobre a qual passavam as tempestades, as chuvas, o vento e o tempo (RETR, p. 97-98).

Ao final, concluirá com uma imagem em que se unem, na personagem, o humor e o conhecimento:

Para Rodrigo o velho capataz era a encarnação mesma de Pedro Malazarte, o grande empulhador. Conhecia melhor que ninguém seu Estado natal, que percorrera em todas as direções como tropeiro, carreteiro ou soldado (RETR, p. 97-98).

Fandango pode ser caracterizado como um típico homem-memória, conforme o conceito delineado por Jacques Le Goff. Enquanto tal, é mais um recriador da memória do que repetidor exato dela. O autor considera que a “reprodução mnemônica” é própria da sociedade letrada, enquanto que nas sem escrita, a maioria das práticas atribui “à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas” (1994, p.430).

Ao contar a história do Negrinho do Pastoreio para Bio e Rodrigo, o capataz escuta o barulho da cadeira de balanço de Bibiana, no outro quarto, e pensa:

Ela também sabe a história do Negrinho do Pastoreio – reflete o velho – mas conta-a de outro modo. Há mil modos de narrar esse mesmo “causo”. Fandango ouviu um no galpão de certa estância de São Gabriel; ouviu outro na Soledade e finalmente um outro muito diferente em Vacaria. Bem diz o ditado: “quem conta um conto aumenta um ponto” (CONT1, p. 549).

Sob esse aspecto, é significativo que esse depositário da memória coletiva seja uma personagem marcada pelo talento humorístico. Sob um viés bakhtiniano, o humor retira do narrado a condição solene, imprimindo-lhe um tom familiar, possibilitando a crítica e, a partir dela, a recriação:

O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização (BAKHTIN, 1988, p. 424).

Ter sabedoria diante da vida – é o que a narrativa parece corroborar - implica ter senso de humor para entender-lhe as sutilezas. Depois de narrar a lenda do Negrinho do Pastoreio, Toríbio pergunta se a história é verdadeira, ao que Fandango responde que é “uma história linda” (CONT2, p. 551), com isto desenredando o tema da polarização entre falso e verdadeiro.

Antonio Candido, em “Erico Verissimo de trinta a setenta” afirma que o romancista estaria ligado aos romancistas de Trinta e Quarenta através de dilemas como “arte ou vida; beleza ou verdade; contemplação ou participação” (1978, p. 43).

Em seguida, argumenta que Erico inclui em sua obra um problema típico do realismo da década de 1930, “uma espécie de remorso por mergulhar na beleza, com a disposição consequente de só aceitá-la se vier justificada por uma razão de ordem prática” (CANDIDO, 1978, p. 44). O crítico exemplifica com a chegada de Pedro Missioneiro na estância dos Terras. É um artista que encanta através da música e da narração de histórias. Em um almoço serviu-se mulita, que Horácio caçara, mas Pedro se recusa a comer esse prato. Para justificar sua negativa, narra a história da mulita que ajudou a salvar o Menino Jesus. Maneco Terra afirma: “Bobagens [...] é uma história que nunca sucedeu.” E como d. Henriqueta se arriscasse a dizer que podia ser bobagem, mas era um caso bonito, Maneco completou: “E sem serventia [...], sem serventia como quase tudo que é bonito” (CONT1, p. 122).

O argumento de Antonio Candido é mais amplo, mas, pelo menos no que diz respeito a essa passagem, é injusto com a obra. Efetivamente, a fala do chefe familiar menospreza a arte sob a argumentação de sua inutilidade. No entanto, é necessário frisar que o contexto da narrativa desautoriza a visão de Maneco. Ele é o pai severo que ordena o assassinato de quem fecundou sua filha. Para o leitor, quem se afirma é a arte e a vida, que persistem. O que a narrativa faz, e pareceu escapar ao crítico, é expor o problema para, através do estranhamento, questioná-lo.

Pode-se notar uma linha que vai de Pedro Missioneiro a Fandango, ambos apreciadores da beleza. E entre os dois ainda há o capitão Rodrigo, outro hábil narrador e admirador das belezas da vida.

A narrativa desinteressada de Fandango também é uma maneira de expressar sua realidade. Antes de sair, olha para Maria Valéria e murmura:

- Acho que vou acender hoje uma vela pro Negrinho para ele trazer de volta pra casa o meu neto que se perdeu nessa revolução. - Sorri. Fecha um olho. - E pro afilhado da Virgem me devolver outras coisas, muitas outras coisas que tenho perdido nesta vida (CONT2, p. 552).

Esta reflexão tem conotação social, avaliando a sua condição frente à guerra e à vida em geral. Fandango sabe que o mito não dispõe do poder de restituir-lhe o que a história lhe arrancou, mas, ao mesmo tempo, brinca com ele como forma de expressar o sentimento dessas perdas e, de certa maneira, sublimá-las.

Esse homem-memória se constitui em um olhar externo à família Terra-Cambará, embora sua imagem esteja intensamente vinculada à fazenda Angico.

Como afirma o narrador em relação ao jovem Licurgo, este “se habituara a ver o capataz ali na estância, como um elemento mesmo da paisagem” (CONT2, p. 496). Sua ligação com o Angico não desfaz a distância social em relação ao proprietário dela, que o vê integrado a seus bens. O caráter aparente da proximidade ficará evidente quando de sua morte, através do desconforto de Rodrigo durante o velório:

Não lamentava o velho Fandango, que, afinal de contas, vivera vida longa e rica. Tinha pena, isso sim, dos outros, dos que o estavam velando. Era, porém, uma pena temperada de impaciência, uma piedade sem calor humano, em suma, um sentimento gelado e gris como aquela tarde de junho. Por mais que se esforçasse, não podia amar aquela gente e era-lhe difícil e constrangedor ficar com aqueles miseráveis por muito tempo na mesma sala, a sentir-lhes o cheiro, a ver-lhes as caras terrosas, algumas das quais duma fealdade simiesca (RETR, p. 363).

As relações sociais de Fandango iam muito além do Sobrado e incluíam o pobrerio da região, os primeiros a chegarem ao velório, e que transmitiram ao jovem Rodrigo uma impressão melancólica. Os atos fúnebres, porém, crescerão de importância, com a participação generalizada da população, inclusive de fazendeiros da região. Há duas filas de cavalarianos, na coxilha, que tiram o chapéu, em reverência, quando a carroça passa com o corpo. Para Rodrigo, que, neste momento, assiste emocionado, isto “parecia o funeral dum guerreiro antigo” (RETR, p. 364). O político que há nele não deixa de invejar – e cobiçar - a popularidade do capataz. Antes de baixarem o caixão, salta para cima da carroça e improvisa um discurso de despedida. Habilmente, consegue lugar de relevo no que já se constitui na memória sobre Fandango, ao mesmo tempo em que visa restituí-la ao domínio do círculo familiar.

### **2.1.5 Liroca**

Maria Valéria, Rodrigo Terra Cambará e José Lírio, o Liroca, constituem o reduzido grupo de personagens que integram a trilogia *O Tempo e o Vento* desde o primeiro até o final do sétimo volume. No caso de Liroca, ele é protagonista da cena inicial, quando está cercando o Sobrado, e faz parte do desfecho da narrativa, quando o narrador o focaliza em seu quarto, antes de dormir.

Diferentemente de Fandango, não tipifica o gaúcho ideal e nem é dotado de humor. Ele sente medo o que, ao mesmo tempo em que o afasta do perfil consagrado do gaúcho, o torna, muitas vezes, objeto do humor. Apesar de não ter

coragem, participará de duas revoluções, a de 1893 e a de 1923, em razão da simbologia que herdou do pai. Maneco Lírio era major da Guarda Nacional, veterano da Guerra do Paraguai e monarquista. Liroca alistou-se junto às forças federalistas, procurando imitar-lhe os valores. Em seu caso, o peso da tradição familiar, que acolhe sem hesitação, torna-se dramático, já que, além de enfrentar a falta de coragem, precisará lutar contra a família Terra-Cambará, cuja casa frequentava amigavelmente e da qual faz parte Maria Valéria, o seu amor não correspondido.

Ao longo da trajetória, esta personagem se caracterizará pelo cultivo e reverência à memória: a de sua família e a da família Terra-Cambará. Jamais abandonou o lenço vermelho, símbolo dos maragatos. Mas também nunca desistiu de retomar as boas relações com a família de Licurgo, o que somente conseguirá quando Rodrigo, já adulto, intervém para que possa frequentar novamente o Sobrado. O medo, por sua vez, pelo contraste com os outros atributos, acaba dotando-o de uma força subjetiva destacada. Se o compararmos a Floriano, podemos deduzir que, semelhante ao do jovem escritor, o medo de Liroca é expressão de um profundo sentimento de rejeição à violência. De outra parte, o ato de enfrentá-lo, exalta a força de suas convicções, conferindo densidade à personagem. Durante o julgamento de um capanga de Laco Madruga, inimigo político dos Terra-Cambarás, armou-se um clima tenso na Intendência, com os dois grupos presentes e fortemente armados. Liroca também foi ao local, e entrou de braço dado com Toríbio, que, percebendo-o tremer, perguntou-lhe o que era, já que fazia trinta e oito graus à sombra. Este respondeu, sorrindo, que deveria ser “Malária da braba, sem cura”, provocando a seguinte reflexão no interlocutor:

Aquilo sim era coragem! – refletiu Toríbio. José Lírio tremia de medo mas ainda assim tinha ânimo para fazer pilhéria. O corpo era fraco, clamava por paz e segurança, suas pernas amoleciam, mas a vontade do homenzinho ordenava: “Vamos, Liroca! Honra a cor desse lenço!” E o espírito vencia o corpo, arrastava a carne vil. E ele entrava na Intendência, subia as escadas, ia esfregar aquele pano vermelho no focinho dos “touro” do Madruga (ARQ1, p. 128).

Em *O Arquipélago 2*, o capítulo intitulado “Lenço encarnado” abordará a Revolução de 1923, quando os Terra-Cambarás divergiram de Borges de Medeiros, se unindo aos maragatos na luta contra ele. Liroca apresentou-se para lutar quando as forças insurgentes já se encontravam reunidas no Angico. A descrição de sua chegada é carregada de simbologia. Seu vulto é percebido, por Rodrigo e Toríbio,

quando surge no horizonte. Eles procuram distinguir quem é o cavaleiro solitário e acompanham sua aproximação. O primeiro traço que conseguem identificar é o uso do lenço vermelho e, depois dele, a personagem:

Ao tranquilo de seu zaino-perneira, lá vinha o velho José Lírio. Parecia – achou Rodrigo – uma versão guasca de Don Quixote, mas dum Quixote que tivesse também um pouco de Sancho Pança. Liroca era um cavaleiro andante e ao mesmo tempo o seu próprio escudeiro. Tinha como o fidalgo da Mancha os bigodes caídos e um olhar entre desvairado e triste. Não lhe cobria o corpo franzino uma armadura de aço, mas o pala de seda. Seu elmo era um velho chapéu de feltro negro, de abas murchas. Em vez de lança, trazia a velha Comblain com que pelejara em 93 (RETR1, p. 269).

A imagem de Don Quixote aquilata a grandeza da personagem e o transforma em estandarte de um outro tempo. Os símbolos que cultiva não possuem os valores humanos com que Liroca os reverencia. Mas é através deles que cultiva esses valores, de maneira que necessita dessa mitificação. É sob esse tipo de relação que acompanha a trajetória de Rodrigo, por quem nutre admiração crescente. Nas últimas páginas do romance o narrador sintetiza suas principais referências:

Seus olhos passearam em torno, demoraram-se um instante no retrato do conselheiro Gaspar Martins que pendia da parede. Até mesmo através da gravura amarelada pelo tempo podia-se sentir a força magnética do olhar daquele titã com barbas de profeta. Depois Liroca lançou um olhar afetuoso para a velha Comblain que pendia de outra parede – a companheira fiel de 93 e 23. Por fim ficou a contemplar ternamente o retrato de Rodrigo Cambará, que conservava à cabeceira da cama, numa moldura de madeira. A dedicatória, datada de setembro de 1924, dizia: Ao meu Liroca velho de guerra, esta lembrança do seu, de todo o coração, Rodrigo Cambará (ARQ3, p. 454-455).

Depois disso, apagará a luz e, ao deitar-se, murmurará a frase caracterizadora de seu pai: “Êta mundo velho sem porteira!” (ARQ3, p. 455).

### **2.1.6 A voz coletiva**

O narrador também se vale da voz coletiva para tratar de personagens que ocupam o centro do poder. Na parte inicial da obra, essa voz focaliza o processo de apropriação dos campos do Rio Grande do Sul e também a história da família Amaral. Posteriormente, o foco será Rodrigo Terra Cambará.

Quando chegara em Porto Alegre, procedendo de São Paulo, “Maneco ouvira muitas histórias”. Conforme recorda, percebeu, através delas, que o Continente estava sendo dividido em sesmarias, concluindo que havia algo de muito errado:

“Em vez de muitos homens ganharem sesmarias pequenas, poucos homens ganhavam campos demais, tanta terra que a vista nem alcançava.” (CONT1, p. 126-127).

A reprodução da informação de boca em boca é a única possibilidade de a população acessá-la nesse período, de maneira que a voz coletiva possui papel relevante. Quando Ana Terra chega a Santa Fé, ela começa, desde o primeiro dia, “a ouvir falar no coronel Ricardo Amaral” (CONT1, p. 168). Comenta-se principalmente sobre a origem da família, ações protagonizadas nas guerras e a maneira como acumulara fortuna. Sobre isto, o narrador comenta:

[...] as más línguas afirmavam que ele andara metido numas arriadas, assaltando estâncias e roubando gado por aqueles descampados. Mas quem dizia isso eram seus inimigos. Não havia nenhuma prova clara dessas histórias escuras e a verdade era que hoje Ricardo Amaral tinha fama de ser homem de bem e de gozar grande prestígio com o governo (CONT1, p. 169).

A voz coletiva, nessa parte da obra, serve tanto para engrandecer os detentores do poder quanto para criticá-los negativamente. Porém, elas pendem para o lado negativo, em razão do papel desempenhado pelo coronel, que se mostra frio e inclemente com a população sob seu domínio, entre ela a própria Ana Terra. Assim, a alusão à inexistência de “provas claras” tem conotação irônica, pois a posse delas implica recurso, estrutura e até mesmo poder para consegui-las. Sintomaticamente, a ausência de provas será, também, o argumento utilizado, em “Um Certo Capitão Rodrigo”, pelo pe. Lara, para defender os Amarais da acusação, repetida popularmente, de que maltrata peões, agregados e escravos.

Nesse capítulo, Rodrigo irá se somar aos Terras na caracterização do polo oposto aos Amarais. Continuará havendo frequentes referências negativas aos Amarais, sempre tomando como base o que o povo, em geral, diz. Diferentemente do capítulo anterior, esses comentários são citados sob a mediação da memória dos protagonistas, que se identificam com eles.

Na segunda e terceira partes da trilogia, a família Terra-Cambará já ascendeu econômica e politicamente. Os Amarais perdem esse comando e a narrativa somente os focalizará muito raramente. A voz coletiva se torna secundária, já que o mundo do poder é analisado em primeiro plano e de dentro. Há, porém, algumas referências a ela, para comentar a vida de Rodrigo Terra Cambará. Da mesma maneira que no começo da obra, as críticas são feitas pelas “más línguas”, ou, como

observa Aderbal Quadros, pelos seus inimigos. Como no caso da família Amaral, as acusações são procedentes. Rodrigo também terá seus defensores, entre eles, um padre (novamente), amigos e familiares. Desta vez, o polo positivo dessas falas é o que prevalece, dando a entender que, na personagem, são maiores as suas virtudes.

Merece destaque a apropriação popular da memória de Toni Weber, a jovem cantora de origem alemã que Rodrigo seduziu e engravidou e, em razão disso, acabou se suicidando. O diário escrito por Sílvia registra que sua mãe, com o intento de desmascarar a imagem virtuosa de Rodrigo, conta-lhe essa história. Sílvia reage procurando negá-la e, ao mesmo tempo, fugir da narrativa da mãe, que insiste:

Se achas que estou mentindo, pergunte às pessoas que sabem. Foi em 1915. Tu nem eras nascida, mas eu me lembro. A moça era alemoa ou coisa que o valha. Uma família de músicos. Tomou veneno. Toda a cidade ficou sabendo (ARQ3, p. 360).

Aparentemente, à época, o assunto havia ficado nebuloso e murmuravam-se outras versões para a morte da jovem. O que se percebe, através desse registro, é que a verdade viera à tona.

Ao ler o diário de Sílvia, Floriano ficará sabendo dessa história, ele que muitas vezes visitara esse túmulo, e até imaginara principiar um romance a partir dele, mas jamais suspeitara que seu pai fosse personagem desse drama. Percebe-se, assim, que, mesmo repetido na cidade, o episódio não fora recontado aos membros mais jovens da família. Como certamente, também, outros episódios e comentários, relativos a Rodrigo, não serão de seu domínio.

No final da narrativa, Eduardo Cambará tem um encontro com “um grupo de camaradas”. Ao tirar o casaco, deixou à mostra o punhal, que costumava trazer preso à cinta. Entre os presentes se encontrava um neto do coronel Cacique Fagundes, que pede para ver a arma e, após examiná-la, pergunta se “era o famoso punhal que, segundo rezava a tradição, estava com a família Terra-Cambará havia quase duzentos anos” (ARQ3, p. 453). Eduardo dá-lhe uma “resposta breve e distraída” (ARQ3, p.453), aparentemente mais preocupado com as questões partidárias, sobre as quais passa a falar. Por sua vez, o jovem Fagundes continua com o punhal na mão enquanto escuta, fascinado, as palavras do orador. Nota-se, através do jovem, que a história do punhal é de conhecimento da comunidade, dando a entender que esta acompanha a trajetória dos Terra-Cambarás e a reconta.

## 2.2 ESPAÇO

Consta que, na Grécia antiga, o poeta Simônides teria cantado, em um banquete, em homenagem a dois jovens. Como o anfitrião não concordasse em pagar o que haviam combinado, afastou-se do local. Ao sair, o palácio desabou matando todos os convidados e deixando seus corpos irreconhecíveis. O poeta, valendo-se de sua memória espacial, identificou a todos a partir do lugar em que estavam sentados.

Essa narrativa está associada à mnemotécnica, a arte da memória. É assim que Jacques Le Goff a apresenta:

A Simônides seria devida uma distinção capital na mnemotécnica, a distinção entre os *lugares da memória*, onde se pode por associação dispor os objetos da memória (o zodíaco forneceria em breve um tal quadro à memória, enquanto que a memória artificial se constituía como um edifício dividido em "câmaras de memória") e as imagens, formas, traços característicos, símbolos que permitem a recordação mnemônica (LE GOFF, 1994, p. 440-441).

Ao mostrar o espaço como recurso fundamental da técnica mnemônica, a narrativa ilustra sua importância na constituição da memória humana. Sua relevância também pode ser percebida no processo de organização da memória coletiva. Halbwachs afirma:

[...] reconhecemos muito bem esse lugar e ao mesmo tempo recordamos a disposição de espírito em que estávamos quando o vimos, parece que a lembrança permaneceu, agarrada às fachadas daquelas casas, aguardando ao longo daquela vereda, na borda daquela enseada, nesse rochedo em forma de cadeira e, quando voltamos a passar por lá, damos uma paradinha e ela retoma em nossa memória um lugar que, sem isso, jamais teria sido ocupado (2003, p. 53).

Na perspectiva do autor, o lugar guarda a memória social que impulsiona a "disposição de espírito" referida na passagem. Assim, o que recordamos não é exatamente o lugar, mas a associação dele com nossa subjetividade.

Paul Ricoeur argumenta que o espaço é, para o ser humano, espaço habitado. Cita o exemplo de Ulisses, que percorreu diversos espaços, mas está "tão completamente em seu lugar quanto no retorno a Ítaca". Afirma que "a errância do navegador não clama menos por seus direitos que a residência do sedentário." (RICOEUR, 2007, p. 157). Em Ítaca ou em outro lugar, ele está sempre colocando as coisas em "seu lugar", ou seja, tornando seu o lugar que habita. O espaço é

impregnado da presença humana e, por esta razão, se torna portador privilegiado de sua memória, seja esta íntima, compartilhada ou coletiva. Assim, a memória humana se associa à solidez do espaço.

Em *O Tempo e o Vento*, há um investimento narrativo no componente espacial como articulador da memória. Determinados elementos espaciais são recorrentes e se constituem em “lugares da memória” na narrativa.

### 2.2.1 Santa Fé

O nome Santa Fé aplicava-se, em sua origem, à estância de propriedade dos Amarais. É para esse lugar que Ana Terra e sua família migram, no ano de 1789, na caravana de Marciano Bezerra. Em 1803, Chico Amaral obtém, do Governo Estadual, autorização para a fundação do Vila de Santa Fé. O coronel contratou um agrimensor para fazer a planta da cidade:

Queria uma praça, no centro da qual ficaria a figueira, três ruas de norte a sul, e quatro transversais de leste a oeste. Meses depois mandou começar a construir a capela, com madeira dos matos próximos (CONT1, p. 185).

O primeiro empreendimento capitalista no lugar é feito pelo próprio coronel Amaral, que manda construir “casas para alugar à gente que chegava” (CONT1, p.185). Lentamente, começam a ser feitos alguns empreendimentos característicos de um povoado. Quando Rodrigo chega a Santa Fé, vai diretamente à venda do Nicolau. Posteriormente, o próprio Rodrigo convence Juvenal a criarem um bolicho, abastecendo-o com produtos que traziam, de carreta, diretamente de Rio Pardo. Mas a base da economia, o trabalho e o imaginário, nesse período, são essencialmente rurais. Santa Fé somente irá apresentar característica predominantemente urbana no século XX, como se percebe na imagem de 1945, descrita nas primeiras páginas de *O Retrato*, quando se faz uma extensa descrição do vento a agitar o cotidiano da cidade, já repleto de componentes modernos. Há referência ao apito do trem, um monomotor (Rosa dos Ventos) passa a sobrevoar a cidade e a multiplicidade de signos se torna intensa através dos alto-falantes da rádio local:

de súbito, os alto-falantes da “Rádio Anunciadora Serrana”, presos aos postes telefônicos ao longo da rua do Comércio, começaram a funcionar, e o ar se encheu de sons que pareciam sair da bôca de enormes robots. O

vento varria as vozes metálicas que apregoavam a excelência de dentifrícios, inseticidas, sabonetes, e pediam ao público que só comprasse na “tradicional Loja Caramês, onde um cruzeiro vale três” (RETR, p. 12).

Estância, povoado ou cidade, Santa Fé permanece como espaço da família Terra desde a chegada de Ana e Pedro. Daí em diante, agregará o universo principal onde se dará a trama da narrativa. Como afirma Célia Ferraz de Souza:

É na cidade que se encontra todo o manancial da memória onde a trama vai marcando sua história, e onde as personagens buscam suas lembranças. (2000, p. 232).

Espaço amplo, que contém outros mais restritos, como a figueira, o cemitério e a própria casa. Durante as primeiras gerações, a memória se prenderá a esses lugares específicos, havendo pouca focalização do povoado. Dois fatores possibilitarão o estabelecimento de uma relação mais direta com a cidade: o desenvolvimento da urbanização e a ascensão econômica da família Terra-Cambará, que passa a impor-se em um círculo maior.

Em *O Retrato* há algumas visões panorâmicas de Santa Fé. A primeira com que nos deparamos é feita sob a perspectiva de Eduardo Cambará, a pilotar o Rosa dos Ventos, no ano de 1945. Visão distanciada, que situa a topografia da cidade e seu entorno, ao mesmo tempo em que descreve, com plasticidade, o colorido das casas, ruas e árvores. Há um tom memorialístico nas frases iniciais: “Estava de novo sobrevoando sua cidade natal. Como Santa Fé tinha crescido naqueles últimos anos!” (RETR, p. 18). O jovem Eduardo saboreia o voo e aprecia alegremente a cidade, dando a impressão de não possuir ligação muito profunda com ela. Porém, de maneira leve, a memória emerge. Ele relembra a evolução dos transportes em Santa Fé. Imagina que, a continuar o progresso, seus filhos e netos pilotariam aviões supersônicos, torpedos aéreos ou “incríveis engenhos voadores impulsionados pela energia atômica” (RETR, p.18). Depois conclui:

E nessas prodigiosas máquinas passariam – os monstros 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 (RETR, p. 18).

Diferentemente dessa visão de Eduardo, a de Rodrigo, em 1909, é melancólica. Ele acabara de retornar de Porto Alegre e contempla Santa Fé, da perspectiva da água-furtada, no Sobrado:

Rodrigo acercou-se da janela e olhou para fora. [...] do ponto em que estava, Rodrigo dominava com o olhar sua cidade, via-lhe os telhados em meio da densa vegetação dos quintais. Santa Fé resumia-se em duas ruas que corriam de norte a sul – a do Comércio e a dos Voluntários da Pátria – cortadas por cinco outras de menor importância, ruas esbarrancadas de terra batida e sem calçadas, onde pobres meias-águas e casas de madeira se erguiam em precário alinhamento, entremeadas de terrenos baldios, onde cresciam ervas daninhas e os moradores das vizinhanças iam atirando dia a dia o seu lixo. A rua do Comércio era a única calçada de pedra, e nela ficavam o Clube Comercial, a Confeitaria Schnitzler, o Centro republicano e as principais casas de negócio (RETR, p. 104-105).

O cotejo dessa descrição com o plano de 1803 revela pouca distância entre os dois. Decorridos mais de cem anos, percebe-se que o projeto arquitetônico permaneceu. Nota-se bastante miséria e carência de urbanização. Mas o dado principal talvez esteja na perspectiva pela qual a cidade é observada. O Sobrado, de onde Rodrigo contempla a cidade, é o centro a partir do qual irradiará seu projeto de poder político. Veja-se que ele “dominava com o olhar sua cidade”, passagem em que o verbo “dominar” e o possessivo “sua” agem plurissignificativamente. O verbo não deixa dúvida quanto à sua conotação de poder. Nesse contexto, o domínio do olhar somente é possível a quem dispõe de domínio (poder) econômico, político (que Rodrigo herdará e ampliará) e cultural (o primeiro Cambará com curso superior). Tudo isso, em seu caso, sintetizado no poder da imagem, que Don Pepe captará ao pintar o Retrato. Já o possessivo “sua” equilibra-se entre a ideia de posse e o componente identitário. Além disso, introduz na passagem o elemento memorialístico. Rodrigo olha para uma cidade que se identifica com sua história pessoal e o que percebe é que continua apresentando a mesma imagem de tempos anteriores. Ele, é claro, irá muito além de uma visão contemplativa. Passeia pela cidade, para ver e ser visto, e desenvolve uma intensa convivência social, participando dos eventos no Clube Comercial e promovendo jantares frequentes no Sobrado. E será, também, o primeiro Terra-Cambará a sair de Santa Fé: na adolescência, para estudar, e, depois, para morar no Rio de Janeiro, durante o Governo Vargas. O deslocamento, por contraste, aguça a memória do lugar. É o que deduz Floriano, em conversa com Roque Bandeira:

Bom – diz Floriano, cruzando as pernas e recostando-se no respaldo do banco. – A minha interpretação é a seguinte: durante esses quinze anos de residência no Rio, papai continuou sendo um homem do Rio Grande, apesar de todas as aparências em contrário. Não havia ano em que não viesse a Santa Fé, pelo menos uma vez, nas férias de verão. Esta é a sua cidadela, a sua base, o seu chão... Para ele a querência é por assim dizer

uma espécie de regaço materno, um lugar de refúgio, de reconforto, de proteção... (ARQ1, p. 14).

### 2.2.2 O Sobrado

A importância do *Sobrado* na narrativa é aquilatada pela sua condição de paratexto. No artigo “O Sobrado: a fonte e o poço”, Flávio Aguiar considera que, do ponto de vista narrativo, a obra *O Tempo e o Vento* se divide em dois grandes blocos, sendo que *O Sobrado* é o episódio que faz a mediação entre eles, estando, enquanto tal, entremeado por componentes de ambos. Sob essa perspectiva, o crítico afirmará:

Da mesma forma, como vetor do futuro e das modernidades, e como marco vetusto do passado, o próprio Sobrado em si, com seus vários espaços, o pátio, o pomar, o poço, o porão e tudo o mais, confronta o espaço progressivamente labiríntico (ainda que em pequena escala) de Santa Fé. Ele é, de fato, o cerne e o ponto nodal da obra inteira: ele, o prédio, o casarão e suas dependências, as que ele exhibe, e as que ele oculta (AGUIAR, 2001, p. 209).

A descrição mais completa do Sobrado seria publicada, em 1853, no Almanaque de Santa Fé, em texto do juiz de direito, Dr. Nepomuceno Garcia de Mascarenhas. Após descrevê-lo elogiosamente, conclui afirmando que o Sobrado seria “digno de hospedar até Sua Majestade D. Pedro II, caso o nosso querido Imperador nos desse a altíssima honra de visitar Santa Fé” (CONT2, p. 331). Essa passagem deixaria o coronel Bento Amaral furioso já que, para além de suplantar a imponente residência dos Amarais, o Sobrado simboliza um patrimônio de origem diferente. Como destaca Jacques Leenhardt, enquanto a fortuna dos Amarais já havia estabelecido uma “continuidade dinástica”, Aguinaldo Silva impõe, sob uma ótica burguesa, “a vontade de potência e suas astúcias” (2001, p. 34).

A análise de outras passagens do *Almanaque* torna mais significativa a indignação do coronel. Ao tratar das guerras em que os santa-fezenses tomaram parte, refere a guerra contra Rosas, quando afirma:

E assim mais uma vez os santa-fezenses formaram os seus batalhões de voluntários e nessa luta que nem por ser relativamente curta foi menos cruenta, muitos foram os filhos desta vila que tiveram atuação destacada. Entre eles é de justiça salientar o jovem Bolívar Terra Cambará, filho dum intrépido soldado, o Cap. Rodrigo Severo Cambará, morto heroicamente num combate que se feriu nesta mesma vila em princípios de 1836 (CONT2, p. 329).

Havia apenas quinze anos que Rodrigo duelara com Bento Amaral e lhe deixara o rosto marcado. O combate em que tombou foi na invasão à casa dos Amarais, de que resultou morto, também, Ricardo Amaral Neto, o pai de Bento. O elogio a Rodrigo e a seu filho pareceriam, à primeira vista, motivo de maior revolta do que a exaltação do solar de Aguinaldo Silva. Certamente que ele silenciou esse ódio para não bulir com um passado que lhe causa vergonha, canalizando toda a revolta para a descrição do Sobrado. Ainda assim, fica gritante o quanto esse gesto reforça a simbologia da casa enquanto afirmadora de poder.

A publicação reserva amplo e elogioso espaço à família Amaral, a começar pelo Cel. Ricardo Amaral, descrito como “um bandeirante na verdadeira extensão do vocábulo, e que morreu como um bravo, no lendário combate do Passo das Perdizes” (CONT2, p.328). Dedicava dez linhas a Francisco Amaral, o fundador do povoado; uma página inteira ao Cel. Ricardo Amaral Neto e três páginas à personalidade de Bento Amaral, de maneira que os Amarais são as personagens mais destacadas no texto. O Sobrado, ao rivalizar com eles, começa a adquirir a conotação de personagem, característica que, como sustenta Flávio Aguiar, irá se consolidar na história subsequente.

No final da trilogia, Floriano escuta o tique-taque do relógio no Sobrado e, no segundo andar, a cadeira de balanço de Maria Valéria, e pensa: “O Sobrado está vivo”. (ARQ3, p. 457) Na sequência, irá contemplar o retrato de Rodrigo, subirá à água-furtada e, após observar a noite e refletir um pouco, começará a escrever seu romance. Essa passagem serve de mote inicial para a análise de Flávio Aguiar, que demonstra ser o Sobrado o elemento desencadeador do processo criativo e da memória de Floriano. Vejamos:

A frase, na verdade pensada pelo personagem diante dos ruídos recorrentes da casa, é enunciada assim, nesse presente eterno, que não passa, que encarna e ao mesmo tempo resiste à História. Por isso o Sobrado, acima, foi enumerado como um personagem, no mundo do menino, ao lado dos pais e dos avoengos. Ao mesmo tempo, ele, porque permanece, é o traço de união com os maiores – aqueles seres fantásticos do mundo do menino – e com os habitantes da memória, que farão o mundo do romancista. Na memória, jazem os lembrados e cultuados, de Ana Terra ao Vô Curgo, e os esquecidos, de que ninguém quer lembrar, como Luzia Cambará. Mas é graças aos guardados do casarão, no baú antigo de Maria Valéria, que ele vai encontrar os traços da mãe de Bolívar. O Sobrado fala (AGUIAR, 2001, p. 211-212).

O Sobrado, edificado sobre os escombros da casa de Pedro Terra, possui, também, uma genealogia. Se, para Aguinaldo e Juvenal, sob perspectivas opostas,

o casarão é o antídoto da casa anterior, para Bibiana, ao conquistá-lo, ele se harmoniza com a memória dos Terras. O jovem Sobrado incorpora o lugar edificado por Pedro Terra, “onde vivera Ana Terra e onde ela, Bibiana, noivara com o Cap. Rodrigo” (CONT2, p. 367). Vê-se que, assim, o Sobrado tem o condão de guardar a memória dos Terra-Cambarás e que, se contrapondo ao casarão dos Amarais, ele também se inscreve em uma tradição.

Para além da lembrança de Bibiana, a equivalência entre as duas construções é sinalizada narrativamente por outro procedimento: são as duas residências de Santa Fé que a narrativa descreve. Quanto ao Sobrado, já referimos a publicação feita no *Almanaque de Santa Fé*. A casa de Pedro Terra, por sua vez, é descrita em “Um Certo Capitão Rodrigo”. Citemos parcialmente:

A casa de Pedro Terra ficava numa esquina da praça, perto da capela, com a frente para o poente. Baixa, de porta e duas janelas, tinha alicerces de pedra, paredes de tijolos e era coberta de telhas. Os tijolos haviam sido feitos pelo próprio Pedro em sua olaria e as telhas tinham vindo de Rio Pardo, na carreta de Juvenal. Era das poucas casas assoalhadas de Santa Fé; dizia-se até que muita gente em melhor situação financeira que a de Pedro não morava numa casa tão boa como a dele. Não era muito grande. Tinha uma sala de jantar, que eles chamavam de varanda (o vigário, homem letrado, afirmava que varanda na verdade era outra coisa), dois quartos de dormir, uma cozinha e uma despensa, que era também o lugar onde ficava o bacião em que a família tomava seu banho semanal. (Pedro tinha o hábito de lavar os pés todas as noites, antes de ir para a cama.) 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. [...] 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...) (CONT1, p. 231-232).

Como na descrição do Sobrado, esta começa referindo a localização. Trata-se de espaço de esquina e central, por isso motivo da cobiça de Aguinaldo Silva. A localização privilegiada não deveria ser alheia à família Terra, especialmente a Pedro, já que demonstrara tal preocupação quando da criação do povoado. Na ocasião, enquanto o coronel Chico Amaral dominava a cena, de cima de seu cavalo, fazendo o anúncio e encaminhamentos, Pedro Terra procurava antecipar seu futuro, pensando “no terreno que lhe ia tocar” (CONT1, p. 185).

Nota-se o apreço pela casa no material utilizado para fazê-la (paredes de tijolo e cobertura de telha) e pelo fato de ser uma das poucas assoalhadas. Percebe-se, também, a hibridização entre casa e pessoa no processo de construção, já que

os tijolos foram feitos pelo próprio Pedro Terra e as telhas buscadas por Juvenal, em Rio Pardo. Essa característica é reforçada pela capacidade, que a cozinha possui, de evocar a memória. A que “outros tempos” essa peça remetia? Certamente, nesse tempo múltiplo pode ser incluído o da casa que Pedro Terra fez quando recebeu o terreno, com madeira que buscara nos matos próximos. Provavelmente, casa de chão batido, como a cozinha da atual, da mesma maneira que havia sido a de Ana Terra, construída quando chegaram a Santa Fé, e a de Maneco Terra, na antiga fazenda. Chão batido que continuará no Sobrado, através do porão, onde será enterrada Aurora e onde, depois, Rodrigo Terra Cambará instalará uma adega e uma tipografia.

A memória também passa pela atividade da cozinha. O funcionamento dela constitui-se em atributo da casa, infundindo-lhe vitalidade. Assim, pelo viés contido de Pedro Terra, destaca-se um dos ingredientes que caracteriza a memória feminina na obra, como fica evidenciado na relação entre Ana e Bibiana. Esta ouve histórias de sua avó enquanto realizam os trabalhos cotidianos, entre eles os culinários.

A comparação da casa com uma personagem se explicita quando o narrador, depois de afirmar que “as paredes eram completamente nuas” diz que “na sala de jantar havia uma saliência semelhante um ventre roliço”, e acrescenta: “Ana Terra costumava dizer que a casa estava grávida...”. Há um reforço de sentido entre “nuas”, “ventre roliço” e “grávida”, complementado pelas reticências no final da frase. A casa, que retém a memória, também aponta para o futuro; dela nascerá o Sobrado, que abrigará as próximas gerações, e, como no mito, nascimento e morte se entrelaçam.

A personificação da casa de Pedro Terra será reiterada, em outra passagem da narrativa, sob a perspectiva do pe. Lara:

Passou pela frente da casa de Pedro Terra, lançou-lhe um olhar de soslaio e parou, porque pela primeira vez notava uma coisa curiosa: a fachada, com a porta ladeada pelas duas janelas, possuía uma fisionomia quase humana. E aquela casa, por mais absurda que parecesse, tinha um semblante parecido com o do dono: parado e triste. Será que os homens constroem suas casas à sua própria imagem? Ou então, que as casas acabam ficando parecidas com as pessoas que as habitam? (CONT1, p. 321).

Na visão do padre, os atributos são negativos. Passa-se da ideia de gravidez para a de inação e tristeza. Ocorre que neste momento Bibiana já está casada, contra a vontade do pai, com Rodrigo. Por isso, depois de fazer essa reflexão sobre

a casa, o padre pensa em Rodrigo, “na vida que ele levava, de perdição e vadiagem” (CONT1, p. 321).

A descrição feita pelo narrador transcende à planta da casa, apresentando componentes externos, através da arborização. Mais do que casa, há, aqui, a dimensão de morada. Tal procedimento estará presente, também, no texto do Dr. Nepumoceno. Comparando as duas imagens, vê-se que as árvores frutíferas e de sombra permanecem, havendo alguns acréscimos no texto do *Almanaque*. Se no primeiro momento havia “laranjeiras, pessegueiros, cinamomos, (e) uma marmeleira-da-índia”, no segundo haverá “laranjeiras, pessegueiros, guabirobeiras, lindos pés de primaveras, cinamomos, magnólias e um esplêndido e altaneiro marmeleiro-da-índia” (CONT2, p. 330). A simbologia das árvores já foi assinalada na referência ao confronto entre Bibiana e Luzia, por causa do marmeleiro-da-índia. A mesma árvore sob a qual, em 1945, Maria Valéria depositará uma vela, e rezará ao Negrinho do Pastoreio, para que este ajude os habitantes do Sobrado a reencontrarem os valores da tradição familiar. Cabe acrescentar que as laranjeiras serão fundamentais, em 1895, quando, nos últimos dias do cerco, o que resta para comer é farinha e laranja. O pêssigo, por sua vez, conforme Flávio Aguiar, é “a fruta que os personagens mais saboreiam no idílico pomar”, sendo “dourado e vermelho, sol e terra, luz e sangue” (AGUIAR, 2001, p. 214). Parece haver equívoco quanto ao dourado, já que Sílvia oferece a Floriano “um molar pequeno, de polpa branca, macia e sumarenta” (ARQ3, p.398). Mas a interpretação do pêssigo como fusão de sangue, luz e terra, que perpassam o mundo do Sobrado é apropriada. O pêssigo ainda evoca a sexualidade, componente intenso na narrativa, estando sugerido na passagem acima e na sua sequência: “Floriano meteu-o inteiro na boca e teve a impressão de que se derretia, doce e saboroso.” (ARQ3, p. 398).

A memória espacial só pode existir em associação com as personagens que habitam, concreta e imaginariamente, o espaço. Por isso, a conquista do Sobrado significa um alargamento da sua memória, o que seria assegurado, por Bibiana, de forma ritualística:

Eram quase onze horas quando o Dr. Winter se retirou. Bibiana mandou Natália fechar as janelas e portas e depois, como costumava fazer todas as noites antes de deitar-se, tomou dum castiçal, acendeu-lhe a vela e saiu a percorrer as peças do Sobrado. Aquela casa era como uma filha querida para a qual tinha cuidados e carinhos especiais. Sentia cada arranhão na parede, cada falha no reboco como uma ferida aberta em sua própria carne. Fazia as negras esfregarem o soalho com sabão e casca de coco todos os

sábados, e lavarem as vidraças pelo menos uma vez por semana. Os móveis andavam sempre reluzentes, sem o menor grão de poeira. E ai de quem entrasse no Sobrado com as botas embarradas! (CONT2, p. 540).

Através dessa ronda noturna, Bibiana cuida do Sobrado e reforça a posse sobre o lugar. Há o sentimento de que a casa precisa ser tocada pela sua presença, para que não se torne um corpo estranho. Para que pareça um bem que lhe pertence há mais tempo. Por isso, também cuida do esquecimento, de Luzia que geme em um dos quartos do segundo piso, personagem que se opõe à memória de Bibiana. Ao escutar seus “gemidos trêmulos e prolongados, de mistura com soluços”, a matriarca hesita por alguns instantes, mas prosseguirá, inclemente, a sua trajetória:

Pensou em bater e perguntar se ela precisava de alguma coisa. Não disse palavra nem se moveu. O que a gente faz de mal neste mundo, aqui mesmo paga. O sebo da vela escorreu e pingou na mão de Bibiana, que despertou do amargo devaneio e continuou seu caminho. Depois de certificar-se de que lá em cima tudo estava em ordem, entrou no quarto de Curgo, fechou a porta devagarinho, aproximou-se da cama do neto e ergueu a vela (CONT2, p. 541-542).

Esse ritual noturno será assumido, posteriormente, por Maria Valéria, que não o abandonará, como se percebe nas anotações de Floriano: “Quando a velha Maria Valéria anda pela casa nas suas rondas noturnas, com uma vela acesa na mão, vejo nela um farol.” (ARQ3, p. 163).

Para Rodrigo e Toríbio, o Sobrado é o espaço do sonho, através da água-furtada, que eles chamam de “castelo”. A cena a seguir, que envolve a ambos, é uma invocação da infância feita sob a perspectiva de Rodrigo:

O “castelo” não fazia parte do Sobrado: era o “outro mundo”. Subir para a água-furtada significava para eles viajar, visitar Bombaim, Londres ou Amsterdã, ir para bordo dum brigue ou dum balão, entrar numa barraca armada em plena selva africana ou cair na masmorra dum castelo feudal onde acabariam morrendo de fome e sede, não fossem eles dois valentes e astuciosos aventureiros, que sempre conseguiam safar-se, munidos apenas duma espada e fazendo frente a guardas armados de lanças e flechas. Era na água-furtada que tinham seus brinquedos e os livros de aventuras na pele de cujos heróis se metiam (RETR, p. 102-103).

Para Gaston Bachelard, o que recordamos da infância não são os fatos em si, mas o nosso sonho:

É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais

que habitá-la pela lembrança. É viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia (BACHELARD, 1998, p. 35).

Rodrigo não experimenta, quanto ao restante da casa, sentimento semelhante ao que tem com relação à água-furtada. Mas Cuca Lopes, que, na infância, frequentava o Sobrado, guarda a memória da imaginação que o Sobrado lhe proporcionava:

Parou na calçada fronteira ao Sobrado e ficou a olhar para as janelas da casa, desejando e ao mesmo tempo temendo ver Rodrigo assomar a uma delas. Voltou depois o olhar para os azulejos do portão, que tanto o fascinavam. Quantas vezes brincara com Rodrigo ali naquele muro, que para ambos era nada mais nada menos que a própria Muralha da China! E como ele gostava do quintal do Sobrado, com suas árvores altas e copadas, que em certos trechos davam à gente a impressão de estar numa floresta virgem... (Eram as matas do Ceilão e de Madagascar – explicava Rodrigo, que tinha lido sobre essas ilhas fabulosas em livros ilustrados). Havia também no quintal um poço assombrado, onde, diziam, todas as meias-noites apareciam as almas penadas dos homens que ali tinham sido mortos durante a revolução de 93, quando o sobrado ficara sitiado pelos maragatos durante dez dias. Contava-se que nessa ocasião uma filha do Cel. Licurgo, que nascera morta, tivera de ser enterrada no porão. Todas essas coisas emprestavam um certo ar de mistério e lenda àquele casarão onde Cuca não tornara a entrar desde que Rodrigo se mudara para o Rio (RETR, p. 41).

A água-furtada também será o espaço privilegiado para a imaginação de Floriano, “um menino calado, tímido, arredio”, que quando “não estava na escola, passava a maior parte das horas fechado na água-furtada, com seus livros e revistas” (ARQ1, p. 68). Para esta personagem essa peça da casa não terá caráter festivo. Acontece que Rodrigo e Toríbio nasceram um pouco antes da Revolução de 1893, que assinala o rompimento com um ciclo histórico. Eles partilham valores comuns, próprios ao mundo masculino do gaúcho. Por isso, podem brincar e imaginar juntos. Esse código comum irá se desfazendo, conforme o tempo da narrativa avança. Quando, em 1937, por ocasião do golpe de Estado feito por Getúlio Vargas, apoiado por Rodrigo, Toríbio briga com o irmão, o código rural do espaço em que nasceram havia, finalmente, perdido a hegemonia. Floriano participa desse mundo multifacetado, simbolizado na fragilidade de conexão entre os filhos de Rodrigo (Floriano, Eduardo, Jango e Bibi). Ele se identifica com a literatura, demonstrando vocação urbana e cosmopolita. Por isso, quando evoca o Sobrado, a casa da infância, ela está associada ao sagrado e também ao sepulcro:

Ergue-se, aproxima-se da janela e fica a olhar para a fachada da velha Matriz, lembrando-se das muitas vezes em que essa imagem, fundida ou

alternada com a do Sobrado e a do mausoléu dos Cambarás, lhe assombrou a memória, durante o tempo em que viveu no estrangeiro: a casa onde nascera, a casa onde fora batizado e onde seu cadáver possivelmente seria encomendado, e a “última morada” (ARQ2, p. 569).

### 2.2.3 A Figueira

A imagem da figueira acompanha a narrativa, desde a chegada de Ana Terra em Santa Fé. Era sob ela que o coronel Ricardo Amaral reunia a população para informar e ordenar, como se percebe no dia em que Ana o conheceu, quando ficou “sob a figueira grande, à frente dos ranchos” (CONT1, p. 172). Será ali, também, que, em ocasião rara, um padre carmelita, de passagem pelo lugar, rezará uma missa, batizando “as crianças que ainda estavam pagãs” e casando “os homens e mulheres que viviam amancebados” (CONT1, p. 175). A árvore possui, aqui, um pouco a conotação de praça pública, sacramentada, mais tarde, no projeto da cidade, que definiu, conforme ordem do coronel, que a figueira ficaria no centro da praça.

Para Bibiana, a figueira será, na infância, o seu espaço preferencial para brincar e imaginar.

Quando menina ela gostava de trepar naquela árvore grande, de ficar pendurada num dos galhos, balançando os pés no ar. Gostava também de arrancar suas folhas, picá-las com uma velha faca e fazer de conta que era uma dona de casa e estava preparando o jantar para suas bruxas de pano. Bibiana ficava horas debaixo da figueira, que ela considerava como sua propriedade. Era ali que brincava de comadre e de visita com as outras meninas (CONT1, p. 234-235).

Assim, a figueira atua como extensão imaginada da casa, como, para usar o conceito de Bachelard, um “centro de sonhos” (BACHELARD, 1998, p. 34), imagem quebrada, violentamente, no dia em que “Inocência Carijó amanheceu enforcado num dos galhos” (CONT1, p. 235).

Na cena em que sua infância é evocada, a contemplação da figueira, através da janela da casa, funde-se com a imagem de Rodrigo, que conhecera durante o dia, e que, nesse momento, estava na venda do Nicolau, em frente à casa de Pedro Terra. O sentimento em relação a Rodrigo e o prenúncio da futura relação emolduram, no plano narrativo, a imagem da árvore:

Bibiana sentia arderem-lhe as faces e as orelhas. A noite estava morna, de ar parado, e da varanda do Nicolau vinham risadas masculinas. Através da

janela Bibiana agora via a grande figueira no meio da praça, ao luar (CONT1, p. 235).

Mergulhada na noite e no luar, a figueira comunica com o infinito, com a liberdade do desejo. Há uma sintonia entre o sentimento de Bibiana e a noite que contempla. Por isso o narrador dirá que a personagem sentia “um amolecimento morno”, que “A noite estava morna” (CONT1, p. 235) e que a voz de Rodrigo, quando começa a cantar, é “morna e clara como a noite” (CONT1, p. 237). Assim, a imagem positiva da infância, afetada pela visão do suicida, será recuperada, quando adulta, sob a conotação amorosa.

Bolívar e Florêncio também brincarão junto à figueira, juntamente com o escravo Severino. Este será enforcado na mesma praça, condenado pelo assassinato de dois tropeiros, sendo testemunha principal o próprio Bolívar. Mas a narrativa sugere a possibilidade de o crime ter sido praticado pelo dono da chácara onde Severino trabalhava. Além disso, Juvenal Terra votará pela absolvição do escravo, sustentando, com segurança, que ele “não é capaz de matar uma mosca” (CONT2, p. 342). Na véspera do enforcamento, que também é o dia de seu noivado com Luzia, Bolívar está angustiado e, ao procurar dormir, repete-se o pesadelo que o acomete desde que voltara da guerra. Relaciona-se a um soldado que matara quando os inimigos já haviam se rendido, e o remorso que acomete a personagem possui paralelo com a execução de Severino. No seu impulso heroico, o filho do Capitão Rodrigo agiu covardemente durante a guerra, e, na paz, contribuíra decisivamente para a morte de um amigo de infância. Como não consegue dormir novamente, vai à procura de Florêncio para desabafar. É “uma noite calma e morna de lua cheia” (CONT2, p. 342) e eles se dirigem, tacitamente, para debaixo da figueira. Os dois “ficaram por algum tempo em silêncio, pensando [...] nos tempos da infância, quando vinham ali brincar com Severino” (CONT2, p. 345). A árvore guarda os nomes de Florêncio e Bolívar, gravados em sua casca. Severino, que não sabia escrever, desenhou uma cruz. Doravante, a figueira lembrará sua morte, como já lembrava a de Inocência Carijó e será memória do suicídio de Arão Stein.

Mas a figueira também possui, para Bolívar, conotação sexual:

Aquela figueira sempre lhe dera a impressão duma pessoa, duma mulher que tivesse a cabeça, os braços e os ombros enterrados no chão e as pernas erguidas para o ar, muito abertas. Bolívar tinha treze anos quando descobriu a semelhança, e desde então começou a amar secretamente a figueira. [...] Ele ia amar Luzia como amara a figueira. Mas Luzia não era

boa como a figueira, Luzia não era amiga como a figueira... (CONT2, p. 344-345).

Como afirma Florêncio, Bolívar era “uma criatura desigual” (CONT2, p. 344), ou seja, problemática. E a figueira, com seu potencial mítico, tem o dom de canalizar os seus devaneios, ao mesmo tempo em que lhe transmite a sensação de segurança e proteção.

Diferentemente de em Bolívar e Bibiana, a figueira não evoca em Floriano nenhuma lembrança da infância. Ele a viveu e imaginou no Sobrado, no espaço interno ou no quintal. Por isso, seus longos diálogos, depois de adulto, serão travados nos bares da cidade ou então em casa. Mas ela possui outro significado para a personagem. Será sob a figueira que, em 1945, fará duas análises amplas da família, ambas logo que retorna a Santa Fé, depois de quatro anos ausente, a primeira delas, sozinho e a segunda, em companhia de Dante Camerino. Entre o burburinho da cidade e os “temores e ressentimentos mal disfarçados” (RETR, p. 584) do Sobrado, a figueira é um espaço que o convida à reflexão e ao diálogo.

#### **2.2.4 O Cemitério**

Walter Benjamin, para tratar da extinção da arte de narrar, aborda a perda de espaço, na consciência coletiva, da ideia de morte. O autor sustenta – e é o que nos interessa nesta parte da análise – que ela é fundamental para a transmissão da experiência e do conhecimento entre o indivíduo e a coletividade:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível (BENJAMIN, 1987, p. 207).

Na sequência, afirma que “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar”, sendo dela “que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1987, p. 208). Toma como exemplo uma narrativa de Johann Peter Hebel. É a história de uma moça cujo noivo morre, na véspera do casamento, em uma mina de ferro, onde trabalha. A noiva se mantém fiel a sua memória e não mais se casa. Já velha, reconhecerá o cadáver do noivo, finalmente encontrado em uma galeria abandonada e “preservado da decomposição pelo frívolo ferroso” (BENJAMIN, 1987, p.208). Ela morrerá logo depois. O narrador enumera, então, os fatos históricos mais

importantes que se deram nesse período. Sua narrativa está repleta de mortes, e Benjamin observa:

Jamais outro narrador conseguiu inscrever tão profundamente sua história na história natural como Hebel com essa cronologia. Leia-se com atenção: a morte reaparece nela tão regularmente como o esqueleto, com sua foice, nos cortejos que desfilam ao meio-dia nos relógios das catedrais (BENJAMIN, 1987, p. 207-208).

A morte marca o tempo, e dela deriva a memória e a narrativa.

*O Tempo e o Vento* apresenta estrutura semelhante ao do conto lembrado por Benjamin. A trilogia é presidida por duas mortes. A narrativa do ciclo matrilinear (lembramos Regina Zilberman), correspondente a *O Continente*, inicia-se com Bibiana próxima da morte. Ela ainda viverá dois anos depois de levantado o cerco ao Sobrado, mas sobre estes não há maiores referências. No ciclo patrilinear, correspondente a *O Retrato* e *O arquipélago*, Rodrigo Terra Cambará estará, desde as primeiras páginas da história, em seu leito de morte. Morrerá alguns dias a seguir, mas, na estrutura romanesca, esse acontecimento se dará no final do último volume da trilogia.

Em Hebel a ausência do corpo deixa a morte incompleta, de maneira que continuará ocorrendo ao longo do tempo narrado, acompanhando, linearmente, a cronologia da história. Em Erico Verissimo, a estratégia é diferente. O narrador não esconde o corpo, mas a sequência narrativa. Pelo recurso do flash-back, suspende-a periodicamente, de maneira que as duas mortes principais ficarão pairando, cada uma à sua vez, sobre a história. Assim, enquanto Bibiana aguarda a morte, percorrem-se cento e cinquenta anos da história do Rio Grande do Sul. E os dias que precedem a morte de Rodrigo corresponderão a cinquenta anos desta história e, neste caso, do país e do mundo.

Como no exemplo de Benjamin, a história narrada está repleta de guerras e mortes. Haverá mortes nas incontáveis guerras, mortes naturais e o espetáculo dos suicidas na figueira. A repetição da morte não a torna indiferente às personagens. Na cadeira de balanço, Bibiana relembra que “houve um tempo em que ela nem mais tirava o luto do corpo” (CONT2, p. 40-41).

No tocante às guerras, o narrador opta por focalizar a angustiada espera das mulheres, ou então o retorno, na maioria das vezes frustrado, dos homens. Ao longo de toda a narrativa, a única vez que narrará as ações nos campos de combate será

relativo à Revolução de 1923. Para que a guerra fosse mais real e cruel, mostrou-a histórica e espacialmente próxima. Tem-se a impressão de que as personagens participam dela sem se deslocarem em sua direção. As ações se dão nas estâncias próximas, inclusive no Angico, e boa parte dela na cidade de Santa Fé. Nesse momento, é como se a guerra fosse contra a própria cidade, onde os dois exércitos deixam um rastro de destruição, mortos e feridos. Licurgo, Rodrigo e Toríbio – a família sanguínea - participam dela. Rodrigo Terra Cambará, médico e relativamente culto, personifica, em boa parte, o olhar do narrador. Ele se desencanta progressivamente com as ações armadas e se sente, o próprio, um bárbaro, indigno até de visitar esposa e filhos. Para culminar o desencanto e a negatividade do confronto, Licurgo morrerá, vítima de um tiro. Ele que não desejara a revolução, estimulada pelos filhos. Sua morte dá origem a uma luta diferente dentro da guerra: o empenho por sepultar-lhe em lugar seguro e digno. Toríbio e Rodrigo decidem levá-lo para o Angico, que, neste momento, está dominado pelas forças inimigas. Estão a quinze léguas da fazenda e o pequeno grupo de seis pessoas desloca-se na noite, com um cavalo a cabresto onde vai o corpo do senhor do Sobrado. Enterram-no e retornam em segurança. Depois, quando retomam o controle da fazenda, dão-lhe sepultura melhor, conforme Rodrigo comunica à família, através de um bilhete:

Demos uma sepultura decente ao corpo do papai. Ficou no alto da Coxilha do Coqueiro Torto, junto com o Fandango. De lá os dois podem avistar a casa da estância e os campos que tanto amavam (ARQ2, p. 371).

Se duas mortes fazem a moldura da macronarrativa, a ponte entre “O Sobrado II” e “Ana Terra” será feita pelos mortos em geral, que tanto Ana quanto Bibiana associam ao vento. No começo do capítulo “Ana Terra”, a protagonista afirma: “Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando” (CONT1, p. 102). Ela ainda não fala dos mortos, porque a repetição constante deles ocorrerá daí para diante. Mas já há uma morte fixada na trajetória e no espaço de sua família, constituída de cinco integrantes e mais um: Lucinho, o irmão mais jovem, que falecera picado de cobra. Ana lembra-se dele na cena inicial do capítulo:

Uma lagartixa passou correndo à sua frente e sumiu-se por entre as macegas. Ana pensou em cobra e instintivamente voltou o olhar para a direita, rumo da coxilha no alto da qual havia uma sepultura. Lá estava enterrado o corpo de seu irmão mais moço, que morrera havia alguns anos, picado por uma cascavel (CONT1, p. 194).

A sepultura fora colocada em lugar alto, para que pudesse ser melhor vista, eternizando a imagem de Lucinho na memória. Age como uma onipresença da morte que, em termos narrativos, prenuncia os eventos futuros. Neste sentido, é oportuno lembrar Jeanne Marie Gagnebin, quando afirma que “a palavra *sema* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”. Continua a autora, “o túmulo é signo dos mortos; túmulo, signo, palavra, escrita, todos lutam contra o esquecimento” (GAGNEBIN, 2002, p. 5).

Frente à morte, impõe-se um sentimento de dever da memória, que, conforme Ricoeur, se articula com o de luto, na medida em que “não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram” (RICOEUR, 2007, p. 101).

Percebe-se que a morte de Lucinho é lembrança recorrente na memória dos Terras. d. Henriqueta o recorda associado à frustração com a vida na estância: “E já tinham pago bem caro aquela loucura. O Lucinho lá estava enterrado em cima da coxilha.” (CONT1, p. 108). Antes, ainda, de Pedro Missioneiro, configura o primeiro sacrifício em nome da saga familiar. A união de ambos, sob o caráter sacrificial, é configurada no sonho de Ana Terra, na noite anterior à partida da estância:

Ana cerrou os olhos, dormiu e sonhou que andava numa carreta muito devagar, e ia para o Rio Pardo, cidade que ficava muito longe, e todo o tempo da viagem ela chorava, porque Pedrolucinho tinha ficado sepultado no alto duma coxilha: ela mesma o enterrara vivo, só porque o coitadinho não era bem branco. E por isso agora chorava, enquanto as rodas da carreta chiavam e o carreteiro gritava: Ooche, boi! Ooche, boi! (CONT1, p. 163).

No dia seguinte, passará pela estância a caravana de Marciano Bezerra, com a qual Ana Terra e família irão para a estância Santa Fé. O percurso de carreta atuará como rompimento dos elos com o espaço da estância. Para trás ficarão os mortos sagrados, e nem todos descansam em paz. Por isso a sensação de culpa de Ana, que mescla, na recordação deles, a de um dos escravos, que esquecera de escutar o coração antes de enterrar. Sensação do sonho, porque a vigília a convoca para a ação e para o futuro. Em seu último olhar sobre a estância, ainda distingue as seis cruzes: dos quatro túmulos que cavara, com seu filho, próximas a casa em ruínas, e, na coxilha, as de Henriqueta e Lucinho. O local torna-se sepulcro abandonado. Ana ainda olha para a lavoura de trigo, o sonho maior de Maneco

Terra, que agora traduz a sua teimosia. Sob a perspectiva de Ana, condensam-se passado e futuro, a morte e o nascimento: o cemitério e a semente.

A constituição desse jazigo familiar denota a participação em uma cultura de reverência aos mortos. No caso do pai, do irmão e dos dois escravos, Ana Terra cumpre o dever do ritual. Física e emocionalmente abatida, reveza-se com o filho de onze anos, na escavação dos túmulos. Ao chegar à noite, haviam enterrado os quatro corpos. Não havia cruzes e também não saberiam dizer onde ficara o corpo do pai ou do irmão. E talvez ela tenha preferido assim, pois o que a movia não era o respeito a eles, mas à morte. Por isso, achou que estava bem e que o importante era que “não ficariam ali para servir de pasto aos urubus” (CONT1, p. 159). No entanto, quando acorda, à noite, a primeira coisa que vê são os quatro túmulos ao luar e ela começa a ficar em paz com seus mortos. No dia seguinte, incitada por Pedrinho, colocam cruzes sobre eles, completando o ritual.

O capítulo seguinte da obra, “Um Certo Capitão Rodrigo”, também apresentará ao leitor um túmulo logo no começo da narrativa. É o de Ana Terra, durante visita que Pedro e sua família fazem ao cemitério no Dia de Finados. Aliás, a presença do cemitério no início de episódios é uma recorrência na narrativa. Como ponto de partida do narrado, compõe um fundo memorial para ele. Na sequência referida, tanto Pedro quanto Bibiana lembram-se da importância de Ana em suas vidas. Através da memória de ambos, ficamos sabendo da forte relação entre ela e a neta, para quem contava histórias vividas, enquanto trabalhavam juntas. Pela memória de Pedro, somos informados dos encaminhamentos que Ana fizera relativos à sua morte. O diálogo se dera no próprio cemitério, quando do sepultamento de um dos habitantes do povoado:

- 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 (CONT1, p. 224).

Por que Ana narra ao filho o que ele sabe, já que ajudara a enterrá-los? Por que a ela, a mãe, cabia o comando e talvez Pedro nem entendesse bem o que estava fazendo? Não parece, pois o filho tivera papel ativo e até foi quem lembrou de colocar as cruzes. Ana precisa lembrar-se do pai e do irmão para, mais uma vez, ressignificar o gesto de outrora. O túmulo que fora abrigo contra a sanha dos urubus

no primeiro dia, transformou-se em signo de morte, através das cruzes, no segundo, e agora ganha as palavras lapidares de Ana. Ela reata a ligação com ambos, para, de alguma forma, trazê-los juntos consigo, no local em que será sepultada. Por isso, ali, naquele momento, Pedro recorda-se de todos.

Depois de dizer de que maneira quer ser sepultada, Ana Terra solicita que a roca seja enterrada com ela:

- Prometo nunca mais voltar depois de morta para 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 (CONT1, p. 224).

Ao solicitar para levar a roca consigo, também atualiza a memória de sua mãe. De outra parte, ela, que forjara a trajetória de sua vida, quer decidir quanto à sua morte. Evoca o passado, mas empenha-se, obstinadamente, em conter o que possui de força imobilizadora, se opondo ao giro repetitivo do tempo. Quer que o tempo de Bibiana seja outro, e livrá-la da roca seria libertá-la do peso de sua memória, abrindo espaço para o imprevisível. Mesmo que venha através de um tal capitão Rodrigo, que ela conhecerá diante do túmulo da avó.

Também há uma face irreverente frente à morte, e Rodrigo é exemplo disso. De chegada na cidade, e sendo Dia de Finados, o cemitério é o melhor lugar para conhecer pessoas, de preferência moças bonitas, como Bibiana, a quem não hesitará em fazer a corte. Depois, será atrás do cemitério que duelará com Bento e onde terá um encontro amoroso com Helga Kunz. Desta vez, irá pensar, feliz: “Os mortos não têm olhos para ver [...] nem ouvidos para ouvir nem boca para falar. Os mortos não podem amar. Era bom estar vivo!” (CONT, p. 332).

No final do capítulo, após morrer no assalto à casa dos Amarais, Rodrigo será sepultado nesse mesmo cemitério. O sepultamento atua como avalizador da popularidade e do afeto que o Capitão conquistara, pois “quase toda a população de Santa Fé foi ao enterro do cap. Rodrigo Cambará”, o que levou Pedro Terra a observar que “tinha mais gente no enterro do capitão Rodrigo do que no do coronel Ricardo” (CONT1, p. 362). Será por isso que, no Dia de Finados, Bibiana irá bem cedo ao cemitério. Assim, poderá visitar o túmulo de Rodrigo sem ser afetada por inumeráveis cumprimentos e manifestações fúnebres. Como em vida, ela continua disputando-o com a comunidade. Mas “tudo estava bem”, porque “a verdade era que

o cap. Cambará tinha voltado para casa” (CONT1, p. 364). Fechava-se o ciclo e ele se tornava memória ao lado do sepulcro de Ana Terra.

Destemor e irreverência também serão marcas de Toríbio Cambará. No dia 31 de dezembro de 1899, à noite, ele e Rodrigo estão lendo em suas camas. Maria Valéria vem até o quarto e ordena-lhes que durmam, levando a lamparina e alguns tocos de vela que Toríbio escondia. Como quisesse concluir a leitura do romance de aventura, este não teve dúvida: convidou o irmão para irem até o cemitério roubar velas. Eles realizam a proeza, apesar do imenso medo de Rodrigo, de maneira que, como concluiu o narrador, “foi assim que Toríbio entrou no século vinte: lendo seu romance à luz dum côto de vela roubado ao cemitério” (RETR, p. 77). A cena tem uma conotação satírica, e, em um mesmo ato, ele se mostra avesso ao espaço sagrado do cemitério e à data que marca as passagens de ano e de século.

Esse episódio é lembrado por Rodrigo quando, já médico formado, em 1909, retorna, de trem, a Santa Fé. Antes de entrar na cidade, ele passa pelo cemitério, quando seu pensamento o leva de volta a essa “noite terrível”, que ficaria como a “mais viva recordação de sua infância” (RETR, p. 65). O Rodrigo adulto, porém, já não teme o cemitério, antes o contempla narcisicamente:

Com a cabeça para fora da janela, o rapaz olhava intensamente para aqueles velhos paredões, imaginando, entre emocionado e levemente divertido, que os mortos, toda a vez que ouviam o apito da locomotiva, corriam a espiar o trem por cima dos muros do cemitério. Por um instante ficou distraído a imaginar que estava vendo naquela fileira de cabeças os semblantes de sua mãe, do capitão Rodrigo, da velha Bibiana e de muitos outros parentes e amigos mortos. Sorriam todos, acenavam para ele, e era-lhe agradável imaginar que lhe gritavam: “Bem-vindo sejas, Rodrigo! Temos esperanças em ti!” (RETR, p. 78).

O jovem Rodrigo ama sua história, mas tem certeza de que é preciso trazer o progresso e a modernidade para Santa Fé e que ele está capacitado para fazer essa transformação. Entre as imagens que vê também está a de um moço que fora degolado a mando do Cel. Aristiliano Trindade, e que “encarapitado no muro do cemitério” (RETR, p. 78) solicita-lhe que se vingue por ele e estabeleça justiça. O cemitério parece um palco teatral, onde os mortos, animados pela imaginação da personagem, expressam, em suas falas, as ideias e os sonhos do protagonista. O tempo se encarregará de mostrar a parte de ilusão e de realidade que existe nisso.

No dia 31 de dezembro de 1937, Sara Stein, mãe de Arão Stein, falece. Rodrigo está na cidade para os festejos de fim-de-ano e decide ir ao sepultamento,

no Cemitério dos Judeus, que ficava atrás do campo santo de Santa Fé. Vai com os filhos Floriano e Eduardo, e Dante Camerino, o médico. Após o sepultamento, convida-os para visitarem o Cemitério Municipal. Floriano observa, com olhar crítico, o cemitério, ao mesmo tempo em que procura acompanhar o comportamento do pai. Este chama a atenção do filho para a lápide de algumas pessoas, sobre as quais comenta.

Mas ali há uma lápide que se constitui em problema para a memória de Rodrigo e de Floriano: é a do tenente Quaresma. Este frequentava as festas que Rodrigo oferecia no Sobrado. Na Revolução de 30, se coloca contra a sublevação e, na troca de tiros com um sargento, mata-o. Está cercado e irredutível quando Rodrigo intervém procurando negociar. Há troca de tiros novamente e Quaresma morre, sem que se possa saber quem o vitimou, pois, além de Rodrigo, um grupo de militares também atirara. Mas Rodrigo nunca conseguirá afastar o remorso de ter assassinado um amigo da família. Da parte de Floriano, a cena marcará, definitivamente, sua inaptidão para a violência. Ele acompanhava Rodrigo, e não conseguiu atirar quando Quaresma deu o primeiro tiro, acertando o pai de raspão e desarmando-o. Por isso, será despachado para casa pelo pai:

Exaltado, com um confuso desejo de continuar o tiroteio, aproximou-se do filho e exclamou:

- Por que não atiraste, covarde?

Desferiu-lhe um pontapé no traseiro, fazendo-o inteiriçar o corpo:

- Vai-te embora! – gritou – Vai pra baixo das saias da tua mãe, maricas! Vai, covarde! Vai, galinha! Não és meu filho! (ARQ3, p. 91).

Agora, no cemitério, a narrativa sugere que os porões da memória de Rodrigo o conduzem para o túmulo do tenente. Rodrigo acelera o passo, “como se tivesse destino certo” (ARQ3, p. 186). Quando percebe, pela localização espacial, que está próximo da sepultura de Bernardo Quaresma, ele para subitamente, “como um homem ameaçado de morte que tem o pressentimento de que o sicário pago para o assassinar está atocaiado na próxima esquina” (ARQ3, p. 186). Depois de hesitar, convida os demais para “ver o Bernardo” (ARQ3, p. 187). Floriano foge em direção ao portão do cemitério. Seu diálogo sobre esse problema será oito anos depois, diante da cama de seu pai. Imerso no passado, Rodrigo parece não se dar conta da fuga do filho. Sua memória sobre o tenente traduz, com algum sentimento de culpa, uma polarização entre vencedores e vencidos; os fortes e os frágeis. Natural de Alagoas, sempre acompanhado pelo cachorro Retirante, o tenente

Quaresma era simpático e afetivo. E apaixonado pela jovem professora Roberta Ladário, que Rodrigo conquistou. Há uma assimilaridade entre o tenente e o protagonista. Por isso, o tamanho diminuto (que parecia menor ainda) do cadáver de Quaresma, enrolado em uma lona, não sai da memória de Rodrigo. O movimento vitorioso de 1930 colocou Getúlio Vargas no poder, do qual Rodrigo também faz parte, e que acabara de decretar o Estado Novo. Ele faz uma avaliação pessimista desses sete anos:

E aqui estou eu vestido de linho, perfumado, próspero, vivo. Vivo! Se Bernardo me aparecesse e perguntasse: “De que serviu minha morte?” – o melhor que eu tinha a fazer era baixar a cabeça e calar. Posso enganar os outros mas não a mim mesmo. O que está aí não é positivamente o que queríamos quando marchamos contra o Rio em 30. [...] Seja como for, o Rodrigo Cambará de 1930 a esta hora já estaria na coxilha, de armas na mão, para derrubar este novo governo. Mas acontece que sou o Rodrigo Cambará de 1937 (ARQ3, p. 187-188).

Rodrigo ainda pergunta a Dante Camerino se a morte de Quaresma foi em vão e se a Revolução de 30 não melhorou o país, obtendo uma resposta desalentadora, pois Dante faz uma analogia com a medicina, afirmando que, às vezes, na tentativa de curar, se ministra o remédio errado, agravando a saúde do paciente. O sicário que pressentiu parecia implacável e ele decide “meter-se em casa, tomar um banho, perfumar-se, beber uma cerveja gelada, ouvir música, esquecer o cemitério, a morte, o passado...” (ARQ3, p. 190).

Contrastando com o jovem Rodrigo, que se sentia porta-voz dos mortos, esta visita funciona como constatação do naufrágio de seus ideais. Por isso, ele também acaba fugindo do cemitério, na tentativa de evitar a emergência da memória. Os mortos ainda parecem olhá-lo e dão-lhe, como em criança, medo:

Dirigiu-se a passos largos para o portão. Avistou de relance, à sombra dum cedro, o túmulo de Toni Weber, que costumava visitar sempre que vinha a Santa Fé. Não! Já tivera sua dose de tristeza e remorsos... Para um dia só, bastava! Passou de largo pelo próprio jazigo dos Cambarás, já se sentindo culpado com relação ao pai, à mãe, à filha e aos outros parentes lá sepultados. Outro dia! Outro dia! Outro dia! (ARQ3, p. 190).

O “outro dia” ainda demoraria para chegar. Na visita ao cemitério, não há referência sobre Toríbio, mas ele também era motivo para as angústias de Rodrigo. A identificação entre os dois era muito grande e, no dia anterior, quando chegara a Santa Fé, Rodrigo encontrara um bilhete do irmão pedindo-lhe para que não falasse de Getúlio. Entre outras coisas, dizia que era “uma sorte o velho Licurgo estar morto,

porque assim ele não vê o filho feito cupincha dos milicos e laçaios do Getúlio”. Nas últimas frases afirma: “Já que a merda está aí mesmo, vou fechar a boca, tapar o nariz e pedir que não façam onda. Quem gostar da porcaria que coma.” (ARQ3, p. 245). Na noite de Ano Bom, brigará com Rodrigo, frente aos convidados, acusando-o de estar “podre por dentro” (ARQ3, p. 258), convidará Floriano e o levará para uma casa noturna, onde provoca a briga de que resulta sua morte.

É significativo observar que até mesmo Floriano, aparentemente distanciado dos valores culturais do Sobrado e de Santa Fé, sente uma estranha atração pelo cemitério local. Ao retornar para a cidade, depois de quatro anos distante, um dos primeiros lugares que visita é o cemitério. Lembra que, em sua estada no estrangeiro, esta era a imagem que mais recordava, secundada pela casa e pela Matriz. Floriano não vem ao cemitério para memorizar, mas para procurar entender sua memória:

Repetidas vezes, em terras e hotéis remotos, andara a caminhar em sonhos por entre aqueles túmulos. Era por tudo isso que ali estava agora, tratando de comparar a coisa real com as imagens dela recordadas e sonhadas (RETR, p. 577).

A atenção de Floriano é atraída pelo túmulo de Antônia Weber, a quem a superstição popular atribui poderes milagrosos. Imagina um romance que tivesse como ponto de partida esse túmulo e um escritor que decide narrar a vida dessa personagem. Logo percebe, no entanto, que esse esboço romanesco é enganoso e o levaria a escrever romances como os que fizera até então: tecnicamente bons, mas frágeis de conteúdo. O mundo estava emergindo da catástrofe representada pela guerra e “qualquer drama individual, por mais terrível que fôsse, empalideceria quando comparado com a tragédia coletiva que o mundo acabava de presenciar” (RETR, p. 579).

O que se segue, então, é uma reflexão da personagem sobre os problemas do mundo contemporâneo e o papel da literatura. Rememora um artigo que esboçara, onde afirmava que a literatura gótica trata do medo da morte e do desconhecido, enquanto que a experiência atual é do medo diante da vida e do conhecido. Pensa no estado totalitário moderno e no horror atômico. Olha rapidamente, da porta, o jazigo da família. Põe-se a assobiar uma sequência de Debussy, e lembra que Eduardo o detesta por considera-lo um músico reacionário, enquadramento ideológico que o leva, também, a repelir Proust. Floriano ainda

pensa sobre a crença inabalável que o irmão tem no comunismo, o que o perturbava, e sai do cemitério.

Aparentemente, ele não encontra explicação para a forte presença do cemitério em sua memória. Em sua visita, este assemelha-se, muito mais, a um espaço de reflexão para a personagem. No entanto, há motivos para concordar que, sub-repticiamente, extrapola a isso. Floriano ainda não esboçara seu romance sobre a saga familiar, quando entenderá a importância dos nomes e imagens aí presentes, os da família e os demais. Tocado pelas imagens do lugar, o veio da memória está a percorrer seus caminhos subterrâneos. Mas a personagem precisará escavar.

### 2.3 OBJETOS

A função memorialística dos objetos que perpassam a narrativa é ambígua. De um lado, sua presença sugere um vínculo, através da memória, entre as gerações. De outro, seu caráter silencioso remete ao esquecimento.

Donaldo Schüller, em “O tempo em O Continente”, acentua o processo de esquecimento predominante na narrativa. Desse processo não estão imunes nem mesmo os componentes que denomina “elementos de permanência”, entre os quais relaciona os objetos transferidos de uma geração à outra. Para o autor:

Os elementos de permanência impedem a obra de acumular ao acaso realidades desconexas. O tempo não destrói tudo. Algo resiste. O romance move-se entre dois pólos, entre o que permanece e o que é destruído (SCHÜLLER, 1978, p.164).

Tais elementos atuariam, portanto, garantindo a coesão narrativa, mas não seriam evocadores da memória. O autor exemplifica com uma passagem sobre o punhal, naquele momento sob a posse de Juvenal.

Juvenal Terra, um de seus sucessivos donos, limpa com ele despreocupadamente as unhas, sem lhe dar consideração. O Capitão Rodrigo, vendo a arma, observa que é um bonito punhal. Juvenal olha o presente da avó, como se o visse pela primeira vez. Retruca à observação de Rodrigo com um “- Parece” despreocupado. Sabe que o punhal pertenceu ao marido de sua avó, que é muito antigo, nada mais. O que a M. Proust daria ensejo a penetrantes incursões no passado esgota-se em vagas e estéreis observações no romance de E. Verissimo. O tempo marcha inexoravelmente e apaga a lembrança da memória dos homens (SCHÜLLER, 1978, p. 166).

Em *Teorias do Símbolo*, Todorov considera a partir de Goethe, que o símbolo teria um caráter “intransitivo – mas de tal sorte que não deixa de significar: ou seja, a sua intransitividade vai de par com o seu sintetismo (2014, p. 319). Na obra de Erico Verissimo, a intransitividade dos elementos simbólicos justifica a ausência de discurso sobre eles. Adotando essa perspectiva de análise, Orlando Fonseca afirma:

... baseado nisso é que Erico simplesmente faz referência passageira de que o punhal de Pedro Missioneiro, o qual atravessa a narrativa de *O Continente*, está na cintura de Eduardo, sem a necessidade de nenhuma informação adicional: a menção já diz tudo (2000, p. 125).

No que diz respeito à memória, entendemos que a intransitividade permite-nos enxergá-los como atualizadores desta. Eles falariam silenciosamente sobre o passado, interligando as gerações. No entanto, isso que, para o leitor, atua como significado primeiro, age diferentemente no imaginário das personagens, as quais dirigem sua atenção para o presente, olhando para o passado, ocasional e posteriormente. Conforme Bergson:

As imagens passadas, reproduzidas tais e quais com todos os seus detalhes, e inclusive com sua coloração afetiva, são as imagens do devaneio ou do sonho. O que chamamos agir é precisamente fazer com que essa memória se contraia ou, antes, se aguce cada vez mais, até apresentar apenas o fio de sua lâmina à experiência onde irá penetrar (2010, p. 121).

Halbwachs considera que, para a memória coletiva, o presente é “um período que se estende por certa duração, a que interessa à sociedade de hoje” enquanto o “passado não existe mais”. Por sua vez, a “memória de uma sociedade se estende até onde pode – quer dizer até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe” (HALBWACHS, 2003, p. 104-105). Neste sentido o que se preserva – o que se mantém vivo – é o que ainda não se tornou passado, mas se mantém atuante e articulado ao presente. Sob essa concepção, os objetos que, no romance, reforçam a relação entre as gerações são preservados enquanto úteis e necessários. Entre eles, há um grupo que possui tom fundacional (punhal, roca, tesoura de podar e Cristo sem nariz) e, pelo menos, dois que são agregados posteriormente (cadeira de balanço e relógio do Sobrado). Destes, entendemos que o Cristo sem nariz, por se tratar de uma imagem, pode ser melhor analisado no item **2.4**, juntamente com o retrato do Dr. Rodrigo. Os demais serão abordados a seguir.

### 2.3.1 O punhal

Ao analisar as relações entre memória e história na obra, Regina Zilberman (2004) afirma que o punhal “exerce a função de madeleine” (p.186), aproximando, portanto, a obra de Erico Verissimo à de Marcel Proust. A exemplo desta, “o punhal carrega a propriedade de entrelaçar os tempos” (ZILBERMAN, 2004, p. 186), sendo, entre os objetos transmitidos através das gerações, o único a acompanhar a narrativa do começo ao final. Enquanto tal, simboliza o mundo violento que envolvia as personagens, derivando daí a necessidade constante de defesa pessoal. A autora assinala que o punhal representaria “a morte, mas também o falo porque associado sempre (ainda com Alonzo) ao amor” (ZILBERMAN, 2004, p. 43).

O intuito de Alonzo, ao trazê-lo de além-mar, é combater aquilo que simboliza. Afinal, é memória anterior ao seu ingresso na Companhia de Jesus, quando se envolvera com uma mulher casada e, de posse do punhal, tivera intenção de matar-lhe o marido. Ao tornar-se um cristão praticante, o passado repudiado é sintetizado na imagem da arma, que, guardada no armário, deveria lembrar-lhe a necessidade de vigília contra as tentações. Como o passado retornasse na forma de pesadelo e ele tivesse esquecido o punhal, pe. Antônio aconselha-o a mantê-lo em local bem visível. Essa estratégia permitiu, mais tarde, que Pedro entrasse em contato com a arma, pela qual sentiu enorme atração. Fascina-o, certamente, a beleza dela. Fascina-o, também, o mistério de que é portadora. O menino intuía, de alguma maneira, que, para estar presente na cela do padre, o punhal deveria possuir um passado importante.

- Quem foi que deu o punhal ao padre?
- Foi meu pai.
- E quem deu o punhal ao pai do padre? (CONT1, p. 71).

Fascina, mais ainda, ao menino, a conotação bélica que o punhal oferece, através da qual sua imaginação também forjava um futuro para o objeto:

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 (CONT1, p. 72).

Futuro com o qual fará a ponte quando, ao fugir dos exércitos portugueses, levará consigo “apenas a roupa do corpo, a chirimia e o punhal de prata” (CONT1, p.

87). Mais do que um guardião, o objeto de uso pessoal passa a ter, nesse momento, um dono.

Quando entra em contato com a família Terra, o punhal é seu companheiro silencioso. Ele não relata sua origem, tampouco a família lhe pergunta. Mas, ao entregá-lo a Ana Terra, antes de sua morte, toda essa memória está corporificada:

Pedro sorriu e murmurou:

- Rosa Mística.

E deu-lhe o punhal de prata que trazia à cinta (CONT1, p. 138).

Ana havia comunicado que estava grávida e pedia a Pedro que fugisse. Ele passa a repetir o nome “Rosa Mística”, remetendo a Nossa Senhora e a sua mãe simultaneamente. Lembremos que essa expressão ele conheceu em meio a uma oração, através da voz do cura. Sem compreender, inicialmente, o significado das palavras, intuiu que designava algo maravilhoso, e as carregou na memória, associando a tudo que evocasse esse imaginário, inclusive à mãe, que não conheceu.

O punhal lembra o Pe. Alonzo, que desempenhara, para ele, função paterna. Mas, na cena com Ana, a sequência do texto e o silêncio discursivo sobre o punhal, associam-no, à “Rosa Mística” também. O leque da memória desempenhado pela arma, nesse momento, é amplo, sendo contagiado, também, pelo sagrado. Ele que é significador da morte está aqui diretamente vinculado à vida. Por sua vez, Ana Terra torna-se, como ocorrera com Alonzo, guardião do punhal. Desta forma, o objeto de simbologia masculina recebe o cuidado feminino para perpetuar-se.

Há um paralelo na maneira como Pedro Missioneiro e Pedro Terra se aproximam do punhal. Após se encantarem com o objeto, ambos solicitam sua posse. Pedro Missioneiro pergunta: “- Quando eu crescer posso ter um punhal assim?” (CONT1, p. 71). E Pedro Terra: “- Posso ficar com esta faca, mãe?” (CONT1, p. 176). No primeiro caso, o padre responde ao menino com novas perguntas, evitando estimulá-lo a portar uma arma. Ao final, Pedro é quem irá tomar posse do punhal, consagrando um movimento prenunciado nos diálogos com o padre e nas visitas furtivas que fazia à arma, quando Alonzo estava ausente da cela. Já no segundo, há uma aquiescência maternal, pois, diante da pergunta, Ana “sorriu e sacudiu a cabeça afirmativamente” (CONT1, p. 176). Pedro passa, então, a carregar o punhal consigo ainda menino, mas parece não ter ligação com ele na vida adulta. Quando, mais tarde, já residindo em Santa Fé, um índio invade sua casa e

Ana Terra lhe desfere um tiro de mosquetão, percebe-se que o punhal continua com seu filho:

O coitado caiu com um gemido sobre Pedro, que despertou alarmado, desvencilhou-se daquela “coisa” que estava em cima de seu peito e saltou para fora da cama já com o punhal na mão e todo banhado no sangue do bugre (CONT1, p. 176).

No entanto, quando Rodrigo se depara com a arma nas mãos de Juvenal e pergunta-lhe onde a comprou, este afirma: “- Foi a finada minha avó que me deu. Era do marido dela. É mui antigo.” (CONT1, p. 287). Ana Terra teria doado o punhal ao filho e, depois, ao neto. Supõe-se que, na vida adulta, o punhal não tenha se constituído em objeto de uso pessoal de Pedro. Sobre esse afastamento entre ambos somente podemos comentar a partir dos vazios do texto, homólogos ao silêncio entre Ana e o filho. Tudo o que Pedro sabe é que o punhal pertencera ao marido da mãe, mas, deste, nada conhece. Há um interdito, que impossibilita a passagem de sua memória ao filho. Como fazê-lo herdeiro de um objeto cuja narrativa é negada? Mais seguro será transferi-lo para o neto, a quem essa narrativa já não é imprescindível. Ainda assim, seu laconismo diante de Rodrigo atesta o desejo de evitar qualquer diálogo sobre o misterioso avô. Veja-se que Juvenal se refere a ele como “o marido dela”, acrescentando, de imediato, a frase “É mui antigo”, maneira de manter o foco do diálogo sobre o punhal e tentar diluir o assunto, antecipando-se a alguma pergunta mais específica. A frase tem um tom de síntese final, que será repetida:

- Bom aço. – Olhou os arabescos na batinha de prata e murmurou: -Nunca vi um punhal assim. Deve ser estrangeiro.  
Juvenal deu de ombros e repetiu, indiferente.  
- É mui antigo.  
Apanhou a arma e tornou a metê-la na batinha (CONT1, p. 287-288).

O punhal será herdado por Florêncio, filho de Juvenal, e depois passará às mãos de Toríbio. Disso o leitor ficará sabendo de maneira indireta, pois não se narra cena em que essas personagens estejam com o punhal. Nesse percurso temporal, a narrativa principal diz respeito ao menino Rodrigo. Durante o cerco ao Sobrado, é ele quem tem o punhal em mãos, depois de tê-lo encontrado em uma gaveta. O episódio está no final de “Sobrado I” e cumpre a função de interligá-lo ao começo da narrativa.

Depois de Toríbio, a arma passará, finalmente, às mãos de Eduardo Cambará. Como os demais, ele também evita falar sobre a história do punhal, quando incitado por um dos netos do Cacique Fagundes:

Eduardo deu-lhe uma resposta breve e distraída. Estava examinando com interesse uma lista de nomes de pessoas da cidade e do município que simpatizavam com a causa do comunismo e que, dum modo ou de outro, poderiam ajudá-la (ARQ3, p. 453).

É possível deduzir, porém, que, para Eduardo, além de o punhal representar uma tradição de família, também soa forte a memória do último detentor deste. Eduardo pertence ao Partido Comunista e Toríbio participara da Coluna Prestes, tendo, portanto, convivido com Luís Carlos Prestes, que, depois se tornaria a principal liderança comunista no país. A cena em questão reforça que, mesmo carregado silenciosamente, o punhal se tornou conhecido para além do círculo familiar. O interlocutor de Eduardo “perguntou se aquele era o famoso punhal que, segundo rezava a tradição, estava com a família Terra-Cambará havia quase duzentos anos” (ARQ3, p. 453).

### 2.3.2 A velha tesoura de podar

Conforme a perspectiva adotada por Regina Zilberman, a tesoura representa a contraface do punhal. Se aquele está associado às personagens masculinas, esta se relaciona às personagens femininas, simbolizando “a doação de vida” (ZILBERMAN, p. 43). A exemplo da roca, a tesoura acompanhará a narrativa até a geração de Bibiana. Nesse período, começa um fenômeno de substituição dos objetos associados à memória feminina, passando a se destacarem a cadeira de balanço e o relógio do Sobrado. Diferentemente da roca, não se sabe a sua procedência. Tal ausência de informação é compensada pela marca de antiguidade, com a qual é assinalada já no primeiro momento em que é referida. Trata-se do nascimento de Pedro Terra, quando “a avó lhe cortou o cordão umbilical com a *velha* tesoura de podar” (CONT1, p. 144, grifo nosso). Essa adjetivação irá acompanhar a maioria das diversas referências à tesoura. Quando foram residir em Santa Fé, onde Ana Terra assumiria a condição de parteira, narra-se:

Ana conservava sempre junto de si, à noite, a *velha* tesoura, pensando assim: “Um dia ela vai ter a sua serventia”.

[...]

Enrolava-se no xale, amarrava um lenço na cabeça, apanhava a *velha* tesoura e saía (CONT1, p. 174, grifos nossos).

Depois, ao descrever a residência de Pedro Terra, a adjetivação é repetida:

... a *velha* tesoura enferrujada que pertencera a Ana Terra e que servia para podar árvores ou cortar fazenda (CONT1, p. 232, grifo nosso).

No dia do nascimento de Bolívar, notamos Pedro Terra, incomodado com a presença de Rodrigo, a observar a tesoura:

Lançou um olhar enviesado e tristonho para a mesa, em cima da qual jazia a *velha* tesoura de Ana Terra (CONT1, p. 306, grifo nosso).

A adjetivação de antiguidade, ao sinalizar seu pertencimento a um tempo anterior, acentua sua conotação memorialística. Entretanto, “velha” também significa, neste caso, envelhecida, desgastada. Por isso, ela também é nomeada como “a velha tesoura enferrujada” (CONT1, p. 232) ou como “aquela tesoura negra e enferrujada” (CONT1, p. 302). Na própria maneira como é, reiteradamente, designada, está a sugestão de que possui um ciclo, como os demais objetos que simbolizam a memória da fazenda. Ele se fechará com a ascensão ao Sobrado, cujas portas não irá transpor.

A tesoura está, inicialmente, com d. Henriqueta, com a qual faz os partos de Pedrinho e de Rosa (filha de Eulália e Antônio). Porém, sua maior ligação será com Ana Terra, que toma, intencionalmente, a tesoura para si. Se o punhal fora objeto do desejo de Pedro Missioneiro e, depois, de Pedro Terra, é a tesoura que exerce atração sobre Ana. Para ela, não bastava tê-la em local visível e sabido; era necessário trazê-la próxima, como um objeto de uso pessoal. E se Pedro Missioneiro sonhava com batalhas, ela sonha fazer partos, propiciar o nascimento.

Ana conservava sempre junto de si, à noite, a velha tesoura, pensando assim: “Um dia inda ela vai ter a sua serventia”.

E teve. Foi quando uma das mulheres da vila deu à luz uma criança e Ana Terra foi chamada para ajudar. Ao cortar mais um cordão umbilical, viu em pensamento a face magra e triste da mãe (CONT1, p. 174).

Como observado em **2.1**, Ana é uma personagem voltada para a fecundidade do futuro, sua alternativa para enfrentar o presente adverso. É sob a marca do sofrimento que recorda a mãe, e, por isso, não lembra o passado para repeti-lo, mas para superá-lo. A identificação com o parto é através do metal cortante, a sugerir, na

separação entre o recém-nascido e a mãe, o rompimento com o passado. O fato de se tratar de uma tesoura de podar, referência também repetida, intensifica essa simbologia, como a indicar que a árvore da memória não pode expandir-se livre e desordenadamente, sendo inevitável a intervenção para readequá-la ao novo espaço e tempo.

Depois da morte de Ana Terra, tem-se a impressão de que a tesoura perdera a ligação com o parto. Pelo menos, é isso que se percebe na descrição da casa de Pedro Terra: a tesoura “servia para podar árvores ou cortar fazenda” (CONT1, p. 232). Cabe observar, porém, que, neste caso, o narrador se apoia na memória da jovem Bibiana. Ela sabe da utilidade atual da tesoura. Talvez desconhecesse a outra; ou, por temer sua repetição, involuntariamente, evitasse essa lembrança. O certo é que, quando estiver grávida de Bolívar, sua mãe irá reavivar essa memória. Como Bibiana sentisse medo do parto, d. Arminda, para consolá-la, afirmava: “- Não há de ser nada, minha filha. A tesoura de tua avó está aí mesmo.” (CONT1, p. 303). O diálogo entre as duas ilustra uma conotação ambivalente associada à tesoura. Para a mãe, inspira segurança, condição dada pelo amparo na tradição. Para a filha, porém, a imagem da tesoura reforça o temor:

Mas isto, longe de confortar Bibiana, dava-lhe um terror frio, pois achava horrível a idéia de cortarem o cordão umbilical da criança com aquela tesoura negra e enferrujada (CONT1, p. 303).

A aversão à tesoura acabará sendo coerente com a trajetória de Bibiana, cujo objeto não herdará. Diferentemente da avó, não sonhará com partos, mas com a posse do Sobrado, que acabará conquistando.

### **2.3.3 A roca**

A roca também está associada ao universo feminino, evocando a rotina de trabalho. Surge na narrativa intimamente associada à memória pessoal e familiar de d. Henriqueta:

D. Henriqueta olhava desconsolada 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 (CONT1, p. 108).

Entre d. Henriqueta e Ana, a característica da memória sugerida pela roca irá se modificar bruscamente. Se, para aquela, a roca lembrava um passado feliz, para Ana Terra, ela recorda a rotina de trabalho excessivo da mãe. Rotina tão intensa que nem mesmo a morte fora capaz de suspendê-la:

Sim, Ana agora ouvia o ruído da roca a rodar, ouvia as batidas do pedal, bem como nos tempos em que sua mãe ali se ficava a fiar e a cantar. Não havia dúvida: era o som da roca. [...] Devia ser a alma de sua mãe que voltava para casa à noite e, enquanto dormiam, punha-se a fiar. Sentiu um calafrio. Quis erguer-se, ir ver, mas não teve coragem (CONT1, p. 149).

O fantasma de d. Henriqueta a girar a roca na noite silenciosa, além de reforçar sua vinculação ao trabalho, sublinha outra conotação dela: a circularidade do tempo. Conforme Chevalier e Greerbrant:

O círculo é também símbolo do tempo: a roda gira. Desde a mais remota Antiguidade, o círculo tem servido para indicar a totalidade, a perfeição, englobando o tempo para melhor o poder medir (1993, p. 252).

No girar da roca ecoam todas as rotinas da estância. De trabalho, de espera, de medo, de guerra, de mulheres e de homens. Essa circularidade destoa do perfil de Ana Terra, que busca a linearidade do tempo. Para ela, a roca é uma herança indesejada, que procura não repetir em seu legado de morte.

Prometo nunca mais voltar depois de morta para trabalhar na roca, como a minha mãe fazia. [...] Mas o hábito tem muita força. O melhor é vosmecê enterrar a roca junto comigo. Assim eu livro a Bibiana da sina de trabalhar nela (CONT1, p. 224).

A sequência da narrativa transmite-nos a impressão de que o pedido de Ana Terra foi cumprido. A descrição da casa de Pedro Terra não relaciona, entre os poucos objetos e móveis, a presença da roca. Quando os objetos que vieram da estância são evocados, menciona-se apenas a tesoura e a imagem de Cristo. No entanto, depois de casada, veremos Bibiana a repetir a rotina de fiar na roca, enquanto cuida dos filhos e aguarda Rodrigo:

Horas havia em que Bibiana se ficava a fiar na velha roca, tendo a seu lado Anita num berço e Bolívar a seus pés a brincar com ossos de boi e sabugo de milho (CONT1, p. 317).

Assim, a força do tempo circular continua se impondo. A roca acompanhou Ana Terra em sua vida, independentemente de sua vontade, e depois de sua morte,

apesar de seu pedido em contrário. Com um pouco de atraso, no entanto, seu desejo de livrar as próximas gerações dessa sina de trabalho acabará se cumprindo. Depois de Bibiana, não veremos mais a roca em ação. Mudam as condições sociais e, com estas, algumas rotinas e objetos de referência.

#### **2.3.4 A cadeira de balanço**

A cadeira de balanço está fortemente ligada à Bibiana, que acompanhamos, nos episódios de “O Sobrado”, quase sempre no ritmo de seu balançar. Mas este móvel possui uma trajetória anterior, ligada, ainda, a Pedro Terra, e uma posterior, associada a Maria Valéria. Pedro costumava, nos serões noturnos, ficar sentado na cadeira de balanço, pitando, enquanto refletia sobre a vida da família.

Sentado na cadeira de balanço, a um canto da varanda que a luz da vela não alcançava, Pedro Terra fumava em silêncio, olhando para a filha (CONT1, p. 233).

Nesse momento, relembra a vida de Ana Terra, avalia a situação atual de sua família e pensa, com angústia, no futuro incerto de Bibiana. É uma reflexão amarga, como se vê na pergunta que se faz a respeito da mãe: “Valia a pena lutar, sofrer, trabalhar como um animal para depois ir servir de comida aos vermes da terra?” (CONT1, p. 233).

Em que pese a persistência de muitas privações, a cadeira associa-se a condições de vida mais confortáveis. Não está, por isso, presente no dia-a-dia da estância, somente surgindo, em Santa Fé, quando a família conquistara um pouco de estabilidade. É bom frisar que a casa de Pedro Terra se distinguia, entre os moradores, por ser das poucas assoalhadas, além de construída em alvenaria. Nela, seu hábito noturno dá continuidade, de certa forma, ao costume de Ana Terra de tomar chimarrão e pensar sobre a vida após o almoço.

A narrativa não oferece detalhes quanto a isso, mas se pode interpretar que a cadeira de balanço de Bibiana fosse a mesma utilizada por Pedro Terra. Ela acompanha sua trajetória ainda antes de ir para o Sobrado.

Uma vez fiquei na cadeira me balançando dum lado pra outro e esperando o Boli que tinha ido brigar com os castelhanos (CONT2, p. 532-533).

A conquista do Sobrado foi mediante o casamento de Bolívar, e esse relato, que Bibiana faz ao Dr. Winter, relaciona-se ao período em que o filho ainda era solteiro, provavelmente à guerra contra Rosas, cuja participação é registrada elogiosamente no *Almanaque de Santa Fé*.

No Sobrado, sabemos que a cadeira de balanço foi incorporada a seu cotidiano. Como em Pedro Terra, é espaço de reflexão. Sob seu balanço, Bibiana avalia, ainda antes de Bolívar morrer, que havia “pago pelo Sobrado um preço demasiadamente alto” (CONT2, p. 435). É, também, na cadeira que Bibiana costuma ler os jornais diariamente, como se nota na observação de Florêncio:

Sabia que todos os dias após o almoço a velha apanhava um jornal, acavalava os óculos no nariz, sentava-se na cadeira de balanço e ficava a ler e a lutar com o sono, de pálpebras pesadas e meio caídas, mas mesmo assim teimando em manter os olhos abertos (CONT2, p. 604-605).

Discretamente, a cadeira se inscreve na vida de Bibiana como um espaço mítico, um território de segurança afetiva dentro de outro, caracterizado pelo Sobrado. Durante a Guerra do Paraguai, o exército adversário havia invadido e saqueado São Borja. Havia temores de que pudessem atacar Santa Fé, deixando muitas famílias de prontidão para fugir. Bibiana, porém, não pretendia abandonar sua casa. Ela “mandaria Licurgo com Fandango para longe e ficaria esperando os paraguaios sentada na sua cadeira de balanço ali mesmo no meio da sala...” (CONT2, p. 533). O plano é, sob a ótica que estamos tratando, um prenúncio do que acontecerá na Revolução de 1893, quando o Sobrado se tornará fortaleza para a resistência da família, e quando cadeira e personagem se fundirão. Na ocasião, depois que Rodrigo e Toríbio, escutam o “ruído surdo e cadenciado” da cadeira da “vó Bibiana”, o narrador afirma que é “como se fosse o pulsar do próprio coração do Sobrado” (CONT1, p. 40). Está claro que somente pode ser o coração deste último porque no seu embalo está a cadência do coração da matriarca. Enquanto se balança, solitariamente, ela ouve a cadeira, que associa ao vento e ao tempo que passa, e sua memória viaja.

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... (CONT1, p. 41).

A memória de Bibiana vagueia entre passado e presente, confundindo e mesclando datas e personagens. Superposições que sua memória sempre fizera e que a vigília do presente tratava de afastar e distinguir. Agora, liberta desta, elas se impõem: o capitão Rodrigo poderá chegar a qualquer momento, ou, quem sabe, Bolívar com notícias de Leonor. Enquanto pergunta por Aurora, a bisneta que está para nascer, escuta o vento e lembra de Ana Terra. O vai-e-vem da cadeira-memória a envolve e sustenta.

É possível afirmar que a cadeira apresenta uma perspectiva individual, relativa ao imaginário de Bibiana. Mas, na medida em que a identificação entre ela e a cadeira se intensifica, emerge, também, uma perspectiva social. Para os habitantes do Sobrado, Bibiana e a cadeira passam a compor um único quadro. E tanto pode ser o símbolo da decrepitude, quanto o da força de resistência. Para Fandango, que a visita regularmente, soa mais forte o primeiro:

Lá está a velha sentada na sua cadeira de balanço, com o xale nas costas, mascando fumo, remexendo a boca como uma vaca a ruminar (CONT2, p. 670).

O capataz, como tratamos em **2.1.4**, é o grande narrador da oralidade, o “homem-memória”. Para ele, o zigue-zague da memória de Bibiana, sua “ruminação” silenciosa do passado, que às vezes irrompe, tem aspecto deprimente. Maria Valéria, porém, figura do silêncio, dispensa as palavras, e sente o quadro como uma mensagem de amparo:

Do quarto vizinho vêm agora as batidas da cadeira de balanço de D. Bibiana. A velha já começou a funcionar... – pensa Maria Valéria. E fica a escutar o ban-ban cadenciado e surdo, que parece uma voz. É como se Bibiana Terra Cambará estivesse procurando dizer-lhe alguma coisa. E Maria Valéria, sem saber claramente como nem por que, enche-se aos poucos dum ânimo novo, ao mesmo tempo que diz para si mesma: Se ela que tem noventa anos pode agüentar tudo isto, eu também posso. E atira um olhar de desafio para a mulher cadavérica do fundo do espelho (CONT2, p. 472).

Depois de Bibiana, Maria Valéria se fará herdeira do móvel. Como antes, será na cadeira de balanço que lerá os jornais diários:

Naquela tarde de maio a Dinda lia o Correio do Povo, sentada na sua cadeira de balanço, enquanto Flora bordava a seu lado. As crianças brincavam no vestíbulo, numa grande algazarra (ARQ2, p. 305).

A Dinda herda-lhe, também, a simbologia, o que permite a superposição entre a sua imagem e a de Bibiana, como no diálogo com Flora:

- Parece que estou vendo ela... – disse de repente Maria Valéria.
- Flora alçou o olhar. – Quem, Dinda?
- A velha Bibiana. Nesta mesma cadeira onde estou sentada... Enrolada no xale, se balançado... (ARQ1, p. 277).

Trata-se de uma simbologia que somente Maria Valéria, nesse momento, herdeira solitária da memória, tem o poder de alcançar. Será no ritmo de Maria Valéria que a cadeira chegará até o final do romance, quando Floriano a escutar, como um contratempo do tique-taque do relógio:

- No silêncio do casarão, só ouviu o tique-taque do relógio de pêndulo e, vindo do andar superior, o surdo bater da cadeira de balanço de Maria Valéria.
- “O Sobrado está vivo”, pensou, sorrindo (ARQ3, p. 457).

A cadeira transpõe novamente a conotação individual. Não é apenas a cadeira de Maria Valéria, mas, como antes, o coração do Sobrado, restaurando a memória e transmitindo, juntamente com o relógio, a ideia de vida a casa.

### **2.3.5 O relógio**

O relógio de pêndulo nasce para a narrativa juntamente com o Sobrado. Entre ele e a cadeira há estreita ligação, uma vez que, em geral, quando referido, é sucedido de alusão a ela.

Quando Bibiana vai morar no Sobrado, seu badalar das horas tem caráter fantasmagórico, intensificando o estranhamento que o casarão transmite. Certa noite, quando Bolívar e Luzia estavam viajando para Porto Alegre, Bibiana parece escutar “um pesado arrastar de pés no casarão” e levanta-se “para ver de onde vinha o ruído” (CONT2, p. 432). Não percebendo nada de diferente, conclui que deveria ser barulho de algum trovão, e está voltando para o quarto quando o relógio começa “a dar as horas” (CONT2, p. 432). As pancadas a tomam de surpresa e ela tem, inicialmente, um “estremecimento” (CONT2, p. 432). Passa a contar as pancadas e cada uma delas que “ecoava pela casa, parecia deixá-la ainda maior do que era, como se em vez de dezoito peças o Sobrado tivesse cem” (CONT2, p. 432). Ao perceber que deviam ser as batidas da meia-noite, lembra dos comentários

sobre o fantasma de Aguinaldo a vaguitar pelo Sobrado, depois das doze badaladas. Bibiana não teme “as almas do outro mundo” (CONT2, p.432), e essa conotação, depois de ambientar a passagem, é afastada pela personagem. Mas serve para assinalar o quanto Sobrado e relógio ainda são espaços inabitados. Ao retornar para o quarto, irá sentar-se na cadeira, onde pensa sobre as dificuldades que têm enfrentado desde que se decidira a tomar posse do Sobrado.

As referências ao relógio são raras. Não se percebe seu pendular ao longo de todo *O Continente* e em *O Retrato*. Mesmo nas noites silenciosas em que O Sobrado estava cercado, somente se escuta a cadeira de Bibiana. Sua importância e simbologia serão vistas retrospectivamente em *O arquipélago*. Veja-se:

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. Nem viu quando Flora entrou na sala de jantar. ... (RETR1, p. 273).

A sabedoria da experiência, associada à caduquice, lembra, de certa maneira, Bibiana em sua cadeira. Sabedoria silenciosa e inescrutável porque impotente para evitar a repetição dos mesmos erros. De outra parte, para ter “algo de quase humano”, conforme expresso na segunda frase da citação, era necessário que, a exemplo da roca, da tesoura e mesmo da cadeira, o relógio envelhecesse e se constituísse em memória. Deriva daí sua maior intensidade na parte final da trilogia. Nesse momento, seu apelo memorialístico é tão forte, que possui, como se vê, capacidade de distrair Maria Valéria, deslocando-a espaço-temporalmente. O relógio evoca Bibiana, de quem repete o gesto diário de dar-lhe corda. E entre sua imagem, que o vidro do mostrador devolve, e a de Bibiana, que sua memória lhe traz, parece não haver distinção. O relógio torna-se o espelho, que lhe devolve a imagem “meio apagada” de Bibiana. Como nesta, então, repete-se o componente fantástico. Diferentemente daquela, porém, sua imaginação não sugere um território estranho e adverso. Mergulha nele serenamente, sem que haja oposição entre a realidade

imediate e o mundo da memória. Quando Flora lhe pergunta se está falando sozinha, responde com naturalidade: “Conversando com meus mortos” (RETR1, p. 273). A cena seguinte, referida no item anterior, é aquela em que Maria Valéria, sentada na cadeira de balanço afirma que parece ver Bibiana sentada nessa mesma cadeira. O paralelismo das duas cenas evidencia a identidade entre o relógio e a cadeira no que diz respeito à relação com a memória. A exemplo desta, aquele também será tratado como o coração do Sobrado. Através do diário de Sílvia, sabemos que Maria Valéria chega a dizer que “o relógio é o coração da casa, e (que) se ele parar o Sobrado morre” (ARQ3, p. 347). Sílvia observa que as palavras foram ditas “quase a sorrir”, mas que, em seu ponto de vista, é isso mesmo que ela deve sentir. Afinal, “fala do relógio grande como duma pessoa, a mais antiga da casa – um patriarca, um tutor, um juiz” (ARQ3, p. 347).

Na cena final do romance, antes de Floriano começar a escrever, essa identificação se repete, quando ouve “o tique-taque do relógio de pêndulo” e “o surdo bater da cadeira de balanço de Maria Valéria” (ARQ3, p. 457). Nesse ato, o que era apenas percepção em Maria Valéria, última expressão dessa memória, torna-se consciência literária em Floriano, inspiração inicial e matéria de seu romance.

Ao analisar essa passagem, Flávio Aguiar faz o seguinte apanhado:

No tique-taque do relógio viaja o tempo cronológico, inexorável, sem volta, de que o Sobrado é testemunha e de certo modo vetor, pelo menos a partir do momento em que por suas entranhas passam muitas das modernidades que o assolam e assolam Santa Fé, das latas de caviar às conspirações políticas, passando pelas danças modernas e pelo frevo de Bibi, dançado na noite de Ano Bom de 1937 para 1938, quando morre Toríbio Cambará. No vaivém da cadeira de balanço – que parece berço ou esquiife conduzindo as velhas à morte – oculta-se no entanto um tempo recorrente, cíclico, que acompanha algumas das personagens femininas. O ruído que agora faz Maria Valéria lembra o da Bibiana velha, e na cadeira de Bibiana ainda ressoam os gemidos e soluços de Luzia Cambará encerrada em sua alcova, também no andar de cima, e ecoa o antiquíssimo ruído repetitivo da roca de D. Henriqueta, a mãe de Ana Terra que, morta em 1786, voltava da coxilha em que fora enterrada para assombrar as noites do pequeno Pedro Terra (AGUIAR, 2001, p. 208).

Para o crítico, relógio e cadeira apontam perspectivas diferentes do tempo. O primeiro vincula-se à modernidade, enquanto a segunda está ligada ao passado. Efetivamente, essa divisão parece existir e se articula com a própria macroestrutura da obra, onde O Sobrado - casa e episódio - atua como ponto de divisão entre esses

dois tempos. Os elementos que levantamos até aqui nos autorizam, porém, a considerar que o relógio também está vinculado à tradição.

Neste sentido, para além da própria história do relógio, há outro componente que também concorre para que se torne central na memória familiar: a relação da família com o Sobrado. A propriedade afetiva sobre ele se estabelece e se amplia com o passar do tempo. Há um processo de povoamento imaginário da casa e seus bens, decorrência da ampliação da família Terra-Cambará, da sucessão de gerações e da história que constitui. Enquanto estava sob ameaça interna (Aguinaldo e, principalmente, Luzia) ou externa (o cerco ao Sobrado) era Bibiana, a conquistadora do casarão, em sua cadeira, que dava o ritmo Terra-Cambará ao seu coração. Mas na parte final da trilogia, estamos na terceira geração de filhos do Sobrado, agora contagiado, mesmo que miticamente, pela atmosfera de segurança e aconchego. O relógio, que pulsa central, na parede da sala, é, assim, símbolo do Sobrado que se personifica e até parece ter vida própria. De uma casa que é receptáculo de memórias. Mas que, é claro, continua necessitando do cuidado oblíquo da Dinda, para que não se desagregue. Dela que cuida de todos e dá corda ao relógio. E também de Floriano, o escritor, que ao escutá-lo, tendo ao fundo, o som da cadeira de Maria Valéria, volta ao tempo de 1895 e, no ato de recordar, dá corda à sua imaginação.

## 2.4 IMAGENS

Conforme Aleida Assmann, há uma longa história de paralelismo e contraste entre a escrita e a imagem como “mídias da memória” (2011, p. 205). Para a autora, há:

[...] dois modelos da tradição e dois *media* da memória: a anamnese imediata, que atua na *contigüidade das imagens*, e a tradição mediata, que repousa sobre a *continuidade dos textos*. Quanto mais fraca se torna uma forma da tradição, tanto mais a outra pode ganhar importância (ASSMANN, 2011, p. 242).

Conforme a pesquisadora, os antigos egípcios observavam que, em um longo lapso de tempo, monumentos e edificações eram afetados comprometedoramente, enquanto os textos escritos na mesma época ainda eram reproduzidos e estudados.

Por isso, prevalecia entre eles a noção de que a escrita se constituía em *medium* privilegiado de “eternização e suporte da memória” (ASSMANN, 2011, p. 195).

Situa o Renascimento como o período em que o debate sobre a hierarquia entre as duas mídias da memória se tornará mais agudo. Sobressaiu-se, nesse período, do ponto de vista teórico, a maior valorização da escrita, entendida como forma privilegiada de expressão do *logos*:

Foram qualidades como legibilidade e transparência, portanto, que fizeram da escrita, na opinião de determinados teóricos da Renascença, o melhor *médium* da memória. Com a preferência pela escrita privilegiou-se de maneira inequívoca a função cognitiva da memória. Essa opção em favor da escrita tornou-se, no sentido da palavra, um fator histórico decisivo na cultura ocidental e ingressou de maneira imediata na definição do que se denominou “história” (ASSMANN, 2011, p. 236).

Tal posição será modificada a partir do século XIX, quando se começa “a desconfiar da tradição escrita e descobrir novos acessos ao passado por meio de imagens e monumentos” (ASSMANN, 2011, p. 237). A imagem começa a ser percebida como “suporte privilegiado do inconsciente cultural” (p. 237). Diferentemente da “tradição transmitida pelos textos”, que seria “clara como a luz do dia”, a das imagens “era obscura e enigmática” (p. 237). A imagem atuaria como símbolo e, enquanto tal, teria o potencial de condensar a história. Esse caráter implica que as imagens estejam “mais próximas da força impregnante da memória e mais distantes da força interpretativa do entendimento” (p. 244).

Em *O tempo e o vento*, a imagem do retrato de Rodrigo Terra Cambará determina o título da segunda parte da trilogia, além de acompanhar a narrativa até o final da terceira parte, desempenhando, entre outras, função memorialística. Trata-se de uma imagem artística, objeto raro no universo do romance. Mas há outra imagem, anterior ao Retrato, que parece atuar como contraponto ao mesmo. É o Cristo de nariz carcomido, que acompanhará a trajetória da família Terra e seus descendentes. Vejamos a ambos.

#### **2.4.1 O Cristo de nariz carcomido**

A primeira informação sobre essa imagem, no episódio “Ana Terra”, nos é dada em uma descrição da casa de Maneco Terra, com a precária mobília e objetos aí presentes:

Numa das outras repartições ficava a cama do casal, sobre a qual, na parede, pendia um crucifixo de madeira negra, com um Cristo de nariz carcomido; ao pé da cama ficava um mosquete carregado, sempre pronto para o que desse e viesse (CONT1, p, 118).

Trata-se de uma imagem com uma deformação que, absorvida no cotidiano da família, está cicatrizada. E é pela cicatriz que expressa sua maior significação. Como em relação à tesoura, o narrador não informa a procedência dessa imagem. Mas o nariz carcomido sugere que já tenha acompanhado a família quando esta migrou de São Paulo, podendo, inclusive, ser herança de gerações anteriores. Em uma condição apropriada ao mito, a imagem aponta para um tempo vago e uma história imprecisa.

O crucifixo carrega a memória da fé Cristã, que terá de sobreviver em condições inóspitas e mesmo paradoxais. Daí que sua evocação pacifista contraste com o mosquetão carregado, ao lado da cama. Em *Deus Morto no Pampa: um olhar sobre a cultura gaúcha a partir da religiosidade no mito fundador*, Nivaldo Pereira destaca que, no relato do Gênesis “o nariz aparece como o órgão pelo qual o poder divino se insuflou no homem, dotando-o de vida”, inferindo que o “Cristo crucificado sem nariz parece indicar uma dupla condição de morte desse ícone religioso” (PEREIRA, 2008, p.142). Tendo como pressupostos teóricos principais Nietzsche e Carl Jung, o autor sustenta que, em *O tempo e o vento*, a história do Rio Grande do Sul encena a morte de Deus.

A associação com o Gênesis parece-nos iluminadora da simbologia do nariz carcomido. Preferimos, porém, interpretar essa relação sob um ângulo menos dramático. A cultura cristã apoia-se no mito do sofrimento e, neste caso, a imagem em questão, ferida de morte duas vezes, pode ter sua carga simbólica intensificada. Ainda assim, é uma imagem agredida, porque retirada do contexto e da estrutura que lhe vivificava. Dependendo diretamente da memória das personagens, é submetida ao seu cotidiano e moldada por este. E o cotidiano, neste caso, é hostil, com isolamento social, clima adverso e temor constante das guerras e das invasões castelhanas. A cicatriz da imagem é também seu traço de identidade, denotando sua apropriação e recriação pelas personagens da narrativa. Em uma condição própria ao símbolo, a ausência de nariz adensa sua significação, sobre a qual toda interpretação, ainda que necessária, é incompleta. Como afirma Jean Chevalier, o símbolo “entrega-se e foge; à medida que se esclarece, dissimula-se” (CHEVALIER, 1993, p. XIII).

Desprezada, obviamente, pelos salteadores castelhanos, essa imagem comporá, com outros poucos objetos, a pequena bagagem que Ana Terra carregará consigo:

Começou a catar em meio dos destroços do rancho as coisas que os castelhanos haviam deixado intatas: a roca, o crucifixo, a tesoura grande de podar – que servira para cortar o umbigo de Pedrinho e de Rosa -, algumas roupas e dois pratos de pedra. Amontoou tudo isso e mais o cofre em cima dum cobertor e fez uma trouxa (CONT1, p. 161).

De maneira semelhante aos demais símbolos que perpassam a obra, o Cristo será referido raramente. Quando Pedro Terra já está casado e há iminência de ser convocado para mais uma guerra, “Arminda rezava dia e noite diante do Cristo sem nariz” (CONT1, p. 188). Posteriormente, na descrição da casa de Pedro Terra, percebe-se que o Cristo continua sendo objeto de culto:

Sobre a cabeceira de Pedro pendia um crucifixo com um Cristo de nariz carcomido. Essa imagem – sabia Bibiana – era dos poucos objetos que tinham vindo da estância do bisavô, juntamente com a velha tesoura enferrujada que pertencera a Ana Terra e que servia para podar árvores ou cortar fazenda (CONT1, p. 232).

Nessa descrição, a imagem expressa a condição de memória familiar. Vale observar que essa característica torna-se, neste caso, mais relevante, tendo em vista que a roca não é nomeada e nem a tesoura é relacionada ao corte de cordões umbilicais. Sublinhe-se que o crucifixo parece repetir, na casa de Pedro Terra, a mesma disposição de lugar que ocupara na de Maneco Terra. Será diante dessa imagem que Bibiana rezará quando Bento Amaral e Rodrigo duelarem por sua causa. Na ocasião, prometerá, caso nenhum deles morra, “nunca mais comer doce”. Depois, achando a penitência fraca, promete “rezar cem ave-marias e cem padrenossos e ter uma vela das grossas acesa aos pés da imagem de Nossa Senhora da Conceição” (CONT1, p. 281).

Com a ascensão social dos Terra-Cambarás, o crucifixo irá migrar para a fazenda Angico. Será lá que Rodrigo e Toríbio irão observá-lo:

Toríbio lembrou ao irmão que a casa não era de todo destituída de objetos de arte. Não havia na parede de seu quarto de dormir umas velhas boleadeiras retovadas? E o crucifixo histórico no quarto da Dinda, com o seu Cristo de nariz carcomido? E a adaga enferrujada e sem bainha que pendia da parede dos “aposentos” do senhor do Angico? (ARQ1, p. 162).

Sob o viés dos filhos de Licurgo, o crucifixo, mais do que um componente religioso, tem valor de tradição. E talvez seja este o significado principal para Licurgo. Na sequência do diálogo, Toríbio sugere que talvez “por sentimentalismo ele queira deixar as coisas na estância bem como eram no seu tempo de guri” (ARQ1, p. 163). Cabe lembrar que Licurgo fora educado por dois mestres principais: Dr. Winter, que lhe ensinara os principais conhecimentos eruditos, para um homem de sua posição, e Fandango, que lhe ensinara sobre a vida campeira. Destes, seu encanto indisfarçável era pelo último. Embora tenha sido até mesmo Intendente Municipal, o Angico era o universo onde se sentia em casa. E o crucifixo ajudava a compor esse ambiente antigo. Assim, em razão de sua rusticidade, a imagem só pôde ser mantida através de seu retorno ao mundo rural.

A presença do Cristo no Angico possibilita um debate acerca da dificuldade para a expansão da arte em nosso espaço. Na passagem em análise, essa questão está pautada no diálogo travado entre Rodrigo e Toríbio. Destes, o primeiro, ao observar a carência de estilo da casa, acaba por se questionar se “toda aquela falta de estilo não representaria afinal de contas... um estilo”, para em seguida exclamar: “- Sou um ateniense! [...] Não me sinto bem em Esparta.” (RETR1, p. 163). Essa alegoria sugere que a casa da estância sintetizaria e potencializaria uma vocação espartana da cultura sul-rio-grandense, forjada ao longo de uma história em que a guerra fora presença principal e constante, e onde a arte e a beleza teriam seu espaço cerceado. Por sua vez, a perpetuação da imagem corroída do crucifixo pode ser vista como uma simbologia dessa condição.

A associação do Cristo com a rusticidade do Angico não anula seu apelo religioso. É o que se percebe através da memória de Flora, ao final da narrativa, para quem a corrosão da imagem reforça a conotação mítica. Na passagem, ela amarga a consciência de ser traída e desrespeitada pelo marido, com quem não mais compartilha o leito. Ao pensar sobre sua vida, recorda a referida imagem, com a qual se identifica em razão das marcas de sofrimento e solidão:

E agora? Perguntou ela a si mesma, sentindo-se mais só do que nunca em toda a sua vida. 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, em tempo de paz e em tempo de guerra, para pedir pela saúde e felicidade de sua gente e pela sua própria. Aquela imagem de madeira carcomida de caruncho, na nudez da parede caiada, dava-lhe uma tamanha sensação de abandono e tristeza (os olhos do Cristo pareciam fitar perdidos o descampado, através da janela) que ela lhe chamava intimamente de Nosso Senhor da Solidão (ARQ3, p. 428).

### 2.4.2 O Retrato de Rodrigo

O Retrato de Rodrigo está diretamente ligado à arte e à beleza, configurando-se, neste sentido, como um polo oposto ao Cristo sem nariz. Afinal, nele “estava, nas cores mesmas da vida, o Dr. Rodrigo Cambará” (RETR, p. 393). Trata-se de uma obra de arte figurativa, onde beleza plástica e estética procuram se mesclar, provocando encantamento na população de Santa Fé.

Em “Um burguês na coxilha: o paradoxo de O Retrato”, Maria da Glória Bordini sustenta que há, na segunda parte da trilogia, um rompimento com a estrutura narrativa de *O Continente*, e que, nesse processo, a arte do retrato, por suas características históricas, é um elemento fundamental. A autora retoma a história dessa arte após o Renascimento, afirmando estar associada “à ascensão gradual da classe burguesa, com seus altos e baixos na luta pela hegemonia social” (BORDINI, 2004, p. 108). Para a autora:

A partir da analogia entre a arte do retrato e a obra de Verissimo pode-se propor a tese de que o segundo volume de *O tempo e o vento* procura representar o momento de transição entre uma sociedade rural, eminentemente voltada para a exploração da pecuária, em vastas extensões de terra, possuídas por poucos indivíduos, que adquirem o direito aos campos pela lei da força, e um regime burguês, centrado em atividades urbanas, em que o comércio se destaca, cabendo aos serviços um papel agregador da diversidade no todo, fundada no direito (BORDINI, 2004, p. 108).

Rodrigo Terra Cambará estaria postado entre esses dois mundos, “tentando em vão conciliá-los e comprovando que o último não é menos selvagem que o primeiro” (BORDINI, 2004, p. 108). Efetivamente, seu propósito de trazer a modernidade para Santa Fé, sem efetuar um rompimento com o passado, fica evidente em diversas passagens. Como nesta em que observa o Sobrado:

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 (RETR, p. 63).

São, principalmente, os traços modernos de Rodrigo que atraem Don Pepe e o motivam a pintar seu retrato. Cabe lembrar, sob essa perspectiva, que, quando solicitado, se negara a retratar um estancieiro. Na ocasião, de maneira satírica, pintou “uma estranha figura, metade homem, metade animal”. Ao mostrar o quadro a Rodrigo, perguntou: “no te parece natural que un hombre que vive del buey, com el buey y para el buey acabe adquiriendo el aspecto de un buey?” (RETR, p. 351). A imagem de homem moderno, em Rodrigo, no entanto, dependia economicamente do mundo agrário, do Angico, em cuja casa ele vê “um retrato psicológico do velho Licurgo” (ARQ1, p. 162). Sob esse viés, o passado que deseja superar é mais forte na vida da personagem do que seu impulso e sua imagem demonstram.

Orlando Fonseca, em “O retrato e a identidade” considera o retrato de Rodrigo uma alegoria de Getúlio Vargas no período do Estado Novo. Conforme o autor, “durante a vigência do Estado Novo, instituiu-se como prática a colocação de retratos do presidente nas paredes das repartições públicas.” (FONSECA, 2000, p. 120). Sublinha que o período histórico que compreende o Estado Novo, no qual Rodrigo teve participação ativa, “não possui representação efetiva na trama romanesca” (p. 123), sendo resgatado, através da imagem do Retrato. A obra ofereceria “diversos indícios dessa afinidade identitária” (p. 134), entre os quais assinala duas principais, além da prática de expor o Retrato. A primeira está associada à própria denominação das personagens. Fonseca destaca que Getúlio Vargas era tratado muitas vezes pelo apelido de Velho, prática referida na narrativa de Erico Verissimo. Argumenta que essa atitude também é adotada, em alguns momentos, em relação ao Dr. Rodrigo. O outro indicativo dessa aproximação identitária é dado pela expressão ‘Pai dos Pobres’, através da qual Getúlio Vargas ficou conhecido. Em diálogo com Eduardo, Floriano argumenta que o povo “anda sempre em busca de um Pai”. Afirma que “Pedro II, barbudo e bondoso, preencheria suas funções paternas à maravilha” e que “O Estado Novo produzira o Pai dos Pobres” (RETR, p. 593). Quanto a Rodrigo, sua ação política sempre se caracterizou pelo paternalismo, valendo-se da condição social para ajudar aos pobres e conquistar-lhes a simpatia e a gratidão. À época em que atuava como médico, sua dedicação aos miseráveis de Santa Fé, valeu-lhe, da parte de tia Vanja, o epíteto de “pai da pobreza” (RETR, p. 375).

O retrato de Rodrigo pode, por essa razão, ser visto sob a perspectiva do poder, que encarnaria e projetaria. Sob tal interpretação, a teoria de Paul Ricoeur

(2007) sobre a relação entre imagem e memória parece bastante elucidativa. No item intitulado “A representação historiadora e os prestígios da imagem”, o teórico trata sobre a implicação entre imagem e narração, as quais remeteriam aos conceitos de visibilidade e legibilidade. Propõe um quiasma entre os mesmos, sustentando que a imagem também narra, enquanto a narrativa, por seu turno, dispõe da capacidade de retratar. Enfoca, tomando como referência principal os estudos de Louis Marin, “os prestígios da imagem, tais como os vê lucidamente fomentados por bons escritores do século XVIII para a glória do poder monárquico e de sua figura encarnada, o rei” (RICOEUR, 2007, p. 278). Destaca que o discurso do poder, quando representado historicamente, assume “simultaneamente as duas formas da narrativa, evocador de ausência, e do ícone, portador de presença real” (p. 279). Essas duas formas estariam exemplarmente evidenciadas em duas “ilustrações”:

Uma primeira vez, com o comentário do “Projet de l’histoire de Louis XIV” endereçado a Colbert pelo historiador de corte Pellisson-Fontanier, é a legibilidade da narrativa que gera a visibilidade em um quase-“retratar”. Uma segunda vez, com o tratamento como “hóstia real” de “a medalha histórica” cunhada à efígie de Luís XIV, é a visibilidade do retrato que engendra a legibilidade de um quase-recitativo de glória” (RICOEUR, 2007, p. 279).

O discurso histórico teria, então, a capacidade de tornar visível o retrato do rei, atuando como uma sequência de quadros exaltadores de suas grandes realizações. A partir dessas narrativas, o leitor seria induzido a formar uma imagem oficial e glorificadora dele. Imagem ardilosamente construída, em que não “cabe ao escritor dizer a grandeza e a glória: cabe ao leitor, sob a hábil condução da narrativa” (RICOEUR, 2007, p. 280). Por sua vez, a “medalha histórica” é uma representação icônica, que agrega, também, a potencialidade narrativa. Ela é “capaz de simular a visibilidade e, ainda por cima, a legibilidade, pelo muito que ela dá a narrar ao dar a ver” (p. 281). A matéria em que é cunhada, o ouro, sugere o esplendor e a glória. Além disso, pela durabilidade a ela associada, “fundamenta uma permanência de memória, ao transformar o brilho passageiro da façanha em glória perpétua” (p. 281).

Para Ricoeur, a condição de grandeza absoluta tem uma conotação fantástica, que somente se realiza através do retrato. Por isso, o “rei só é verdadeiramente rei, isto é, monarca, nas imagens que lhe conferem uma presença

considerada real” (RICOEUR, 2007, p. 278). A personalização do poder confere ao rei um tal atributo de grandeza, que o aproxima do sagrado. Compara a consagração da hóstia com a reprodução do retrato real. Afirma, então, que o enunciado “o Estado sou eu” atua como “equivalente político” da sentença religiosa “este é meu corpo” (p. 278).

O teórico questiona se, no período pós-absolutista, o conceito de grandeza, antes vinculado ao rei, continuaria sendo importante. Em resposta, argumenta, a partir de Hegel, sobre a impossibilidade, mesmo no Estado moderno, de “escapar totalmente da personalização do poder”, sugerindo que, “por trás da figura do homem de Estado, reintroduzimos sorrateiramente o retrato do rei” (RICOEUR, 2007, p. 286). Além disso, considera que existe uma “pluralidade das ordens de grandeza”, as quais extrapolam o mundo político, estando presentes nos espaços de disputas argumentativas, onde se procura justificar a ação, ou “sustentar as críticas no meio das desavenças” (p. 286-287).

Quando Don Pepe se propõe a pintar o retrato de Rodrigo, este começa a se destacar como liderança política. É importante lembrar que, antes, Don Pepe chegara a conhecer o senador Pinheiro Machado, cuja imagem lhe despertara a admiração e o desejo de pintar seu retrato. Sobre esse contato, assim se manifestou a Rodrigo: “- Es muy hombre. Me gustaria pintar su retrato. Parece um jefe gitano” (RETR, p. 366). Percebe-se que a arte do retrato só é condizente com figuras poderosas e brilhantes, atributos que seriam postos em relevo pela arte. Por isso, o nome que Don Pepe escolheu, inicialmente, para o retrato de Rodrigo foi “El Favorito de los Dioses”.

Pelo Retrato, consagra-se o ingresso de Rodrigo na galeria dos grandes homens, cuja glória a obra sanciona e relembra. Além de Pinheiro Machado, equipara-se a outros cujos retratos são referidos na narrativa. Entre estes, o já aludido caso de Getúlio Vargas. Mas também o de Júlio de Castilhos, denominado simplesmente de Patriarca, cujo retrato está presente no Sobrado; e o de Borges de Medeiros, que, em 1922, por divergências políticas, terá seu quadro retirado da parede. A obra do pintor espanhol atua como “um quase-recitativo de glória” (RICOEUR, 2007, p. 279) e, guardadas as proporções, há, aqui, como no caso da pintura do rei, certa conotação sagrada. É o que se percebe na reação da população frente a ela, onde a admiração se mescla, às vezes, com a devoção. O narrador assinala que nos dias posteriores à conclusão do Retrato, “grande foi a romaria ao

Sobrado. Todos queriam ver ‘o portento’” (RETR, p. 395). Embora haja um tom irônico na palavra “romaria”, não se podendo tomar sua conotação religiosa ao pé da letra, parece não haver dúvida de que ocorre, neste caso, uma sugestão de grandeza fantástica, corroborada pelo contexto da enunciação. Na frase seguinte, o narrador descreve a postura de tia Vanja, que “trançou as mãos diante do quadro, como se fosse rezar” (RETR, p. 395).

O vínculo do Retrato com o processo de manutenção da memória está diretamente associado à ideia de permanência da obra de arte. Esta, por transcender, devido ao seu valor estético, ao momento presente, teria o dom de perpetuar a imagem do sujeito retratado. Assim, o quadro impõe uma imagem e a memória sobre ela, elementos cruciais ao exercício do poder político. Além disso, a vocação memorialística do Retrato é indicada pelo episódio motivador de sua criação. Rodrigo solicitara reproduções fotográficas de seu ato de formatura em medicina. Eram “doze de corpo inteiro, de frente, e doze de busto, de três quartos” (RETR, p. 386). Uma vez prontas, as fotos lhe foram enviadas pelo Correio, quando, então, tratou de exibi-las em seu círculo de relações. Na ocasião, procurou aparentar discrição, com a seguinte frase: “- Não foi por faceirice, vocês sabem que não sou vaidoso. Mas quis ter uma lembrança deste momento feliz da minha vida...” (RETR, p. 386).

Para Don Pepe, porém, a arte do retrato rivaliza com a fotografia, e, por isso, não vê beleza nessas imagens. É então que se propõe a pintar seu retrato, obra na qual, conforme sua concepção, “estará no solamente tu cuerpo, pero también tus pensamientos, tus deseos, tus pasiones, tu pasado, tu presente y tu futuro...” (RETR, p. 386). Assim, ao englobar, na mesma imagem, a tripla noção de tempo, o componente memorial e a arte visual se fundem.

Para Rodrigo, o Retrato irá lembrar-lhe seus ideais de juventude, em contraposição à trajetória moralmente decadente que percorre. É o seu duplo, em relação ao qual adota um progressivo distanciamento. Inicialmente, desempenha a função de consciência moral, alertando-o para os princípios que pretende sustentar:

Olhou para o Retrato, viu-se todo de negro, de colete claro, plastrão carmesim, bengala e cartola – um dandy, um gentil-homem, um perfeito cavalheiro. No entanto tratara a esposa como um brutamontes... Aos poucos foi se sentindo invadido por uma fria vergonha (RETR, p. 506).

Essa função moral será contida à medida que, tendo abandonado seus principais valores profissionais, familiares e políticos, deixa de censurar-se pela transgressão à ética anterior. Sob essa perspectiva, o relacionamento extraconjugal com Toni Weber, pela sua intensidade e tragicidade, simboliza esse processo de decadência. Quando retornou para casa, depois da primeira relação sexual com ela, ao contemplar o Retrato, há um misto de menosprezo e enfrentamento:

Acendeu a luz da sala de visitas e ficou por alguns instantes parado na frente do Retrato. O outro Rodrigo lá estava no topo da coxilha, a olhar para o futuro com certa arrogância.

Tens cinco anos menos que eu, rapaz, mas não te invejo, porque estás preso nessa tela e eu estou livre, e vivo, compreendes? Livre e vivo! E, caso ainda não saibas, comunico-te que Toni é minha. E que pretendo romper com o Partido e com o Senador. Daqui por diante sou um homem novo. O que vai acontecer não sei, nem quero saber. Só sei que vai ser divertido (RETR, p.536).

Tocada pelos acontecimentos presentes, a própria interpretação do Retrato também se modifica e se adapta. Ao contemplá-lo pela primeira vez, ele vira “no semblante do moço do Sobrado um certo ar de altivez, de sereno desafio” (RETR, p. 393). Na ocasião, era como se “êle estivesse a contemplar o futuro com olhos cheios duma apaixonada confiança em si mesmo e na vida” (RETR, p. 393). No momento presente, porém, a altivez é substituída pela arrogância e não há mais contemplação do futuro, nem pretensão em conquistá-lo.

Quando Toni engravida, é, novamente, o Retrato que o coloca frente à memória de seus ideais. Memória que não desejaria ter e contra a qual combate:

Olhava para o próprio retrato com certa animosidade. Aquele outro Rodrigo agora chegava a parecer-lhe insuportável na sua serenidade olímpica. Chegou a invejá-lo. Bons tempos aqueles em que não tinha cuidados nem problemas! (RETR, p. 556).

Passado o efeito inicial, a convivência cotidiana com o Retrato ficará praticamente restrita à família Terra-Cambará. Mas a narrativa sugere que, com efeito paralelo ao da pintura, Rodrigo distribuía fotos suas aos amigos e/ou admiradores. No final da trilogia, antes de dormir, Liroca contempla ternamente uma foto de Rodrigo, “que conservava à cabeceira da cama, numa moldura de madeira” (ARQ3, p. 455). Há uma dedicatória deste, datando de 1924. O gesto sublinha que a reverência a Rodrigo é reforçada através do recurso fotográfico, que se soma ao Retrato enquanto imagem perpetuadora da memória. Assim, para além do motivo gerador, a fotografia continua dialogando com o Retrato.

Ao retrato pintado de Rodrigo, corresponde o narrado. Conforme tratamos em 1.4, a narrativa apresenta o retrato verbal de Rodrigo através da imagem que os habitantes possuem da personagem. Trata-se de uma imagem multifacetada, já que as impressões diferem entre si. Há dois momentos em que a exposição destas se torna mais marcada: os comentários que se seguem ao seu retorno do Rio de Janeiro, em 1945; e os que se sucedem à sua morte. No balanço entre eles, sobressai uma visão positiva da personagem. O canto do Chantecler, se não tivera a capacidade de provocar o nascimento do dia, soubera agradar e difundir uma imagem.

Cabe observar que, antes do Retrato de Don Pepe, Rodrigo fora tratado através de outra forma de arte: a poesia. No auge de sua dedicação à pobreza, suas ações foram objeto de um poema laudatório:

O Pitombo da casa funerária fez um poema de pé quebrado a que deu o título de “Pai dos Desgraçados” e no qual narrava os feitos caridosos  
*Do mancebo que habita*  
*Aquela casa bonita...* (RETR, p. 375).

Trata-se de uma tentativa de tornar visível, através de palavras, a imagem da personagem. A presença estratégica da poesia, nesse momento da narrativa, sublinha a implicação do Retrato com essa forma de arte. Do ponto de vista teórico, tal relação está fundamentada em uma longa história de legitimação social e artística na qual a pintura se compara constantemente à poesia. Conforme Jaqueline Lichtenstein, essa relação remonta à Roma antiga, com a doutrina do *Ut pictura poesis* (um poema é como um quadro). A partir do Renascimento, operou-se um desvio de tradução, invertendo-se o sentido da comparação e fazendo do poema a referência. Para Lichtenstein, essa inversão de sentido dá-se em um contexto em que a pintura buscava conquistar, a exemplo da poesia, o reconhecimento de arte liberal e atividade intelectual. Sob essa ótica, “o pintor não é um operário, um simples artesão, mas um artista culto e letrado” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12). Assim, a inversão de sentido do *Ut pictura poesis*

participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Idéia, e não da matéria. Do intelecto, e não da sensibilidade. Da teoria, e não da prática. [...] Dessa forma, pode obter estabelecendo sua relação com o discurso. Por meio dessa comparação, a pintura reintegra finalmente o universo do logos, e o pintor passa a ter acesso à condição de orador ou de poeta (p. 12).

O quadro sobre Rodrigo metaforiza os discursos a respeito dele. Os olhares da população miram constantemente a personagem procurando compor seu retrato. Este, integrado ao Sobrado, não lembra Rodrigo apenas. É uma alegoria sobre a maneira como é lembrado. Como na plasticidade do quadro, sua imagem final, será predominantemente bela, independentemente de seus vícios e do abandono de seus ideais. Tal imagem continuará sendo composta, também, pela memória de sua juventude. E talvez por isso, nele, como disse Liroca, até os defeitos, eram “defeitos belos”. São, em grande medida, as cores do passado que tornam a imagem presente mais bela. Sob esse viés, o Retrato desempenha função ontológica, quando, para nos embasarmos na teoria de Leo Hoek, “a obra de arte simboliza o próprio sentido da obra literária” (HOEK, 2006, p. 176).

Na memorização sobre Rodrigo há também um tom de lamento, como constatação do esquecimento. É o que se percebe nas palavras de Roque Bandeira: “Os tempos mudaram. As gerações novas nem sabem direito quem foi Rodrigo Cambará.” (ARQ3, p. 448). Antes de pintar o Retrato, Don Pepe anunciou que pretendia torná-lo sua obra máxima, chegando a afirmar: “Después de eso enterraré mis pinceles e mi paleta” (RETR, p. 387). Mas não é o criador que vive, nessa pintura, seu último momento, e sim a criatura, já que sua obra flagra o momento derradeiro do predomínio político da aristocracia rural. Antonio Gramsci considera que a sucessão de um período histórico por outro exige que o “velho ‘homem’ também se torne novo, “já que entra em novas relações, tendo sido subvertidas as primitivas” (GRAMSCI, 1986, p.10-11). Prossegue o autor:

Ocorre então o fato de que, antes de ter o “novo homem” criado ou positivamente gerado poesia, se possa assistir ao “canto de cisne” do velho homem renovado negativamente: frequentemente, este canto de cisne é de admirável esplendor. O novo aí se une ao velho, as paixões se agudizam de modo incomparável, etc. (p. 10-11).

A modernidade de Rodrigo é, ainda, a velha aristocracia buscando se ajustar às mudanças que estavam em curso. Derivaria disso o esplendor da personagem cujo Retrato procurou imortalizar.

## 2.5 O VENTO

A presença do vento, nessa obra, remete-nos ao estudo do mito na narrativa. A relação entre mito e história em *O tempo e o vento* é atestada por diversos estudos. Flávio Loureiro Chaves, ao tratar do capítulo “Ana Terra”, afirma:

O que a narrativa apresenta é pois um território mítico, já que aí dominam as noções arcaicas do tempo e do espaço. O tempo não transcorre, não constitui uma duração irreversível. Como ensina Mircea Eliade, é sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota, é um tempo circular, reversível e recuperável, como uma espécie de eterno presente cifrado nas manifestações do mundo natural (CHAVES, 1981, p. 74).

Para o autor, esse mundo mítico será destruído pela invasão castelhana. A caravana em que segue Ana Terra e seus familiares, rumo a Santa Fé, simboliza o próprio percurso da passagem do mito à história.

Regina Zilberman afirma:

[...] Erico Verissimo descobriu como articular o mito como forma de expressão ao processo de desmitificação enquanto atitude perante a história. De toda maneira, a articulação era possível, e ele a leva às últimas consequências, explorando-a de modo tanto vertical, em *O Continente*, como horizontal no conjunto da trilogia (ZILBERMAN, 2004, p. 28).

O predomínio do tempo mítico ocorreria na primeira parte da trilogia. Essa seria a fórmula encontrada para narrar as origens da formação do Estado sem cair no modelo do romance naturalista. Conforme Zilberman, esse modelo irá aflorar, em *O Retrato*, quando narra a “vagarosa e irremediável desagregação dos Cambará” (2004, p. 47). Ela é bastante severa na avaliação dessa parte da trilogia, considerando ser reveladora “pelo que não deu certo, e não pelo que funcionou” (p. 47). Ao final dessa parte, quando Floriano começa a ganhar destaque, a obra sinaliza para a alternativa que se confirmará em *O arquipélago*: a introdução do nível metalinguístico, substituindo o mito pela ficção, permitindo “pensar a história e desmitificar [...] o passado” (p. 47).

Flávio Aguiar, adotando viés diferente, assinala que a oposição entre mito e história estaria equivocada. Para ele, os dois tempos podem se superpor e se intercomunicarem constantemente, sem que um necessite, de maneira completa, superar e/ou suceder o outro:

Deslocando um pouco os termos da discussão, quero sublinhar a idéia de que a oposição entre mito, ou tempo mítico, e história, ou tempo histórico,

talvez não seja tão radical assim. O império de um tempo que classificamos de histórico – e que andou posto em dúvida recentemente ao ponto de se afirmar até que ele acabara – não significa que a presença de um tempo outro deixe de se fazer sentir. O mito, ou os mitos, mesmo em fragmentos, mesmo em resíduos, permanecem na história. Não só isto, de certo modo a presença dos mitos também faz a história.

Mitos fazem a história por duas pontas: empurram os personagens, organizam suas crenças, dão-lhes referência e pertença. Por um outro lado, é a consideração das origens [...] dos sonhos guardados e desfeitos desde as origens que abre a perspectiva de se ver a História como desastre, e a própria tentativa de repetição como degradação [...]. (AGUIAR, 2001, p. 219).

Sob a ótica que adotamos, a análise de Flávio Aguiar oferece melhor sustentação. Embora não seja nosso intento estudar as relações entre mito e história, mas como estes concorrem para a organização da memória, faz-se necessário, enquanto pressuposto, buscarmos entender como a obra é permeada por esses dois componentes. Enquanto tal, nos inclinamos a entender que há, na obra, um predomínio do tempo histórico, que é invadido, em escala descendente, à medida que a narrativa avança, pelo tempo mítico.

O principal articulador mítico da memória é, sem dúvida, o vento. Através dele, Bibiana Terra evoca a memória de Ana Terra, interligando a narrativa de *O Continente*, de maneira que o vento atua como impulsionador da narrativa. É madrugada e Aurora, filha de Licurgo e Alice, acabara de nascer morta. Bibiana acorda sobressaltada, enquanto o “vento sopra forte, sacudindo as vidraças do Sobrado, agitando árvores no quintal” (CONT1, p. 100). Chama, em vão, por Maria Valéria e Licurgo. Fica algum tempo perdida, até que começa a situar-se na memória recente: o cerco ao Sobrado, a guerra e a criança que estava para nascer. Chama novamente pelos seus, sem resposta. Apenas “o silêncio do casarão, o vento nas vidraças e o tempo passando...” (CONT1, p. 100). É então que entre contrafeita e zangada, sussurra a frase chave para o andamento da narrativa: “- Bem dizia a minha avó – resmungo d. Bibiana, cerrando os olhos. – Noite de vento, noite dos mortos.” (CONT1, p. 100). O capítulo termina e o seguinte, denominado “Ana Terra”, inicia-se com a frase da protagonista: “Sempre que me acontece alguma coisa importante está ventando” (CONT1, p. 102). As vozes das personagens se superpõem e Bibiana, como sugerido pelo nome, transforma-se no duplo de Ana.

Anos mais tarde, em seu diário, Sílvia irá observar:

O vento hoje anda correndo e uivando como um desesperado por céus, ruas e descampados. Atrás de quem? Talvez do tempo. Diz a Dinda que o

vento e o tempo têm um briga antiga, que vem do princípio do mundo” (ARQ3, p. 310).

Percebe-se, na passagem, que, para a Dinda, seguidora da tradição de Bibiana e Ana, o vento está personificado, como um ente mítico, e, enquanto tal, portador de densidade significativa. Donald Schüler, em “O tempo em O *Continente*”, considera que o vento, ao lado de outros componentes da narrativa, atua como elemento de permanência.

Um dos elementos de permanência é o vento. Na sua função simbólica, forma antítese com o tempo. Enquanto passa o tempo, permanece o vento (SCHÜLER, 1978, p. 164).

Efetivamente, o vento permite que os fatos a ele associados permaneçam na memória das personagens e da narrativa como um todo. No entanto, cabe considerar que o vento, por sua característica, também é movimento, mesmo que circular. Outra não é a imagem do Eclesiastes, no epígrafe do romance: “O vento vai para o sul, e faz o seu giro para o norte. Continuamente vai girando o vento, e volta fazendo os seus circuitos.” (CONT1, s/p). Pode-se deduzir, sob essa ótica, que, com o vento, permanece um movimento semelhante ao da memória, que oscila entre momentos de dispersão e de emergência. Para recordar é necessário ter esquecido. Assim, sua disputa com o tempo, mais que oposição, sugere implicação. Conforme Paul Ricoeur, o movimento pode ser visto como um princípio constitutivo do tempo:

O argumento diz que o tempo é relativo ao movimento sem se confundir com ele. Assim, o tratado sobre o tempo fica ancorado na Física, de modo tal que a originalidade do tempo não o alça à categoria de “princípio”, dignidade concedida exclusivamente à mudança, que inclui o movimento local (RICOEUR, 2010, p. 19).

O vento ecoa o tempo, metaforizando seu movimento e sua circularidade. Além disso, é um dos principais agentes de sua ficcionalização, possibilitando o que Ricoeur descreve como “variações imaginativas sobre o tempo” (2010, p. 214). O teórico discorre, a partir de Santo Agostinho, sobre a dialética entre o *intentio* e o *distentio*. Em *Confissões*, este expressa sua perplexidade diante da fluidez temporal, tão intensa que chega a parecer sua própria negação. Afinal, o tempo passado é o que deixou de ser, o futuro aquele que ainda não se realizou, e o presente tão logo ocorre já se tornou passado. A isso denomina de distensão do tempo. Sob a

perspectiva agostiniana, a contrapartida desse fenômeno se daria na alma humana, onde as três dimensões se conciliariam.

Mas como diminui ou se consome o futuro, se ainda não existe? Ou como cresce o pretérito, que já não existe, a não ser pelo motivo de três coisas se nos depararem no espírito onde isto se realiza: expectativa, atenção e memória? Aquilo que o espírito espera passa através do domínio da atenção para o domínio da memória.

Quem, por conseguinte, se atreve a negar que as coisas futuras *ainda* não existem? Não está já no espírito a expectativa das coisas futuras? Quem pode negar que as coisas pretéritas *já* não existem? Mas está ainda na alma a memória das coisas passadas. E quem contesta que o presente carece de espaço, porque passa num momento? Contudo, a atenção perdura, e através dela continua a retirar-se o que era presente (AGOSTINHO, 1980, p. 228-229).

Exemplifica com a recitação de um hino:

Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectativa estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa de expectativa para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se *em memória*, por causa do que já recitei, e em expectativa, por causa do que hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim, tanto mais a memória se alonga e a expectativa se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória (AGOSTINHO, 1980, p. 229).

Ao comparar a narrativa histórica com a ficcional, Paul Ricoeur sustenta que esta última possui a capacidade de “resolver poeticamente” as aporias do tempo. Enquanto o discurso histórico tende a ignorá-las, ou até mesmo dissolvê-las, o ficcional age para “despojá-las de seu efeito paralisante e torná-las produtivas” (2010, p. 231). Afirma o autor:

Dentro da própria oposição entre as variações imaginativas produzidas pelas fábulas sobre o tempo e o termo fixo da reinscrição pela história do tempo vivido no tempo do mundo, descobre-se que a principal contribuição da ficção à filosofia não reside na gama de soluções que ela propõe para a discordância entre tempo do mundo e tempo vivido, mas na exploração dos aspectos não lineares do tempo fenomenológico que o tempo histórico oculta devido à sua inserção na grande cronologia do universo (RICOEUR, 2010, p. 222).

Retomando a frase emblemática de Bibiana, pode-se afirmar que, através dela, passado e presente se superpõem. Como os mortos que ressurgem no som do vento, Ana e seu mundo estão presentes no ambiente do Sobrado, fazendo com que a guerra aí vivida seja, também, a repetição das anteriores.

Mas o vento atua, também, como um antecipador do futuro, como se percebe na jovem Ana Terra. Para ela, desejosa de acontecimentos que transformem sua limitada rotina, o vento é o portador de coisas novas. O movimento que gera nas palmas das palmeiras é igual ao que faz em seus cabelos, estabelecendo uma conexão entre Ana e o mundo natural. Ele aponta direções, fazendo-a lembrar de Sorocaba, de onde viera, ou mesmo de Rio Pardo, que ainda não conhece. Sob esse viés, é o oposto da rotina de Ana Terra. Em algumas noites, ela ficava desperta e o sentia como o “eterno viajante que passava pela estância gemendo ou assobiando, mas nunca apeava do seu cavalo” (CONT1, p. 102). Na passagem citada, prenuncia a chegada de Pedro. Vento diurno e primaveril, antecedendo a paixão e a transformação que ocorrerá na trajetória da personagem. Não é com a morte que guarda similaridade, nesse momento, mas com a vida. Sob a presença de Pedro, a sexualidade e o desejo de Ana são despertados e, por isso, quando o “áspero vento norte soprava, Ana Terra ficava de tal maneira irritada, tão brusca de modos e palavras, que d. Henriqueta murmurava: “O que essa menina precisa mesmo é casar duma vez...” (CONT1, p. 132). Gerson Werlang assinala que o encanto de Ana por Pedro foi desencadeado pela música que ele executava na flauta, sugerindo a associação entre o gesto de soprar e o vento.

O sopro de Pedro reflete as perdas pelas quais passou: seu povo, as pessoas que lhe eram próximas, o seio da cultura em que se desenvolveu. Talvez por isso a tristeza intangível da melodia que toca, dispersa nos ventos que cruzam a fazenda do pai de Ana. A música se lança na direção dela, na possibilidade de um tempo diferente, da recuperação da família, da casa e do povo perdidos. A esperança de Pedro é depositada em cada nota tocada, soprada na direção do futuro. O sopro dos lábios de Pedro, os ventos (WERLANG, 2011, p. 368).

A narrativa, nesse momento, atinge uma profundidade intimista. Na tarde em que se encontrará com Pedro, Ana está no quarto, à hora da sesta, mas não consegue dormir. A inquietação de outras tardes e noites se repete e, embora não escute, inicialmente, o vento, ela o sente:

E mesmo sem ouvir o barulho do vento Ana sabia que estava ventando, pois seus nervos adivinhavam... Era o vento quente do norte a levantar uma poeira seca (CONT1, p. 133).

A sensibilidade da personagem ensina-lhe que se alguma coisa estiver para acontecer, certamente estará ventando. Na sequência, escuta, efetivamente, o vento e chega a ouvir “o crepitar miúdo da poeira caindo no chão e na cobertura da casa”

(CONT1, p. 134). Depois, à beira da sanga, antes de aceitar o corpo de Pedro, ouve o vento, quando fica “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” (CONT1, p. 134).

O som do vento acompanhará a vida de Ana Terra, cifrando sua sensibilidade, até se constituir na sentença repetida por Bibiana. Nos primeiros anos após sua chegada a Santa Fé, quando procura recordar dos fatos mais importantes ali ocorridos, ela tem dificuldades, pois tudo se embaralha em sua mente. O que mais lembra é das longas noites de inverno, quando o vento parecia torná-las mais longas e mais intensas:

O vento minuano às vezes parecia prender a noite e afugentar o dia que tentava nascer. Tudo era mais comprido, mais triste e mais custoso no inverno. (CONT1, p. 175).

Quando Pedro parte para a guerra pela primeira vez, Ana, como as demais mulheres, fica a esperar. Nesse período, já se habituara a sentir o vento como um porta-voz de suas lembranças.

E, quando um novo inverno chegou e o minuano começou a soprar, ela o recebeu como a um velho amigo resmungão que gemendo cruzava por seu rancho sem parar e seguia campo fora. Ana Terra estava de tal maneira habituada ao vento que até parecia entender o que ele dizia. E nas noites de ventania ela pensava principalmente em sepulturas e naqueles que tinham ido para o outro mundo. Era como se eles chegassem um por um e ficassem ao redor dela, contando casos e perguntando pelos vivos. Era por isso que muito mais tarde, sendo já mulher-feita, Bibiana ouvia a avó dizer quando ventava: “Noite de vento, noite de mortos...” (CONT1, p. 189).

A partir da segunda parte da trilogia, com a diminuição da força mítica da narrativa, o vento terá diminuída sua importância como evocador da memória. O começo de *O Retrato* já estabelece novas simbologias para ele. Se na primeira parte da trilogia, tem forte conotação noturna e sonora, em *O Retrato* se tornará imagem diurna. Ao contrário das cenas noturnas e invernais da parte anterior, a narrativa começa em uma tarde de verão:

Naquela tarde de princípios de novembro, o sueste que soprava sob os céus de Santa Fé punha inquietos os cata-ventos, as pandorgas, as nuvens e as gentes; fazia bater portas e janelas; arrebatava de cordas e cercas as roupas postas a secar nos quintais; erguia as saias das mulheres, desmanchava-lhes os cabelos; arremessava no ar o cisco e a poeira das ruas, dando à atmosfera uma certa aspereza e um agourento arrepio de fim de mundo (RETR, p. 11).

No “sueste que soprava” estava também o vento da modernidade, que começava a inquietar Santa Fé. Por isso, o som dele será acrescido dos ruídos do teco-teco, pilotado por Eduardo Cambará, e das vozes da “Rádio Anunciadora Serrana” (RETR, p. 11). Nele ainda sobrevive um pouco das tardes e noites em que Ana Terra, insatisfeita com seu cotidiano, o sentia como o portador de outros mundos. Porém, esse imaginário perdeu a centralidade. O vento já não provoca transcendência e, na maioria das vezes, o seu efeito maior se reduz ao incômodo e ao desconcerto. É o que se percebe na personagem principal de *O Retrato*.

Rodrigo estava já impaciente. O vento tinha a capacidade de deixá-lo inquieto e um pouco irritado. No Rio Grande – achava ele – a decantada beleza da primavera não passava duma lenda européia trazida por livros, poemas, revistas, quadros e cartões-postais, e aqui mantida artificialmente por poetas e pintores, pois na realidade a estação que ia de 21 de setembro a 21 de dezembro, era no extremo sul do Brasil uma época de vento e chuva, céu enfarruscado e temperatura instável” (RETR, p. 389).

Rodrigo quer os ventos do passado e do futuro sob o seu domínio, e a manifestação caótica desse fenômeno meteorológico o irrita. Metaforiza os limites de seu projeto, as condições preexistentes e que escapam ao seu controle. A realidade, por esse viés, é o oposto da pintura, não apenas daquela referida por Rodrigo, mas também da que Don Pepe irá fazer. Sua amarga reflexão se dá enquanto faz pose para a pintura de seu retrato pelo artista espanhol. Paradoxalmente, nele o vento lhe revolve o cabelo, enquanto mantém um “certo ar de altivez, de sereno desafio” (RETR, p. 393). O vento simboliza os obstáculos que irão se interpor em sua trajetória, os quais, na representação pictural, soam como a própria condição para que possa revelar sua vocação superior, a condição de “El Favorito de los Dioses”. Assim, ajuda a compor, através do quadro, o mito do líder político em ascensão, participando, também, do estabelecimento de sua imagem.

Na segunda e terceira partes da trilogia, a personagem que permanecerá como ponte principal da memória é Maria Valéria. Trata-se de uma personagem que incorpora a memória ao hábito, verbalizando-a muito raramente. Um dos poucos momentos em que evoca a memória é quando procura acalmar Flora, preocupada com a presença do marido na Revolução de 1923. Nesse momento, o vento e a chuva ajudam a compor o ambiente em que recorda Bibiana e Ana Terra.

Impelida pelo vento, a chuva tocava sua música mole e miúda nos vidros das janelas. Uma luz fria e cinzenta entristecia a casa. Ouviam-se as vozes

e os ruídos dos passos das crianças, que brincavam no andar superior (RETR1, p. 277).

A cadência “mole e miúda” da chuva, ditada pelo vento, se estende ao mundo do interior do Sobrado, à “luz fria e cinzenta”, mas também aos sons do futuro, que se ouvem através das crianças no andar superior. E ao “cheiro de açúcar queimado” (RETR1, p. 277) que vinha da cozinha. O mundo do Sobrado se impõe e o vento não desencadeia fantasmas, mas compõe o som de fundo para a vida que flui no casarão, apesar da guerra.

### 3 MEMÓRIA E ESCRITA

Mais que outras obras de Erico Verissimo, especialmente as anteriores, o componente memorialístico acompanha a produção de *O tempo e o vento*. Ele é responsável, em alguns momentos, pelo próprio ritmo da escritura, determinando estágios que oscilaram entre o entusiasmo e o bloqueio criativo.

Desempenhando papel assim tão forte, a memória passa a ser objeto de análise também no interior do mundo ficcional, como se percebe em alguns momentos. As concepções sobre memória que aí emergem se relacionam, de variadas maneiras, com o desenvolvimento da narrativa. Por isso, entendemos necessário abordá-las, de forma pontual, em nosso estudo.

Como o autor registra em *Solo de Clarineta* (1976), *O tempo e o vento* representou, em sua trajetória, uma mudança da motivação ficcional. Ele que, até então, abordara temas predominantemente urbanos e metropolitanos, volta-se, nessa obra, para o mundo onde fora criado. Esse espaço torna-se inspiração para o universo que brotará da narrativa, enquanto os personagens familiares atuarão, em grande medida, como referência inicial para os literários. Para tanto, precisou vencer resistências pessoais em duas frentes: quanto ao regionalismo, cuja literatura via com reservas, “em certos casos, com um certo odor e um imobilismo anacrônico de museu” (SOL1, p. 288), e em relação ao povo que habita esse universo, o qual lhe parecia destituído de dramaticidade e, a um primeiro olhar, de conteúdo literário.

No desenvolvimento da obra, o componente memorialístico é fundamental para estabelecer a interligação entre os episódios, atuando, efetivamente, como sustentáculo do enredo. Os vários agentes da memória povoam a obra de referências a ela, formando o tecido da narrativa. Tais referências dizem respeito ao mundo interno da obra, mas também ao externo, já que visam, também, ao leitor, enquanto forma de sustentação do discurso romanesco. Neste sentido, atuam, como procuraremos demonstrar, como uma “retórica da ficção”, para usar o conceito que intitula a obra de Wayne Booth (1980).

Entre a memória e a história, como entre o tempo e o vento, há mais que uma rima. Conceitos que se vizinham, se superpõem e, às vezes, se enfrentam. Em *O tempo e o vento*, reconhecidamente um romance histórico, o estudo da memória demanda também o tratamento sobre sua relação com esse outro conceito. E sobre como a literatura, esse terceiro elemento, se vale das duas.

### 3.1 MEMÓRIA EM PAUTA

Maria da Glória Bordini, em *A criação literária em Erico Verissimo*, afirma:

seu narrador fala o menos possível com sua própria voz, dando à narrativa características dramáticas, conforme recomendava Aristóteles aos poetas épicos (cf. Aristóteles, 1980, p. 125). Por isso, com muita frequência, passa à focalização interna variável, dando preeminência às percepções das personagens e inclusive a sua voz, em discurso reportado ou indireto livre. Por esses meios, o narrador de Verissimo tende a oferecer um mundo narrado quase-dramático, sem a intromissão de comentários diretos, visto e relatado através de personagens que se entrevêm e se entrepensam mutuamente, mas filtrado antes pela voz do que pela visão do sujeito da narrativa (BORDINI, 1995, p. 109).

Efetivamente, embora haja um narrador onisciente centralizando o processo narrativo, este adota múltiplos pontos de vista, narrando a partir da visão de diversas personagens. Desta forma, consoante com os parâmetros modernos da narrativa, sua voz é destituída de qualquer marca autoritária. Ao falar a partir de vozes internas, aproxima-se do princípio, esposado por Percy Lubbock, segundo o qual “a arte da ficção só começa quando o romancista pensa a história como num material para ser *mostrado*, exibido de maneira que se conte sozinho” (LUBBOCK, 1976, p. 46). As vozes narrativas vão desde as mais distanciadas do narrador onisciente, como é o caso de Henriqueta Terra, àquelas que deste se aproximam, como é o caso de Floriano, que pode ser visto como *alter ego* do autor. Entre estes últimos, há um grupo de personagens que, diferentemente da grande maioria que compõe o universo do romance, relaciona-se com o mundo da cultura erudita e assume o papel de pensar sobre tópicos importantes da matéria narrativa. São o que Antonio Candido denomina “*raisonneur*, geralmente escritor ou intelectual com força de debater”. (CANDIDO, 1972, p. 44). Entre estes, um tema que aflora é o da memória, cujo debate emergirá em alguns momentos, ao longo da obra. Neste caso, pode-se dizer que se trata de um recurso metatextual, já que seu tema diz respeito a um componente interno e estratégico na composição do romance.

#### 3.1.1 Figuras eclesiásticas

As personagens com função eclesiástica têm larga presença no desenrolar da narrativa. Fazem parte de seu princípio, através do pe. Alonzo, e se sucedem até a parte final, quando o Irmão Zeca – filho de Toríbio com uma empregada da casa –

participa da vida no Sobrado, sendo voz atuante tanto nas memórias de Sílvia quanto nos diálogos e reflexões de Floriano. Nesse transcurso, identificamos duas situações em que a memória é merecedora de preocupação e análise: a primeira relativa aos diálogos entre o pe. Alonzo e o pe. Antônio, no episódio “A fonte”; e a segunda referente a uma reflexão do pe. Lara, em “Um certo capitão Rodrigo”.

No episódio “A fonte”, boa parte da narrativa é mediada pelo olhar de Alonzo, que atua como um intérprete, na condição de missionário, dos episódios que se desenrolam. É a partir de sua subjetividade que o leitor é situado historicamente sobre a cobiça dos portugueses em relação ao território dos Sete Povos e, posteriormente, quanto à sua concretização, através do Tratado de Madrid, que desencadearia o processo de destruição das reduções ocidentais.

O confessor de Alonzo é pe. Antônio, o cura da redução. Será ele que, ao dialogar sobre os pesadelos de Alonzo, fará a comparação entre a memória e uma casa:

Nossa mente, Alonzo, 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. 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 (CONT1, p. 49).

A passagem, como sugerimos em 1.1, ecoa a metáfora do palácio da memória, desenvolvida por Santo Agostinho. Retomemos:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentado quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou (AGOSTINHO, 1980, p. 176).

Ao tratar sobre a memória no ambiente das reduções guaraníticas, a obra fundamenta-se no pensamento católico sobre o tema. Por isso, o paralelismo entre a passagem de *O tempo e o vento* e a de *Confissões* não parece ocasional, mas projeto da obra de Erico Verissimo, que moderniza a imagem, tornando-a pertinente ao gênero romanesco. Em lugar da elevação, que gera espanto e admiração, a

memória torna-se prosaica e problemática. São “corredores, alçapões, portas falsas, quartos secretos de todo o tamanho, uns bem, outros mal iluminados”, que tornam a possibilidade de o indivíduo se situar dentro dela um desafio quase impossível de ser vencido. Isso traduz a complexidade e a dificuldade que é trabalhar com a memória, seu caráter às vezes enganoso e até traiçoeiro. O que não a torna negativa. Afinal, como afirma Paul Ricoeur, ao tratar da pouca confiabilidade da memória, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40). Por isso, sua elucidação é buscada no episódio em questão e na escritura da obra.

Além disso, ao transferir a metáfora do “palácio” para a “grande e misteriosa casa”, o narrador escolheu uma imagem cara ao universo específico da obra. Ao longo da trilogia, o Sobrado ocupa papel central. O próprio autor, em *Solo de Clarineta*, trata-o como uma personagem, afirmando senti-lo “como um ser vivo e quase pensante” (SOL1, p. 300). Para Flávio Aguiar, o Sobrado é, “de fato, o cerne e o ponto nodal da obra inteira: ele, o prédio, o casarão e suas dependências, as que ele exhibe, e as que ele oculta” (AGUIAR, 2001, p. 209).

O ensaio cita a imagem desenvolvida por pe. Antônio, relacionando-a, sob o viés histórico e ficcional, ao Sobrado e perguntando-se: “Haverá descrição mais exata do Sobrado e de como o plasmou seu criador, Erico?” (AGUIAR, p. 2001, p. 224). Efetivamente, o Sobrado, com o que esconde e revela, pode ser uma imagem dos sinuosos caminhos da memória, daquela pessoal – do pe. Alonzo ao Floriano – e da coletiva. Imagem antecipada, no começo da história narrada, na fonte da narrativa, e concretizada na cena final, quando se torna, no plano metaficcional, fonte do material a ser narrado. São duas formas de síntese sobre a memória, que ocupam “as duas pontas da narrativa” e reforçam sua interligação.

Em “Um certo capitão Rodrigo”, o pe. Lara tem papel destacado. Figura bastante popular, participava da vida da comunidade, até mesmo dos jogos de carta na venda do Nicolau. Torna-se amigo de Rodrigo e procura fazer a mediação entre este e o cel. Ricardo Amaral, para que possa permanecer no povoado. Depois, empenha-se na aproximação entre o Capitão e Pedro Terra, visando ao casamento com Bibiana. No período da Revolução Farroupilha, há uma passagem em que pensa sobre o caráter pouco confiável da memória. Vejamos:

Dali a cem anos, como iriam os historiadores descrever aquela guerra civil? O pe. Lara sabia como era custoso obter informações certas. As pessoas dificilmente contavam as coisas direito. Mentiam por vício, por prazer ou então alteravam os fatos por causa de suas paixões. Cenas da vida cotidiana que se tinham passado sob o seu nariz, ali mesmo na praça de Santa Fé, eram depois relatadas na venda do Nicolau numa maneira completamente diferente. Como era então que a gente podia ter confiança na História? Passou-lhe, então, pela mente a lembrança da importância que tinha para a Igreja Católica a tradição oral... (CONT1, p. 349-350).

A preocupação do sacerdote é com a relação entre a história e a memória. Ao se apoiar nos testemunhos orais, a história torna-se, como aqueles, vítima da distorção e da imaginação, pois, no ato de narrar, as pessoas participam, com sua subjetividade, daquilo que contam. Está posta, aqui, na voz do padre, a impossibilidade de a memória resgatar, em sua plenitude, o passado. Um problema para o estudo da realidade sob a perspectiva histórica, já que esta pressupõe, como valor importante, a “função veritativa” (RICOEUR, 2007, p. 25). De outra parte, um campo fértil para a literatura, onde a imaginação desempenha papel indispensável.

### 3.1.2 Dr. Winter

Essa personagem foi concebida com a finalidade de fazer a mediação, para o leitor, do comportamento da população de Santa Fé. Sobre ela, Erico assim se refere:

A certa altura de *O Continente* comecei a sentir necessidade de criar uma personagem que pudesse fazer o papel de “coro” daquela comédia provinciana. Devia ser uma pessoa não só alfabetizada, mas também lida e com pontos de referência geográficos e culturais que a tornassem capaz de comparar aquela agreste e incipiente civilização sul-americana com a européia, comentar consigo mesma ou com outras aquela gente, a vida de Santa Fé, em particular, e a da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, em geral. Dessa necessidade nasceu o Dr. Carl Winter (SOL1, p. 299).

Winter não apenas analisa a sociedade de Santa Fé como possui interesse em saber sobre o passado da região. Movido por essa preocupação, chega a empreender uma viagem até as missões guaranícas. Diante das ruínas da redução de São Miguel, se questiona em relação ao esquecimento que se abateu sobre a civilização que ali viveu.

Aquelas pedras – refletiu ele – haviam sido envolvidas por melodias inventadas por compositores europeus e reproduzidas por jesuítas e indígenas em instrumentos fabricados na própria redução. Onde estavam agora as melodias do passado? Onde? (CONT2, p. 400).

A interrogação que Winter se faz possui caráter figurativo, traduzindo sua perplexidade diante da destruição de tanta riqueza cultural. Sua pergunta é repetida, em voz alta, para o guia, que lhe responde nada saber, por ser um “bagualão” e que, afinal, quem pode saber disso é o doutor. O diálogo reforça a sensação de apagamento e de indiferença para com a história que ali ocorrera. Tal quadro nos remete ao conceito de “local honorífico”, como definido em Aleida Assmann:

No local honorífico uma determinada história não seguiu adiante mas foi interrompida de modo mais ou menos violento. Tal história se materializará em ruínas e objetos remanescentes que se destacam nas redondezas. O que foi interrompido cristaliza-se nesses restos e não estabelece qualquer ligação com a vida local do presente, a qual não só prosseguiu, como também avançou para além dos restos sem nem tomá-los em conta (ASSMANN, 2011, p. 328).

A ação jesuítica fora destruída para dar lugar a outro processo de ocupação do território, completamente alheio ao primeiro, prescindindo até mesmo da população que ali se encontrava, que resultou, em sua maioria, expulsa ou morta, e seus poucos remanescentes sem possibilidade de se reconhecer nessa experiência. Por isso, as ruínas atuam como “algo presente que indica acima de tudo uma ausência”. Paradoxalmente, nelas “ainda está presente algo que sinaliza, em primeira linha, o fato de já haver passado” (ASSMANN, 2011, p. 329).

### 3.1.3 Sílvia

No diário de Sílvia a escrita cumpre, originalmente, um objetivo principal e claro: a procura, por parte da personagem, de entender e se relacionar melhor com importantes personagens de sua vida: sua mãe, Floriano, Jango e seu padrinho Rodrigo. Após afirmar isso, Sílvia deduz que “essas quatro pessoas se fundem numa só. Está claro que meu problema maior sou eu mesma.” (ARQ3, p. 311). Trata-se, portanto, de um problema de identidade, que a personagem irá enfrentar através da visitação à memória. A escrita será seu espelho, para que possa “olhar de frente umas certas situações” que a inquietam (ARQ3, p. 311).

Sílvia introduz outra imagem para tratar de suas lembranças: a do poço.

Gostamos de nos imaginar bons e generosos. Mas se nos debruçássemos sobre o poço de nossos sentimentos e desejos mais secretos, esse túnel vertical onde se escondem nossas maldades, mesquinhez, egoísmos e misérias – estou certa de que não reconheceríamos a nossa própria face refletida na água do fundo.

De vez em quando, faço a experiência e sinto vertigens. Estou agora debruçada na borda do poço, fazendo uma sondagem do tempo (ARQ3, p. 333).

O poço se equivale ao cubículo secreto existente no fundo do casarão, conforme a imagem do cura. De uma imagem para outra, substitui-se a horizontalidade pela verticalidade, propiciando e reforçando o perigo da queda. Para Sílvia, o perigo não é a ação do demônio a abrir o cubículo misterioso, mas nossa própria incapacidade de olhar para determinados pontos da memória e compreendê-los. Assim, a escrita é um processo de busca ou de anamnese, em que a personagem procura, a partir de sua memória, compreender-se e ao mundo. Na sequência do discurso, afirmará que não se pode entulhar o poço, mas seria errado também contemplá-lo morbidamente. O correto, para ela, “é iluminá-lo com a luz de Deus” (ARQ3, p. 333), processo que também está buscando e que se consumará ao concluir o diário. Seu texto sugere uma determinada postura para a narrativa ficcional. Corrobora a importância do percurso memorialístico, mas rejeita o mergulho no labirinto da memória. O que se busca é, ainda, o esclarecimento, o fio de Ariadne para se guiar nele. Com exceção do elemento religioso, seu diário alinha-se eticamente com o romance que Floriano pretende escrever. Está, também, alinhado ao romance maior do qual faz parte, onde se percebem “poços” profundos e escuros, nos quais jazem esquecidas muitas histórias. Mas a narrativa, ao mesmo tempo em que os focaliza e sugere, continua andando, sem se prender a eles.

### 3.1.4 Floriano

A preocupação com a memória estará presente, e de maneira constante, em Floriano. O primeiro dos capítulos denominados “Caderno de pauta simples” abre com uma reflexão sobre a aquisição do caderno, na livraria Lanterna de Diógenes:

Quem guiou meus passos para dentro da Lanterna de Diógenes foi o Menino que ainda habita em mim.  
A Força por trás do homem.  
A Eminência Azul.  
Foi ele quem pela minha boca pediu este caderno. Começo a compreender a insinuação do sutil ditador (ARQ1, p. 59).

A passagem, que lembra o título machadiano “O menino é o pai do homem”, em um dos capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1991), demonstra, de

maneira irônica, o quanto a imaginação do menino é determinante nas ações do adulto. Nesse exemplo, é um comando benéfico, impulsionando-o ao mundo da escrita, com o qual o adulto se identifica. Mas este quer se livrar dos ditames do Menino, que nem sempre serão positivos. Por isso, demarca a distância em relação a ele, nomeando-o na terceira pessoa e com maiúscula.

Em outro momento, falará sobre a simplificação com que se apresenta o mundo para a criança e o adolescente, e o quanto isso influencia a visão e o sentimento do adulto:

Os livros de história e as antologias que lemos na escola foram todos escritos ou preparados do ponto de vista do menino e do adolescente, quero dizer, são uma glorificação, uma idealização da figura do Herói e do Pai. [...] O que ficou de suas vidas e de suas personalidades nesses livros escolares que nos prepararam tão mal para a vida, foi um síntese dourada, por assim dizer pasteurizada, para efeitos cívicos. Nem mesmo os santos foram perfeitos. [...] O adulto hoje sabe disso, mas o menino e o adolescente, que são meus inquilinos crônicos, insistiam em cultivar, manter imaculado na parede de suas casas o retrato ideal do pai (ARQ2, p. 414-415).

Há um duplo problema do passado: social e individual. Ambos condicionam o presente da personagem. O passado histórico, tal como transmitido ao Menino, se insinua na visão do presente, tornando difícil perceber a realidade de maneira crítica, com suas contradições e complexidades. A situação nos remete a Bergson, quando afirma que “toda percepção é já memória”. Para o autor: “*Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro*” (BERGSON, 2010, p. 176).

A ideia de um passado a roer o futuro possui duplo sentido. Conforme o tempo avança, o futuro se torna passado, sendo continuamente devorado por este. Mas, além disso, as imagens do passado, impregnam de sentido as atuais.

Mas, se examinarmos de perto, veremos que nossas lembranças formam uma cadeia do mesmo tipo, e que nosso caráter, sempre presente em todas as nossas decisões, é exatamente a síntese atual de todos os nossos estados passados. Sob essa forma condensada, nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais, para nós, do que o mundo externo, do qual nunca percebemos mais do que uma parte muito pequena, enquanto ao contrário utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida (BERGSON, 2010, p. 170-171).

No passado, cuja imagem persiste, destaca-se a onipresença do pai. Está ao lado do herói, a simbolizar forças superiores, às quais se deve veneração e obediência, associação intensificada pela alusão ao “retrato”, no final da citação.

Essa referência problemática, aliás, já era antecipada, de maneira cifrada, nos ditados populares que ajudavam a estabelecer o quadro de valores do Menino.

Mas entre todos os ditados da Dinda, um havia que deixava o Menino pensativo.  
Cada qual enterra seu pai como pode (ARQ1, p. 63).

No contexto narrativo, o provérbio parece uma síntese minimalista e irônica do complexo de Édipo, tal como interpretado pela psicologia freudiana. Para se tornar efetivamente adulto, Floriano necessitaria superar o poder paterno, ação que começaria com a escrita do Caderno e terá como desenlace o diálogo com este, um dia antes de sua morte.

### 3.2 A PROBLEMATIZAÇÃO DA ESCRITA

A problematização do ato de escrever é uma constante na obra de Erico Verissimo. Em *Realismo e sociedade*, Flávio Loureiro Chaves afirma:

Ao longo da sua obra Erico Verissimo sempre manteve presente a problematização do ato da escritura, discutindo o texto que apresenta ao leitor. O debate sobre a função e a finalidade da literatura é uma questão vital para várias personagens, um tema itinerante e, assim, um núcleo da ficção. Desde os romances iniciais até o “diário” de Martim Francisco Terra, no *Incidente em Antares*, passando por algumas personagens que funcionam como “alter-ego” a figura do escritor é incluída na própria história narrada, propondo o tema do “livro dentro do livro” (CHAVES, 1976, p. 145).

Em *O tempo e o vento*, tal preocupação é centralizada em Floriano, personagem escritor que, ao final, assume a condição de autor da trilogia. E é a inquietação da memória a motivação inicial que acaba por levá-lo ao projeto do livro. Juntamente com a família, Floriano passara a residir no Rio de Janeiro durante o Governo Vargas, do qual Rodrigo era uma das principais lideranças. Torna-se escritor e, ao final da II Guerra Mundial, encontrava-se nos Estados Unidos, onde atuara, nos últimos três anos, como professor e palestrante. O seu retorno a Santa Fé implica, inevitavelmente, uma viagem da memória, desencadeando, na personagem, um processo de reconhecimento. Processo longo, que acompanha sua trajetória daí em diante, e cujas marcas principais remetem-nos à *O Percurso do Reconhecimento*, de Paul Ricoeur. Ao tratar sobre as diferenças no uso do verbo “reconhecer” na “voz ativa – *eu reconheço* - e na voz passiva – *eu sou reconhecido*”, o autor afirma:

Pareceu-me que essa diferença revelava uma reviravolta significativa no plano do encadeamento dos usos filosóficos do termo “reconhecimento”, na medida em que era possível fazer corresponder à voz ativa os usos do verbo “reconhecer” em que se expressa o domínio do pensamento sobre o sentido, e na voz passiva o estado de exigência cujo cerne é o ser reconhecido. Assim aparece, com efeito, considerada em suas grandes linhas a dinâmica que posso começar a chamar de percurso, a saber, a passagem do reconhecimento-identificação, no qual o sujeito de pensamento pretende efetivamente o domínio do sentido, para o reconhecimento mútuo, em que o sujeito se coloca sob a tutela de uma relação de reciprocidade, passando pelo reconhecimento do si na variedade das capacidades que modulam seu poder de agir, sua *agency* (RICOEUR, 2004, p. 260).

O reencontro de Floriano com a cidade é narrado no último capítulo de *O Retrato* (“Uma vela pro Negrinho”) e no primeiro de *O arquipélago* (“Reunião de Família I”). É um processo lento e até metódico de rever componentes marcantes em sua memória. Em “Uma vela pro Negrinho” o contato é distanciado, sem interação com as pessoas. O primeiro local que Floriano visita em Santa Fé é o cemitério, onde procurará entender as razões pelas quais, estando em outros países, essa imagem lhe aparecia reincidentemente em sonhos. Sua motivação é, portanto, diversa daquela que leva os habitantes da cidade a visitarem o local. Se, para estes, o cemitério é espaço de culto à memória, para Floriano, é lugar de investigação sobre o sentido de sua memória. Tal investigação será, nesse primeiro momento, infrutífera. Os mortos nada dizem ao pesquisador solitário, que demanda a mediação memorialística dos vivos. Chega a imaginar um romance a partir das lendas que ouve a respeito de Toni Weber, mas percebe logo que o projeto é superficial e o despreza.

Mas qual! – exclamou Floriano, parando à sombra dum plátano e passando o lenço pela testa úmida de suor. Ia 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 (RET, p. 578).

Este é o primeiro momento em que o ambiente de Santa Fé lhe sugere o desenvolvimento de um romance. Porém, o imaginário que o escritor desencadeia, naquele momento, acabaria por extrair da sugestão inicial uma narrativa superficial. Compara, então, a escritura com a produção de vinho, afirmando que, além da técnica, é necessário ter “uvas de boa qualidade”. Para ele, a uva metaforiza o “tema” do romance, e “um tema legítimo” deve “ser algo que o autor pelo menos tivesse sentido se não propriamente vivido” (RETR, 579).

Percebe-se, nessa constatação, a preocupação, de fundo realista, com a verdade. Há uma distância entre o imaginário do escritor e o mundo de Santa Fé. Frente a ele, mesmo os temas que lhe sugerem literatura o direcionam para uma narrativa convencional, sem uma reflexão profunda sobre os problemas humanos.

Floriano rememora um artigo incompleto em que esboçara um comparativo entre o horror antigo e o moderno. Para ele, essas duas formas de horror se definiam assim:

O antigo era o das histórias que a velha Laurinda costumava contar em torno de casas assombradas, cemitérios noturnos, bruxas e almas de outro mundo. Era também o horror gótico dos contos de Poe, Hoffmann e Villiers de L'Isle-Adam: o coração humano a pulsar de medo em face da Morte e do Desconhecido. O horror moderno era o pavor da Vida e do Conhecido, o horror social causado pela violência e crueldade do homem contra o homem (RETR, p. 579).

Na visão do jovem escritor, o horror desencadeado pela Guerra desponta como preocupação hegemônica. Há um esquema rígido nesse quadro, onde o horror moderno é concreto e o antigo é imaginário. Este último ou resultava da fabulação literária ou, em termos locais, derivava das histórias populares como as que surgiam da boca da “velha Laurinda”. Assim, se não fazia sentido, para ele, preocupar-se com um “drama individual” (RETR, p. 579) - como o de Toni Weber –, também não havia justificativa para voltar-se ao passado da família. Vejamos:

Parou à porta do jazigo perpétuo de sua família e espiou para dentro. Lá estavam, sobre o mármore do altar, os retratos de alguns de seus antepassados. Aquela gente havia conhecido épocas mais tranquilas, mas ele não a invejava. Estavam todos mortos. E se tua ressurreição depender de mim, Toni Weber, continuarás defunta e esquecida. Talvez seja melhor assim... Descansa em paz, e adeus! (RETR, p. 581).

O romance de Erico apresenta uma realidade oposta àquela descortinada por Floriano nessa passagem. Faz do passado da família Terra-Cambará e de Toni Weber temas literários. E sobre esse mundo a crítica tem insistido em apontar que há um desfile ininterrupto de mortes, guerras e violências. Como se vê na obra, o absurdo e até mesmo o horror também fazem parte da realidade local. Floriano, porém, ainda não realizou essa constatação.

Depois de observar o jazigo da família, lembra de Eduardo e suas convicções marxistas, que motivam sua crítica ao que chama de “escritores apolíticos” (RETR, p. 581). Vê no posicionamento do irmão uma manifestação de crença, o que repele, já que “sempre ficava impressionado e meio perplexo ante o espetáculo da fé”

(RETR, p. 582), independentemente da natureza e da referência que tivesse. Por isso, o realismo que pretende para a sua literatura não é, como sustenta Maria da Glória Bordini, o “dos escritores ‘sociais’, nos termos que Eduardo Ihe propõe” (1995, p. 230). Nem Toni Weber, nem a história da família, nem o romance social: *O Retrato* tende a se fechar com um capítulo das negativas romanescas, expondo a angústia, a dúvida e a insatisfação do escritor. Elementos que serão desenvolvidos e respondidos em *O arquipélago*.

O retorno para casa sublinha sua condição de observador distanciado. Do táxi, olha para o Purgatório, e constata que nada mudara quanto à miserabilidade do bairro. Como uma típica cidade terceiro-mundista, Santa Fé modernizava-se de maneira desigual. Ela já “tinha agora um aeroclube, uma estação de rádio, as ruas centrais pavimentadas de paralelepípedos, mas a miséria do Bairro Preto, do Purgatório e da Sibéria continuava” (RETR, p. 582).

Antes de chegar em casa, e para retardar esse momento, Floriano senta-se embaixo da figueira e fica a refletir sobre os problemas de sua família. E é enquanto duplo, o escritor e a personagem, que começa sua reflexão:

A situação fascinava o contador de histórias que havia em Floriano, mas como homem e personagem daquela comédia de erros, ele não podia deixar de sentir uma certa inquietação e um desconcertante mal-estar (RETR, p. 585).

A possibilidade do romance familiar já se insinua parcialmente, mas Floriano ainda não a considera efetivamente. Como certamente ainda não percebe a simbologia desinteressada no gesto de Maria Valéria, que o conduz até o quintal, “perto do marmeleiro-da-Índia”, onde deposita uma vela acesa em promessa para o Negrinho do Pastoreio, “pr’aquela gente achar o que perdeu” (RETR, p. 594). A busca de Maria Valéria antecipa, no plano mítico, aquela que Floriano realizará racionalmente, através da escrita. Ele que auxilia Maria Valéria a conduzir a vela para o Negrinho, terá nela o ponto de partida, o “Farol” para o lume do texto literário.

O reencontro com a vida da cidade e com seus habitantes, por sua vez, somente será narrado em *O arquipélago*. Tal reencontro significa a possibilidade de exercitar o reconhecimento de pessoas e lugares e, mais que isso, ser reconhecido pela população e reconhecer-se através dela. Olhando-o sob o viés de Paul Ricoeur (2004), os conceitos de *mesmidade* e de *ipsiedade* são importantes para a compreensão da experiência de Floriano nesse momento. Por *mesmidade* entende-

se tudo que o liga e identifica ao grupo social. Tal associação é uma busca da personagem, que começa ao retornar para Santa Fé, e continuará até o final da narrativa, quando parece encontrar seu ponto de equilíbrio. Por sua vez, a *ipsiedade* remete à singularidade da personagem, essencial para que possa olhar e analisar a sociedade, utilizando a ferramenta do escritor. E aqui entra em ação um terceiro conceito também marcante na obra em análise: o de *alteridade*. Floriano, que sempre fugira ao ambiente familiar e ao de sua cidade, decide que precisa enfrentá-lo, dialogar com ele.

Antes de sair para o passeio, encontra Don Pepe, na sala do Sobrado, a mirar o Retrato de Rodrigo. Instado por Floriano, o pintor se recusa a visitar seu pai. Para ele, o “Rodrigo do Retrato não existe mais!”, por isso, prefere ficar com a “lembrança do Outro. Desse que ali está na tela, por obra de meu gênio, coño!” (ARQ1, p. 16). A imagem de pintor diante do Retrato, bem como sua tentativa de resistir, através da arte, à corrosão do tempo, é poética e comovente. Mas há, também, para Floriano, algo de constrangedor na cena, que tentou evitar, sendo traído pelo ranger da escada. O episódio emoldura, de certa maneira, o que terá que enfrentar durante o passeio.

Sabe o que o espera neste passeio. Terá de parar mil vezes para abraçar conhecidos e – o que é pior – pessoas que não conseguirá reconhecer. Sempre teve uma consciência muito viva de sua timidez e de sua preguiça de responder às perguntas que lhe fazem, de mostrar-se simpático, atencioso, bom moço (ARQ1, p. 37).

Floriano sente-se estranho no mundo em que fora criado. O espaço público de Santa Fé lhe é repulsivo e ele deseja tornar-se invisível, ter a capa de Ravengar, “herói de sua meninice [...] inventor de um manto que tinha a virtude de torná-lo invisível” (ARQ1, p. 37). Sabe, porém, que o isolamento é inerte e que necessita lutar ferozmente contra ele:

Mas não! Está decidido a queimar, destruir para sempre esse manto mágico, pois quer fazer-se visível como nunca, estar presente, participar... Vai ser duro, ah! Isso vai, mas está resolvido a levar a experiência até o fim (ARQ1, p. 37).

Deste passeio destacamos dois momentos principais: o encontro com a família Schnitzler e com a livraria Lanterna de Diógenes. No primeiro, é abordado, inicialmente, por Julio Schnitzler, a imitar um pato botando ovo, número que costumava fazer para Floriano, quando este era criança. A cena, obviamente, não

encanta o adulto, nem mesmo sugerindo-lhe humor. Julio o leva para dentro de sua confeitaria, ambiente capaz de despertar no jovem escritor a memória de alguns dos maiores encantos de sua infância.

Floriano sente-se envolvido por uma atmosfera nostálgica. Estes cheiros alemães de molho de manteiga, café com leite e Apfelstrudel fazem parte das melhores recordações de sua infância. Quando menino ele os associava aos contos de fadas em que havia aldeias bávaras, com gordos e joviais burgomestres, limpadores de chaminés e invernos com neve e trenós... (ARQ, p. 43).

A memória gustativa de Floriano lembra, inevitavelmente, o clássico exemplo de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, obra referida por ocasião da visita ao cemitério, e cujo eco na obra de Erico Verissimo é analisado por Regina Zilberman, em “Da memória para a história” (2004). Os sabores que o faziam viajar, durante a infância, para lugares imaginários, também eram capazes, na idade adulta, de o reportarem a Santa Fé:

E a sua cuca de mel? E o seu bolo inglês bem tostado, polvilhado de açúcar? (Um dia de inverno nos arredores de Baltimore, olhando para um barranco de terra parda corado de neve, Floriano se surpreendeu a evocar e a desejar comer os bolos de Frau Schnitzler) (ARQ1, p. 43).

Porém, ao menos nesse momento, não está isolado a exercitar a memória. Os interlocutores o arrancam frequentemente de sua viagem interior, como ocorre com Julio e sua esposa. E como se dará, também, com Marta, a filha do casal, cuja visão adquire, para ele, um aspecto grotesco:

Agora do fundo da confeitaria surge uma mulher monstruosamente gorda, com uma cara lunar entumecida a ponto de não ter mais feições. Seus braços são grossos como coxas. Os seios caem abundantes e disformes sobre a primeira das inúmeras pregas do estômago e do ventre. A cada passo que dá penosamente com as pernas de paquiderme, as adiposidades da barriga e das nádegas dançam pesadas, puxando o resto do corpo ora para um lado ora para outro, o que lhe dificulta ainda mais a marcha. “O boneco de propaganda dos pneumáticos Michelin!” – exclama Floriano interiormente (ARQ1, p. 44).

Ele não consegue reconhecer a pessoa, mas ela, como se, de certa maneira, já esperasse esse tipo de situação, desfaz a dúvida, perguntando-lhe se não se lembrava mais da Marta. Floriano relembra, então, que ela já fora uma jovem “fresca, bonita, com suas pernas apetitosas que ele tanto gostava de namorar” (ARQ1, p. 44). E é sob a influência do espanto provocado pela transformação que o tempo realizara na moça que observa melhor Julio Schnitzler, percebendo seu

envelhecimento e a perda do antigo porte atlético. Como argumenta Paul Ricoeur, o tempo pode revelar-se “como um agente duplo, do desconhecimento e do reconhecimento” (2004, p. 80).

Nesse episódio, Floriano se comporta passivamente, como também procede em relação a outros encontros: com Cuca Lopes, Marco Lunarde, Mariquinha Matos, um desconhecido e com Esmeralda Pinto. No tocante a isso, seu comportamento apenas se modifica quando avista a livraria “A Lanterna de Diógenes”. Ao ler seu letreiro evocativo, imediatamente atravessa a rua em direção ao espaço que frequentava na sua meninice e adolescência, onde se munia das leituras que alimentavam e alargavam sua imaginação. Quando entra no estabelecimento, reconhece, pelo olhar e pelo olfato, o mesmo ambiente do seu passado.

Entra. Olha em torno. Pouca coisa aqui mudou nestes últimos vinte e cinco anos. O mesmo balcão lustroso, as mesmas prateleiras sem vidros, cheias de livros, em sua maioria brochuras. O mesmo cheiro seco de papel de jornal e de madeira de lápis recém-apontado. A máquina registradora National (o freguês verá no mostrador a importância de sua compra) parece também ser a mesma. Ao lado dela, sobre o balcão, algumas dezenas de folhas de papel de seda de várias cores. (Por que céus andarão as pandorgas da infância?) (ARQ1, p. 45).

O espaço ativa-lhe a lembrança da primeira vez que comprara um caderno de pauta simples. Como já soubesse escrever, sua professora o autorizara a utilizá-lo e ele viera, então, orgulhosamente, até *A Lanterna de Diógenes* fazer a aquisição. Recorda o fascínio pelo lugar, inclusive quanto ao proprietário, já falecido, que propunha charadas e adivinhações. Está distraído a olhar as prateleiras quando alguém lhe pergunta o que deseja. De maneira automática, repete o gesto da infância, e solicita um caderno de pauta simples.

Ao comparar esta cena com a da confeitaria, nota-se que predomina, no sentimento de nostalgia de Floriano, a memória dos lugares e não a das pessoas. No caso da livraria, há um encanto pelo dono do estabelecimento. Afinal, estamos no universo próprio do futuro escritor, e o velho Gonzaga parecia tocado, também, pela aura do lugar. No entanto, ele não está mais vivo, e nada há na memória sobre ele que indique possibilidade de empatia com o Floriano de hoje. Assim, em que pese o esforço feito, os dois ambientes reafirmam sua dificuldade em relacionar-se com as pessoas de sua terra natal, ao mesmo tempo que demonstram existirem espaços na cidade que ficaram impregnados fortemente em sua memória.

A visita à livraria sinaliza uma quebra na dicotomia, já aludida, entre o imaginário do escritor e o mundo de Santa Fé. Pode-se afirmar que *A Lanterna de Diógenes* é o ponto de intersecção entre os dois. Esse fato é assinalado pelo gesto de adquirir nela o caderno onde fará o esboço do futuro romance. Além disso, o nome da livraria é emblemático do percurso efetuado por Floriano. Ainda dentro dela, relembra seu pai a explicar-lhe a origem grega do nome do estabelecimento. A história do filósofo Diógenes, passeando com sua lanterna, na difícil procura de um homem. Lembra que, para o menino, a lanterna evocava o cinema e sua “lanterna mágica” (ARQ1, p. 44). Ambos os significados aplicáveis ao ofício de escritor, que, afinal, procura articular conhecimento e encantamento. Mas há, ainda, uma conotação mais peculiar à trajetória da personagem, neste momento em busca de si mesmo, para, valendo-nos de uma expressão de Roque Bandeira, “acabar de nascer” (ARQ2, p. 393).

Ao retornar para casa, por uma rua de menor movimento, avista Roque Bandeira, tomando chimarrão em frente à sua casa. Este é, segundo o narrador, “uma das poucas pessoas de Santa Fé cuja companhia Floriano realmente preza” (ARQ1, p. 46). Trata-se de um intelectual que “passa o dia lendo, estudando, e escrevendo coisas que jamais mostrava aos outros” (ARQ1, p. 47). E dotado de um “humor sarcástico” que “fascinava e ao mesmo tempo alarmava Floriano” (ARQ1, p. 47).

A um convite deste, ambos se dirigem ao Sobrado para contemplar o pôr-do-sol da janela da água-furtada. A atração maior, para Floriano, parece ser a própria água-furtada.

Este quartinho para mim já foi tudo... O Nautilus do capitão Nemo... a mansarda dum pintor tísico em Paris... a barraca dum chefe pele-vermelha, a mansão dos Baskervilles onde muitas vezes esperei, apavorado, o aparecimento do mastim fantasma... [...] Era também o meu harém, o meu bordel imaginário. Aqui eu recebia a visita das mais belas estrelas de cinema da época... (ARQ1, p. 51).

O percurso de Floriano, ao reencontrar Santa Fé, repete, em alguns pontos, o itinerário desenvolvido por Rodrigo, quando retornou de Porto Alegre. São pontos em comum: o cemitério, os bairros da periferia, o passeio pela rua, a visita à água-furtada e a vista da janela. Entre o homem de ação e o intelectual introspectivo, a forma de abordagem desses espaços teria que ser diferente. Rodrigo vê em tudo a oportunidade de afirmação de sua liderança modernizadora. Além disso, coloca uma

grande dose de sensualidade na sua relação com o mundo. Já Floriano apenas o contempla e analisa, sem identificar, por enquanto, possibilidades de intervenção diante dessa realidade. Da janela da água-furtada, Rodrigo observa o céu, a cidade e seu entorno. Seu gesto de olhar, como expusemos em **2.2.1**, possui forte sugestão de poder: ele “dominava com o olhar sua cidade” (RETR, p. 104). A experiência de Rodrigo é matinal. O dia por acontecer a sugerir o futuro em aberto para a ação da jovem personagem. Este não se limita a pôr em ação o sentido da visão:

Debruçado à janela, Rodrigo aspirava com gula o ar fresco da manhã, com a absurda mas deliciosa impressão de que com ele sorvia não só sereno e sol, como também as verdes campinas onduladas e os remotos horizontes que circundavam Santa Fé (RETR, p. 105).

Floriano e Roque Bandeira não olham a cidade. Eles ficam por algum tempo a dialogar na sala até que Floriano se aproxima da janela e observa o poente. O espetáculo não chega a ser dos maiores, mas ainda assim é belo, compondo um quadro literário:

O disco esbraseado do sol desce por trás de nuvens rosadas, na forma de esguios zepelins de comprimento vário, com contornos luminosos. A barra carmesim que começa no ponto em que céu e terra se encontram, degrada-se em rosa, ouro e malva para se transformar num gelo esverdeado, que acaba por fundir-se na abóboda de água-marinha que é o resto do céu. (ARQ1, p. 52).

Fica a impressão de que, ao final do dia, depois de ter enfrentado a cidade e seus habitantes, Floriano se refugia na paz da água-furtada para ver o sol se pôr. Seria, novamente, a máscara de Ravengar em ação? Talvez. Mas, em certo sentido, o escritor necessita um pouco dela, enquanto momento de solidão criativa. Além disso, o crepúsculo guarda relação com a visão retrospectiva de que seu romance se ocupará, com a abordagem literária de um mundo que emite seus últimos sinais de luminosidade.

A ação de Floriano se tornará possível, lentamente, através da escrita, que começará no caderno de pauta simples. Este se constitui em memória, na medida em que retoma o primeiro caderno que adquirira, mas é também instrumento através do qual Floriano buscará agir frente a ela, articulando-a.

Os capítulos denominados “Caderno de pauta simples” não são numerados, como a sugerir sua arquitecualidade no romance de Floriano, afinal, a enumeração é uma forma de edição textual. São cinco os capítulos com esse título. É no começo

do segundo que começa a tratar sobre o projeto de produzir um romance acerca do mundo em que vive, configurando-se, conforme suas palavras, em:

Tentativa de compreensão das ilhas do arquipélago a que pertença ou, antes, devia pertencer. Abertura de meus portos espirituais ao comércio das outras ilhas. (ARQ1, p. 237).

O desenvolvimento do projeto do novo romance caminha paralelo com a busca empreendida, pela personagem, em reconhecer-se junto ao mundo familiar. Também no plano pessoal ele vive um processo de abertura de seus “portos espirituais”. Há um imbricamento entre texto ficcional e vida pessoal. Neste aspecto, a busca do reconhecimento de si, em Floriano, será marcada pela alteridade, centralizada em duas personagens, já referidas: Sílvia e Rodrigo.

Durante os quatro anos de afastamento ficara para trás uma relação amorosa mal resolvida com a cunhada. Relação cuja memória era atualizada através da correspondência mantida, onde ambos procuravam, a seu modo, assumir e exercer o papel de amigos. A proximidade física os tornará mais expostos frente ao outro e a si próprios. Progressivamente, perderão o controle quanto à função que decidiram desempenhar. Em termos psicológicos, há um processo de desnudamento, cujo ápice se dá quando Floriano tenta beijar a cunhada, gesto que permite, a ambos, a percepção do desejo recíproco. Será frente ao espanto e à insegurança dessa nova realidade que precisarão se ver.

Após essa cena, a iniciativa do diálogo caberá à Sílvia, que o convidará para se encontrarem no quintal. O espaço parece uma alusão ao paraíso do Gênesis bíblico, sendo que a fruta simbólica, neste caso, é o pêssego, que ambos saboreiam. Porém, a ideia de pecado é afastada, substituída pela autocompreensão e aceitação. Conforme suas palavras, ela havia “encontrado Deus” (ARQ3, p. 398-399), por isso, sua condução do diálogo possui um fundamento religioso. Ele lhe dá suporte para a renúncia ao amor por Floriano e a busca de realização ao lado de Jango. Floriano observa que não é justo ser sempre ela a renunciar, que ela teria obrigações consigo mesma e “não apenas com os outros” (ARQ3, p. 398-399). Sua resposta demonstra o quanto o jogo dinâmico da alteridade está em questão na obra:

Ora, um dia vais compreender que essa separação entre nós e os outros não é tão nítida como parece. Não descobriste ainda que para os outros nós somos os outros? (ARQ3, p. 399).

Mais que renúncia, há um gesto de doação amorosa em Sílvia, cuja fala é acompanhada ritualisticamente pelo ato de descascar pêssegos e reparti-los com Floriano. Ao final da conversa, a doação se materializa na entrega do diário que escrevera nos últimos anos. É significativo considerar a maneira como ela descreve esse diário:

Sabes o que é isto? É o meu diário íntimo... intimíssimo, começado em 1941... Confesso que passei boa parte da noite pensando se devia ou não te deixar ler essas coisas tão pessoais... essas confissões que a gente às vezes tem pudor de fazer até a si mesma. Acabei concluindo que devia. O assunto está resolvido e não quero pensar mais nele (ARQ3, p. 400).

Para Paul Ricoeur, o reconhecimento diante de outro somente se efetiva, de maneira plena, no gesto de doação, que ele trata a partir do conceito de “dom”. Em sua análise, esse conceito é um desdobramento do conceito bíblico de *agápe*, visto como o amor incondicional, que não exige retribuição. De outra parte, sustenta haver uma dissimetria “entre mim e outrem”, alertando para o pleno significado da palavra “entre”, que assinala a distância entre os atores, cada qual preservando seu papel mesmo na doação.

A admissão da dissimetria ameaçada de esquecimento vem recordar, em primeiro lugar, o caráter insubstituível de cada um dos parceiros da troca. Um não é o outro. Trocam-se dons, mas não lugares. Segundo benefício dessa admissão: ela protege a mutualidade das armadilhas da união fusional, quer seja no amor, na amizade ou na fraternidade em escala comunitária ou cosmopolita. Preserva-se uma justa distância no cerne da mutualidade, justa distância que integra o respeito à intimidade. (RICOEUR, 2004, p. 272).

O diário é um gênero de natureza íntima, condição reforçada pelas palavras de Sílvia. Então, o que doa a Floriano é algo de sua subjetividade mais peculiar. Ao permitir que Floriano leia suas reflexões mais secretas, porém, Sílvia não dilui a distância e os papéis de “um” e “outro” na relação, antes os potencializa, trazendo sua contribuição original e ganhando, com isso, o reconhecimento e a gratidão. Cabe considerar que, ao ceder suas memórias escritas a Floriano, ela realiza a vocação principal do texto: encontrar um leitor. De toda forma, a inviolabilidade desses lugares será garantida por duas condições que impõe: não permitir que outras pessoas tenham contado com o diário e devolvê-lo sem nenhum comentário. Seu texto poderá ser tocado pelo olhar mas não pelo discurso de Floriano. E, afinal, são palavras o que ela coloca em suas mãos, as quais não se entregam por

completo. Elas também agem e ajudam, assim, a estabelecer novos lugares e papéis para ambos.

Floriano realiza um percurso narrativo típico: o sujeito que fica longe de sua terra e sua família, por largo tempo, e depois retorna para reocupar esse lugar. Semelhante ao próprio percurso de Ulisses, que, depois de colher muita experiência pelo mundo retorna a Ítaca. Mas, enquanto neste, a cidade natal é o modelo que carrega consigo, em Floriano, Santa Fé é a referência que procura minimizar mas não consegue. Por esse viés, a relação mal resolvida com Sílvia é um signo de sua relação com a cidade e também com a família. Por isso, a resolução dessas questões se dará em conjunto.

O gesto de Sílvia ajuda a desencadear o diálogo decisivo que Floriano terá com Rodrigo. De maneira surpreendente e reveladora, para ele, é a conversa com ela que desata o nó de sua introversão, impulsionando-o para o tão buscado diálogo com o pai:

Falar franco era mais fácil do que ele imaginara. A franqueza era um vinho capitoso. Tinha chegado finalmente a desejada hora de seu acerto de contas com o Velho. Aquela tarde no quintal, ele aprendera com Sílvia uma grande lição de sinceridade (ARQ3, p. 403).

Em relação a Rodrigo, cabe reforçar, como referido em 1.4, que há a simbologia de uma cultura local, que ainda encarna, e que Floriano rejeita. É por isso que o cerne do problema está na dicotomia entre medo e coragem, tão característica da cultura sul-rio-grandense.

Pode-se afirmar que, neste caso, o componente memorialístico se estende por um tempo mais longo. O conflito com o modelo paterno acompanha Floriano desde a infância, configurando-se, de maneira decisiva, na noite de 3 de outubro de 1930, quando, por não ter coragem de atirar em defesa do pai, foi mandado para casa com um chute nas nádegas e a declaração de que não era seu filho. Aquele deveria ser o “batismo de fogo” do filho mais velho em conflitos armados, uma espécie de ritual de passagem. E ele fracassara. Ao lembrar do acontecimento, a personagem diz:

Passei o resto da vida com a marca daquele pontapé nas nádegas. Sabia que tinha perdido a sua estima e isso me doía. Fiz uma auto-análise tão rigorosa quanto me foi possível na época, e concluí que tenho um horror visceral à violência. Matar o Quaresma ou qualquer outro homem teria sido para mim uma espécie de suicídio. A bala que o atingisse me teria também atingido, irremediavelmente. Que fazer então? Decidi que devia resignar-me

à idéia da minha falta de coragem física. Mas a coisa não é tão simples assim. Quando pensei que havia aceito definitivamente essa condição, me surpreendi várias vezes a querer provar a mim mesmo que eu não era nenhum poltrão (ARQ3, p. 410).

Sua relação mal resolvida com a violência causava-lhe barreiras para tratar literariamente a população local, como declara:

Mas é preciso não esquecer também que o moço quietista e arredo que olhava o mundo com um morno olho poético, achava difícil compreender, estimar e descrever artisticamente uma gente extrovertida e sanguínea como a do Rio Grande, que se realiza mais na ação que na contemplação, mais na guerra que na paz (ARQ 2, p. 406).

Nesse momento, diante do pai, afirma sua inapetência para inscrever-se no código cultural da coragem, enquanto implicada com a violência, buscando reconhecer-se e ser reconhecido como sujeito avesso a ela. Esse diálogo abre caminho para o diálogo literário que empreenderá com a cultura local, matéria de seu futuro romance. Porém, haverá, ainda, outro impulso decisivo para que se lance à escrita: a leitura do caderno de Sílvia. Esse diário precede e, em grande medida, inspira o começo da escritura de Floriano. Como afirma Maria Aracy Bonfim, “é a partir da franqueza de Sílvia que Floriano, de fato, encontra coragem para dar início a sua empreitada” (BOMFIM, 2009, p. 3).

O projeto significa uma guinada na produção literária de Floriano, sempre ambientada em espaços diferentes de Santa Fé, e com personagens alheios ao mundo e ao imaginário de seus habitantes. Neste sentido, parece haver similaridade entre as preocupações de Floriano, desenvolvidas nesse curto espaço de tempo, e algumas das que ocuparam Erico Verissimo durante o período de “encubação” do romance.

Através do imaginário de Floriano, a obra ingressa, para usar a expressão de Adorno, na “casa das máquinas” (1983, p. 272) do romance, tematizando seu processo de escritura. Abordar essa problemática demanda, em nossa concepção, que ingressemos no delicado terreno das relações entre obra e autor. Ocorre que a discussão sobre os problemas da escritura são abundantes tanto nos textos ficcionais de Erico Verissimo quanto em suas entrevistas, textos biográficos e de memórias. Trata-se de um autor que se empenhou em dar testemunho sobre os problemas que o processo de escritura lhe apresentou, bem como a forma como os elaborou. Citemos um exemplo dessa sua preocupação:

Estou hoje convencido de que foi uma pena eu não ter mantido um diário durante os muitos anos em que estive ocupado e preocupado com escrever os romances que iriam formar a trilogia que leva o título geral de *O tempo e o vento*. Esse jornal não só teria registrado os pensamentos, sentimentos, dificuldades, dúvidas, ânimos e desânimos do escritor empenhado em fazer o que ele esperava viesse a ser sua obra máxima, como poderia também ter mostrado como os acontecimentos políticos e sociais desses agitados quinze anos da vida nacional e internacional se refletiram na mente, na vida e na obra do romancista (SOL1, p. 287-288).

A relação autor/obra no romance de Erico Verissimo nos remete ao conceito de autor implícito, que retomamos. Em *A Retórica da Ficção*, Wayne Booth sustenta que a obra pressupõe uma estratégia de comunicação feita a partir das escolhas do autor quanto a sua organização. Disso resulta a categoria de autor implícito, ou seja, aquele que é percebido no interior da obra, sendo diferente, portanto, do autor histórico. Vejamos:

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. [...] Quer adotemos para este autor implícito a referência “escriva oficial”, ou o termo recentemente redescoberto por Kathleen Tillotson – o “alter ego” do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriva oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriva oficial nunca será neutral em relação a todos os valores (BOOTH, 1980, p. 88).

Para o teórico, há um processo de mascaramento do autor durante a escrita, que se metamorfoseia na figura do narrador. O autor implícito ocuparia o espaço intermediário entre o autor real e o narrador. Enquanto tal, atuaria como princípio que rege a narrativa, podendo se modificar de uma obra para outra e não coincidindo, necessariamente, com as posições adotadas pelo autor real. Afirma Wayne Booth:

Em resumo, o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstractas. Agora que vamos começar a entrar nesta questão, é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer (BOOTH, 1980, p. 38).

Assim, o processo de mascaramento pode nos transmitir até mesmo a ilusão de que não há um autor da história, mas este continua habitando suas entrelinhas.

Paul Ricoeur, na mesma linha de pensamento, e em resposta à negação do autor, presente na teoria estruturalista, afirma:

A retórica da dissimulação, o ápice da retórica da ficção, não deve enganar o crítico, embora possa enganar o leitor. O cúmulo da dissimulação seria a ficção parecer nunca ter sido escrita. Os procedimentos retóricos por meio dos quais o autor sacrifica sua presença consistem precisamente em dissimular o artifício mediante a verossimilitude de uma história que parece se contar sozinha e deixar a vida falar, e que é chamada de realidade social, comportamento individual ou fluxo de consciência (RICOEUR, 2010, p. 274).

As marcas indeléveis do autor no texto ficcional estão observadas, de maneira metatextual, na narrativa de *O tempo e o vento*. Ao debater com Roque Bandeira sobre o romance que projeta escrever, Floriano afirma que pretende narrar a partir da “terceira pessoa”, acrescentando que espera, como narrador, colocar-se “num ângulo impessoal e imparcial” (ARQ3, p. 167). Tal possibilidade, porém, é rechaçada pelo amigo e crítico:

- Impossível! Tua parcialidade mais cedo ou mais tarde se revelará até mesmo na maneira de apresentar uma personagem ou um episódio. Tuas idiossincrasias, gostos, birras, implicâncias, simpatias e antipatias acabarão por vir à tona, dum modo ou de outro. Verás que vais gostar mais desta figura humana que daquela, e que terás mais paciência com A do que com B. E que tua indiferença para com C e D fará que estas duas personagens não passem de vagos vultos cinzentos. Outra coisa. Aposto como seguirás nesse romance a tua velha linha.

-Qual?

-A parcialidade para com as mulheres. Tuas personagens do sexo feminino (se não me falha o olho crítico nem a memória) sempre têm melhor caráter que as do sexo masculino. Para resumir o assunto, teus romances são escritos (não te ofendas) dum ponto de vista quase feminino. (ARQ3, p. 167).

Entre o postulado teórico que evocamos e a análise que lemos, nessa passagem de Erico Verissimo, há forte similaridade quanto ao papel do autor. Quem serão os “vagos vultos cinzentos” do romance? Um deles, com certeza, é Jango, o irmão que desposara Sílvia. Ele é visto na narrativa como uma pessoa identificada com o trabalho na fazenda e com a sustentação econômica da família. Não possui, em nenhum momento, focalização interna, sendo apresentado sob a perspectiva do narrador onisciente, de Floriano ou de Sílvia. E em que pese o esforço desta para amá-lo e respeitá-lo, não possui qualquer brilho na trama romanesca. Algo semelhante também pode ser dito sobre Eduardo, o outro irmão. Militante comunista, é importante na constituição desse contraponto ideológico no universo narrativo. Mesmo adotando ideologia diferente, é o herdeiro da vocação política do

pai e, também, percebe-se, de seus arroubos teatrais. Está fadado, aparentemente, a repetir a trajetória deste, que ostentou ideais e sonhos na juventude, mas os foi abandonando ao longo da vida, enquanto se mantinha firmemente agarrado ao gozo dos privilégios que sua condição social lhe facultava. Caso, porém, ousar desmentir essa espécie de vaticínio social, a narrativa lhe oferece de espelho uma trajetória terrível: é a de Arão Stein, judeu comunista que lutara na guerra civil espanhola, ocasião em que abandonou a mãe, doente, em Santa Fé. Ela faleceu e, posteriormente, por divergências internas, ele foi expulso do partido. Acabou se suicidando na figueira da praça central da cidade.

No caso de Floriano, os juízos de valor do autor implícito fazem com que se apresente de maneira simpática e positiva. Sua condição de autor ficcional de *O tempo e o vento* o aproxima da voz autoral no interior da narrativa. Do ponto de vista ético, se pauta por princípios pacifistas e liberais, os mesmos defendidos pelo autor histórico.

Para usar a expressão de Liroca sobre seu pai, em Floriano, mesmo os defeitos são, do ponto de vista do leitor, “defeitos belos”. A crítica mais aguda feita a ele, no interior do romance, parte de Eduardo, que o acusa de ser o claro exemplo do intelectual pequeno-burguês, que se compraz em observar o mundo, sem agir efetivamente para transformá-lo. Em sua autoanálise, não se percebe muito diferente desse perfil, afinal, publicara romances “aguados” como definira Roque Bandeira, não se tornara agente político, como seu pai e Eduardo, era avesso ao mundo do Angico e não assumira a relação amorosa com Sílvia. Em uma visão global da obra, sua condição solitária tem, porém, alguns aspectos positivos, já que repete a de outros personagens *raisonneur*, como Roque Bandeira, Dr. Winter, o Pe. Lara e o Pe. Alonso. Ela age como facilitador para que possa compreender com maior profundidade o meio em que vive. Além disso, trata-se de uma personagem em desenvolvimento, que irá afirmar-se através do romance a escrever. Para tanto, é capaz de incorporar não apenas as críticas de Eduardo, como também as de Sílvia e de Roque Bandeira, e de, com o auxílio de Maria Valéria, assimilar a memória familiar.

Em suas memórias, Erico Verissimo comenta que cogitara tornar-se personagem da obra:

E como, havia muito, tivesse decidido que Rodrigo Cambará ia ser uma espécie de sócia psicológico de Sebastião Verissimo, era natural que eu

pensasse também na possibilidade de entrar no livro como personagem, caso em que teria de meter-me na pele de Floriano, o filho mais velho do futuro senhor do Sobrado (SOL1, p. 304).

Em outro momento, porém, esclarece:

Ora, parece-me ter deixado claro que, no que diz respeito a fatos, nossas vidas diferem muito uma da outra. Nem todas as coisas que aconteceram a Floriano aconteceram a este contador de histórias. Poder-se-ia dizer, isso sim, que psicologicamente Floriano e eu somos irmãos gêmeos ou sócias (SOL2, p. 318).

Ao entrar na obra como personagem, o autor se torna, ele também, objeto do processo criativo. Instaura-se, assim, uma distinção entre o sujeito real e a personagem nele inspirado. Lembremos Antonio Candido ao tratar das relações entre a personagem ficcional e a realidade extraliterária:

Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca. E que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras (CANDIDO, 1987, p. 69).

O próprio Erico Verissimo escreveu, ao tratar de uma personagem de *O resto é silêncio*, o Sete Meis, artigo bastante ilustrador sobre esse tema. Na parte inicial, afirma, em tom irônico, que apenas Deus teria criado a partir do nada, conforme descrevem as Escrituras. Depois desse acontecimento, os autores alimentam a ilusão de que estão criando quando o que fazem é recriar, ou seja: “usam engenho e memória para modelar seus bonecos à imagem e semelhança das criaturas do Todo-Poderoso” (VERISSIMO, 1956, p. 350). Na sequência, sublinha a importância do processo criativo nessa passagem do modelo real para o ser ficcional:

Não creio também que um romancista se possa comprazer na mera fotografia da realidade. Nem essa cópia servil me parece possível, pois no instante mesmo em que ele transforma seu modelo vivo em símbolos gráficos, isto é, no momento em que começa a descrevê-lo a figura literária passa a ter vida independente, a ser outra pessoa (VERISSIMO, 1956, p. 352).

Erico Verissimo narra sobre o modelo inspirador da personagem, um vendedor de jornais nascido aos sete meses, dado motivador do apelido. E depois traça um comparativo entre ele e a personagem fictícia:

Mas até que ponto a personagem fictícia se parece com seu modelo vivo? Para principiar, têm ambos os mesmos característicos físicos, a mesma antonomásia (no romance Milton se chama Angelírio), a mesma condição social. Ambos exclamam “Mi canharam” quando ficam perplexos... E aí terminam as semelhanças. À medida que os fatos se sucediam no romance, Angelírio se ia distanciando de Milton. O “Sete Meis” de verdade era pobre mas vivia relativamente bem: seu pai tinha uma profissão definida e não lhe faltava trabalho. O “Sete Meis” de mentira vegetava numa maloca e era maltratado pelo “velho”, o qual, se não me falha a memória, bebia e estava desempregado. A minha criatura era maliciosa, mas o seu modelo vivo era o muito mais. O Sete imaginário era figura de pouca importância no seu bando de moleques: o Sete da realidade era uma espécie de líder entre seus pares. Minha personagem morreu atropelada por um automóvel num sábado de aleluia. O seu sócio foi poupado pelo seu criador e está vivo até hoje (VERISSIMO, 1956, p. 356).

Ao migrar para o universo romanesco, o perfil e a trajetória da personagem terão que adaptar-se a ele. Passam a ser regidos pelo princípio estético, cujo atendimento será determinante para o significado e o valor da personagem. No caso específico, percebe-se a força do realismo social, daí o fato de a personagem se tornar menos maliciosa que o modelo e de que a miséria social tenha sido pintada em cores mais fortes e dramáticas.

No caso de Floriano, pode-se perceber que, através dele, são retomados elementos que preocuparam o autor durante o processo de escritura de *O tempo e o vento*. Um deles diz respeito à pertinência em se fazer um romance voltado para a história do Rio Grande do Sul quando o mundo estava sob o abalo da II Guerra.

Em *Solo de Clarineta*, Erico Verissimo se pergunta se a primeira ideia sobre a produção do romance teria ocorrido por ocasião dos episódios comemorativos do centenário da Guerra dos Farrapos. Em seguida, afirma não saber quando começou a pensar no romance. Não temos, portanto, informação clara sobre o início da gestação do que viria a ser *O tempo e o vento*. Sabemos, porém, que em 1939 ele já pensava no futuro romance. Conforme registra Maria da Glória Bordini, o autor revela, em palestra proferida nesse ano, o projeto de produzir o romance intitulado *Caravana*, que abordaria a história do Rio Grande do Sul de 1740 a 1940. Viviam-se o ambiente da II Guerra Mundial, e as demandas do presente tornavam difícil a lenta viagem, exigida pela narrativa, ao tempo passado. Ele “preferiu voltar-se para o presente e para a Brigada Internacional na Espanha” (BORDINI, 1995, p. 127), lançando-se, então à produção de *Saga*. Sobre esse romance, escreverá que considera o seu “pior livro”, acrescentando:

Esse romance, que revela o estado de espírito do autor naqueles dias sombrios, é um monstro epiceno, símbolo duma absurda ambivalência política (SOL1, p. 272).

A autocrítica, nesse caso, é severa, passando a sugestão de que o erro talvez tenha sido atender aos apelos que a realidade internacional lhe fazia. O tema pertinente não seria esse, mas aquele que deixou em suspenso.

Em Floriano, esse dilema também irá se manifestar. Como observamos, nas reflexões sobre literatura que faz na visita ao cemitério, ele deduz que tanto o drama individual quanto a história familiar se tornam realidades insignificantes diante do horror da II Guerra. No entanto, neste caso, essa constatação não chega a resultar em romance de incursão internacional. Depois, ao projetar o romance sobre os duzentos anos de história do Rio Grande do Sul, tendo sua família como fio condutor principal, ele supera e descarta a reflexão anterior.

Outro ponto de contato entre o processo criativo de Floriano e o que precedeu a produção de *O tempo e o vento* é a relação com os temas regionais. Ao tratar do momento em que *O tempo e o vento* começou a se tornar exequível, o autor destaca que a principal barreira, para que a criatividade pudesse fluir, havia sido sua resistência em ver potencial literário no universo de pessoas que constituíam sua memória familiar e social. Na ocasião, recorda um episódio emblemático, ocorrido com seu tio Tancredo, no ano de 1930. Vejamos:

Estava eu, numa brumosa tarde de chuva, na casa de meu avô Aníbal, ouvindo numa vitrola as Noites nos Jardins de Espanha, de Manuel de Falla, e lendo, com a atenção dividida entre a música e a poesia, *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, quando meu tio Tancredo entrou, trazendo consigo a umidade de fora. Acabava de chegar a cavalo de seu sítio. Estava vestido à gaúcha, e o poncho, que a chuva ensopara, despedia um cheiro azedo de cachorro molhado. Suas botas estavam sujas dum barro vermelho e gordo. O odor ocre do cigarro de palha, que ele acendeu logo ao entrar, invadiu os jardins de Granada, assassinando o perfume das rosas e das flores de naranjo que o poema sinfônico de Falla esparzia no ar. Contrariado, fiz a vitrola parar (SOL1, p. 289-290).

Como se não bastasse o choque de culturas que a cena já apresentava, seu tio ainda acabaria sentando sobre um disco de Beethoven, que estava no sofá. Quando saiu, Erico pôs-se a refletir sobre o prosaísmo e a simplicidade do tio, que “vivia num universo sem arte” (SOL1, p. 290). Naquele momento, sente que “jamais poderia escrever o que quer que fosse sobre a gente da campanha” (SOL1, p. 290). Concluiu que “faltava aos nossos ‘guascas’ densidade psicológica, esse tipo de

conflito capaz de produzir drama”, deduzindo que sobre eles “era impossível escrever um romance que tivesse caráter e nervo” (SOL1, p. 290).

Decorridos “quase quinze anos” – estaríamos, portanto, em 1945 – o autor reexamina “a uma nova luz aquele episódio quase esquecido” (SOL1, p. 290-291). Deduz que cabe ao romancista o desafio de descobrir a riqueza literária existente nesse povo:

Era com aquela humanidade batida pela intempérie, suada, sofrida, embarada, terra-a-terra, que eu tinha de lidar quando escrevesse o romance do antigo Continente. Talvez o drama de nosso povo estivesse exatamente nessa ilusória aparência de falta de drama (SOL1, p. 291).

Começa a perceber a complexidade e a diversidade desse mundo, ou, para nos valermos da metáfora de Floriano, que ele pode se constituir em boa uva para o vinho da literatura. É então que as personagens para o referido romance começam a sair “da memória, como coelhos duma cartola de mágico” (SOL1, p. 292).

A resistência para fazer literatura a partir desse universo também acomete Floriano, como se observa:

O que procuro agora é explicar a mim mesmo por que minha gente e minha terra sempre foram os grandes ausentes nos meus livros. E por que até hoje não usei em meus romances minhas vivências gaúchas. Tio Bicho tem razão: o Pássaro Azul bem pode estar no quintal do Sobrado ou nos capões do Angico (ARQ2, p. 406).

Um terceiro componente que destacamos é a dificuldade em tratar da memória quando ela se torna cronologicamente mais próxima e implica, até mesmo, a necessidade de autorrepresentação. Observemos o diálogo entre Roque Bandeira e Floriano:

Enquanto se tratar do passado remoto, tanto do Rio Grande como da tua família, tudo estará bem. A bruma do tempo, a escassez de informações, a qualidade épica daquele período da nossa história... as bandeiras, as arriadas, as guerras de fronteira, a vida rude e simples... tudo isso te ajudará. Ao percorreres os campos e almas do Continente, serás guiado pelo radar da tua imaginação, da tua intuição poética. Mas à medida que te fores aproximando dos tempos modernos, ficarás confundido e desorientado pela abundância de material, pela riqueza de sugestões e informações (livros, jornais, revistas, depoimentos pessoais) e também pelo fato de passares a ser, tu mesmo, uma testemunha da história (ARQ3, p. 166).

A fala de Roque Bandeira antecipa, para Floriano, problemas quanto à memória recente que afetavam o autor, de maneira mais drástica, na escritura de O

*arquipélago*. Seu registro, mais tarde, em *Solo de Clarineta*, indica que o texto metaficcional antecipou o memorialístico:

Ao escrever *O Continente*, o que a princípio me parecera um obstáculo, isto é, a falta de documentos e de um maior conhecimento dos primeiros anos da vida do Rio Grande do Sul, tinha na realidade sido uma vantagem. Era como se eu estivesse dentro dum avião que voava a grande altura: podia ter uma visão de conjunto, discernia os contornos do Continente. Viajava num país sem mapas, e outra bússola não possuía além de minha intuição de romancista. E isso fora bom. Ao escrever *O Retrato* já o “avião” voava tão baixo que comecei a perder de vista a floresta para prestar mais atenção às árvores. E estas eram tão numerosas, que se me tornou difícil distinguir as importantes das supérfluas. E agora, no processo de escrever o terceiro volume, o “aparelho” voava a pouquíssimos 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 (SOL2, p. 15).

Em que pese as diferenças entre personagem e autor, determinantes para que o primeiro possa, de fato, ganhar existência ficcional, percebe-se que Erico Verissimo explorou intensamente o recurso do “sósia” ficcional, pautando, através dele, as principais inquietações que ocupavam o imaginário do escritor. Elas não se reduzem às que citamos acima, relacionando-se, também, para citarmos duas das mais importantes, à incapacidade da linguagem dar conta do real e ao próprio conceito de metaliteratura. Procuramos, aqui, exemplificar e desenvolver aqueles que guardam relação mais próxima com o percurso de nossa análise. Por ora, acrescentamos, ainda, que essa relação tanto o ocupou que acabou fazendo de Floriano uma de suas personagens o marcaram, como se nota em entrevista concedida a Clarice Lispector:

*Qual é o seu personagem mais importante? O meu é sempre do livro que eu esteja escrevendo no momento.*

O primeiro vulto que me vem à mente é o do Capitão Rodrigo. Depois penso em Floriano, meu sósia espiritual. Mas não me decido a escolher. Prefiro dizer que os meus personagens mais importantes são as mulheres de *O tempo e o vento*, como Bibiana e Maria Valéria (VERISSIMO, 1997, p. 52-53).

### 3.3 MEMÓRIA DE LEITURA

Ler é, inescapavelmente, uma atividade da memória. A leitura se desenrola no tempo, havendo sempre um presente se reportando ao passado. Por isso, o livro nunca está por completo em nossa frente. Como afirma Percy Lubbock:

Nada, nenhum poder manterá um livro firme e imóvel diante de nós, de modo que tenhamos vagar para examinar-lhe a forma e o plano. Com a mesma rapidez com que o lemos, ele se desvanece e se altera na memória. No momento em que viramos a última página, grande parte do livro, suas minúcias mais delicadas, já são vagas e duvidosas. Pouco depois, volvidos alguns dias ou meses, o que resta realmente dele? Falando de um modo geral, o máximo que podemos esperar da parte de um livro é um punhado de impressões, alguns pontos luminosos espalhados em meio a uma névoa de incerteza. [...] Às vezes é possível voltar ao livro e reavivar a impressão que tivemos. Mas muito raramente poderemos ler e reler um livro tantas vezes a ponto de suas cenas se nos tornarem familiares (LUBBOCK, 1976, p. 11).

Porque necessita da memória para se realizar no leitor, o livro possui forma imprecisa, já que aquela o retém e o altera. Mas, se tudo que lemos torna-se imediatamente passado, não dispomos de nada melhor que a memória para falar de um livro. É por isso que ele costuma enviar ao leitor sucessivas mensagens anafóricas, interligando-o ao universo pretérito. Em *O tempo e o vento* identificamos algumas estratégias de atualização da memória do leitor, que passamos a abordar.

Uma dessas estratégias é a encenação da memória das personagens. Sob a perspectiva de Wayne Booth “qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade, transforma temporariamente em narrador a personagem cuja mente é mostrada” (BOOTH, 1980, p. 179). A narração da personagem constitui-se em um apelo à memória e/ou imaginação do leitor. Através dela, rememora eventos já narrados anteriormente ou toma conhecimento da evolução da narrativa. Em ambos os casos, porém, do lugar do leitor – historicamente situado, com determinado “horizonte de expectativa” (JAUSS, 1987, p. 76) e com a visão da totalidade da obra – a imagem formada será diversa daquela constituída pela memória da personagem.

Quando Bibiana recorda sua avó, através da frase “Noite de vento, noite de mortos”, o leitor ainda não tomara conhecimento de Ana Terra. Assim, a memória de Bibiana antecipa, para ele, o episódio seguinte. Mas antecipa-lhe uma memória que já se descola daquela que possui a matriarca do Sobrado. Ela lembra a avó, com quem convivera em Santa Fé, porém o leitor entrará em contato com a jovem Ana, na fazenda do interior, e nela reconhecerá a memória dessa voz do futuro. E não apenas quanto à frase pronunciada, já que esta tem o poder de conotar todo o universo da personagem. Lê-se, então, o capítulo “Ana Terra”, lembrando de “O Sobrado”. A voz de Bibiana, não antecipa apenas, também anuncia, como uma voz narrativa que se prepara para contar. Há um efeito estético a determinar que “Ana Terra” surja imantada pela lembrança de uma velha, dialogando com a morte, na

noite solitária do casarão, em meio à guerra. Ao longo da trilogia, quando o vento nos lembrar de Ana Terra, o sussurro de Bibiana continuará fazendo a mediação. Por sua vez, Bibiana é tocada pela voz de Ana, cujas palavras ressoa como a própria voz dos mortos ouvida no vento.

Para Walter Benjamin, “o *sentido da vida* é o centro em torno do qual se movimenta o romance”, em oposição à “moral da história” (1987, p. 212), eixo central da narrativa. Conforme o teórico, para que o sentido de uma vida possa ser tratado artisticamente é necessária a visão de seu ciclo completo. Daí que, segundo ele, a morte seja estratégica no obra romanesca. O próprio exemplo que toma sobre o “sentido da vida” no romance é relativo à morte:

[...] um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na rememoração, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos (1982, p. 213).

É possível parafrasear o teórico e considerar que, em *O tempo e o vento*, em razão da estratégia narrativa adotada, Ana Terra aparece sempre, para o leitor, em cada momento de sua vida, como uma mulher que afirma “Noite de vento, noite de mortos”.

Além da memória das personagens, a obra se vale de múltiplos recursos para manter constantemente ativa a memória de leitura. Todos aqueles elementos que abordamos, no capítulo anterior, sob a designação de “portadores da memória”, são, também, articuladores da memória de leitura. E ainda outros, como a própria guerra, a semelhança de caráter e temperamento entre algumas personagens ou os nomes que se repetem ou se assemelham.

Em *O tempo e o vento* existem duas macronarrativas: a primeira, que constitui *O Continente*, abrange o período de 1745 a 1895; a segunda, que constitui *O Retrato* e *O arquipélago*, se estende desde o começo do século vinte até o ano de 1845. Entre as duas, guardadas algumas particularidades importantes, mantém-se o mesmo princípio: articular, no andamento da narrativa, dois espaços de tempo cronologicamente afastados. Tomando como referência *O Continente*, há um presente narrativo – os sete subepisódios de “O Sobrado”. Eles atuam como moldura para os demais episódios, que se estendem desde o passado mais remoto até o recente. Tanto em um núcleo temporal quanto em outro, os eventos são narrados linearmente, mas não de maneira justaposta. A justaposição se dá entre os subepisódios de “O Sobrado” e cada um dos demais episódios. A narrativa recua e

avança temporalmente, de maneira ritmada, como no movimento da cadeira de balanço. A obra inicia com “O Sobrado I”, cuja sequência será narrada antes de cada um dos episódios cronologicamente anteriores, até chegar ao “Sobrado VII” quando se encerra a narração de *O Continente*. Essa moldura possui também seu modulamento. “O Sobrado” atravessa a narrativa dessa parte da obra, como caravana ficcional. Episódio incógnito, fechado no tempo de alguns dias e no espaço interno do casarão. Mas o leitor sabe - e os cortes da narrativa reforçam isso – que os fatos aí sucedidos fazem parte de um cenário e de um tempo maior. São eles que encontramos na leitura dos episódios cronologicamente anteriores. Assim, em um processo inverso ao da vida, mergulhamos no passado com a memória de seu futuro.

A quebra da linearidade desafia a imaginação e a memória do leitor. Ele sabe que há uma unidade na obra, e se esta característica é, do ponto de vista do enredo, retardada, age em busca dessa conexão. Empenha-se em estender seus fios para amarrá-los. Conforme Northrop Frye, “na experiência direta de uma obra literária estamos conscientes de sua continuidade ou de seu poder em movimento no tempo” (FRYE, 2000, p. 46). Para o autor:

Estamos continuamente, embora quase sempre de modo inconsciente, tentando construir um padrão maior de significação simultânea a partir do que lemos ou vimos até aquele momento. Sentimo-nos confiantes que o começo implica um fim e que a história não é como a alma, em teologia natural, que começa num momento arbitrário no tempo e continua para sempre (p. 32).

Sob este viés, o pensamento de Frye precede o trabalho que viria a ser desenvolvido pelos teóricos da Estética da Recepção. Como pode ser observado em Wolfgang Iser:

O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo que este estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado (1979, p. 90).

Na parte inicial de *O tempo e o vento*, o corte narrativo efetuado ao final de “O Sobrado I” deixa muitas questões em aberto: sobre o punhal, sobre a família que protagoniza a história, sobre a guerra que acontece, dentre outras. Para essas questões, o leitor encontra respostas e significados provisórios, a partir do que a narrativa oferece até então. Conforme ela avança, ele vai localizando, no tempo

passado, informações sobre esses componentes, dotando-os, assim, de novos significados.

Podemos afirmar que a obra estabelece uma dupla sensação de tempo: há o tempo cronológico, demarcado historicamente, que a narrativa efetivamente acompanha, mas, juntamente com ele, há, também, o tempo ficcional. Especialmente, em *O Continente*, este se caracteriza pela superposição, de maneira que universos cronologicamente distantes pareçam habitar o mesmo espaço temporal. No item 2.5, abordamos o conceito de ficcionalização do tempo, a partir de Paul Ricoeur (2010). Para o teórico, sob uma perspectiva agostiniana, haveria um triplo presente: presente do passado, presente do presente e presente do futuro. Essa densidade do presente é distendida quando olhamos para o tempo sob o viés histórico. O tempo torna-se linear. Já a ficção faz dessa aporia elemento constitutivo da narração. É o que denomina de “variações imaginativas sobre o tempo” (RICOEUR, 2010, p. 214). Em sua visão, elas abrem caminho para a incorporação do mito à literatura, desencadeando um “movimento de remitização do tempo” (p. 232). Considera, então, que o mito possui, mesmo contra nosso empenho, capacidade de sobrevivência em nossos discursos, com maior ênfase, no campo ficcional:

Assim, o mito, que quisemos descartar de nosso campo de estudo, teria retornado a ele duas vezes, contra a nossa vontade: uma primeira vez, no início de nossa investigação do tempo histórico, em ligação com o tempo do calendário, uma segunda vez, agora, no final de nossa investigação do tempo da ficção. Bem antes de nós, contudo, Aristóteles tentara em vão pôr o intruso para fora da circunscrição de seu discurso. O murmúrio da palavra mítica continuava a ressoar sob o logos da filosofia. A ficção lhe dá um eco mais sonoro (RICOEUR, 2010, p. 230-231).

Em *O tempo e o vento*, o componente mítico, mais do que um dado intrínseco aos episódios aí narrados, resulta, muitas vezes, da perspectiva como são apresentados ao leitor. Observando o primeiro volume da trilogia, onde há maior densidade mítica, entendemos que é o entrelaçamento dos tempos, para o qual a memória de leitura tem papel decisivo, que confere essa dimensão à obra. Não fosse assim, Pedro Missioneiro seria a maior força mítica na narrativa. Ele possuía visões e narrava, sem presenciar, tudo que sucedia com Sepé Tiaraju, mito histórico do qual é, em que pese a trajetória diferente, a correspondência literária. Dizia-se filho de Nossa Senhora, a “Rosa Mística”, e foi capaz, até mesmo, de prever sua morte. No entanto, a ambientação mítica que gera na narrativa cessa a partir desse

momento. Ana Terra e Bibiana não possuem nem de longe esse apelo imaginário. São figuras associadas ao cotidiano, à sobrevivência e à expansão da família. Mas seu apelo mítico incide sobre a totalidade da narrativa, graças, como dissemos, à estratégia em que uma evoca a outra e de, ao fazê-lo, reforçar o mito, sua herança e perpetuação. Seria essa uma outra forma de dizer que “talvez o drama de nosso povo estivesse exatamente nessa ilusória aparência de falta de drama?” (SOL1, p. 291).

Na segunda e terceira partes da obra, preserva-se, com algumas modificações, a moldura da narrativa. Em *O Retrato*, como observa Regina Zilberman, esse efeito é gerado por dois capítulos de nomes diferentes: “Rosa dos ventos” e “Uma vela pro Negrinho”. Em *O arquipélago*, recupera-se a padronização do título da moldura, através de “Reunião de família”. Além disso, acrescenta-se uma segunda moldura: os episódios denominados “Caderno de pauta simples”. Nestes, Floriano narra o período de gestação do romance desde quando é apenas “insinuação do sutil ditador”, o menino que ainda habita a personagem e o conduz até a Lanterna de Diógenes onde o impulsiona a adquirir o caderno. Detém-se na fase em que se torna matéria consciente do adulto, que o planeja, pesquisa informações e imagina algumas cenas, e chega até o momento em que, na máquina de datilografar, redige as primeiras frases do romance. No ato de refletir e decidir sobre a narrativa de sua obra, Floriano faz um duplo movimento: em direção ao autor, problematizando a escrita; e ao leitor, atualizando a memória dos primeiros episódios. Em relação a este segundo movimento, é pertinente lembrar os treze anos decorridos entre a publicação do primeiro e do terceiro volumes e somar a eles a longa extensão da obra. Quando a última parte foi concebida, ela necessitava reencontrar o ancoradouro inicial, que poderia, dependendo do leitor, estar distante ou esquecido, em razão do lapso de tempo entre as publicações, ou pelo próprio tempo de leitura que a trilogia demanda. Assim, há, também, uma finalidade comunicacional ou, nos termos de Wayne Booth, retórica no exercício literário de Floriano.

No item anterior abordamos sua trajetória, desde seu retorno a Santa Fé, investigando nela o processo de reconhecimento operado pela memória. Neste momento, queremos tratar desse conceito enquanto designador de uma estrutura literária. Retomamos, para isso, a passagem de Northrop Frye, em *Fábulas de identidade* (2000), onde examina o conceito de unidade na narrativa. Conforme o

teórico, sabemos que a história aponta para um desfecho, do qual vamos em busca, ou seja, “um ponto perto do fim no qual o suspense linear é resolvido e a configuração unificadora do desenho inteiro fica conceitualmente visível” (FRYE, 2000, p. 32). Ponto definido, em Aristóteles, como *anagnorisis*, e que Frye traduz por *reconhecimento*. O que se reconhece “raramente é algo novo; é algo que lá esteve o tempo todo e que, por seu reaparecimento ou manifestação, alinha o final com o começo” (FRYE, 2000, p. 33). O autor elenca uma série de exemplos, entre eles o da cicatriz de Ulisses, através da qual é reconhecido pela ama. Na ficção moderna, sugere que o reconhecimento pode ser mais sutil, como “um comentário oblíquo sobre um personagem” ou “aquilo que T. S. Eliot chama de correlato objetivo” (FRYE, 2000, p. 33).

O teórico assinala que existem dois tipos de reconhecimento na leitura de ficção. Sobre isso, afirma em *Anatomia da Crítica*:

Quando o leitor de um romance (“novel”) questiona “Como essa história vai acabar?”, ele está fazendo uma pergunta sobre a fábula, especialmente sobre aquele aspecto crucial da fábula que Aristóteles chama de reconhecimento ou *anagnorisis*. Porém, ele está igualmente inclinado a perguntar “O que essa história quer dizer?”. Essa questão relaciona-se à *dianoia* e indica que os temas têm seus elementos de reconhecimento tanto quanto as fábulas (FRYE, 2014, p. 168).

Essa duplicidade do reconhecimento literário na teoria de Northrop Frye é retomada por Antoine Compagnon. Para este, enquanto a personagem se reconhece na intriga, o leitor, ao perceber a unidade da estrutura, atinge, também, uma visão global do tema visado na obra. Citemos:

Em outras palavras, ao lado do reconhecimento feito pelo herói na intriga, um outro reconhecimento intervém – ou o mesmo – o do tema pelo leitor na recepção da intriga. O leitor se apropria da *anagnorisis* como reconhecimento da forma total e da coerência temática. O momento do reconhecimento é, pois, para o leitor ou o espectador, aquele no qual o projeto inteligível da história é apreendido retrospectivamente, aquele no qual a relação entre o início e o fim torna-se manifesta, precisamente quando o *muthos* torna-se *dianoia*, forma unificante, verdade geral. O reconhecimento pelo leitor, para além da percepção da estrutura, está subordinado à reorganização desta última a fim de produzir uma coerência temática e interpretativa. Mas o preço dessa reinterpretação eficaz da *Poética* foi o deslocamento do reconhecimento, do interior para o exterior da ficção (COMPAGNON, 2010, p. 126).

*O tempo e o vento* é a saga da família Terra-Cambará e, ao mesmo tempo, a história do Rio Grande do Sul de 1745 até 1945. Como nas palavras de Roque Bandeira, é um “mural” pintado “num paredão de tempo” extenso (ARQ3, p. 162).

Além da referida família, também são pintados outros grupos e personagens que possibilitam compor a radiografia da sociedade. Por isso, integrarão a obra um vasto círculo que vai desde personagens vítimas desse processo histórico, como é o caso dos índios, dos negros, dos Carés e dos integrantes das favelas de Santa Fé, passando pelos estratos médios (com destaque para médicos, advogados, militares e padres), até os integrantes da elite local. Nesta, além dos Terra-Cambarás e dos Amarais, símbolos maiores da oligarquia rural, também são referidos imigrantes que ascendem economicamente, e que ocupam posto central entre o empresariado urbano. Sob esse viés, a parte final da obra também constituirá uma visão panorâmica, apresentando uma sucessão de flashes sobre a sociedade santa-feense. Há, na composição desse quadro, a sensação de um final em aberto, com a sociedade se refazendo e rearticulando em outros patamares. Mas o ponto culminante é o momento em que Floriano Cambará escreve as primeiras linhas de seu romance. Como a narrativa já prenunciava, são as primeiras frases de *O tempo e o vento*. Neste momento, o romance que parecia aberto se fecha, porque o que há pela frente é, supostamente, o romance já escrito e lido. O final aciona a releitura do começo da narrativa, e os duzentos anos de história, ao explicitarem seu caráter ficcional, explicitam, também, o contexto em que nascem: o Sobrado, a cadeira, o relógio, o Retrato, a torre da igreja, o céu, a noite. E um narrador que, para escrever, se situa dentro desse universo, como herdeiro da memória da estirpe. Por isso o episódio desencadeador da narrativa é de caráter memorialístico.

Viu o cata-vento da torre da igreja, nitidamente recortado contra o céu, e pensou nas muitas histórias que ouvira, desde menino, sobre a Revolução de 93. Uma havia segundo a qual, durante o cerco do Sobrado pelos federalistas na noite de São João de 1895, o Liroca tinha ficado atocaiado na torre da igreja, pronto a atirar no primeiro republicano que saísse do casarão para buscar água ao poço. Por que não começar o romance com essa cena e nessa noite?

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

*Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado (ARQ3, p. 458).*

Como afirmamos, a coincidência entre o romance lido e o de Floriano já estava antecipado nos “Caderno de pauta simples”, de maneira que esse reconhecimento fora, de certa maneira, diluído no transcorrer da narrativa. Não devia, portanto, causar estranhamento a forma como a trilogia é concluída. Mas

causa. Acontece que entre sabermos que seu romance se parecia com *O tempo e o vento* e encontrarmos o registro literal da identificação entre as obras há uma distância. Distância multiplicada pela exposição dessa coincidência nas frases finais do romance, quando o leitor possui a expectativa de uma síntese. Ele é colhido de surpresa pelo uso desse expediente que acaba tendo certa feição de peripécia. As palavras poéticas que abriam a obra, contrastando com o tom predominantemente prosaico de *O arquipélago*, como agentes da deusa Mnemosine, o arrastam para a releitura da obra, se não a efetiva, pelo menos a da imaginação. O enredo se completa delegando a ele, o leitor, a formulação de sua unidade temática.

### 3.4 MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO

Ao tratar sobre o par história e memória, Pierre Nora traça um amplo paralelo entre as duas. Conforme o autor, há entre esses dois saberes uma clara distinção:

Memória, história: tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. A história, uma representação do passado. [...] A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem. Que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

Para o teórico, a história é adversária da memória. E é aquela que sucede esta, ocupando seu lugar. Como afirma:

No coração da história trabalha um criticismo destrutor da memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir. A história é deslegitimação do passado vivido. No horizonte das sociedades de história, nos limites de um mundo completamente historicizado, haveria dessacralização última e definitiva (NORA, 1993, p. 9).

O texto poético e apaixonado de Pierre Nora ecoa, também no estilo, o que escreveu Nietzsche sobre a história. Referimo-nos à *Segunda consideração*

*intempestiva – da utilidade e desvantagem da história para a vida*, obra redigida em 1873, quando a ciência histórica, recém-surgida, era motivo de deslumbramento. O filósofo alemão critica o que considera “uma ardente febre histórica” (NIETZSCHE, 2003, p. 6) e argumenta que ela, enquanto acúmulo excessivo de conhecimento sobre o passado, bloqueia o caminho do homem para o futuro. Citemos:

Somente na medida em que a história serve à vida, queremos servi-la. Mas há um grau que impulsiona a história e a avalia, onde a vida define e se degrada: um fenômeno que, por mais doloroso que seja, se descobre justamente agora, em meio aos sintomas mais peculiares de nosso tempo (NIETZSCHE, 2003, p. 5).

Para Nietzsche, a preocupação de fundo é o imobilismo que a tendência historicista pode representar. Já em Pierre Nora, o que pulsa mais forte é a sensação de perda da centralidade do saber memorial. Sente-se, em sua abordagem, certo tom de lamento, que nos lembra o texto de Walter Benjamin, sobre o narrador. Neste caso, o ensaio remete ao declínio da cultura oral, com o conseqüente esfacelamento da capacidade de narrar e intercambiar experiências. Neste sentido, é a tradição da memória que sucumbe, e arrasta consigo o dom da narrativa. Por isso, o autor retoma o conceito de “mnemosoyne, a deusa da reminiscência”, reafirmando que “era para os gregos a musa da poesia épica” (BENJAMIN, 1987, p. 211). Sobre a reminiscência, irá afirmar:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador (BENJAMIN, 1987, p. 211).

Aleida Assmann também retoma o que pode ser designado como as origens, na Antiguidade, da relação entre memória e literatura. Argumenta que para o herói ser memorizado por sua comunidade, não era suficiente que realizasse feitos extraordinários. Era necessário, além disso, que fosse cantado, de maneira brilhante, pelo bardo:

[...] feitos extraordinários não eram garantia para a glória, mas somente pré-requisitos dela. A garantia era oferecida, sim, pelo bardo que, por meio de sua poesia, tornava os feitos inesquecíveis. Ele prometia aos heróis e seus feitos uma permanência que superava o destino mortal dos seres humanos. A função do poeta como cultor da fama é uma função memorial: almeja superar a morte corporal na medida em que torna os indivíduos famosos e seus nomes, perenes (ASSMANN, 2011, p. 43).

Por esse motivo, Alexandre Magno teria chorado no túmulo de Aquiles, que merecera a distinção de ser cantado e imortalizado na *Ilíada*. Por isso, também, ao derrotar Dario, teria levado consigo as duas obras de Homero.

É, ainda, Walter Benjamin quem nos auxilia a observar a relação entre épica e romance no que diz respeito à memória. Para o teórico, a épica conteria duas formas de *reminiscência* ainda indiferenciadas: a *rememoração*, musa do romance, e a *memória*, musa da narrativa. No primeiro caso, ele exemplifica com as “invocações solenes das Musas”, onde já se prenunciaria a “memória perpetuadora do romancista” (BENJAMIN, 1987, p. 211). Diferentemente da narrativa dos diversos episódios, onde entra em ação a memória épica. Conforme Benjamin, a desagregação da poesia épica implicou a distinção entre essas duas formas de *reminiscência*, as quais, sob essa condição, habitariam o romance. E o que constata, nesse momento, é que a musa da narrativa estaria expirando.

O romance desse período precisa, portanto, trabalhar com a crise da narrativa, que é, também, a crise da memória. Tais elementos estão presentes no processo de escritura de *O tempo e o vento*, obra em que a história emerge e se torna ficcional sob a mediação da memória.

O caráter de romance histórico de *O tempo e o vento* é amplamente reconhecido pela crítica. Seymour Menton, ao elencar o percurso do romance histórico na América Latina, arrola *O Continente* como o ápice do que denomina “novelas históricas criollistas”:

Tal vez la más sobresaliente de las novelas históricas criollistas es *O Continente* (“El continente”) (1949) del brasileño Erico Verissimo, primer tomo de la trilogía bastante bien conocida *O tempo e o vento* (“El tempo y el viento”), una epopeya monumental que traza la historia del Brasil desde la época colonial hasta los años de 1940 con la perspectiva de Rio Grande do Sul (MENTON, 1993, p. 38).

Flávio Loureiro Chaves assevera, a partir da teoria de Gyorgy Lukács, que em *O tempo e o vento* está presente uma das principais estruturas do romance histórico. Depois de identificar a primazia conferida às personagens ficcionais, fazendo com que as “historicamente reais” (CHAVES, 1976, p. 85) tornem-se secundárias, afirma:

O que define o caráter histórico da obra não é, pois, a distribuição entre figuras decalcadas num modelo real e as puramente imaginárias, mas a intenção de problematizar a História tornando-a um tema ou, pelo menos, uma preocupação explícita do narrador (CHAVES, 1976, p. 85).

Para o crítico, importa mais, na obra, o processo do que o fato histórico em si. Nesta perspectiva, assinala que a narrativa avança através da dialética entre o transitório e o permanente, elementos pertinentes, respectivamente, ao mundo masculino e ao feminino. No cotejo entre passado e presente, conforme acenado pela estrutura da narrativa, aquele é buscado como maneira de esclarecer este. Nesta busca, o que se percebe é que “suas linhas de continuidade” “não se oferecem na atividade dos guerreiros e dos caudilhos” mas no arquétipo feminino, “para onde convergem todas as manifestações de vitalidade dum mundo constantemente ameaçado pela destruição e pela morte” (CHAVES, 1976, p. 86-87).

A condição secundária do fato histórico frente ao elemento ficcional é afirmada pelo próprio Erico Verissimo, como se vê:

O aparecimento eventual de vultos e fatos históricos em meus romances vale como um selo de autenticidade para as minhas ficções. Marcam a época com seus dramas ou comédias políticas (BORDINI, 1995, p. 94-95).

Guardada a dimensão que o fato histórico possa ocupar na trama ficcional, deve-se destacar que sua tematização já está manifesta na maneira como o romance principia. Conforme observa Regina Zilberman, ele “não se inicia por uma frase, e sim por uma estrutura, marcada pela duplicidade dos passados” (2004, p. 184). A autora se refere a “O Sobrado I” e “A fonte”, que fazem, na abertura da obra, a ponte entre dois tempos, por ela denominados como “o da história política” e “o da origem mítica” (ZILBERMAN, 2004, p. 185). Entendemos que o componente histórico está presente na narrativa desde seu período mais remoto, embora reconhecendo haver, nele, também, forte presença do componente mítico. Sob esse viés, destacamos que os dois episódios geradores do começo do romance estão, ambos, vinculados a fatos históricos: a Revolução de 1893 e o momento final das reduções jesuíticas. Tal estratégia assinala a importância que o componente histórico terá no romance, ao mesmo tempo em que demarca a preocupação crítica frente a ele. Note-se que ela inicia abordando dois temas tabus da história sul-rio-grandense. Quanto à Revolução Federalista, a dificuldade para sua abordagem decorreria dos infindáveis atos de barbarismos nela praticados, com destaque para o grande número de degolas, envolvendo, de ambos os lados do conflito, segmentos políticos do próprio estado. Com relação à experiência jesuítica, tivemos oportunidade de considerar, em 1.1, a dificuldade em reconhecê-la como integrante

da história do Rio Grande do Sul, dificuldade esta que chega a implicar na subestimação, algumas vezes, do episódio narrado por Erico Verissimo.

Após assinalar que é a família Terra-Cambará o núcleo paradigmático em torno do qual a história é vista, Regina Zilberman afirma:

A história narrada por Erico não elege heróis individuais, sejam militares ou civis envolvidos em conflitos bélicos, como o romance histórico do Romantismo, e sim o grupo. Também não destaca uma camada social, e sim o núcleo doméstico, responsável pelo aparecimento e manutenção das gerações, um processo sem fim de que depende o funcionamento da sociedade.

A família escolhida para paradigma, contudo, não é “média” ou “exemplar”: ela vai, aos poucos, se elevando socialmente (2004, p. 153).

Tal opção narrativa corre o risco de padecer do problema apontado por Lukács “nos romances históricos dos humanistas antifascistas.” Conforme o teórico, essa produção apresentava a fragilidade de

figurar os problemas da vida do povo do ponto de vista do “alto”, de modo que o povo propriamente dito só desempenha algum papel quando se encontra em relação direta com o que se passa no “alto” (LUKÁCS, 2011, p. 407).

Erico Verissimo adota algumas estratégias visando conter esse perigo. Uma delas é fazer com que a narrativa sobre a ascensão social da família ocupe longo espaço no romance, constituindo-se em parte substancial de *O Continente*. Outra é o foco narrativo adotado: terceira pessoa, com a emergência de outro narrador – Floriano – apenas na parte final. Assim, não há um olhar do alto e do presente, a enquadrar a narrativa do período anterior, de maneira que os primeiros episódios podem gozar de forte autonomia na obra. Mesmo que componham a genealogia da família, personagens como Pedro Missioneiro, Ana Terra ou Capitão Rodrigo, bem como o mundo do qual emergem, integram episódios completos, sem a exigência de vínculo ao clã do qual são os representantes mais longínquos.

Uma terceira estratégia significativa diz respeito à inserção, em *O Continente*, dos capítulos identificados como “interlúdios”. São as narrativas intercaladas entre cada um dos episódios e os subepisódios de “O Sobrado”. Apresentados em itálico e marcadas pelo tom poético, elas cumprem a função de completar “a crônica histórica, empregando a voz coletiva e recuperando a ótica popular” (ZILBERMAN, 2004, p. 158). É o que se observa em relação ao processo imigratório de alemães e açorianos, à Revolução Farroupilha, à Guerra do Paraguai e à Revolução

Federalista. De outra parte, personagens de matiz popular, como Capitão Rodrigo e Fandango, também possuem sua história, ou parte dela, recuperada nesses segmentos. O mesmo também sucede com José Lírio, cujo pai é tema do último interlúdio. O dado mais marcante, porém, e que parece melhor identificar e fundamentar esse componente estrutural, é o que pode ser denominado de “microssaga” da família Caré. É a narrativa de personagens socialmente excluídos, a simbolizar “todos aqueles que”, conforme define outra obra do autor, “não *fazem* mas *sofrem* a História” (VERISSIMO, 1988, p. 24). Em rápidas imagens, suas histórias são narradas desde o princípio do século XIX, vagueando pelos campos, sem acesso a nenhum tipo de posse. Um de seus membros acaba se fixando na fazenda Angico, propriedade da família Terra-Cambará. Dessa proximidade resultará a relação amorosa entre Licurgo e Ismália Caré, momento, então, em que passam a ter relação direta com o topo do edifício social.

Depreende-se, assim, que os interlúdios tratam de um universo periférico ao fio condutor central da obra: a história da família Terra-Cambará como cenário da própria história do Rio Grande do Sul. A estratégia narrativa adotada é trazê-lo para o interior do romance de maneira problemática. O tom poético, gerador de certo estranhamento, remete ao período anterior à civilização moderna, quando a estratificação social era menor, sendo possível, ainda, apreender, na narrativa, a sociedade como um todo. Neste sentido, esses excertos já ajudam a problematizar a prosa romanesca, não sendo de surpreender que sua marcação gráfica, em itálico, seja a mesma que identificará os “Caderno de pauta simples”, onde, através de Floriano, a obra assumirá característica metatextual.

Ao analisar a relação entre o ficcional e o histórico na obra, Pedro Brum Santos salienta que o romance incorpora o histórico ao ficcional. Conforme o autor, em *O tempo e o vento*

[...] por força da disposição do material, fica preservada a prevalência de uma lógica de caráter ficcional contra a linearidade mais própria da lógica do discurso histórico (SANTOS, 2000, p. 111).

Analisando a abordagem da Revolução de 1893, em *O Sobrado*, afirma:

Cabe, então, aos agentes ficcionais expressarem opiniões, que, embora às vezes sejam contraditórias entre si, por isso mesmo, colocam para o leitor questionamentos que mais dizem respeito à época de produção da obra do que propriamente ao episódio retratado (SANTOS, 2000, p. 110).

Relativamente a essa época de produção, o período pós-guerra, trata-se de uma época atordoada pela de violência e crueldade humanas, pelo conflito ideológico que redundaria na Guerra Fria e pelo isolamento do indivíduo dentro da sociedade industrial. Tais problemas perpassam a obra de Erico Verissimo. E há predominância da crítica em afirmar que a postura adotada frente ao seu mundo é a do humanismo liberal. Nesse humanismo, parece fundamental a capacidade de diálogo e de comunicação efetiva entre as pessoas. A literatura, vista nessa perspectiva, precisa atuar, também, construindo “pontes” entre as “ilhas do arquipélago”, como diria Floriano. Há uma ânsia de comunicação na obra de Erico, que estaria frustrada se não fosse capaz, também, de se comunicar com o que chama de sua “gente”, tarefa que ajuda a constituir os múltiplos desafios da trilogia em análise. Daí a centralidade, nela, do papel da memória.

Nas entrevistas com Maria Valéria, Floriano busca recuperar a riqueza de uma sabedoria ancestral, suplantada na medida em que a sociedade foi se modernizando. Pierre Nora sustenta que com a quebra da tradição memorial, ela se torna subjetiva e é o indivíduo, em caráter privado, que vai em sua busca. Nesse processo, memória e identidade se relacionam, já que a “lei da lembrança” “obriga cada um a se relembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade” (NORA, 1993, p. 18). A motivação da memória possui, aqui, caráter individual, mas é por esse caminho que a memória social é retomada:

Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória (NORA, 1993, p. 18).

Através da escrita, Floriano se faz, também, um “homem-memória”, o que significa dizer que lança sobre o mundo que narra um olhar distanciado. Sua memória já é mediada pelo olhar histórico e literário. Por isso, é significativo que esse narrador somente se volte para o mundo de Santa Fé depois de desenvolver um itinerário de afastamento em relação a ele. É enquanto Outro, o escritor, que pode falar desse mundo, caracterizando o que Nora chama de “memória-distância” (NORA, 1993, p. 18).

Marcada por outros saberes, a memória que vemos em *O tempo e o vento* é muito mais a “memória da memória” (NORA, 1993, p. 18). Maria Valéria, tratada no

plano metaficcional como a fiadora do passado, é a “arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias” e também “arca fechada e enterrada” (ARQ3, p. 163). A imagem da arca nos remete ao texto de Simões Lopes Neto, onde ela também é imagem da memória. Porém, o sujeito que sobre ela tinha posse, que a organizava e dispunha “ao sol” como “roupas guardadas ao fundo” (LOPES NETO, 1983, p. 7), mesmo que pela vez derradeira, este sujeito ficou para trás. Converteu-se na própria arca, da qual pode ser, ainda, guardiã, mas não a narradora.

É significativo observarmos Floriano buscando arrancar segredos da memória de Maria Valéria:

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; eu sentado a seu lado, medindo as palavras com cautela, para que a velha não desconfie de minha curiosidade (ARQ3, p. 163).

Nitidamente, há dois mundos em confronto: o ancestral e o moderno. A memória do mundo de Maria Valéria tende a desaparecer com a perda de sua relação com o cotidiano da modernidade. É contra essa vocação da memória que a ação de Floriano se volta. O que consegue arrancar do passado são rastros, “uma que outra moeda de ouro” ou mesmo “de cobre azinhavrado”, mais pertinente ao romance que pretende escrever, para o qual “o cobre talvez seja um metal mais nobre que o ouro” (ARQ3, p. 163). São as pequenas narrativas que, sob muita insistência, a Dinda lhe faz, e “a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias” (ARQ3, p. 164). Chave que abre o baú, mas aquela que a decifra terá que ser criada por Floriano.

A memória, então, são alguns pontos luminosos do passado, complementados com informações históricas e desenvolvidos pela imaginação literária. Somente pela sua incompletude pode ingressar na prosa romanesca, gênero sabidamente marcado pela perda de unicidade do mundo. Aqui ela é, em duplo sentido, enredada, pois seu relato migra de espaço (da oralidade para a escrita) e se faz acompanhar de outras fontes de conhecimento. Através da sensibilidade da arte, ganha nova vida, fazendo sentido a exclamação de Floriano, ao final do romance: “O Sobrado está vivo!” (ARQ3, p. 457). Sim, porque o olhar do romancista, depois de longa trajetória de busca, torna-se capaz de sentir e captar o seu pulsar.

## 4 CONCLUSÃO

Percy Lubbock alerta que, ao lermos um livro, devemos “vê-lo com imparcialidade e usá-lo como um todo, para formar a imagem que buscamos, o livro em si” (1976, p. 14). O teórico assinala a dificuldade de realizar essa tarefa quando estamos diante de grandes obras de ficção. Nossa tendência, segundo ele, é fazermos o recorte de alguns aspectos da obra, sem atentarmos para a sua globalidade. Dificuldade quase intransponível, em termos acadêmicos, já que os recortes de análise tendem a incidir sobre a visão do todo. Mas busca que, efetivamente, necessita ser empreendida no percurso da pesquisa.

*O tempo e o vento* pode ser olhado como um romance de memórias. Ou então como um romance sobre memórias. Com a mudança da preposição, queremos sublinhar, como tratamos em 3.4, a distância, sugerida na obra, entre o lugar de que se narra e as memórias que nela emergem. Como assinalamos, Floriano é o intelectual que, afastado, observa ou lembra sua cidade. Será através da constituição intelectual forjada na sua trilha particular que poderá voltar-se para essa sociedade e escrever sobre ela. E para que isso ficasse marcado na narrativa, entra em ação um segundo personagem, Maria Valéria, a fazer a mediação entre o escritor e o mundo que irá romancear.

Ao longo do trabalho, fizemos algumas alusões à relação do romance com a obra de Simões Lopes Neto. Queremos retomá-la, aqui, no que diz respeito à constituição do narrador. Em *Contos gauchescos* (1912), o narrador é Blau Nunes e o escritor (juntamente com o leitor) está representado no ouvinte com quem esse narrador dialoga. Mesma estrutura que seria utilizada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* (1956). No caso de *O tempo e o vento*, esse par também é trazido para o interior da narrativa, representado por Maria Valéria e Floriano. Porém, neste caso, a ênfase não recai sobre o testemunho narrativo mas sobre o processo de escritura. O tempo é o da escrita, e a narrativa oral já não pode ser simulada. Mesmo quando observamos a emergência da memória de outras personagens, raramente nós as perceberemos no processo de narrá-las a um interlocutor. Não veremos, por exemplo, Ana Terra a contar suas histórias para Bibiana, enquanto faziam os trabalhos da casa. Sabemos disso pela memória reflexiva de Bibiana e de Pedro Terra. Assim, a memória que ingressa na obra, como já teorizavam os gregos, o faz sob a égide do pensar e do conhecer. Por isso,

essa estratégia narrativa não atenua a importância da memória na trilogia, antes a potencializa. Na sua diversidade, articulando o individual ao coletivo, ela constitui “a linha de força que amarra as estruturas fundantes” da obra (BONFIM, 2009, p. 7).

Ao tratar da relação da arte com a memória, Aleida Assmann afirma:

Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada. Nesse contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar os processos de lembrar e esquecer. Pois para os artistas não se trata de usar armazenadores tecnológicos; eles buscam, sim, um “glossário de sentimentos”, em que reconhecem uma fonte de elementos artísticos (ASSMANN, 2011, p. 26).

Há, para nós, uma imagem-síntese da obra que retomamos aqui: a de um pôr-do-sol, visto por Floriano e Roque Bandeira, da água-furtada. Conforme comentamos em 3.2, sua beleza um tanto discreta metaforiza um mundo em extinção. Mundo rememorado através de sua fabulação, que produz novas memórias. Ele não é inventariado, mas reinventado, através da arte. Ao concluirmos a leitura, o componente ficcional da obra passa a fazer parte de nosso mundo real. Como afirma Danielle C. Mendes Pereira Ramos:

Se crermos, como Borges, que “o sonho de um é parte da memória de todos”, poderemos conceber o discurso literário como eixo mediador de imagens significativas para o delineamento da identidade de uma nação. Na construção destas imagens ligadas à memória nacional, o sonho, matéria prima da ficção, assume, então, um relevante papel (RAMOS, 2011, p. 96-97).

Embora não se trate de uma obra regionalista, seu maior alcance de leitura está ligado ao Rio Grande do Sul; por isso, é, ao menos por enquanto, com a identidade local que possui maior relação. Guardadas as proporções, algumas personagens de *O tempo e o vento* significam, para o imaginário desta população, o que são Ulisses ou Don Quixote para a cultura ocidental. Ou o que representa Martín Fierro para a população latino-americana, sobre o qual fica muitas vezes indistinto, em sua popularidade, se é ficcional ou histórico, criatura ou criador. A obra concorre, então, para a reelaboração da identidade social, o que, deve-se dizer, independentemente de juízo de valor, não pressupõe, necessariamente, a leitura, já que outras mídias e formas de divulgação concorrem para isso.

Para além das próprias memórias, as reflexões sobre ela, no interior da narrativa, sublinham sua importância na estruturação do romance, bem como a

preocupação em posicionar-se frente à mesma. Na obra, não se busca o registro copioso do passado, mas de momentos estratégicos que, através de seu encadeamento, podem compor a narrativa. Ao fazê-lo, realiza-se uma contraposição ao excesso de esquecimento, como vimos, principalmente, em relação às Missões Guaraníticas. Tudo isso, sob a influência de um presente, que modela o olhar lançado sobre o passado; e de um futuro, aludido no título do último episódio: “Encruzilhada”. É para ele que o escritor oferece seu texto.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Tradução José Lino Grünnewald et. al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 269-273. (Os pensadores).
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**; De magistro (Do mestre). 2. ed. Tradução J. Oliveira Santos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).
- Aguiar, Flávio. "O sobrado, a fonte e o poço". In: PESAVENTO, Sandra et al. **Érico Veríssimo**: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, pp. 207-224.
- ALMEIDA, Lélia. **A sombra e a chama**: as mulheres d'O tempo e o vento. Santa Cruz do Sul: UNISC; Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 4. ed. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2011.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1981.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformação da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec / Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução Pe. Matos Soares. 45. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.
- BONFIM, Maria Aracy. "O tempo e o vento – uma leitura da memória." In: **Comunicação – XII Congresso Internacional de Humanidades UnB**. Brasília, 2009. Disponível em <http://unb.revistainterambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/284/240.pdf>, acesso em: 20 abr. 2016.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcária, 1980.
- BORDINI, Maria da Glória. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

\_\_\_\_\_. “Um burguês na coxilha: o paradoxo de *O Retrato*”. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. **O tempo e o vento**: história, invenção e metamorfose. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, pp. 103-119.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 17. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento / Círculo do Livro, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. “A personagem do romance” In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. “Erico Verissimo de trinta a setenta” In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **O contador de histórias** – 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1978. pp. 40-51.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo**: realismo & sociedade. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

\_\_\_\_\_. **História e literatura**. – Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROED, 1988.

CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 7. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Tradução Leandro Konder. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

FISCHER, Luis Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

\_\_\_\_\_. **Literatura brasileira**: modos de usar. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FONSECA, Orlando. “O Retrato e a identidade”. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O tempo e o vento**: 50 anos. Santa Maria: UFSM, 2000, pp.117-146.

FRYE, Northrop Frye. **Fábulas de identidade**: ensaios sobre mitopoética. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

\_\_\_\_\_. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Maria. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução e seleção: Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HOEK, Leo H. “Transposição intersemiótica – por uma transposição pragmática”. In: ARBEX, Marcia (Org.) **Poéticas do visível** - ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE/Pós-Lit, UFMG, 2006.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988-1993.

ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 83-132.

JAUSS, H. Robert, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. In: MAYORAL, Antonio (Org.). **Estética de la recepción**. Tradução: Adelino Álvarez. Madrid, 1987, pp. 59-85.

LE GOFF, Jacques, **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Unicamp, 1994.

LEENHARDT, Jacques. “Memória do passado e memória do futuro”. In: PESAVENTO, Sandra et al. **Érico Veríssimo**: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, pp. 198-224.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. “O paralelo das artes”. In: **A pintura**: textos essenciais. Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005, v. 7.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. 18. ed. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1983.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo Cultrix, 1976.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievich. “As tarefas imediatas dos estudos literários”. In: **O método formal nos estudos literários**. Tradução Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. Carretera Picacho-Ajusco, (México): Fondo de Cultura Económica, 1993.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, Pierre. “Entre memória e história – a problemática dos lugares”. Tradução: Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. PUC/SP, nº 10, 12/1993. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>, acesso em: 20 abr. 2016.

ORNELLAS, Manoelito de. **Tiaraju** (O santo e herói das tabas). 3. ed. Porto Alegre: Editora da Alvorada, 1965.

PEREIRA, Nivaldo. **Deus morto no Pampa**: um olhar sobre a cultura gaúcha a partir da religiosidade no mito fundador. Caxias do Sul: Biblioteca Pública Municipal Dr. Demetrio Niederauer, 2008.

PESAVENTO, Sandra. “A memória da terra: missão feminina”. In: PESAVENTO, Sandra et al. **Érico Veríssimo**: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, pp. 185-197.

PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos e outros poemas**. São Paulo. Cultrix, 1988.

PLATÃO. **Fedro ou Da Beleza**. Tradução: Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 10, 1992, v.5, p. 200-212.

\_\_\_\_\_. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 3, 1989, v. 2, p. 3-15.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. “Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico”. In: **Linguagem em (Re)vista**, Ano 06, n. 11/12, Niterói, 2011. Disponível em <http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/11/07.pdf>, acesso em: 20 abr. 2016.

REVERBEL, Carlos. **O gaúcho**: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata. Porto Alegre: L&PM, 1998.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa 3** – O tempo narrado. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **O percurso do reconhecimento**. Tradução: Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SANTOS, Pedro Brum. “O tempo e o vento como romance histórico”. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O tempo e o vento**: 50 anos. Santa Maria: UFSM, 2000, pp. 105-116.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história – novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

SHÜLER, Donaldo. “O tempo em O Continente.” In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **O contador de histórias – 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1978.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. “A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural”. In: **Educação & Sociedade**, ano XXI, n. 71, 07/2000. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf>, acesso em: 20 abr. 2016.

SOUZA, Celia Ferraz. “A representação do espaço na obra de Erico Verissimo: O tempo e o vento”. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O tempo e o vento: 50 anos**. Santa Maria: UFSM, 2000, pp. 231-260.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2014.

VERISSIMO, Erico. **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

\_\_\_\_\_. **Incidente em Antares**. 31. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

\_\_\_\_\_. **O arquipélago (ARQ1)**. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, v. 1.

\_\_\_\_\_. **O arquipélago (ARQ2)**. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, v. 2.

\_\_\_\_\_. **O arquipélago (ARQ3)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v. 3.

\_\_\_\_\_. **O Continente (CONT1)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v. 1.

\_\_\_\_\_. **O Continente (CONT2)**. 26. ed. Porto Alegre: Globo, 1995, v. 2.

\_\_\_\_\_. **O Retrato (RETR)**. Porto Alegre: Globo, 1951.

\_\_\_\_\_. **Saga**. Porto Alegre: Globo, 1940.

\_\_\_\_\_. **Solo de clarineta: memórias (SOL1)** 8. ed. Porto Alegre, Editora Globo, 1976, v. 1.

\_\_\_\_\_. **Solo de clarineta: memórias (SOL2)**. Flávio Loureiro Chaves (Org.). Porto Alegre, Globo, 1976, v. 2.

\_\_\_\_\_. “Não sou profundo: espero que me desculpem”. Entrevista a Clarice Lispector, Manchete, 1967. In: VERISSIMO, Erico. **A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política**. Maria da Glória Bordini (Org.). Porto Alegre: UFRGS, 1997, pp. 13-25.

WERLANG, Gérson. **A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social**. Passo Fundo: Méritos, 2011.

WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução: José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: USP, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha** – temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992.

\_\_\_\_\_. “História, mito, literatura”. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. **O tempo e o vento**: história, invenção e metamorfose. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, pp. 21-48.

\_\_\_\_\_. “Luzia Silva Cambará – revendo a tradição do mito”. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. **O tempo e o vento**: história, invenção e metamorfose. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, pp. 87-101.

\_\_\_\_\_. “Da memória para a história”. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. **O tempo e o vento**: história, invenção e metamorfose. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, pp. 158-191.

\_\_\_\_\_. “Prefácio - um romance para todos os tempos”. In: VERISSIMO, Erico. **O Continente** (CONT1). São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v. 1, pp.10-15.