

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA

E LITERATURA COMPARADA

**INCIDENTE EM ANTARES:
LEITURA DA HISTÓRIA EM ERICO VERISSIMO**

ELIANA PIBERNAT ANTONINI

**Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do Grau de Doutora em
Teoria Literária e Literatura Comparada,
sob orientação do Professor Doutor João
Alexandre Barbosa.**

BENTO GONÇALVES/RS - MARÇO DE 1994

INCIDENTE EM ANTARES

**LEITURA DA HISTÓRIA
EM ERICO VERISSIMO**

A GUILHERMINO CÉSAR SILVA

A TODOS OS MEUS MESTRES:

- **Gordo, Cami e Greg, mestres em amor;**
- **Wilson** (meu pai), **Hipólito Lucena** (meu "Tio Bicho"), **Guilhermino** (meu inesquecível mestre), **João Alexandre** (meu competente orientador e paciente amigo), **mestres em intelecto;**
- **Christa Berger** (a quem dedico quaisquer méritos que este trabalho possa vir a ter), **Roberto Pimentel, Ana Carolina Escosteguy, Bernadete Flâmia, Zênia de Faria, Maristela Bairros Schmidt, mestres em amizade;**
- **Lara Ten Caten e Régis Pizzato, mestres em desafio.**

Uma tese é produto de muitos encontros. Afetivos alguns, intelectuais outros. Agradeço a todos aqueles que de uma ou outra forma colaboraram para a realização deste trabalho:

- à **minha mãe e à minha sogra;**
- à **tia Cléo**, meu modelo de vida;
- à **Ione Benz**, minha primeira e grande mestra;
- à **Beth Brait**, alguém muito especial para mim;
- ao **Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da PUC/RS**, na figura de sua coordenadora **Cláudia Moura**;
- aos meus **orientandos da graduação e da pós-graduação**;
- aos meus **alunos da pós-graduação**, com quem várias vezes discuti este trabalho, e aos meus "**bixos**";
- à **Mirian** que, além de digitar o meu trabalho, soube ser amiga.

SUMÁRIO

I	DE UMA LEITURA DE ERICO VERISSIMO	08
II	DA APARÊNCIA À REALIDADE	11
III	DA DIMENSÃO INTERVALAR	15
IV	DO RECORTE DOS FATOS	20
V	DE UM DISCURSO HISTÓRICO	24
VI	DA DELEGAÇÃO DE VOZ	28
VII	DE UM ESCRITOR DE 30.....	29
VIII	DO ROMANCE POPULAR.....	33
IX	DAS FORMAS REPETITIVAS	36
X	DA VOLTA AO CONHECIDO.....	39
XI	DA INTERTEXTUALIDADE.....	42
XII	DA CRIAÇÃO E DA FICÇÃO.....	45
XIII	DA VARIAÇÃO DO IDÊNTICO	48
XIV	DE UM REGISTRO TEÓRICO.....	55
XV	DO <i>TROPOS</i> METAFÓRICO.....	57
XVI	DE UMA ANALOGIA	61
XVII	DO CONHECIMENTO METAFÓRICO	65
XVIII	DAS PERSONAGENS	69
XIX	DAS DENOMINAÇÕES	76
XX	DOS MORTOS-VIVOS	82
XXI	DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS PERSONAGENS.....	87
XXII	DO HERÓI	88
XXIII	DA SOCIEDADE MEDIEVAL.....	93
XXIV	DA ELEIÇÃO DO FEMININO.....	97

XXV	DO SUPER-HERÓI.....	100
XXVI	DO RESGATE DAS ORIGENS	110
XXVII	DA MANIPULAÇÃO DO CÓDIGO	112
XXVIII	DOS RITUAIS.....	116
XXIX	DA VINGANÇA	119
XXX	DA MORTE E DO MORRER	122
XXXI	DO CRIME E DA BARBÁRIE	123
XXXII	DOS ASSASSINATOS	129
XXXIII	DOS SETE MORTOS.....	134
XXXIV	DOS CORTEJOS FÚNEBRES	137
XXXV	DE UMA MORTE HISTÓRICA	138
XXXVI	DA OPÇÃO NARRATIVA.....	141
XXXVII	DA DESSACRALIZAÇÃO DO ROMANCE	146
XXXVIII	DO TEMPERO NARRATIVO.....	148
XXXIX	DE UMA DENÚNCIA	151
XL	DAS FESTAS E DO ANO BOM.....	153
XLI	DE SANGUE E <i>CHAMPAGNE</i>.....	158
XLII	DE UM PRODUTO DE MASSA	161
XLIII	DE UM ESPAÇO.....	164
XLIV	DA MODELIZAÇÃO ESPACIAL.....	168
XLV	DOS OBJETOS.....	171
XLVI	DE UM TERRITÓRIO.....	172
XLVII	DAS FRONTEIRAS	174
XLVIII	DAS MARCAS GEOGRÁFICAS	177
XLIX	DO INTERIOR E DO EXTERIOR.....	179
L	DE UMA GEOGRAFIA	181
LI	DA REALIDADE À APARÊNCIA	183
LII	DE UMA RELEITURA DE ERICO VERISSIMO	191
	BIBLIOGRAFIA	195

I DE UMA LEITURA DE ERICO VERISSIMO

Conheci a obra de Erico Verissimo quando tinha nove anos. Tive, tal qual os filhos do Dr. Rodrigo Cambará, personagem de *O retrato*, meu "Tio Bicho", que me apresentou à Ana Terra e ao capitão Rodrigo. Ri e chorei com suas aventuras bem ao gosto do folhetim clássico. Desde então, não os esqueci. Eles estiveram sempre presentes em algum segmento de minha memória. Em sua homenagem, comecei a estudar a História do Rio Grande do Sul. E tentei resgatá-la a partir da ficção que Verissimo me oferecia.

Neste percurso de muitas leituras, busquei desde as correntes mais tradicionais da ciência histórica até as mais avançadas, como a *História das Mentalidades* e a *École de Annales*. Na tentativa de observar a inclusão do discurso histórico no ficcional optei por teóricos como Hayden White, Da Capra, Mink, Costa Lima. Acreditando ser a ficção de Verissimo eminentemente intertextual, procurei redimensioná-la numa leitura crítica que configurasse as tantas fontes nas quais ele se inspirou. Tive por objetivo, portanto, registrar as formas como a História aparece relida pela ficção em Erico Verissimo.

O *corpus* para análise do trabalho centrou-se em *Incidente em Antares*, numa recorrência a *O tempo e o vento*.

Repensando as duas leituras, comparando-as e cotejando-as com todo referencial teórico, cheguei a sua forma compositiva mais intrínseca,

qual seja, a da repetição. A partir daí, entendi que poderia aplicar a esta análise um modelo teórico de cultura de massa, especificamente o de Umberto Eco quando analisa o romance popular e o super-herói.

Inspirada pela forma que Erico dá a seu último romance, *Incidente em Antares*, apresento meu estudo também em fragmentos, quer de leituras teóricas, quer de recortes intratextuais, onde as epígrafes marcam as seis matrizes analisadas.

'Nossa história não é como a francesa, ou a inglesa, onde há rainhas guilhotinadas e reis barba-azul, onde há mil anos acontecem mil coisas, mil vezes por dia. A nossa é uma história tão pequena, tão simples, que vira história pessoal, íntima. Uma tragédia familiar.'

Antonio Callado

II DA APARÊNCIA À REALIDADE

A idéia de verdade inscrita nos fenômenos, acontecimentos, seres e objetos retomados pela ficção, repousa, ao fim do século XX, sobre uma importante questão: resgatar o hiato entre aparência/realidade a partir de critérios não mais subjetivos mas, primordialmente, objetivos; a saber, científicos. A contínua inclusão do registro histórico no discurso literário recupera a verdade condicionada pelo discurso da História. Seja porque discurso literário e discurso histórico usem da mesma matéria prima, a linguagem, e transitem no mesmo eixo de narratividade, seja porque inúmeras vezes o literário aproxime-se mais da realidade referencial, História e estória se afirmam numa dialética constante entre factual/ficcional.

A teoria hegeliana afirma que o passado mantém sempre relações indiretas com a realidade; a partir desta afirmação, pode-se perceber que tais relações espelham em sua aparência mimética recortes mais profundos do processo circunstancial que envolve o homem na sua trajetória através do tempo e da História.

Para que se possa narrar a história de um indivíduo, de um povo, há necessidade de se articular épocas e situações diversas, o inusitado e o simultâneo, um tempo de estória e outro de História. Para Hegel, a história será "a representação em prosa de um intercâmbio dialético entre externalidade e internalidade, tal como esse intercâmbio é *vívido*,

precisamente do mesmo modo que o drama é a representação poética desse intercâmbio tal como é *imaginado*¹ (grifos do autor)

Isso implica em uma postura própria do historiador que, não se contentando com o sentido literal do fato particular, precisa desencadear relações entre estes fatos particulares e o coletivo, apresentando-os de forma coesa, linear, unindo-os em blocos convergentes, onde se possa perceber os meandros de determinada situação histórica.

Hegel também se preocupa com o que vai chamar de liberdade do historiador, "liberdade vigiada", condição na qual não se permitem divagações de poeta nem intenções de orador. E vai além, refletindo sobre o conteúdo, mostrando que é da natureza do histórico a peculiaridade de ser prosa. "Prosa de vida" que entendo, aqui, como o primeiro elemento a reunir História e Ficção à medida que ambas são narrativas essencialmente em prosa.

Das narrativas em prosa mais antigas e conhecidas são a Odisséia e a Ilíada de Homero que resgatam para a atualidade a representação de fenômenos acabados, definidos em espaço/tempo, sempre num plano primeiro. A Guerra de Tróia, a volta de Ulisses vencedor e incógnito, tudo é tecido num emaranhado, onde a ficção é história e a história é ficção. As narrativas bíblicas dão, a esse respeito, exemplos sobejos; o romance do século XIX também, onde, com Ranke, a história e a ficção são consideradas ramos de um mesmo saber, só repartido a partir da chamada "história científica". Entretanto, a posterior separação entre ambas abre, no final do século XX, a discussão sobre a revisão não só de seu caráter narrativo, como das formas privilegiadas de composição do enredo, ou onde se procura, por vezes, apenas o viés da verossimilhança. A este respeito diz Linda Hutcheon:

¹ Apud WHITE, 1992, p.102.

"Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente, intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa."²

O critério de verossimilhança já foi largamente explorado pela teoria e crítica nacional em obras conhecidas, especialmente de Luiz Costa Lima. Não me atenho, aqui, à reinvestigação deste critério, uma vez que acredito ser mais produtivo para meu trabalho rever as relações entre as duas formas narrativas propostas pelo citado autor. Costa Lima usa a História como ponto de partida para a compreensão do objeto literário e considera a literatura realista sempre em processo de osmose com a História. E vai além, buscando a *posição* de quem relata a História, apontando para a gama de pontos de vista que isso envolve. O critério de adequação de verossimil pertence, neste enfoque, ao narrador. Em suma, a narrativa empresta a seu autor a função de "contar as glórias de seu Estado"³ ou negá-las, desde que de forma compositiva coerente. Depois de alcançada a forma narrativa, através da linearidade do texto, o que se pode e deve fazer é tentar delimitar as fronteiras dos dois discursos, organizar os fatos elencados; no dizer de Hayden White, pôr em enredo as partes do relato, correlacionando-as e descobrindo suas vinculações de causa/efeito ou motivação.

Escolho delinear algumas fronteiras no discurso da ficção gaúcha por ser este, desde o seu início, apontado como um dos que, dentro do cânone nacional, mais utiliza o dado histórico em sua estruturação. *Quorpo Santo*,

² 1991, p.141.

³ COSTA LIMA, 1984, p.129.

de Caldre e Fião, Apolinário Porto Alegre, com seu *O vaqueano*, Simões Lopes Neto, Alceu Wamosy, Pedro Vayne, Erico Verissimo e tantos outros, são flagrantes exploradores destas fronteiras, hoje tão tênues. Não falo, pois, de literatura regional, falo de literatura gaúcha que toma, da História, fatos, relevantes ou não, e os converte em substrato ficcional.

Seja porque a história da colonização do Continente de São Pedro foi muito rica em feitos heróicos, em guerras, em lutas pelo domínio da terra, em assentamentos e sobrevivência frente a um novo mundo, seja porque a índole do povo gaúcho traz muito elevada a noção de pátria, narrar o passado, algumas vezes cotejado ao presente, tornou-se uma fixação de historiadores e ficcionistas. Cada qual à sua maneira e por seu turno usou diferentes formas de representação para conseguir imitar e reproduzir a sociedade riograndense. A realidade muitas vezes se diluiu, assim, nas aparências, e o que era aparência passou ao imaginário popular como realidade. A ficção gaúcha passou a ter uma consciência histórica que muito se aproxima da consciência de real que o gaúcho tem de sua terra.

Entendo consciência histórica na linha proposta por Hayden White, na mesma proposição de Michel Foucault, em que se concebe "a consciência histórica como um viés especificamente ocidental capaz de fundamentar retrativamente a presumida superioridade da moderna sociedade industrial". Ou seja, consciência histórica "não passa de uma base teórica para a posição ideológica a partir da qual a civilização ocidental encara seu relacionamento não só com as culturas e civilizações que a precederam mas também com as que lhe são contemporâneas no tempo e contíguas no espaço".⁴

⁴ 1992, p.18.

III DA DIMENSÃO INTERVALAR

Parece inevitável a constatação de que 'aquilo que se lê na obra literária' ultrapassa as fronteiras do texto, incorpora contextos os mais diversos e atualiza o conhecimento de um determinado sujeito sobre um particular objeto. Assim, o que se lê é

'(...) sempre mais do que a literatura, embora deva-se dizer bem depressa que só é mais do que literatura porque a intensidade com que se trabalha os valores da linguagem, isto é, o que é próprio da literatura, leva à problematização radical dos demais valores - filosóficos, psicológicos, sociais, históricos - veiculados pela literatura.'⁵

A releitura da dimensão intervalar da literatura, sugerida por João Alexandre Barbosa, impõe uma leitura de viés intertextual, onde os textos matrizes dialogam com tantos outros textos que os engendram, numa forma precisa de amostragem do interdito. A interdição do histórico no ficcional é reveladora de um tipo de narrativa que usa acontecimentos verdadeiros que transformam o homem, o sujeito, em personagem. À ficção impõe-se o estatuto de não-veracidade, ou melhor, de ambigüidade, de permeabilidade entre registros documentais e imagísticos. À história dá-se, para dizer como Hayden White, o papel de ser 'uma história de alguma entidade que existiu durante um considerável período de tempo, e que o historiador quer afirmar o que é literalmente verdadeiro a seu respeito num sentido que faz

⁵ Apud BARBOSA, 1990, p.26.

distinção entre o historiador e um contador de histórias fictícias ou mentirosas.⁶

A leitura do intertexto pressupõe um caminho de buscas, encontros e desencontros, onde, ao final, se pode visualizar o pivô que articula determinado sistema literário e determinada obra dentro deste mesmo sistema.

Verificar a identidade de um sistema literário como o gaúcho é retomar a velha questão da latino-americanidade, falar de um diálogo que um *corpus* textual como o brasileiro mantém com o *corpus* que o precede no tempo, o europeu e, também, com o que o atualiza no espaço, o da ficção de toda região campeira, que se espalha desde o Prata até a Cordilheira dos Andes em extensas planícies e descampados. É falar de um caráter geográfico predominante, onde a submissão à distância permitirá cavalgar em imaginação com *Martin Fierro*, o gaúcho da época heróica que José Hernandez inventou em 1872; com *Segunda Sombra*, o último gaúcho livre e errante dos pampas argentinos, criado pela genialidade de Ricardo Güiraldes; com capitão Rodrigo, o mítico gaúcho 'monarca das coxilhas' que Erico Verissimo compôs. É dizer que a construção de uma nação literária se faz lendo os detalhes, as nuances: a tropa de burros, os ranchos mesclados de homens, animais e mercadorias, os rios de rebanhos a percorrer o imenso continente, as feiras tradicionais de gado, o invariável e azul descampado.

É sabido que a literatura dita latino-americana é fruto de um hibridismo entre raças, religiões, falares, economias. Concentrada no início em afirmar sua nacionalidade, esta literatura revela um comportamento de

⁶ Apud HUTCHEON, 1991, p.143.

dependência frente ao modelo europeu herdado. Quando tenta romper os laços com as origens já estagnadas, é um tanto tarde. Herdeira dos relatos de viagem de Saint-Hilaire e Alexandre von Humboldt, esta literatura terá um caráter utópico que a marcará indelevelmente. Imagem do ideal, sempre presente nas cartas dos navegadores, mostrará em sua tecitura sucessivas formas dependentes de um conjunto estrangeiro que lhe é estranho e alienante. Nela, os mitos, os ritos, as personagens, são estereótipos, simulacros de um universo não conhecido: são índios-brancos com plumagens que relembram os chapéus dos cavaleiros medievais; são negros-aristocráticos que remontam aos tempos das cortes faraônicas...

Ainda que Humboldt consiga mostrar uma nova realidade americana usando métodos mais positivos - formas de observação mais sistemáticas dos fenômenos - o ideário da utopia permanece:

'para destruir o continente da utopia, Humboldt criou o continente da esperança. Por sua ação e suas idéias os europeus adquiriram novos olhos para observar a vida americana como refúgio da fadiga de viver e da dor do mundo que os afligiam em sua época. Na América os europeus eram surpreendidos por uma natureza e por um mundo em todo seu frescor e no esplendor de suas forças nativas, à margem das formas marcescentes do mundo antigo. Ali havia onde achar refúgio para os espíritos voltados para o futuro.'⁷

Nova utopia! De esperança a terra pode ser plena e só ela, a esperança, restará quando, na pós-modernidade, o cenário de favelas sobrepor-se-á ao da natureza (esplêndida) exaltada por estes primeiros narradores. Quem sabe, prevendo (a) tudo isso, Erico Verissimo eleja para iniciar seu romance, *Incidente em Antares*, o viajante Gaston Gontran

⁷ Apud NÚÑEZ, 1979, p.96.

D'Auberville como redator do documento mais antigo sobre Antares, comunidade da região missioneira do Rio Grande do Sul, cenário criado para revelar não só uma identidade gaúcha como também pampeana.

Gaston D'Auberville é o viajante que contará, com tom romântico e pretensa objetividade, os primeiros contornos do vilarejo onde se desenrolará a ação. O autor não nega nenhuma remissão explícita ao texto de Saint Hillaire, até mesmo no título, *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil*. A forma narrativa é idêntica àquela que se encontra em toda obra de Saint Hillaire; diário de um viajante composto por descrições paisagísticas e opiniões críticas sobre a terra conhecida.

Uma narrativa que se proponha a recontar paisagens e situar fatos históricos cerca-se de dois problemas: o primeiro diz respeito à forma de inclusão de tais fatos no contexto narrativo; o segundo veicula-se a uma noção de verdade, noção ambígua e altamente discutível.

Numa poética pós-moderna a primeira questão parece ser resolvida pela afirmação de que o emprego de fatos históricos tem a função explícita de recontar, remontar o passado através de uma colagem, onde o que importa é o discurso, a tecitura em sua organicidade. Os fatos históricos funcionariam quase como adereços ao desenrolar da ação, ao desenvolvimento do enredo; os fatos históricos assumiriam um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do 'mundo' e da literatura, como bem diz Linda Hutcheon.⁸ Estaríamos numa forma de composição narrativa semelhante a romances como *O nome da rosa*, de Umberto Eco e *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, apenas para citarmos dois dos mais importantes e/ou conhecidos.

⁸ Op.cit. p.163.

Os textos pós-modernos expressam um passado que só pode ser conhecido a partir de vestígios literários ou históricos. Os textos modernos que se aproximariam dos neo-realistas ou dos chamados 'romances históricos' não seriam compostos por tantas vozes textuais. Nestes textos a história seria veiculada na forma de eventos selecionados como matéria-prima à construção narrativa.

O trabalho de seleção de eventos históricos que se interligam em um específico enredo é fundamental para a compreensão da metahistoriografia de Hayden White. Partindo do pressuposto de que o historiador 'realiza um ato essencialmente poético em que *prefigura o campo histórico*',⁹ White nos permite avançar numa leitura onde os fatos históricos, são colocados aos leitores como elementos retirados do real.

Minha proposta, neste momento, é exatamente esta: tentar mostrar como Erico Verissimo faz uso de fatos retirados da história oficial do Rio Grande do Sul e os redimensiona em suas narrativas, como meramente ficcionais. Ao longo de minha leitura, a História do Rio Grande do Sul, resgatada pela ficção de Verissimo, passou a ser pensada diferentemente. Assim, o que permaneceu como evidente foi:

- a construção de um romance folhetinesco;
- a configuração de um herói carismático e, decorrente dele, a construção de um super-herói de massa;
- a inclusão do dado histórico como elemento conhecido para o leitor;
- a utilização de uma figura, a metáfora, para, através dela, mediar a relação entre História e estória;
- o emprego de mecanismos repetitivos inerentes à cultura de massa;

⁹ 1992, p.12.

- a intertextualidade entendida especificamente como intratextualidade redutora.

IV DO RECORTE DOS FATOS

À produção literária gaúcha tem cabido revelar e transmitir aos leitores contemporâneos as versões não oficiais da história. Um escritor como Erico Verissimo não ficaria indiferente a tal apelo. Sua busca à história como força motriz, a faz propulsora de um determinado tipo de composição narrativa, recuperando, com ela, um certo tom intimista, e ao mesmo tempo realista, que ancora todos os segmentos textuais. A história de *O tempo e o vento* é, sem dúvida, um elenco de fatos que, revisitados, revelam um tipo particular de povo, de sociedade, de identidade.

Chama a atenção do leitor de *O continente*, primeiro tomo de *O tempo e o vento* que, nesta narrativa, interajam três grandes fatos: a colonização, a revolução pela posse da terra, e a função do Estado (ainda que esta apareça em descompasso e só se concretize no texto a partir de *O retrato*, segundo tomo de *O tempo e o vento*). Não queremos aprofundar aqui uma discussão sobre os motivos que levaram o autor a elegê-los. Gostaríamos de salientar, neste momento, apenas que estes serão os fatos mais importantes citados em *Incidente em Antares*.

No dizer de Hayden White, a seleção dos fatos é fator determinante para o enredo, que por sua vez, será determinado em níveis de composição da comédia, da tragédia e da sátira. Em sua teoria da obra histórica, o autor distingue como níveis de conceptualização (da mesma obra histórica) a

crônica, a estória, o modo de elaboração do enredo, o modo de argumentação e o modo de implicação ideológica. Interessa-me, especificamente, o modo de elaboração do enredo e como se processam as escolhas de fatos pelos historiadores, como os mesmos privilegiam uma ou outra forma discursiva.

Os fatos são organizados em ordem temporal, sendo, em seguida, esta crônica primeira reorganizada numa estória que tenha uma função de 'espetáculo' ou processo de acontecimento, com início, meio e fim. Para que a crônica se transforme em estória, há necessidade de uma caracterização de alguns eventos da mesma como motivos iniciais, finais e intermediários, ou de transição, como os denomina o autor: 'quando um dado conjunto de eventos é posto num código de motivos, o leitor tem diante de si uma estória; a crônica de eventos transforma-se num processo diacrônico *concluído*, a respeito do qual é possível então fazer perguntas como se estivesse lidando com uma *estrutura sincrônica de relações*.' (grifos do autor)¹⁰ Hayden White salienta, ainda, que tais distinções feitas por ele entre crônica, estória e enredo são mais apropriadas ao estudo de trabalhos históricos, uma vez que os acontecimentos relatados num romance podem ser meramente inventivos.

Para a análise que se pretende, escolha-se, por exemplo, o fato histórico conhecido como Revolução Farroupilha ou Guerra dos Farrapos, que acontece em toda a região do Rio do Prata durante dez longos anos, de 1835 a 1845. Num conhecido capítulo de *O continente, Um certo capitão Rodrigo*, Erico Verissimo elenca os eventos que antecedem ao levante das tropas, somando a eles pequenos incidentes que fizeram parte desta história e que estão narrados por Assis Brasil em sua *História da República*

¹⁰ Op.cit. p.21.

Riograndense. Usa o autor, para descrever os fatos, de um tom coloquial e de uma informalidade extrema. Em nenhum momento os arrola no seu grau de importância mas, ao contrário, deles faz pano de fundo ao amor de Bibiana e Rodrigo. Ainda que pareça preocupado com a exatidão de suas fontes, Erico permite-se divagar sobre acontecimentos e, sobretudo, figuras relevantes da Revolução, como Bento Gonçalves da Silva, 'chefe supremo das forças revolucionárias'.

O estilo peculiar do autor cria um universo ficcional paralelo que dispõe os planos temporais históricos em elementos sincrônicos, ficando o grande eixo diacrônico ligado, apenas, aos acontecimentos ficcionais. Neste caso específico, aplicando a teoria de Hayden White, num primeiro momento tem-se uma *estória* 'histórica', que reconstitui, ainda que com inserções de discursos fictícios, um fato concreto e totalmente comprovado. Aplicando o mesmo método a outro conjunto de eventos históricos, como os encontrados em *Incidente em Antares*, poder-se-ia afirmar que ali se configuraria uma *crônica*. Uma forma compositiva que, tal qual àquela, prima por sintetizar os acontecimentos.

Elegendo, mais uma vez, os acontecimentos nos quais enquadra sua estória, Erico Verissimo compõe sua narrativa mediante a inclusão de alguns e exclusão de outros (forma totalmente peculiar quer ao discurso histórico, quer ao discurso literário). Deslizando no tempo, sem demarcar o espaço, lê-se:

'(...) Foi por ocasião da chamada Guerra dos Farrapos deflagrada por milhares de homens daquela província que se ergueram em armas contra o governo imperial, então nas

mãos de um Regente, pois o príncipe Dom Pedro, herdeiro do trono, não atingira ainda a maioridade.* ¹¹

'A guerra civil durou quase um decênio inteiro. (...) O tratado de paz entre os Farrapos e os Imperiais tinha sido firmado com tanta dignidade e patriotismo, de ambas as partes, que duma simples leitura de seus termos não se poderia deduzir quem tinha sido o vencedor e quem o vencido.* ¹²

O fato histórico permanece: a Revolução, a Guerra dos Farrapos. Os elementos do campo histórico em *Um certo capitão Rodrigo* são transformados em estória porque há neles, perceptivelmente, motivos iniciais, de transição e finais, quais sejam:

Motivos iniciais são os primeiros 'ventos' políticos que contam sobre Bento Gonçalves em correspondência com o General Lavalleja e conspirando para entregar a província aos castelhanos. Motivos de transição, a abdicação de Dom Pedro I e o governo provisório, ou enquadrado no eixo ficcional, a ida de Bento Gonçalves à Corte e sua volta 'desagravado', com honras e privilégios novos, ou os tumultos na cidade de Rio Grande e as ameaças de revolta em Viamão.¹³ Motivos conclusivos, a explosão da Revolução em todo o Continente de São Pedro:

'O estafeta do correio que chegou do Rio Pardo em fins de outubro trouxe a grande notícia. Tinha rebentado a revolução e Bento Gonçalves da Silva, chefe supremo das forças revolucionárias, havia atacado e tomado Porto Alegre! O presidente da Província fugira para o Rio Grande e o chefe farroupilha convocara o vice-presidente para assumir o governo. Dizia-se também que toda a Província aderira ao

¹¹ 1988, p.8.

¹² Ibid., p.9.

¹³ VERISSIMO, 1949, p.260, 266, 278.

movimento, com exceção de Pelotas, Rio Grande e São José do Norte¹⁴

V DE UM DISCURSO HISTÓRICO

É sabido que o fio que separa o imaginário do dito real é tênue e mediado pelo processo da representação. Ainda que mergulhados em formas de composição semelhantes às da narrativa, tais discursos vão em busca de diferentes referenciais, quer seja os da cientificidade (factualidade), quer seja os da mera verossimilhança. A separação entre arte e história remete a Aristóteles e Platão; para o primeiro, o historiador só podia falar a respeito do que aconteceu, dos pormenores de um passado; para o segundo, excluído de sua República ideal, o artista daria conta de um futuro, de uma leitura apocalíptica ou mítica da realidade.

Um historiador como Jacques Le Goff reafirma: 'a história é incapaz de prever e de predizer o futuro'.¹⁵ Quando recupera o início da história da humanidade, ela tende ao mito; quando analisa o final, dá lugar à escatologia e às utopias do progresso (neste caso específico, aponta para o Marxismo, numa justaposição de ideologia e de fim da história).

Ora, a questão da identidade discursiva é fundamental para a melhor compreensão do fenômeno literário. A modernidade trouxe consigo um tipo peculiar de construção de enunciados. Até o século XVIII, as figuras de compreensão do mundo permaneciam circulares e nelas se encerrava o processo de similitude (num quadro de identidades). A partir do século XIX

¹⁴ Id., *ibid.*, p.282.

¹⁵ 1990, p.8.

o espaço do saber passa a se apresentar como feito por organizações, ou melhor, como um espaço de relações internas entre elementos, cujo conjunto irá concretizar uma função. A identidade da tecitura permanece na relação desses elementos.¹⁶ Estabelece-se a distância entre a estória e a História, entre os acontecimentos e a Origem, entre esquecimento e Retorno. Ou seja, para Foucault, será menos metafísica porque será *memória*. A modernidade expressará, portanto, uma filosofia reflexiva sobre seu próprio devir, uma cultura diferenciada e uma história que se fundará sobre a interligação entre tempo, esquecimento, memória.

A representação que se concretizará nos discursos da modernidade será aquela que diz de um real ainda organizado por categorias de tempo diacrônicas e por percepções abrangentes dos objetos, num viés analógico. A literatura da modernidade registrará discursos de alteridade e cisão, de contradição entre o concreto e o ideal, mas não repensará a condição histórica como algo a ser contestado. Só à ficção da pós-modernidade caberá a reescritura do passado como revelador do presente. A metaficção historiográfica problematizará a referência, e a História aparecerá discursivamente estruturada, elemento reutilizável como intertexto, sem preocupações outras que não sejam as da composição narrativa.

O discurso ficcional não se vincula ao referente externo, e sua importância se consolida como uma atraente inverdade, como uma mentira reconhecida por todos mas, por todos também aceita. Na modernidade este discurso optou por apontar verdades e/ou inverdades, usando a História como uma das tantas fontes de onde se pudesse criar um mundo imaginário. Como afirma Otávio Paz,¹⁷ a modernidade corta suas amarras com o passado, tornando-se incapaz de retornar às origens para, depois,

¹⁶ Apud FOUCAULT, 1985, p.232-233.

¹⁷ 1984, p.18.

adquirir seus *status* renovador. Ou, como quer Marshall Berman, o referente da modernidade desmancha-se no ar.

Nesta perspectiva, considero o romance moderno estatutário de formas compositivas consagradas. Nele, nada se revela auto-reflexivamente. A tensão estética entre passado e futuro permanece estável e a recuperação do histórico se faz pela eleição/seleção de fatos que digam da visão ideológica do historiador, do ficcionista. Não há, ainda, a crise da referência que a pós-modernidade instalará.

Para conceber o real resgatado pela modernidade, ocorreu-me trabalhar com categorias discursivas que dêem conta do que é peculiar à história e à ficção. Peculiar à história são discursos que reafirmam a verdade; peculiar à ficção, discursos que reiteram a verossimilhança, a adequação entre fatos narrados e sua significação.

Para pensar o real, parto do pressuposto de que o sujeito não detém a propriedade do real; o real não é um dado, mas consciência de. A consciência de real é que leva o sujeito a construir universos factuais. A necessidade do simbólico faz com que o sujeito interprete os signos que conhece como abstrações ou concretizações da realidade. Visto deste ângulo, o real que se diz veiculado pelo discurso histórico está pressuposto como verdade. Remete a Platão e à negação do simulacro. Mas, este primeiro real vem disseminado pela linguagem. Uma linguagem que se torna objeto, uma vez que perde sua transparência e sua função primordial no domínio do saber, como o quer Foucault:

'(...) a linguagem era um conhecimento e o conhecimento era, de pleno direito, um discurso (...) só se podiam conhecer as coisas do mundo passando por ela a linguagem (...) era o primeiro esboço de uma ordem na representação

do mundo; porque era a maneira inicial, inevitável, de representar as representações.¹⁸

Ao se transformar em objeto do conhecimento, adquirindo espessura, história, leis, passa a ser uma mediação necessária para todo conhecimento científico que se dá ou se pretende como discurso. Entendo que a linguagem é mediação do real, ou seja, é através dela que consigo projetar um mundo objectual e posso interpretar qualquer narrativa sobre este mundo. Ao ressaltar a existência da história ou da ficção como discurso, estou abolindo o realismo representacional. Digo, tal qual Linda Hutcheon, que, enquanto 'a metaficção historiográfica afirma'¹⁹ que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, a ficção projeta-se como um discurso onde a referência pode ser um paradoxo, ou ainda, uma simulação. Se penso, como Hayden White, que o histórico me é dado como referente básico, como indício de sentido, preciso construir um sistema de signos que me dê conta do primitivo real. Ora, este sistema de signos nada mais é do que o elenco de fatos que retiro do meu repertório passado. Elejo, no passado, fatos que quero relacionar, explicitar, desenvolver. Recorto-os e os agrupo conforme minha intenção. Se pretendo construir um discurso sobre o mundo real reporto-me à história; se não, à ficção.

Neste particular caso, penso a referência como o faz Rilfaterre, de texto para texto, e não posso me referir a nenhum real a não ser a outro texto que diga deste real. Sempre enfrento a mediação da linguagem.

O procedimento de Erico Verissimo em *Incidente em Antares* passa por muitos descaminhos: a referência é toda textual, ou melhor,

¹⁸ Op.cit., p.312.

¹⁹ 1992, p.184.

intratextual. Erico não esconde que faz uso de um real mediado pela sua própria consciência de real. A realidade que lhe serve de fonte à construção da narrativa é a memória e, portanto, não se prende a nenhum pressuposto de verdade. Na epígrafe que introduz o romance, o autor dirá:

'Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram, são designados pelos seus nomes verdadeiros'²⁰

Num claro jogo metafórico, de que muito faz uso, Erico Verissimo reafirma que a sua proposta será a de trabalhar com elementos que digam das coisas reais. No decorrer da narrativa, realmente, encontra-se uma constante reafirmação disso, em especial no que tange a nomes de figuras da vida nacional, conhecidas de todos, associadas às datas dos acontecimentos escolhidos para compor a primeira parte do romance, *Antares*. A referência não é, pois, mera correspondência, os signos falam de uma interferência sobre as coisas, não de sua dimensão real. Dito de outro modo: ao posicionar-se como sujeito que não quer excluir o real de seu texto e, portanto, pretendendo construir um relato verdadeiro, Erico Verissimo nega e contradiz a sua condição de ficcionista, na sua instância mais imediata.

VI DA DELEGAÇÃO DE VOZ

O expediente de delegar voz é por demais conhecido no circuito literário e prende-se às questões da referência e do real. Já Cervantes, em

²⁰ 1988, s/p.

Dom Quixote, aponta para um documento árabe, tradução de um mouro numa tradição de mentiras. *O Banquete* de Platão também remete a uma voz narrativa mediadora, e Ítalo Calvino fala de um viajante que, numa noite de inverno, conta o que lhe contaram. A delegação de voz, o referendar outro texto confirma a noção de Roland Barthes no que tange à realidade: 'o que acontece numa narrativa é literalmente *nada*; o que acontece é apenas a linguagem, a aventura da linguagem, a incessante celebração de sua chegada'.²¹ (grifos do autor)

Esta contínua remissão de um discurso a outro faz-se mais explícita nos textos da pós-modernidade porque, desde logo, são discursos sobre outros discursos; são mosaicos, são mesclas, são configurações da intertextualidade. O sujeito que neles transita tem consciência de que o faz entre universos de linguagem e nunca entre universos de realidade. Quando se tem um tipo de discurso da modernidade, discurso despido de visão ontológica, é necessário entender o que exatamente o autor quer dizer. Permanecerá ele entre universos de linguagem ou se terá refugiado em uma estética renascentista ou medievalista onde a linguagem é o próprio real, a própria representação?! Será que Erico quer afirmar que seus personagens históricos são reais e seus ficcionais são imaginários? Ou o inverso?!

VII DE UM ESCRITOR DE 30

Marcado profundamente pelo tipo de narrativa da Geração de 30, mesmo que integrado à de 45, Erico Verissimo vive - como muito bem

²¹ Apud HUTCHEON, 1992, p.187.

acentua Antônio Cândido - 'o problema do realismo, ou neo-realismo, socialista ou não, bem como a incorporação do que as vanguardas do decênio precedente haviam inovado'.²² A preocupação com o referencial histórico de que faz uso parece menor. Corrobora-se tal afirmação no estudo de Maria da Glória Bordini sobre a criação literária em Erico Verissimo, que entende que as convenções realistas, o espaço físico que busca o seu caráter nacional, muito devem ao surto regionalista de 30, e, igualmente, ao lugar de vivências do autor quando jovem, na região serrana do Rio Grande do Sul, aliado ao seu apego a Porto Alegre.

A chamada Geração de 30 na literatura brasileira optou por um forte tom regionalista. Dela fizeram parte escritores reconhecidamente telúricos e empenhados em ficcionalizar sobre o real imediato, o real vivenciado junto à natureza. Através de um José Lins se chega aos engenhos de açúcar do Nordeste, às típicas formações agrárias de produtos fundamentais para a manutenção da oligarquia através do comércio internacional. Com Graciliano percorre-se 'o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão',²³ aprendendo a reconhecer tipos peculiares como o Coronel e o vaqueiro, o empregado e até o funcionário público. Com Jorge Amado se tem a mulata, o candomblê, a Bahia de todos os santos, sob todas as óticas. Com Erico Verissimo se conhecerão peões, chinocas, lendas do Sul e causos de galpão, recuperados de Simões Lopes Neto. Textos que, em sua grande maioria, falam daquele regionalismo mais crítico que, marcando o espaço, desmascara a nação já tão fragilizada por uma total dependência cultural. Falam também do mito do herói, situe-se ele em qualquer destes cenários, típico a tal geração. Justificativa para tanto poderia estar na afirmação de Lígia C. Moraes Leite, ou seja, na necessidade de

²² 1993, p.66.

²³ Idem, 1992, p.13.

'propagandear os valores gaúchos como auxiliares na luta pela projeção política e econômica do Rio Grande, junto ao poder central.'²⁴

Um Erico Verissimo regionalista, que busque sempre construir seus cenários em torno do fogo de chão, no galpão, nos leva a repensar toda sua narrativa como um contrato: ora com sua geração, ora com uma ideologia interdita que a crítica especializada não se dispôs a traduzir. Porém, este contrato, em seu último romance, é mais explícito, mais radical, e permite novas leituras e interpretações.

²⁴ 1978, p.21.

"Alguém, após a projeção de Love Story, disse que seria preciso ter um coração de pedra para não estourar de rir diante das vicissitudes de Oliver e Jenny. A tirada, como todos os paradoxos de tom wildiano, é soberba. Infelizmente não espelha a verdade. De fato, qualquer que seja a disposição crítica com que uma pessoa vá ver Love Story, seria preciso ter um coração de pedra para não se comover e chorar. E talvez mesmo tendo um coração de pedra não escapasse ao tributo que o filme reclama. E isso por uma razão simplíssima: porque os filmes do gênero são concebidos para fazerem chorar. E portanto fazem chorar. Não podemos comer doce pretendendo sentir - só porque temos uma vasta cultura e um forte controle das próprias sensações - sabor de sal. A química jamais se engana. Assim também existe uma química das emoções, e um dos compostos que por antiga tradição suscita emoções é um enredo bem armado: se um enredo tiver sido bem armado, suscitará as emoções que prefixara como efeito. Poderemos, em seguida, après coup, nos criticarmos por tê-las provado, ou criticá-las como emoções repelentes, ou criticar as intenções com que foi armada a máquina que a provocou. Mas essa já é uma outra história. Um enredo bem temperado produz alegria, terror, piedade, riso ou choro."

Umberto Eco

VIII DO ROMANCE POPULAR

A repetição é típica de um processo de cultura de massa. Num artigo célebre, Walter Benjamin teoriza a questão a partir da análise que Karl Marx faz do modo de produção capitalista. A reprodução entendida como dialética é o ponto de partida para a construção de uma teoria materialista da arte, onde se aborda a noção de *"aura"*. Afirma o teórico que, com o progresso, as técnicas para reproduzir o objeto artístico se aprimoram de tal modo, a ponto de quase dissolver a imagem original. A obra, excluída da esfera do sagrado e da atmosfera aristocrática e religiosa, deixa de ser objeto de culto e adoração para se tornar mero produto manipulável e manipulador. Isto implica na perda de sua aura e na revelação implícita das ingerências sociais resultantes da estreita relação entre as transformações técnicas da sociedade e mudanças na percepção estética. Conseqüências sociais que seriam facilmente reconhecíveis na linguagem cinematográfica, uma vez que este veículo carrega em si a possibilidade de uma mutabilidade, seja quantitativa, seja qualitativa, nas relações entre a massa e a arte.

Diz Benjamin que, embora a 'sétima arte' exija o uso de toda personalidade viva do homem, tal processo de construção da imagem priva-se da aura até mesmo pela mediação de um aparato projetor, pela ausência de uma ligação direta entre emissor/receptor (que acontece no teatro, por exemplo). A natureza vista pelos olhos do sujeito é diversa daquela vista pelos olhos da câmera, e esta,

'ao substituir o espaço onde o homem age conscientemente por outro, onde sua ação é inconsciente, possibilita a experiência do inconsciente visual, do mesmo modo que a prática psicanalítica possibilita a experiência do inconsciente instintivo. Exibindo, assim, a reciprocidade de ação entre a matéria e o homem, o cinema seria de grande valia para um pensamento materialista. Adaptado adequadamente ao proletariado que se prepararia para tomar o poder, o cinema tornar-se-ia portador de uma extraordinária esperança histórica.'²⁵

A análise enfatiza, pois, a queda do contorno sagrado do objeto estético, que advém de técnicas reprodutivas, promovedoras da anulação do mais tradicional elemento da herança cultural, qual seja a idéia do novo e da criação. Ainda que Adorno acabe por criticar esta premissa benjaminiana, resta um elemento positivo na relação que se estabelece entre as massas e as artes, dotando aquelas de eficaz instrumento de renovação social.

Com a reprodução adquire-se meios novos de representar o cotidiano, mais dinâmicos, mais objetivos. Neste sentido, a fotografia, signo icônico por excelência, libera seu autor de responsabilidades artísticas (numa primeira instância) e, como o olho apreende mais rapidamente do que a mão desenha, todo processo se acelera e passa a atingir outros padrões qualitativos.

A imagem da fotografia já comparece, implícita, na teoria de Calabrese; os processos de repetição restritos à iconicidade configuram-se aí. O decalque sugere a possibilidade de uma repetição do gênero da cópia, onde a dialética identidade/diferença não se gera. A reprodução, por sua vez, questiona os funcionamentos que identificam um objeto com outro dito

²⁵ 1983, XII.

seu igual. Umberto Eco analisa a relação entre invariante e variável, em seu *Tratado Geral de Semiótica*, mostrando o mecanismo da invenção dos códigos, da reformulação da expressão e do conteúdo e dá a possibilidade de se compreender a reprodução como um espelhamento dinâmico. A reprodução, para Calabrese, origina-se quando algum elemento é omitido e, neste caso, não se aproxima da teoria de Walter Benjamin em sua íntegra. Mas, posso concluir que entre ambos se concentra uma semelhança: se Benjamin afirma que a reprodução mais perfeita deixa ausente o *aquí* e o *agora*, as categorias de espaço e tempo, Calabrese aponta para a dialética que se estabelece entre tempo do relato e tempo relatado, o alto número de invariantes que um texto pode apresentar. Se para Benjamin a autenticidade da obra é dada pela não possibilidade de reprodução do objeto estético, para Calabrese a autenticidade pode se configurar a partir do que o leitor fruidor acrescenta ao objeto (estariamos, portanto, na seara da teoria da recepção que, neste trabalho, não se optou por desenvolver).

Enquanto Walter Benjamin permanece ao nível do objectual, não estendendo seu estudo ao da representação signica, Calabrese se esforça por instituir uma leitura neo-barroca onde o novo é sempre o revisitado. Onde o signo é o texto e este é, sempre, intertexto.

O procedimento que adoto é de que a reprodução ocorre na perda de fragmentos necessários à composição de uma tecitura estética plena. Se este tecido for narrativo, mais e mais ele aproximar-se-á da narrativa oral, não no que ela tem de mais fascinante, qual seja, o resgate da memória individual e ou coletiva, mas naquilo que ela perde por redundância. Usando as palavras de Eco, toda redundância assegura, ao leitor, uma 'consolidação'; as estruturas repetitivas são típicas do romance de massa ao não gerar a ambigüidade e a auto-reflexividade indispensáveis à mensagem estética. O romance que se utiliza de elementos que, em si, podem ser

reproduzidos sistematicamente ganha o nome de popular porque vinculado à cultura de massa.

IX DAS FORMAS REPETITIVAS

Sabe-se que o romance é a forma literária que melhor reflete uma orientação individualista e inovadora, enquanto as formas literárias anteriores refletiam um conformismo à História ou à fábula, como os enredos da epopéia clássica. O desafio a este tipo de escritura clássica parte do romance, uma vez que ele se faz relato da experiência individual, por si só entendida sempre como nova e única. Neste sentido, o romance se forja com a imitação de uma outra obra literária, no caso, a obra histórica, uma vez que o romancista teria por 'função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana.'²⁶ Na sua trajetória, portanto, o romance acaba por ceder espaço a práticas discursivas que articulam complexos níveis, que vão desde uma estratégia primária tão reduzida quanto a da fábula, até uma outra de nível pseudodiegético ou intradiegético. Pode, também, converter-se em um produto de consumo, como primeiro o fez Defoe com seu *Robinson Crusoe*. (O romance popular que toma para si tal decisão é aquele que faz com seu público o já esperado: ele é consolador em seu enredo e, sempre, demagógico.)

É sabido que o romance popular obedece a critérios específicos de repetição. Ora, a repetição é um fenômeno que ocorre toda vez que usamos um signo de forma idêntica a outra, ou ainda, quando usamos um signo dito

²⁶ WATT, 1990, p.15.

icônico. A iconicidade do romance popular dá, ao seu público leitor, a certeza de um enredo conhecido e demagógico.

Em *O tempo e o vento* são repetitivas as situações: das famílias Terra e Cambará que compõem o elenco das personagens, cujas aventuras se desenvolvem por quase um século, às histórias revisitadas, aos temas, aos cenários, tudo são reiteraões. Em *Incidente em Antares* há nova repetição: na primeira parte da narrativa, encontramos as famílias Campolargo e Vacariano, símiles dos Terra-Cambará. As aventuras se repetem também: Vacarianos e Campolargos são inimigos, a princípio, como são inimigos os Amarais e os Terra Cambará; ou, anteriormente, os Terra e os Silva, cuja união só se dará pelo casamento de Bolívar e Luzia, incentivada por Bibiana (O Continente, 350). Na situação criada pelo autor-narrador há necessidade de afirmar a disputa pela terra, pelo poder político, pela oligarquia. Tanto em *O tempo e o vento*, quanto em *Incidente em Antares*. Vacarianos e Campolargos 'se entreveram':

'Foi assim que entre as duas dinastias antarenses, a dos Vacarianos e a dos Campolargos, começou uma feroz rivalidade, que deveria durar quase sete decênios, com períodos de maior ou menor intensidade, ao sabor de acontecimentos de ordem política, econômica ou puramente pessoal.'²⁷

As questões pessoais das personagens se interligam às guerras do período e eclodem na transcrição de um falso heroísmo que se projeta como banditismo, onde a vingança é sinônimo de desrespeito físico e moral (conforme a violentação de Romualdo e a agonia de Terézio²⁸).

²⁷ 1988, p.11.

²⁸ Op.cit., p.20.

Destituída de um senso crítico aguçado, esta narrativa apenas repete, constantemente os clichês já estereotipados de *O tempo e o vento*. A selvageria dos atos narrados nos capítulos XII/XIII de *Incidente em Antares* recupera, um tanto fugazmente, a do episódio de Ana Terra em *A fonte*.

Os fatos elencados são seqüências conhecidas; os temas se adequam e se identificam; os tipos físicos coincidem. As personagens não são modelos inatingíveis, pelo contrário, são como tantas outras já descritas. Se, num Guilherme de Baskerville encontramos uma repetição de Sherlock Holmes, identificada pela projeção intertextual, que faz com que a ambigüidade se instaure, entre o capitão Rodrigo e o Dr. Rodrigo, por exemplo, tudo é explicitado por um comportamento semelhante na construção do perfil do herói.

Em *Incidente em Antares*, Tibério Vacariano vai repetir o perfil dos dois Rodrigues: será um 'valentão' como o Capitão e um 'dândi' como o Doutor com 'suas camisas e gravatas de seda, ternos de linho branco, chapéu Panamá'.²⁹ Seu temperamento fanfarrão terá nuances do Capitão e do Doutor; sua generosidade, sua impetuosidade, suas aventuras eróticas também. Descrito de forma menos detalhada do que seus antecessores, Tibério guarda marcas peculiares ao protótipo do macho, do gaúcho guerreiro e dono da coxilha, do dinheiro e da mulher que o acompanha sempre (a esposa) ou eventualmente (as amantes). Personagem tipo Tibério só se destacará na segunda parte do *Incidente* quando se afirma como anti-herói, ou melhor, como o antagonista, como o mau-caráter que servirá de interlocutor ao super-herói, Cícero.

²⁹ Op.cit., p.48.

'Sem interrogar-se mais do que o necessário sobre as motivações morais de suas personagens, o romance popular nem mesmo se interroga sobre seu próprio estilo', informa Eco, o que nos leva a acrescentar: as personagens do romance popular repetem atos conhecidos, de questionamento moral definido, o que permite aos leitores uma aprovação imediata do feito descrito, da situação narrada. Isto se faz evidente na aceitação que tem Tibério Vacariano pelos leitores de Erico e pelas demais personagens do romance.

X DA VOLTA AO CONHECIDO

Penso em outro tipo de dado identificador: aquele que remonta à questão genérica, qual seja, ao narrativo e, mais especificamente, ao romance moderno. Muitas são as teorias sobre romance, desde as mais clássicas às mais renovadoras. Muitas discussões abordam este viés centrando-se no romance histórico, no romance social.

Entendo que uma análise de cunho formalista possa reavaliar o conceito de romance popular tal qual o entende Umberto Eco:

'o romance popular nasce como instrumento de entretenimento de massa e não se preocupa tanto em propor modelos heróicos de virtude, quanto em descrever com certo cinismo caracteres realistas (...) o romance popular não inventa situações narrativas originais, mas combina um repertório de situações 'utópicas' já reconhecidas, aceitas, amadas por seu público'³⁰

³⁰ 1991, p.81.

Concebido com uma estrutura linear, fechada quanto às instâncias de início, meio, fim, despreocupado quanto à modelização de seus tipos, o romance popular recupera da tradição os fatos mais importantes ou mais conhecidos e os agrupa num enredo sintagmático de fácil decodificação. Situações e personagens impõem-se à medida que a tecitura se faz mais - ou menos - realista. Sua adequação ao princípio de real lhe advém de sua própria vinculação ao diário, ao costumaz, ao já narrado.

A idéia de volta ao conhecido 'retorno cíclico que se verifica seja no interior da própria obra narrativa, seja no interior de uma série de obras narrativas'³¹ é interessante de ser comprovada em Erico Verissimo. Toda narrativa de *Incidente em Antares* é cíclica; reagrupa certos elementos e os desenvolve ou os restringe. Esta característica é tão presente que o autor não deixa de perceber e justifica-se: 'Por motivos puramente de economia de espaço - uma vez que o objetivo desta narrativa (1ª parte, *Antares*) é tecer um *sumário* pano de fundo histórico contra o qual apresentar oportunamente os macabros eventos daquela sexta-feira, 13 de dezembro de 1963 -'.³² A justificativa, no entanto, perde-se em considerações sobre o caráter ético do narrar, da eterna tensão de Erico Verissimo entre estético/ético, apontada por Antonio Cândido.

Pertence a Tynianov a proposição de que toda obra literária se constitui tal qual uma rede dupla, onde se manifestam suas relações com os textos literários que a antecedem e com os sistemas de significação que recolhe de outros contextos. Se esta idéia de série extra-literária for estendida aos sistemas simbólicos não verbais chega-se àquela noção de intertextualidade proposta por Julia Kristeva.³³

³¹ Id., *ibid.*

³² 1988, p.24.

³³ Apud JENNY, 1979, p.13.

Estudando a *découpage* estatística dos textos feita por Mikhail Bakhtine, Kristeva retoma a premissa na qual a estrutura literária não é, mas se *elabora* em relação a *outra* estrutura e, fundamentalmente, entende que a 'palavra literatura' não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, a saber, um diálogo entre escritor, destinatário ou personagem, contexto cultural atual ou anterior. Esta teoria do texto remete a uma relação interdiscursiva entre vários sistemas seguintes. E acaba por estabelecer um estatuto da palavra nos diferentes textos, de forma a manifestar os diversos modos de inteligência literária. A partir de dois eixos, horizontal (sujeito-destinatário) e vertical (texto-contexto) que coincidem para fazer da palavra um cruzamento de textos, Bakhtine introduz na teoria literária a descoberta tão referendada de que 'todo texto se constrói como um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de um outro texto.'³⁴ A intertextualidade assim entendida remete a uma duplicidade da palavra poética, onde se percebe uma dialogia.

A palavra, vista sob tal enfoque, revela-se como mediadora entre o modelo estrutural e o ambiente histórico e como reguladora da mutação da diacronia em sincronia. A 'palavra é espacializada, funciona em três dimensões (sujeito-destinatário-contexto) como um conjunto de elementos sêmicos em *diálogo* ou como um conjunto de elementos *ambivalentes*.'³⁵
(grifos do autor)

³⁴ Apud KRISTEVA, 1974, p.64.

³⁵ Loc.cit.

XI DA INTERTEXTUALIDADE

O conceito de texto a partir de então se amplia. Assim, ele passa a ser entendido como sistema de signos, que congrega em si um universo amplo de significações e que na sua convivência com os demais textos gera um processo intertextual tal como o concebe Kristeva:

'O termo intertextualidade designa essa transformação de um (ou vários) sistema(s) de signos em outro; mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de 'crítica das fontes', de um texto nós preferimos o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um a outro sistema significante exige uma nova articulação do estético - da posicionalidade enunciativa e denotativa.'³⁶

É sabido que duas teorias são reconhecidamente usadas quando se trata de texto: uma, a de Iljemslev define o texto como um processo lógico, com cadeia de signos combinada em sintagma, em contraposição à linguagem concebida como sistema; outra, a de Peirce, propõe a noção ampla de signo que abarca o que a lógica costuma chamar de texto. É fácil pressupor que na semiótica peirceana todo signo é, em si e por si, um texto. Um texto em contínua expansão, em processo de semiose contínua. Outra teoria, a de Roland Barthes aproxima texto da noção de escritura, enquanto Kristeva o afirma como produtividade, como produto, como 'o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em

³⁶ Op.cit., p.59-60.

processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia.³⁷

O texto literário passa a ser o lugar de fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social, uma vez que, para ilustrar o processo de transposição, Kristeva dá como exemplo o trabalho de figurabilidade em Freud, capaz de transformar um jogo de palavras numa representação. E, a intertextualidade irá mostrar o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido.³⁸

De outro ângulo, o que acaba por caracterizar a intertextualidade é que ela introduz ou exige um novo ângulo de leitura, onde cada referência é o lugar duma alternativa. Vê-se, no texto, apenas um fragmento, parte integrante da sua sintagmática, ou volta-se ao texto-origem e a referência intertextual se faz paradigmática. Assim, 'a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes.'³⁹ Isto lhe confere uma riqueza, uma densidade excepcionais. O texto já não fala; ele é falado. E o problema da intertextualidade passa a ser o de conjugar, numa mesma tecitura, tantas outras.

Outro enfoque se faz pertinente aqui, qual seja o de Jean Ricardou, que estabelece uma distinção entre intertextualidade geral e intertextualidade restrita. Pela primeira, entende as relações entre textos de diferentes autores e, pela segunda, as relações intertextuais entre textos do mesmo autor. Questionando a unidade da *obra* e o papel do *autor*, Ricardou faz a distinção entre intertextualidade externa (relação de um texto com outro) e intertextualidade interna (texto consigo mesmo).

³⁷ Apud SANTAELLA, 1992, p.402.

³⁸ Apud JENNY, 1979, p.13-14.

³⁹ Op.cit., p.22.

De outro modo, a intertextualidade recobre ainda a idéia de 'espelho de sujeitos', proposição de Laurent Jenny ao se referir à posição do sujeito na linguagem: 'desde que se perdeu o segredo da adequação entre um sujeito e sua linguagem, somente a intertextualidade permitirá reencontrar uma verdade compósita.'⁴⁰ Ou seja, o 'sujeito' do discurso que se apresenta como dono e mestre da linguagem se clarifica em relação com a posição do narrador, que muitas vezes delega poder a outras vozes que não a sua. Teoria desenvolvida por Umberto Eco, onde o espelho não traduz a imagem, 'registra, apenas, aquilo que o atinge, da forma como o atinge.'⁴¹ Os espelhos são *próteses*, ou seja, aparelhos que aumentam o raio de ação de um órgão e podem ter função quer de aumento (lente), como de diminuição (pinças). Nesta perspectiva, a intertextualidade verificável em Erico Verissimo, no que tange a *Incidente em Antares*, é um espelhamento que tem por função diminuir os parâmetros textuais, ainda que neste processo redutor não ocorra uma real síntese espelhada por um viés crítico.

Ao propor uma intertextualidade autárquica ou *autotextualidade*, Lucien Dällenbach inspira-se num estudo de André Gide e afirma que o resumo autotextual é o redobramento especular 'à escala dos personagens' do 'próprio sujeito' duma narrativa. Considerando a autotextualidade como uma *citação de conteúdo* ou um *resumo intratextual*, assegura que 'enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado - e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por conseqüência a uma repetição interna'.⁴²

⁴⁰ Apud SOUZA, 1988, p.37.

⁴¹ 1989, p.17.

⁴² 1979, p.53-54.

Toda passagem de uma história narrada à sua reflexão acaba por trazer consigo uma redução, a qual Dällenbach dá a definição de estruturação por engaste. Além dela, há também uma elaboração do paradigma de referência ou estruturação por projeção do eixo sintagmático de um 'equivalente' metafórico. Assim, quando a ficção é reproduzida em outra escala, ela não se distingue do modelo reduzido a partir do qual Lévi-Strauss analisa as virtudes em *O pensamento selvagem*. Ao simplificar a forma original, a reprodução aumenta a capacidade de compreensão do receptor e/ou leitor. Utilizando as premissas da cultura de massa, pode-se verificar que quanto mais semelhante for a reprodução, tanto mais a obra será redundante. A informação que ela transmitirá será menor porque já amplamente reconhecida.

XII DA CRIAÇÃO E DA FICÇÃO

A leitura que se propõe à ficção de Erico Verissimo é aquela que procura ver na obra o registro de outros textos. Inicialmente os textos da História, uma vez que a visão crítica assegurada ao *O tempo e o vento*, obra máxima do autor, aponta para uma reescritura da História do Rio Grande do Sul. A busca pelo histórico no ficcional redistribui, a meu ver, alguns enfoques pertinentes: a questão da verdade e da verossimilhança, a intersecção dos dois discursos na forma de composição, o privilégio da narrativa, a eleição do fato e do acontecimento a serem narrados. A mediação entre imaginário e histórico, dada pelo processo de representação, e o uso de formas figurativas para intermediar o registro factual.

Procurar a tecitura original de *O tempo e o vento* pode não levar exatamente ao que se espera. Quase não há intertextos históricos em *O tempo e o vento*. A História, como grande mãe, aparece interdita, insuspeita em várias formulações. Manifesta-se como metáfora de uma outra história não conhecida, não assegurada pela dita História oficial. O processo de criação do autor revela que pouco se utilizou de fontes documentais.

Para compor a trilogia, Erico Verissimo parte da idéia de que os compêndios de História nunca lhe deram substratos suficientes para amar ou admirar o Rio Grande e sua gente. Conclui, então, que a verdade sobre o passado de seu estado natal devia ser mais viva e bela que a sua mitologia. Num esquema geral da obra, o autor pretende destacar o progresso, a moral e os costumes, a economia, a sociedade, a história e a cultura, as guerras cada vez mais recorrentes, o luto e a vida áspera do campo.⁴³ A história foi adaptada de suas leituras de *L'illustration*, nos números dos anos 1909 a 1910, suplementada pelos artigos do *Correio do Povo*, quanto a datas e eventos históricos da virada do século.

*Talvez, (diz Bordini) porque o enredo se originasse na história de Sebastião Verissimo (pai de Erico) o autor não tivesse tanta necessidade de planejar as seqüências dos acontecimentos e recorresse mais à pesquisa de fontes para auxiliar a memória e prover a história de uma verossimilhança que toca as raias da veracidade pelos detalhes do cenário.⁴⁴

Em *O arquipélago*, por ser o mais amplo e o mais próximo dos três romances, o autor afirma dispor de ampla documentação e de fontes de consulta que cita: as revistas *Problemas* e *Synthèse*, o livro de Oliveira Viana, a coleção *Comércio* e o *Correio do Sul*. Para o tenentismo de 23 usa

⁴³ Apud BORDINI, 1991, p.321.

⁴⁴ Idem, ibidem, p.334.

Abguar Bastos, e Goes Monteiro para o Governo Provisório. Para compor o cenário dos primeiros anos de Getúlio, a fonte será o artigo *Acuso!* da revista *Paulista* e, ainda, Goes Monteiro e depoimentos de Moysés Velinho, em carta. Narrando os acontecimentos mundiais de 1910 a 1945, Floriano, o alter-ego do autor, dispõe do livro *Presenças* e, o Dr. Rodrigo, em sua explicação ao apoio dado por Getúlio a Dutra, faz suas as palavras do mesmo Moysés Velinho em suas *Memórias*. A constituição de 34 é retomada da revista *Paulista*. A repetição do castilhismo em 37 tem como fonte o próprio Getúlio Vargas, não ficando claro nos apontamentos de Erico Verissimo se esta fonte lhe advém por carta, conversa ou telefonema. O Estado Novo toma por base Abguar e os acontecimentos que antecedem a Segunda Grande Guerra; as figuras de Hitler, Mussolini, Trotsky, têm seu germe em *Presenças* e nas obras de Goes Monteiro.⁴⁵

As demais leituras citadas pelo autor remetem a Oscar Wilde, Madala Gray, Fromm, Berdiaeff e Chardin, Koestler, Aron, Freud e, evidentemente, a Aldous Huxley. Entretanto, todas essas fontes não se configuram como citações, recortes, remontagens, colagens de outras obras dentro da narrativa. A ficção de Verissimo não prima por uma reorganização das tecituras poéticas. De registro intertextual se pode fixar, quiçá, a recuperação das lendas gauchescas e dos *Contos do Sul*, de Simões Lopes Neto, e o já citado *Contraponto*, de Huxley.

Uma intertextualidade marcada por uma reflexão crítica do autor frente à própria obra, ou ao sistema literário no qual ela se inscreve, não é adotada. Nem se tem 'um roubo' na expressão que Eneida Maria de Souza tão bem aponta em Mário de Andrade - o roubo de frases feitas, adivinhações, jogos de palavras que comparecem em *Macunaíma*; ou

⁴⁵ Apud BORDINI, op.cit., p.332 e seguintes.

sequer, um verdadeiro mosaico de citações que se lê em *O nome da rosa* com 'enxertos' que vão desde a Bíblia (o *Evangelho de São João*), passando por Ítalo Calvino, por *Decameron* de Boccaccio, até chegar às tiras de *Snoopy*. O que comparece na ficção de Erico Verissimo é, isso sim, uma intertextualidade restrita. *Incidente em Antares*, em relação com a trilogia *O tempo e o vento* reduz e reproduz o já escrito. Neste caso, o que me preocupa é encontrar as redundâncias de um texto no outro, as imagens especulares e, sem dúvida, os remanejamentos que o autor faz em seu próprio tecido ficcional.

Considero, portanto, a existência de uma intratextualidade, que resume a matéria de uma narrativa e a reaproveita em outra que lhe é similar. Para que isso se configure claramente, elejo três grandes matrizes na obra do autor, quais sejam: as personagens, os rituais e os espaços, que, interligados, acabam por dar conta de toda uma estruturação narrativa peculiar. Entendo que a redundância acaba por ser elemento específico de uma teoria da comunicação e, por decorrência, a repetição se constata plenamente numa cultura de massa.

XIII DA VARIAÇÃO DO IDÊNTICO

Omar Calabrese, ao pensar nos produtos de ficção gerados nos meios mais modernos de comunicação social, diz que tais produtos advêm de uma estética da repetição. Discípulo de Umberto Eco e fazendo bom uso da teoria do mestre, Calabrese revê a idéia de repetição a partir de três noções:

'1) a repetitividade como modo de produção de uma série a partir de uma matriz única, segundo a filosofia da industrialização; 2) a repetitividade como mecanismo estrutural de generalizações de textos; 3) a repetitividade como condição de consumo por parte do público dos produtos comunicativos'.⁴⁶

Se à primeira cabe o sinônimo de standardização e remonta à industrialização europeia do século XIX, à americana e ao taylorismo e fordismo, à segunda, concerne a estrutura do produto, e sua compreensão possibilita uma nova leitura do *corpus* escolhido.

As continuações das aventuras de uma personagem, os recursos semelhantes da história, bem como os temas recorrentes e os cenários-tipo pertencem a este segundo conceito de repetição. Desta forma se pode estabelecer parâmetros a partir dos quais o próprio conceito se articula. 'O primeiro parâmetro pode ser a relação que se instaura entre um texto e vários textos, entre aquilo que se pode perceber como idêntico e aquilo que se pode perceber como diferente. Teremos então duas fórmulas repetitivas opostas, *a variação de um idêntico e a identidade dos mais diferentes*', frisa Calabrese.⁴⁷ (grifos do autor)

A idéia de que a obra ficcional de Erico Verissimo é a variação de um idêntico me foi sugerida pela leitura reiterada quer de *O tempo e o vento*, quer de *Incidente em Antares*. Aproximando os dois textos, encontro significativos dados para que se possa pensar num processo repetitivo e, por decorrência, redundante. Como amostragem, primeiro, poder-se-ia apontar, ao nível das personagens, a descrição de Ana Terra ou do capitão Rodrigo, que serão, ao longo de todo *O tempo e o vento* repetidos em

⁴⁶ 1988, p.43.

⁴⁷ Op.cit., p.44.

Bibiana, Maria Valéria, Toríbio, Licurgo e tantos outros. A identidade dessas personagens é única, suas características essencialmente marcadas as fazem ser compreendidas como arquétipos, como matrizes de tantas outras perfeitamente semelhantes a este original. Os rituais, quer de morte, quer de festa, são modelos a partir dos quais se engendra a passagem do tempo. Os espaços, identificadores de uma região, delimitam os objetos totalmente conhecidos: a tesoura, o punhal, a roca, as velas, os livros. Tudo se reitera para compor uma narrativa onde os dois eixos temporais são nítidos. Cria-se uma diacronia que, no caso de *O tempo e o vento*, vai de 1745 a 1945 e, em *Incidente em Antares*, de 1830 até 1963. Mediante tal amplitude temporal, recorta-se alguns eixos sincrônicos, que funcionam como episódicos. Em *O tempo e o vento*, pela própria dimensão da narrativa, há um elenco de feixes sincrônicos. Em *Incidente em Antares*, concentra-se o eixo temporal em, no máximo, três dias.

A inversão da categoria temporal acaba por projetar um espelhamento no sentido exato que Umberto Eco propõe. Ainda que disfarçada, a forma de composição é exatamente a mesma e tudo se repete a partir de um só modelo. Por modelo entendo um molde, uma fôrma, onde todo e qualquer componente narrativo se pode adequar. Ao nível discursivo, se quisermos pensar na teoria semiótica da narrativa, tudo que aparece repetido faz parte de uma configuração qualquer: um modo icônico restrito; um modo temático; um modo narrativo de superfície, de natureza dinâmica. Os tipos de repetição destes três modos fornecerão outras classes, como *decalque* (repetição total) ou *reprodução* (repetição parcial).⁴⁸ Como modo icônico restrito tem-se as já citadas descrições físicas das personagens - capitão Rodrigo, Dr. Rodrigo, Tibério Vacariano -, a amostragem dos espaços sempre coincidentes: o sobrado, o rancho, a praça; ou, ainda, o típico linguajar dos

⁴⁸ Apud CALABRESE, op.cit., p.46.

campeiros, a forma de guerrear, os costumes, os trajes - palas, ponchos, bombachas, botas. Por modo temático reconhece-se a disputa constante entre a oligarquia e a pobreza, entre senhores do Sobrado e/ou da casa grande da estância e os campeadores, os peões, as chinocas. Quanto ao modo narrativo dinâmico temos encenações-tipo como as festas de revéillon, as perseguições políticas, as discussões propiciadas pelo autor para revelar seus conhecimentos acerca de algum tópico ou tentar mostrar imparcialidade frente a alguma figura retirada da História.

A forma de decalque comparece, sobremaneira, no que se refere às personagens: ao longo de toda sua obra Erico Verissimo foi pródigo em repetir-se. A forma de espelhamento é contundente: todo *Incidente em Antares* opta por repetir *O tempo e o vento* e outras obras anteriores.

Para Eco, este tipo de construção romanesca impõe uma técnica de iteração rítmica, de redundâncias, de apelos à memória do leitor, fazendo com que este se reencontre e reencontre as personagens, ainda que estas vistam novas roupagens. A rigor é um romance que reproduz, tal qual uma fotografia, alguns traços pertinentes ao objeto que lhe serve de modelo. E a reprodução que nele se vê é exatamente aquela que Walter Benjamin afirma, onde o valor único da obra perde o seu fundamento teológico.

Com o advento da fotografia, toda função social da obra de arte se altera: não se funda mais no ritual, mas na prática política. Com ela o valor de culto se dissemina e passa a prevalecer um valor de exposição. O valor de exposição é típico do romance popular, mesmo porque este usa a técnica cinematográfica e revoluciona o processo signico porque será uma imagem espelhada em outra. A reconstrução da realidade é sempre feita por simulacro. A referência é meramente semântica, diz respeito a entidades do discurso e da ordem da frase e a melhor figura para dizer do

real é a metáfora. Enquanto a obra literária manifesta o mundo, o faz em modo articulado construindo um sentido que intercepta a realidade, e, no seu limite, abole esta própria realidade.⁴⁹

A consciência de real que aí eclode cria uma concepção diferenciada do reconhecimento da História. A história dita factual pode e deve *sugerir* temas, fontes, dados, nomes, datas e até cenários. Ao autor cabe eleger os que lhe interessam e elencá-los ou citá-los, ficcionalizando-os. Ao leitor delega-se o reconhecimento de tal elenco factual e sua colaboração será simplesmente a de identificar o registro. Distinguidas as personagens como advindas de registros reais, reconhecidas as situações (de guerra, de paz), configurado o tempo e o espaço, sobra o enredo que, sem causar maiores problemas, deve ser perfeitamente solucionado. Narra-se, pois, a trajetória de um herói, seja ele de capa e espada ou homem comum, do povo, sobre cujo destino interagem as mais diversas forças: o ódio, a paixão, a vaidade, a traição... Narra-se com o intuito de agradar e a estratégia discursiva será a de facilitar o entendimento. O procedimento mais adequado é, logo, o de transferência, onde a interpretação permanece linear.

Passei a pressupor que a obra romanesca de Erico Verissimo nasceu como

'produto de uma nova indústria da cultura, voltada para novos compradores, para uma burguesia citadina em grande parte formada por leitoras e que pede ao romance a substituição dos valores religiosos, aristocráticos e populares; que pede a ativação do sentimento em lugar da fé, da imaginação exercida sobre o real possível e não da consciência exercida sobre o sobrenatural não-experimental; que pede a integração na ordem dada, como

⁴⁹ Apud RICOEUR, 1988, p.331.

garantia de harmonia, chamamento à produtiva cautela do contrato social.⁵⁰

As questões relevantes se alteraram e julgo pertinente citar que as repetições encontradas no confronto das duas obras *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares* reiteraram a idéia de que o autor se enquadra num grupo de escritores que fazem de sua escritura um objeto para seu convívio em sociedade e um objeto de aceitação pelos seus leitores.

⁵⁰ ECO, 1991, p.27.

'Quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa esta inserção.'

Luiz Costa Lima

XIV DE UM REGISTRO TEÓRICO

Permitindo uma alternância de pontos de vista, reestabelecendo a forma de composição de *Caminhos Cruzados*, concentrando o tempo e privilegiando os espaços tantas vezes explorados, Erico Verissimo dá início ao segundo momento de sua narrativa, *O incidente*, seqüência imediata de *Antares*. Se no primeiro condensam-se tempos, situações históricas, personagens e apenas o espaço permanece como o grande referencial geográfico típico à região, agora o autor parece preocupar-se com uma nova forma de denúncia: revelar um universo social macrohistórico através de um microsistema, o acontecimento de uma greve. A greve geral que o patriarca Tibério Vacariano tanto teme e que o leva a solicitar a intervenção das tropas da Brigada Militar, e quiçá do Exército Nacional,⁵¹ projeta um novo tecido narrativo e uma diferenciada forma de manipulação das personagens, espaços e tempos.

Para Flávio Loureiro Chaves, a temática desenvolvida pelo autor ao longo de toda a obra se concretiza aí, 'ao constituir, literariamente, a ideologia da classe média brasileira na dinâmica do mundo das suas personagens'. Ou ainda, para o crítico, será 'através da trajetória das personagens eleitas que a classe média urbana transformada em núcleo de indagação social - obtém a verdadeira voz de sua consciencia (...) estabelecendo-se a sua problematização histórica, quer na denúncia das injustiças do presente, quer na interrogação acerca do passado.'⁵² E vai além ao afirmar que toda essa problemática é típica do romance realista e do individualismo burguês: no confronto do indivíduo

⁵¹ VERISSIMO, 1988, p.191.

⁵² 1976, p.53.

com a sociedade nasce o gesto de rebelião em que se traduz a busca da liberdade.⁵³

Tais considerações fazem parte da análise que a crítica faz de *Um lugar ao sol*, mas se adequam ao *Incidente*, pois, pela primeira vez, encontra-se ao alcance do leitor uma postura de interdição do registro histórico a partir de uma figura de linguagem: a metáfora. Afirmo que, pela vez primeira, se tem um tênue aperfeiçoamento da técnica narrativa, que compreende uma nova forma de utilização do dado histórico pelo evento ficcional.

A greve descrita em *Incidente* tem por fonte uma foto que o autor encontra numa revista norte-americana. Esta foto, que impressiona o autor pelo que tem de simbólico, acaba por gerar a circunstância-germe do romance. A imagem mostrava dez ou doze féretros a jazer diante de um cemitério por causa de uma greve de coveiros. Ampliando a imagem para uma greve geral de operários de um pólo industrial de uma cidade interiorana, o autor passa a inquietar-se com o tema fantástico e com a concentração parodística que fará da História do Rio Grande do Sul e do Brasil, tratando o tema macabro numa perspectiva da estética do absurdo.⁵⁴

Ora, esta greve, elemento engendrador do texto, pode ser muito bem compreendida como uma opção do autor pelo uso de figuras de linguagem para recortar a História, emprego correto da metáfora como tropo fundador da narrativa. Nesta opção, o autor ganha em ficcionalidade e quase atinge uma composição metatextual tão perseguida desde *O tempo e o vento*.

⁵³ Loc. cit.

⁵⁴ BORDINI, op. cit., p.365.

XV DO TROPOS METAFÓRICO

A metáfora, entendida por Umberto Eco como uma polissêmica noção que abrange desde o símbolo até o sentido, passando por ideograma, modelo, rito, mito, magia, entre outros, surge como uma modalidade expressiva que tem *também* valor cognoscitivo. A partir dela, o sujeito tem acesso a um novo conhecimento sobre a realidade objectual e pode, evidentemente, emitir novos juízos sobre tudo que o cerca. Quem usa metáforas, afirma o semioticista, 'literalmente falando *mente* - e todos sabem disto'. O que é mais interessante é que esta mentira acaba por esclarecer alguns estatutos ficcionais: 'como se *finje* fazer asserções, quando se quer asserir *a sério* algo verdadeiro para além da verdade literal. (...) Quem usa metáforas aparentemente mente, fala de forma obscura e sobretudo fala de outra coisa, dando uma informação vaga.'⁵⁵ (grifos do autor)

Fazendo um percurso que lhe é muito típico, Eco parte das definições tradicionais ('figura pela qual se dá a um vocábulo um significado que não lhe é próprio', ou, 'transferência do nome de um objeto para outro objeto por relação de analogia') chegando ao estudo fundamental de Aristóteles em sua famosa *Arte retórica*.

Aristóteles concilia e organiza num grande quadro teórico os pares verdadeiro/verossímil, epistema/doxa/uno/múltiplo e centra-se no estudo da *Invenção, Disposição, Elocução, Declamação* para configurar o discurso

⁵⁵ 1991, p.144.

retórico. O sábio dá muita atenção à *lexis*, onde se pode observar 'o grau zero' de um discurso óbvio ou o discurso figurado, que será um problema interpretativo. O mais importante dentre os sentidos figurados ou tropos é a metáfora que define como 'a transferência para um objeto do nome próprio de um outro', o que 'consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma para outra espécie, ou por analogia.'⁵⁶

A metáfora assume, assim, na história da Retórica, um papel relevante que pode ser percebido a partir dos quatro tradicionais exemplos de Aristóteles (como também em todas as preocupações dos filósofos, lingüistas, semanticistas e semióticos das diferentes escolas em diferentes tempos):

- 1 - Aqui está parado meu navio-firme-ancorado onde a espécie 'ancorada' pertence ao gênero 'firme'.
- 2 - Ulisses realizou milhares de gloriosos feitos. Mil e mil empresas realizou Ulisses, em que o gênero 'muitos(as)' cede lugar à espécie 'mil'.
- 3 - Com a arma de bronze tomou-lhe a vida. Com a taça de bronze cortou a água. Tendo-lhe atingido a vida... Tendo cortado a água... 'cortar' e 'atingir' são espécies do genérico 'levar', 'tomar', 'cortar' são espécies do tirar:

	tirar	
tomar		cortar ⁵⁷

Porém, é no quarto exemplo de Aristóteles que se situa a sucessiva tradição desta figura. Usada até hoje pelos lógicos, esta metáfora de quatro termos busca-se em proporcionalidades:

$$A : B = C : D$$

⁵⁶ ARISTÓLES, s.d., p.85.

⁵⁷ Apud ECO, 1984, p.55.

'O escudo está para os ares como a faca está para Dionísio.'

'O acaso está para o dia como a velhice está para a vida.'

'A morte está para o dia assim como a velhice para a vida.'

Estabelece-se um problema de equilíbrio: faz-se necessário que a semelhança não seja óbvia; Aristóteles afirma que, na substituição metafórica, os termos adquirem certas propriedades e perdem outras. A sua proposta de explicação do mecanismo é de efeito, mas apenas aponta ao que a metáfora encerra, não nos explica porquê e como essa metáfora é construída. Para Eco, esta teoria aristotélica gerou uma confusão que se perdura há dois séculos e faz com que os estudos sobre a metáfora não explicitem seu mecanismo semântico.

Aristóteles, ao fundar uma teoria da metáfora, emprega o termo de modo genérico, a ponto dos dois primeiros tipos que classifica serem, efetivamente, sinédoques. No terceiro tipo, chega-se a um exemplo duplo, de passagem de espécie para espécie: '/suprimir/ e /cindir/ (exemplos de Aristóteles), são dois casos de um mais geral 'cortar''.⁵⁸ Eco considera que este terceiro tipo parece tanto ser uma metáfora que muitas teorias trabalharão com esta idéia, até porque neste tipo ocorre uma intersecção senêmica diferenciada, com a perda de algumas propriedades do signo e aquisição de outras que não lhe são tão usuais. Há um fenómeno de transferência, 'um vaivém de propriedades'.

O fenómeno de *vaivém* será chamado *condensação* a partir de Freud e caracterizará a metáfora do quarto tipo: por analogia ou por proporção, metáfora de quatro termos. Ao nomear uma coisa com o nome de outra, acaba por negar alguma das qualidades que são próprias àquele sujeito ou

⁵⁸ Apud ECO, op.cit., p.152.

àquele objeto. Aqui, duas imagens se sobrepõem, duas coisas se tornam diferentes de si mesmas e, no entanto, reconhecíveis. Disto, para Eco, nasce um hipocampo visual além de conceitual, uma espécie de imagem onírica, onde o efeito da proporção que se instaura é 'logo um processo semelhante à condensação freudiana, e que esta condensação (...) pode ser descrita em seu mecanismo semiótico em termos de aquisição e perda de propriedades ou semas'.⁵⁹ Neste particular, Aristóteles percebe que a metáfora não é enfeite, mas instrumento cognoscitivo. Como conhecimento aponta para a construção mimética. Portanto, sendo mimese não pode ser gratuita, mesmo porque outro teórico, Paul Ricoeur, já afirmara que toda metáfora consiste num deslocamento e numa extensão do sentido das palavras, numa teoria da substituição.⁶⁰ Para o filósofo, o jogo de semelhanças atribuiu uma inovação semântica pela qual uma 'proximidade' inédita entre as duas idéias é percebida, não obstante a sua 'distância' lógica. Assim, a semelhança deve ser compreendida como uma tensão entre a identidade e a diferença na operação. E a metáfora passa a ser o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções comportam de redescrever a realidade.⁶¹ Adentramos então no terreno da referência.

Muitas são as teorias sobre a referência e o referente. Quero apenas recuperar a questão que nos propõe Ricoeur, qual seja, o que o enunciado metafórico diz sobre a realidade. Ou tal qual Eco, de que forma a realidade se manifesta como metáfora; melhor, como o real acaba por ser um processo de semiose.

⁵⁹ Id., *ibid.*, p.157.

⁶⁰ 1983, p.5.

⁶¹ Id., *ibid.*, p.9.

XVI DE UMA ANALOGIA

A analogia só fala do conhecimento que os homens têm da realidade, do modo de nomear os conceitos, não da própria realidade, dirá Umberto Eco. A metáfora dará conta de uma identidade entre nomes, não sendo criada por facilidade inventiva, mas impondo um trabalho, na concepção de Emanuele Tesauro. Vico, em *A nova ciência*, vai questionar a existência de um tecido cultural, de campos e universos semânticos, de semiose já criada, que deveria presidir à produção e à interpretação metafóricas.⁶² A existência de um tecido cultural é facilmente percebida na situação da greve; sua interpretação, pelo autor, faz gerar a figura metafórica. Esta metáfora é intratextual, confirmando a premissa de que a competência narrativa do autor opta por um jogo de semelhanças que tem sua âncora na estética da recepção de Omar Calabrese.

De forma datada e delimitando com nitidez os espaços, Erico Verissimo dá início ao segundo momento de sua narrativa que intitula *O incidente*, em seqüência a *Antares*. Nela o autor preocupa-se em apontar para um fato social: a greve geral a ser declarada em Antares, que o Coronel Tibério Vacariano tanto teme e pela qual pede auxílio ao Governador, ainda que às cinco horas da manhã. 'Pouco depois da meia-noite, naquela quarta-feira, 11 de dezembro de 1963, Tibério entra no centro telefônico de Antares para tentar comunicar-se diretamente com o Palácio do Governo, em Porto Alegre.'⁶³ Ao introduzir a questão dos direitos dos trabalhadores à greve e em solução proposta pelo velho coronel, a

⁶² Apud ECO, op.cit., p.169.

⁶³ VERISSIMO, 1988, p.194.

intervenção das tropas da Brigada Militar e até do Exército Nacional, o autor-narrador abre espaço para que se possa repensar tal incidente como uma narrativa histórica diferenciada pelo modo de composição.

É conhecida a fortuna crítica que afirma os textos de Erico Verissimo como narrativas históricas, épicas, realistas, em especial quando referindo-se ao *O tempo e o vento*. O máximo que esta crítica já consagrada admitiu foi 'um certo realismo mágico' exatamente na obra em estudo. Ora, parece extremamente fácil entender este processo de composição como um mero elenco de fatos reconhecidos como verdadeiros, ainda que mesclados a situações imaginárias. No entanto, o que nesta segunda narrativa se percebe claramente é um aperfeiçoamento do emprego da utilização do dado histórico pelo ficcional.

O processo criativo do autor parece simples, ainda acessível àqueles mais sensíveis ao seu texto. Tentando conciliar 'a saída para o irreal que a atividade artística propicia com a responsabilidade de aderir ao real',⁶⁴ Erico Verissimo passa a retrabalhar o dado histórico numa perspectiva tropológica. Isso significa que, neste momento, o autor abre mão de alguns elementos pertinentes à escritura de *O tempo e o vento* e parte em busca de uma singular forma de abordagem histórica, que se pretende metatextual.

Quando Hayden White se propõe a analisar a imaginação histórica do século XIX, parte da concepção de que o trabalho histórico seja uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. Para conseguir delimitar suas formas de composição, usa três tipos de estratégias, a explicação por argumentação formal; a explicação por

⁶⁴ Apud BORDINI, 1991, p.177.

elaboração de enredo, articulável em arquétipos da estória romanesca, da comédia, da tragédia e da sátira; e, a explicação por implicação ideológica. Assim, visualiza quatro modos principais de consciência histórica figurativa a partir da sinédoque, metáfora, metonímia e ironia.

Tentando incorporar sua teoria a esta minha leitura do *Incidente* percebo que, pela primeira vez, aflora no texto uma consciência histórica que advém não de um fato ou de um documento, mas de fragmentos de fatos que se montam, se arranjam numa explicação por elaboração de enredo, usando de arquétipos da sátira e recorrendo à ironia.

A teoria desenvolvida por White privilegia a figura do historiador. É nele que se centram as preocupações do autor, mas à medida que vamos desvendando-as chegamos a conclusões curiosas, que poderiam ser totalmente aplicáveis à figura do ficcionista. Diz White que antes do historiador aplicar seu arcabouço contextual para narrar a história ele necessita prefigurar o campo, ato poético que prepara o dito campo para uma interpretação particular. 'Em outras palavras, antes que um dado domínio possa ser interpretado, há de ser primeiro organizado como um território povoado por figuras discerníveis'.⁶⁵ A interpretação particular é, sem dúvida, o recorte, o olhar sobre o objeto.

No caso do historiador, pelo que possa imaginar o que realmente aconteceu (a História se pretende verdadeira), deve prefigurar o conjunto completo de eventos referidos dos documentos, constituindo com eles uma imagem verbal que represente e explique aquilo que realmente aconteceu no passado. No caso do ficcionista, o que realmente aconteceu serve como um suporte formal (no caso, lingüístico ou discursivo) para uma construção

⁶⁵ 1992, p.44.

de sentido poético, onde identificar personagens, datar acontecimentos, delimitar espaços, implicará numa criação imagística livre. Entendo que tudo isso pertence à área específica de criação do imaginário do autor, e não necessariamente à área de explicação e confirmação dos eventos eleitos. Para que ambos possam levar a bom termo a representação destes eventos, podem se valer de tropos específicos.

Hayden White descreve uma teoria dos tropos básicos para a análise da linguagem poética que são a metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. E afirma que

*com a metáfora (literalmente, transparência) os fenômenos podem ser caracterizados em função de sua semelhança ou diferença com um outro, à maneira da analogia ou símile. (...) *a ironia, metonímia e sinédoque são tipos de metáfora, mas diferem umas das outras nos tipos de reduções ou integrações (...) A metáfora é essencialmente *representacional*, a metonímia é *reducionista*, a sinédoque é *integrativa* e a ironia é *negacional*.⁶⁶ (grifos do autor)

Ampliando a condição representacional da metáfora, tem-se que ela é um meio de conhecimento aditivo e não substitutivo,⁶⁷ o que remete à velha mas não antiga concepção aristotélica de que metáfora não é enfeite, mas instrumento de conhecimento, claro e enigmático ao mesmo tempo.

⁶⁶ Op.cit., p.48.

⁶⁷ ECO, 1991, p.144.

XVII DO CONHECIMENTO METAFÓRICO

Clara é a metáfora composta por Erico Verissimo neste segundo segmento. Nada mais fácil de compreender, aprender, do que o fato greve. Nada também mais objetivamente descrito:

'ao meio-dia em ponto a greve geral começou. Os operários do Frigorífico Pan-Americano, os da Cia. Franco Brasileira de Lãs e os da Cia. de Óleos Comestíveis Sol do Pampa abandonaram como de costume seus postos para o almoço, mas não voltaram para o turno da tarde. O mesmo aconteceu com os encarregados da Usina Termoelétrica Municipal, que cortaram a luz da cidade, com exceção da dos cabos que forneciam energia aos dois hospitais. Bancários, empregados de hotéis, cafés, bares e restaurantes, bem como caixeiros de casas comerciais, recusaram-se a retornar ao trabalho, solidarizando-se com os industriários, embora eles próprios não tivessem no momento reivindicações salariais específicas. Os motoristas que dirigiam carros de propriedade alheia, abandonaram-nos na rua quando ouviram o sino da Matriz bater as primeiras badaladas do meio-dia.'⁶⁸

Mas, porque a greve se configura como uma metáfora e qual a relação deste fato com a forma de composição narrativa do autor? Em que medida altera-se o tratamento dado à História dentro da ficção de Verissimo?! De que forma um historiador faria emprego da metáfora para narrar um evento como a primeira greve dos metalúrgicos no ABC paulista?! Ou, como um ficcionista trabalharia este mesmo fato?!

⁶⁸ VERISSIMO, 1988, p.194-195.

Basicamente, obviamente, por um exame da linguagem mediadora entre fato/representação, entre consciência de mundo e realidade vivida.

No caso específico da greve de Antares, a linguagem empregada será objetiva, transparente; a narrativa permanecerá linear, as seqüências temporais serão mantidas, os espaços apenas confirmados. Do telefonema de Tibério ao Governador, passando pelo comportamento das donas-de-casa armazenando mantimentos, das comadres e dos grupos da Praça da República comentando o feito/fato, explodindo no editorial de Lucas Faia em *A Verdade (Greve Geral em Antares)* à reunião convocada na Câmara Municipal, todos os segmentos narrativos se coadunam numa engrenagem perfeita de peças, eventos que em si mesmos autenticam a situação exposta, o fato escolhido para elemento central da narração. No entanto, reiterando a preferência do autor por determinadas situações prosaicas do cotidiano, é o ataque do coração de Quitéria que parece ser o elemento desencadeador de novo e surpreendente substrato narrativo.

Em algumas das reflexões que fiz sobre a reiteração de imagens, de construções narrativas predominantes no autor, sugeri sempre que a morte era a mais repetitiva e intratextual. A morte sempre vista como propulsora, desencadeadora de novas situações, ou ainda, como elemento explicativo para a elaboração de novos enredos. Em *O tempo e o vento*, a morte de Pedro Missioneiro (*O Continente*) que desencadeia a saga da família Terra Cambará através de Ana; a do capitão Rodrigo levando Bibiana a casar o filho Bolívar com a herdeira do Sobrado. Alice morrendo, em pleno cerco dos maragatos ao Sobrado, ao ter um filho que também nasceu morto, Rodrigo Terra Cambará perdendo a filha e morrendo com grande pompa fúnebre, lembrando a de Getúlio Vargas. Tantas outras marcantes, vibrantes como a de Antônia Weber, de Luzia Cambará. Todas as mortes em sintonia com um sentido mais estreito na elaboração de toda uma tecitura.

Em *Incidente em Antares*, a morte de Quitéria fazendo da greve a metáfora da História contemporânea que o autor pretende revelar, fazendo do velório o grande espetáculo caricatural de tantos corpos desaparecidos sem velas e sem sepulturas.

O cemitério de Antares interditado pelos grevistas 'os quais, formando uma barreira humana - uns trezentos e cinqüenta ou quatrocentos homens de braços dados - não tinham permitido que fossem enterradas as cinco pessoas falecidas na véspera'⁶⁹, conjuga, em si, o espaço privilegiado à seqüência da narrativa e 'congela' o tempo no exato instante em que se faz necessária uma alteração radical no processo criativo. A visão utópica peculiar aos artistas é deixada de lado e a representação do vivido passa a ser essencial à medida que se transfigura na metáfora do real.

A greve, fato histórico e social, narrada pelo ficcionista assume, em sua relação com o leitmotiv da morte, um caráter absolutamente metafórico.

⁶⁹ VERISSIMO, 1988, p.211.

"Por vários ângulos (sobretudo na primeira parte), Incidente em Antares recapitula, satiricamente, alguns livros anteriores, notadamente O tempo e o vento, numa espécie de paródia do romancista a si mesmo."

Antônio Cândido

XVIII DAS PERSONAGENS

Usar o mote dado por Antônio Cândido e dele partir para identificar o processo de criação da personagem em Erico Verissimo é fixar nuances que se desdobram ao longo de sua obra e que propiciam um resgate intratextual particular. Uma primeira leitura de seu último romance deixa claro, para o leitor já familiarizado com o contexto ficcional do autor, múltiplas cenas lidas anteriormente. Se *O tempo e o vento* narra a trajetória dos Terra Cambará em eterno confronto com os Amarais, *Incidente em Antares* diz da história dos arquiinimigos Vacarianos/Campolargos.

Da dinastia dos Terra é Ana, filha de Maneco e Henriqueta, irmã de Antônio e Horácio Terra. Ana Terra, a matriz de todas as personagens femininas do autor, será aquela que, junto com Pedro Missioneiro, iniciará a trajetória de lutas e revéses familiares. Pedro Terra, filho de Ana e Pedro Missioneiro, dará origem à saga dos Terra e será pai de Bibiana, primeira a se unir a um Cambará, o lendário capitão Rodrigo Severo Cambará. Da parte dos Cambará, a primeira personagem vai surgir na narrativa sem ainda estar relacionada a qualquer outra; será Chico Rodrigues que, vindo de Curitiba, encontra Maria Rita e troca seu nome para Francisco Nunes Cambará, em homenagem 'a uma árvore forte que havia à beira da estrada.'⁷⁰ Bolívar e Leonor, juntamente com Anita, que morre ainda criança, são os filhos de Bibiana e do capitão Rodrigo. Bolívar casará com a estrangeira, a teiniaguá Luzia, a 'princesa moura' que irá formar um outro elenco de mulheres dentro de toda a obra. Luzia dará alguns toques à matriz, Alice Terra

⁷⁰ VERISSIMO, 1949, p.65.

Cambará, Flora Quadros Cambará, Sílvia Cambará e Bibiana a bisneta do capitão Rodrigo. Maria Valéria Cambará, sua irmã Alice e o caudilho Licurgo formarão um triângulo amoroso que habitará o Sobrado. O Dr. Rodrigo Terra Cambará conjugará em si os traços do Capitão e os da intelectualidade de Luzia; será irmão de Toribio Terra Cambará, mais um gaudério confirmando a imagem ideal do gaúcho monarca das coxilhas. Ambos são os filhos de Alice e Licurgo. De Rodrigo e Flora, serão filhos Floriano, Alice, João Antônio, Eduardo e Bibiana, nos quais se encerra o ciclo Terra Cambará. Os Amarais comparecem com Bento, o pai, e Ricardo, o filho.

O clã dos Campolargo tem por figura central Anacleto, que no verão de 1870 chega a Antares, natural de Uruguaiana, para comprar terras e criar seu gado. Homem de posses, Anacleto constrói residência de alvenaria na praça principal da cidade e descende "por linha reta dum tropeiro paulista que entrara um dia numa fuma do Cerro do Jarau, talvez da famosa Salamanca."⁷¹

A residência de alvenaria será a mesma que aparecerá em *O continente*, no capítulo intitulado *A Teiniaguá*, construído no terreno que Pedro Terra perde para os Cambará, mais especificamente para Aguinaldo, e que Bibiana resgata ao casar Bolívar com Luzia.

"Tomar o Sobrado... se Bolívar casasse com Luzia, ele ficava sendo dono do sobrado. Ela, Bibiana, iria viver com o filho, voltaria para o seu chão... Aguinaldo estava velho e não podia durar muito tempo... No princípio ia ser difícil viver com aquele corcunda, sob o mesmo teto. Mas a casa afinal de contas era grande, e sua posse valia todos os sacrifícios..."

⁷¹ Id., 1971, p.10.

Naquela noite Bibiana tomou a grande resolução. Ia casar Bolívar com Luzia. A moça podia ser leviana, podia ser isto mais aquilo. Mas seu filho afinal tinha nas veias o sangue do capitão Rodrigo, e nunca um Cambará se deixaria dominar por uma mulher. Fosse como fosse, ela estaria sempre junto dele para ampará-lo e dar-lhe conselhos.

Estava resolvido: ia tomar o Sobrado. Não de assalto, aos tiros, como o capitão Rodrigo. Agora não havia nenhuma pressa. Era mulher, tinha paciência, estava acostumada a esperar... Que era um ano, dois anos, dez anos? Um dia Aginaldo morre, Bolívar fica dono de tudo, eu volto para minhas árvores, vou ver nascer os filhos do meu filho, vou ajudar a criar meus netos...⁷²

Anacleto, que vai morrer em 1878 - mesmo ano em que seu arqui-rival Francisco Vacariano - tem, dentre outros descendentes, Benjamim, o filho mais velho, o Caolho, e Gaudêncio, o filho mais novo. Benjamim será o novo patriarca a partir de 1879 e na Revolução Federalista de 1893, como comandante vencedor, mandará assassinar Antão Vacariano. Pode-se perceber, nesta primeiríssima listagem de personagens, um dado que será reiterativo ao longo de toda a obra: o Maneta e o Caolho são, por assim dizer, totais reduções; são aqueles a quem falta completude, como a outros tantos faltará denominação. Não só são imperfeitos mas marcados por uma redução física. Ironia do autor? Sensibilidade de artista que sendo 'antena da raça' já consegue antecipar uma outra leitura que seu texto irá propiciar?!

Antão, o Maneta, é descendente direto de Antônio Maria, que morre na batalha de Lomas Valentinas na Guerra contra o Paraguai. Antonio Maria, o filho mais velho de Francisco Vacariano, o primeiro do clã, será o

⁷² Id., 1949, p.351-352.

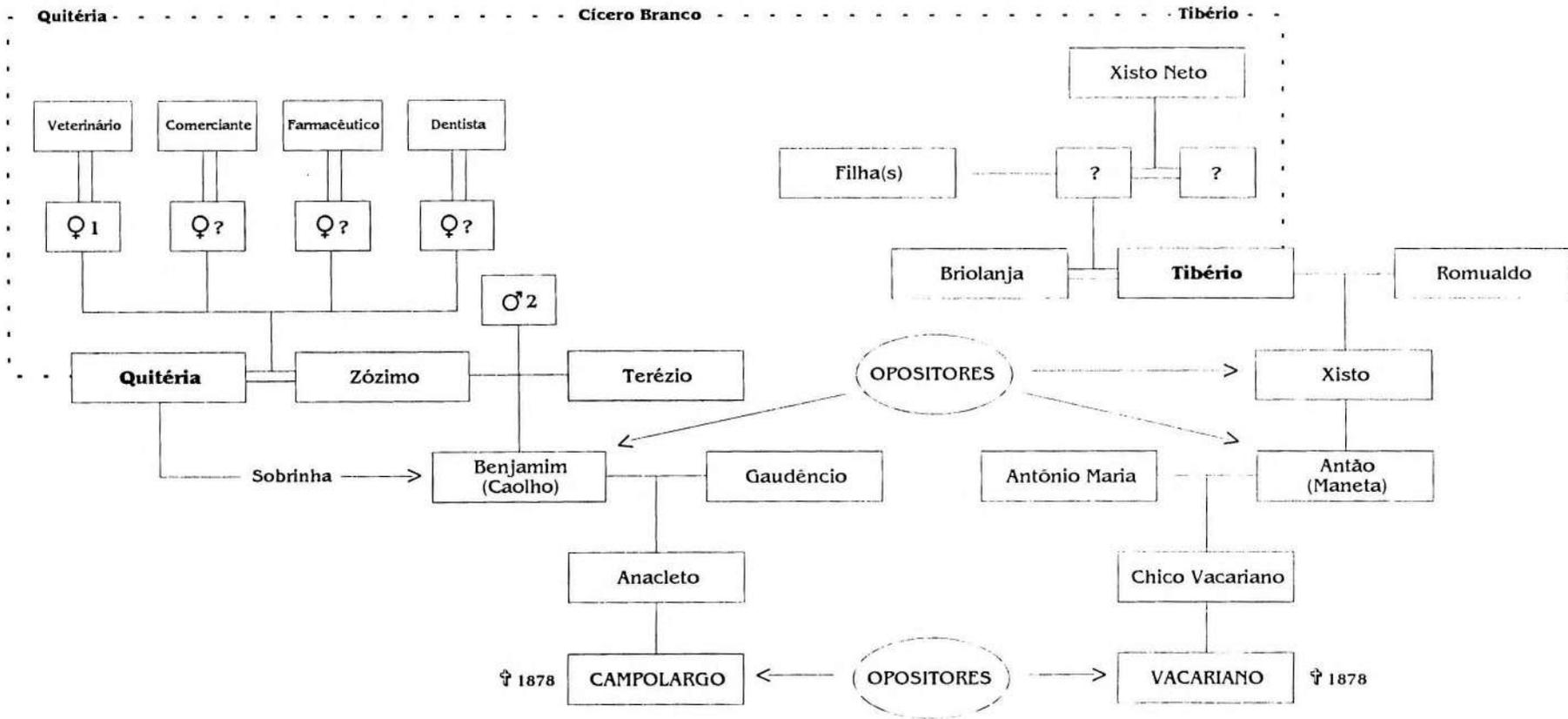
proprietário das terras de Povinho da Caveira, próximas à Barranca do Rio Uruguai. (Ver esquemas nas próximas páginas.)

Essas primeiras personagens, que compõem o elenco básico, não têm, em nenhum momento, a força dos Terra Cambará. E se opto por dizer que são a síntese daqueles incorro num certo reducionismo que possivelmente não acrescentará nada de especial à leitura proposta. As personagens assim construídas revelam uma preocupação em delimitar castas sociais e em tipificá-las.

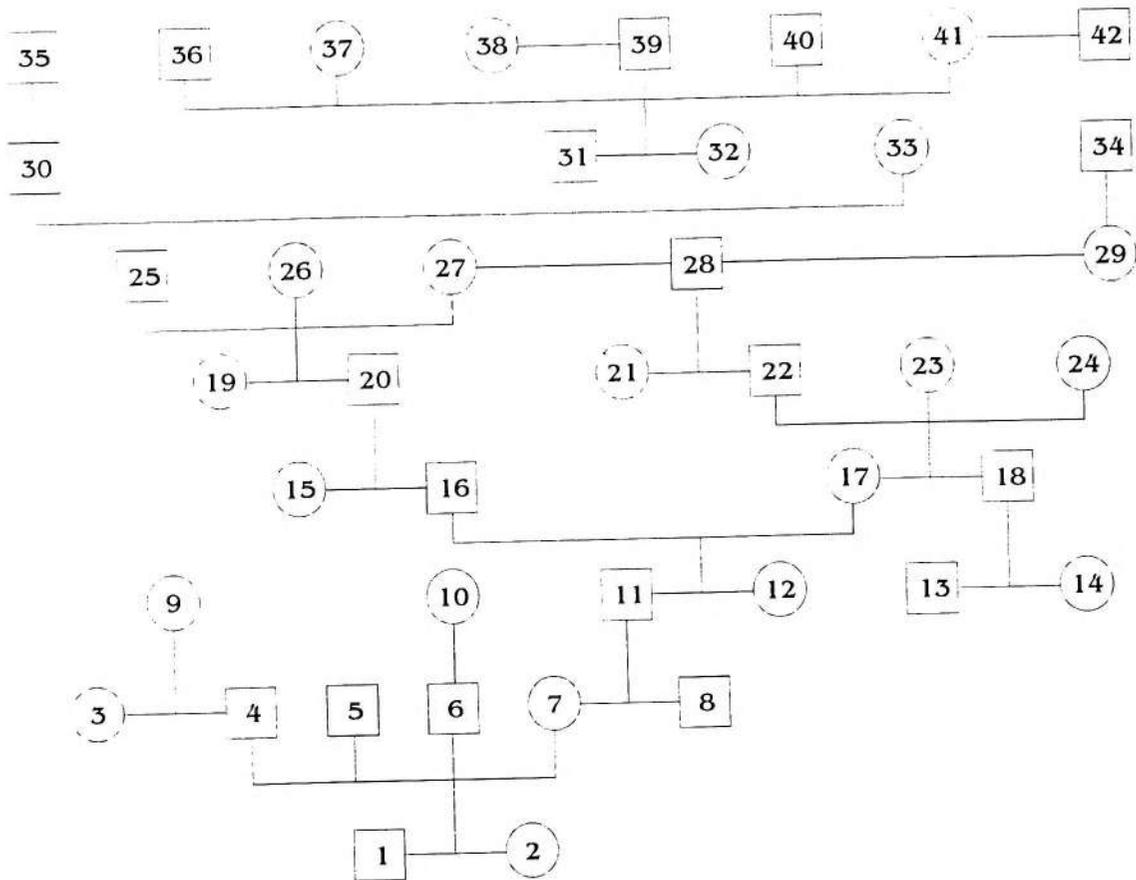
A figura do herói trabalhada por inúmeros autores - Propp, Lukacs, Goldmann, Bakhtine - para citar apenas alguns, relaciona-se diretamente a uma concepção de construção narrativa onde os fatos do enredo se interligam a partir de uma função do protagonista. As categorias que estruturam a narrativa serão organizadas em função desta personagem, cuja ação, posicionamento no espaço e relação com o tempo apenas afirmam a sua força centralizadora.

GENEALOGIA CAMPOLARGOS/VACARIANOS

73



GENEALOGIA DA FAMÍLIA TERRA-CAMBARÁ



1. Manoel Terra
2. Henriqueta Terra
3. Eulália Moura Terra
4. Antônio Terra
5. Lucio Terra
6. Horácio Terra
7. Ana Terra
8. Pedro Missioneiro
9. Rosa Terra
10. Picucha Terra Fagundes
11. Pedro Terra
12. Arminda Melo Terra
13. Chico Cambará
14. Maria Rita

15. Maruca Terra
16. Juvenal Terra (A)
17. Bibiana Terra Cambará
18. Cap. Rodrigo Severo Cambará
19. Ondina Alvarenga Terra
20. Florêncio Terra
21. Luzia Silva Cambará
22. Bolívar Terra Cambará
23. Anita Terra Cambará
24. Leonor Terra Cambará
25. Juvenal Terra (B)
26. Maria Valéria Terra
27. Alice Terra Cambará
28. Licurgo Terra Cambará

29. Ismália Caré
30. Toribio Terra Cambará
31. Rodrigo Terra Cambará
32. Flora Quadros Cambará
33. Aurora Cambará
34. Rafael
35. Zeca (Ir. Toribio)
36. Floriano Cambará
37. Alice Cambará
38. Sílvia Cambará
39. João Antônio Cambará
40. Eduardo Cambará
41. Bibiana Cambará
42. Marcos Sandoval

O herói moderno configura-se como um semelhante do sujeito que retrata. O herói pós-moderno, este sim, resgata em si mesmo percursos complexos na construção de seu substrato, especialmente por sua participação numa narrativa aberta, onde o tempo passado se presentifica e onde o espaço funciona como elemento identificador, não mais de um cenário, mas de uma auto-reflexão do autor. Esta visão do herói que, evidentemente, não é a visão de Erico Verissimo, aponta para uma opção do autor por personagens que são facilmente identificáveis pelo leitor comum. Quando os pinta em *O tempo e o vento* junto à saga dos primeiros colonizadores, considera-os de modo simplista. São estereótipos de coronéis que concentram em si o poder do feudo, da manipulação política e do assédio sexual. O esquema, que não varia, é composto por duas personagens rivais, ambas detentoras do mesmo poder, que constroem seus feudos a partir de casamentos entre primos e sobrinhos para que a posse da terra nunca seja perdida.

Há, tanto no *O tempo e o vento* quanto em *Incidente em Antares*, núcleos de personagens exatamente iguais, quais sejam: os coronéis, as matriarcas, os padres, médicos, intelectuais, músicos, professores, escritores, os peões, englobando as negras do fogão da estância e as prostitutas.

Todos os caracteres psicológicos são pré-fabricados e de fácil reconhecimento pelo leitor. Os padres funcionarão como os primeiros interlocutores de um discurso já saturado, que espelhará a luta entre o bem e o mal; os intelectuais dizem das poucas opiniões que o autor emite ao longo do texto, como por exemplo quando afirma que os livros escolares têm por objetivo é ensinar a história da nossa terra e "são, em geral, escritos no espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses - os bons e

os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos.⁷³ ou 'um dia todas essas coisas hão de ser história'⁷⁴ ou, ainda, 'nem numa ilha deserta poderemos fugir à História.'⁷⁵

As personagens construídas a partir de uma descrição microcós mica de tipos sociais mais representativos e aquelas que enfrentam conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento histórico, típicas de romances meta-históricos, não se vislumbram nesta tecitura. As figuras do mundo real que compartilham o mundo fictício não dão nenhuma legitimação extra-textual às generalizações do texto; pelo contrário, as figuras ficcionais são retiradas do tão conhecido romance folhetinesco, onde a utilização de nomes de pessoas historicamente reconhecidas apenas tem a intenção de corroborar veracidade ao texto.

XIX DAS DENOMINAÇÕES

Na primeira parte da narrativa, a descendência dos Vacarianos passa por Xisto, o primeiro na linha de sucessão de Antão, e por Romualdo, o filho mais novo, que é o centro de um pequeno conto de horror e barbárie. Romualdo é estuprado em praça pública por um dos homens de Benjamim Campolargo. Trata-se da vingança do coronel pela morte de Terézio, seu filho mais novo, 'incendiado pelas tripas'. Benjamin e Xisto vão dirigir a família no século XX até 1924, ano em que os dois morrem. No clã dos Campolargo, Zózimo, a partir de 1925, passa a exercer um patriarcado fictício que, na verdade, pertence a sua mulher, Quitéria, 'a eminência

⁷³ VERISSIMO, 1988, p.24.

⁷⁴ Id., 1949, p.284.

⁷⁵ Id., 1988, p.148.

parda'. Tibério será o patriarca, também em 1925, um grande exemplo de feudalista, casado com Briolanja. Zózimo e Quitéria têm apenas quatro filhas enquanto que de Tibério e Briolanja tem-se notícia de um neto, Xisto Vacariano Neto, discípulo fiel do sociólogo Professor Martim Francisco Terra.

O nome Campolargo já aparecera na obra de Erico Verissimo, na figura do General Justiano, emérito degolador e centralizador de todo poder social-político-econômico da cidade de Jacarecanga. No nome Vacariano, o sufixo aponta para a raiz VACA de forma óbvia. As vacarias eram grandes extensões de terra plana, onde o gado era criado solto pela pastagem e onde os vacarianos eram os peões que nessas terras trabalhavam. O nome Terra também se faz por demais explícito quanto à pretensa fixação telúrica do autor. Em seu livro de memórias, Erico Verissimo afirma que o sobrenome Cambará é uma escolha consciente: 'além de ser sonoro, designa uma árvore de duro lenho. Se bem me lembro, uma das estâncias perdidas de meu avô paterno chamava-se Cambará'.⁷⁶

A tentativa de identificar, geograficamente, um espaço campeiro também se presentifica no nome Cambará, árvore da família das herbinácias, comum no Rio Grande do Sul, em especial na região fronteira. A repetição dos nomes no elenco das personagens é confirmada por uma pretensa relação que entre eles se dá. No caso de Martim Francisco Terra a relação causa-efeito da figura feminina se faz via memória, com as lembranças que os bolinhos de coalhada de Quitéria despertam na personagem:

'Tenho treze anos, férias de verão, estou orgulhoso porque fiz a minha primeira viagem de trem sozinho. Vim do Rio Pardo a Santa Fé para visitar os meus parentes Terra

⁷⁶ 1976, p.296-297.

Cambará. Tia Maria Valéria agora me aparece (onde estava escondido dentro de mim este fantasma magro, de voz seca e olhos de azeviche...) Em que gaveta do meu ser, em que sótão da minha memória inconsciente, em que arca secreta estariam armazenadas, apanhando o pó do tempo e da vida, todas estas lembranças? Mastigo e engulo o bolinho de D.Quita, e imagens do sobrado dos Cambarás me afloram à consciência - cheiro de frituras vindo da cozinha do sobrado, o vulto duma mulher bonita e triste (Sílvia?) casada não me lembro com que parente meu... o bafo de mofo do porão da casa... a estória que alguém (quem?) me contou do cadáver dum recém-nascido, que, durante a revolução de '93, teve de ser sepultado na terra do porão porque o Sobrado estava sitiado pelos maragatos... E a velha Maria Valéria dizendo: 'Coma mais um bolinho de coalhada, você bem que precisa de mais uns quilos!'. E aquela água-furtada onde eu me refugiava às vezes quando me atacava a saudade de casa e um dia atocaiei a bugrinha que fazia a limpeza matinal daquela parte do casarão.'⁷⁷

Martim Francisco fará par com Floriano na reflexão sobre a vida e usará para isso da forma compositiva que Sílvia adotará em seus diários em *O Arquipélago*. Os cadernos de pauta simples de Floriano, bem como os diários de Sílvia, funcionam como formas compositivas a partir das quais o autor pretende contrapor versões diferenciadas de um mesmo fato.

Tibério Vacariano e Quitéria Campolargo concentram em si os diversos elementos do enredo. Ambos são personagens totalmente previsíveis; seu reconhecimento é facilitado pela leitura de *O tempo e o vento*, onde Tibério copia o Dr.Rodrigo e tem muito poucas nuances do capitão Rodrigo. Quitéria faz parte do elenco feminino que tem seu modelo em Ana Terra, passa por Bibiana e por Maria Valéria e chega a algumas tentativas, por parte do autor, de construção de personagens mais complexas como Sílvia. Todas as

⁷⁷ 1971, p.177.

personagens satisfazem plenamente as expectativas do leitor. Todas as soluções que a elas se dão são confortadoras. Todos têm características psicológicas fartamente conhecidas, o que leva a afirmar que tais características permanecem como descrições meramente físicas. O tão decantado psicologismo descritivo de Erico Verissimo se perde nessas

Tibério ('ninguém nunca ficou sabendo ao certo porque o velho Xisto dera ao seu primogênito o nome do Imperador Romano de tão equívoca fama'⁷⁸), personagem construída a partir de algumas marcas obsessivas do autor, vai se relacionar com Getúlio Vargas, que aparece no texto primeiro como presidente do Rio Grande do Sul e, posteriormente, como candidato à presidência da República (capítulo XXV). Com esta candidatura Tibério, ao promover a eleição, trabalha por um republicano pela primeira vez. Espelha-se, aqui, a típica figura de coronel da oligarquia quando, no dia das eleições, ajuda os pica-paus a falsificar atas 'fazendo todos os defuntos do cemitério local votar no seu candidato'.⁷⁹ Tibério se revolta quando o Congresso Nacional dá a vitória a Washington Luís, e organiza sua tropa para assegurar a posse de Getúlio Vargas no poder constituído na Revolução de 30. Como Vacariano, membro da Legião Bento Gonçalves, amarra seu cavalo no obelisco da Avenida Rio Branco. Em 1932 defende a legalidade e, em 1934, visita Getúlio Vargas no Palácio do Catete retornando novamente ao Rio depois da proclamação do Estado Novo. Mais uma vez se tem clara a relação entre Tibério e Dr. Rodrigo. Essa imagem do cavalo e do obelisco de *O tempo e o vento* é usada como um dos capítulos de *O Arquipélago*. A ordem para iniciar o movimento, que em *Incidente em Antares* se reduz a 'um dia lhe chegou a ordem de marchar',⁸⁰ é amplamente descrita no capítulo citado, *O cavalo e o obelisco*, não só fundamentando como

⁷⁸ Ibid., p.38.

⁷⁹ Ibid., p.40.

⁸⁰ Ibid., p.41.

também esclarecendo as origens do movimento nas conversas entre os visitantes do Sobrado e seus donos: 'Absolutamente secreto. Movimento Estado e resto do país será irrevogavelmente no dia 3 ao cair da noite. Porto Alegre a essa hora estará em nosso poder. Avise unicamente amigos indispensáveis. Oswaldo Aranha.'⁸¹ É a ordem que Rodrigo e Toríbio recebem para marcharem sobre o Rio.

A trajetória do Dr. Rodrigo recupera os anos de Getúlio da presidência, tempo que este exerce a ditadura e toda a problemática do apoio do Presidente aos aliados e o ingresso do Brasil na Segunda Guerra.

Ainda que Tibério se pareça mais com Licurgo Cambará, sem ter deste a mesma força política, o chefe do clã dos Vacarianos tem da matriz Rodrigo Terra Cambará algumas características idênticas: ambos são filhos ricos de pais que por longo tempo dominam a sua comunidade e são senhores de seus sobrados. São fisicamente atraentes para a imagem do caudilho da época e são, sobretudo, conquistadores, porque a imagem do coronel não se pode desvincular jamais da imagem do grande garanhão. Ambos têm fama de generosos. Se Rodrigo é um mão aberta que a tudo resolve com os seus contos-de-réis, Tibério consegue manipular a sua generosidade de tal modo que, muitas vezes, suas dádivas não passam de meras construções discursivas. Ambos são amigos de Getúlio, ambos possuem mulheres resignadas frente aos comportamentos do marido. Briolanja Vacariano e Flora Cambará adquirem, com o tempo, o 'vício do silêncio'. Tanto Briolanja quanto Flora detestam o Rio de Janeiro. Flora acaba morando lá em contingência do marido ser deputado. Lanja tem um apartamento na Avenida Atlântida, onde passa os meses de verão.

⁸¹ 1962, p.664.

Mesmo nas datas, Erico Verissimo se repete: numa situação tão banal para todo o desenvolvimento da narrativa, como a compra deste apartamento, o ano é o mesmo: 1937. As impressões quer de Tibério, quer de Rodrigo sobre essa vida no Rio de Janeiro fazem eco com a reflexão de Floriano em *O arquipélago* sobre os 'moços da praia'. Ainda que satisfeitos pelo ambiente generoso que encontram, os cassinos, as belas mulheres, o verniz da civilização, não deixam de pensar que toda esta gente com quem convivem são do asfalto, da areia da praia. Ambos parecem possuir uma dupla personalidade que se adequa ora à vida campeira, ora à vida citadina: 'Quando, em fins de abril ou princípios de maio de cada ano, embarcava de volta à capital federal, Tibério Vacariano, ao vestir a sua roupa de linho ou tropical, envergava também a sua 'personalidade carioca'. Já se habituara a esse tipo de vida, e achava até um sabor esquisito nessa duplicidade'.⁸² A descrição de Tibério Vacariano feita por Erico Verissimo lembra com requintes a descrição de Rodrigo

'Aos quarenta e dois anos, era Tibério Vacariano um homem alto e corpulento, de cabeça leonina, cara larga dum moreno claro, olhos meio enviesados e escuros, denunciando antepassados bugres, denúncia essa confirmada pelos malarres um pouco salientes e pela basta cabeleira negra e lisa. Trajava com essa 'elegância da fronteira', de que era exemplo típico o Dr. José Antônio Flores da Cunha - camisas e gravatas de seda, ternos de linho branco, chapéu panamá.'⁸³

Há, nas duas personagens, uma falsa idéia de consciência; muito mais em Rodrigo, uma vez que a personagem é muito mais explorada. Percebe-se uma tentativa de construção de um perfil psicológico para que se possa mostrar na personagem alguns sentimentos como remorso, euforia,

⁸² 1988, p.49.

⁸³ *Ibid.*, p.48.

preocupação com o semelhante (em Rodrigo esta preocupação é muitas vezes levada ao exagero, enquanto em Tibério é apenas uma pincelada que tenta aliviar os tons mais fortes de um retrato de caudilho egoísta e totalmente dominado pela idéia de poder).

A trajetória de Rodrigo segue aquela de tensão, desenlace, nova tensão, novo desenlace, tal qual a de Tibério Vacariano; o que pode remeter à idéia de um romance episódico onde os pequenos dramas são iniciados, parcialmente resolvidos, algumas vezes deixados de lado e, outras, incorporados ao eixo narrativo principal, engrossando-o.⁸⁴ Ou ainda, a forma compositiva da crônica mal articulada em seus vários níveis.

XX DOS MORTOS-VIVOS

Os sete mortos que serão as personagens do segundo momento da narrativa, são: Quitéria Campolargo, sobrinha e nora de Benjamim, em torno de quem se atam os diferentes fios da trama; Cícero Branco, o advogado chicanista e desonesto, mas competente; José Ruiz, o Barcelona, o anarco-sindicalista com sangue espanhol, cujos avós e pais nasceram na terra de Cervantes e Unamuno;⁸⁵ Menandro Olina, o professor de música suicida que faz uma breve aparição em Clarissa e que corresponde àquela tentativa do autor de apresentar sempre algumas personagens que reflitam sobre literatura, arte, música e questões da vida em geral. Erotildes é o contraponto feminino à Quitéria. Ela está do outro lado na camada social daqueles que, como cita o autor, não fazem a história, apenas a sofrem.

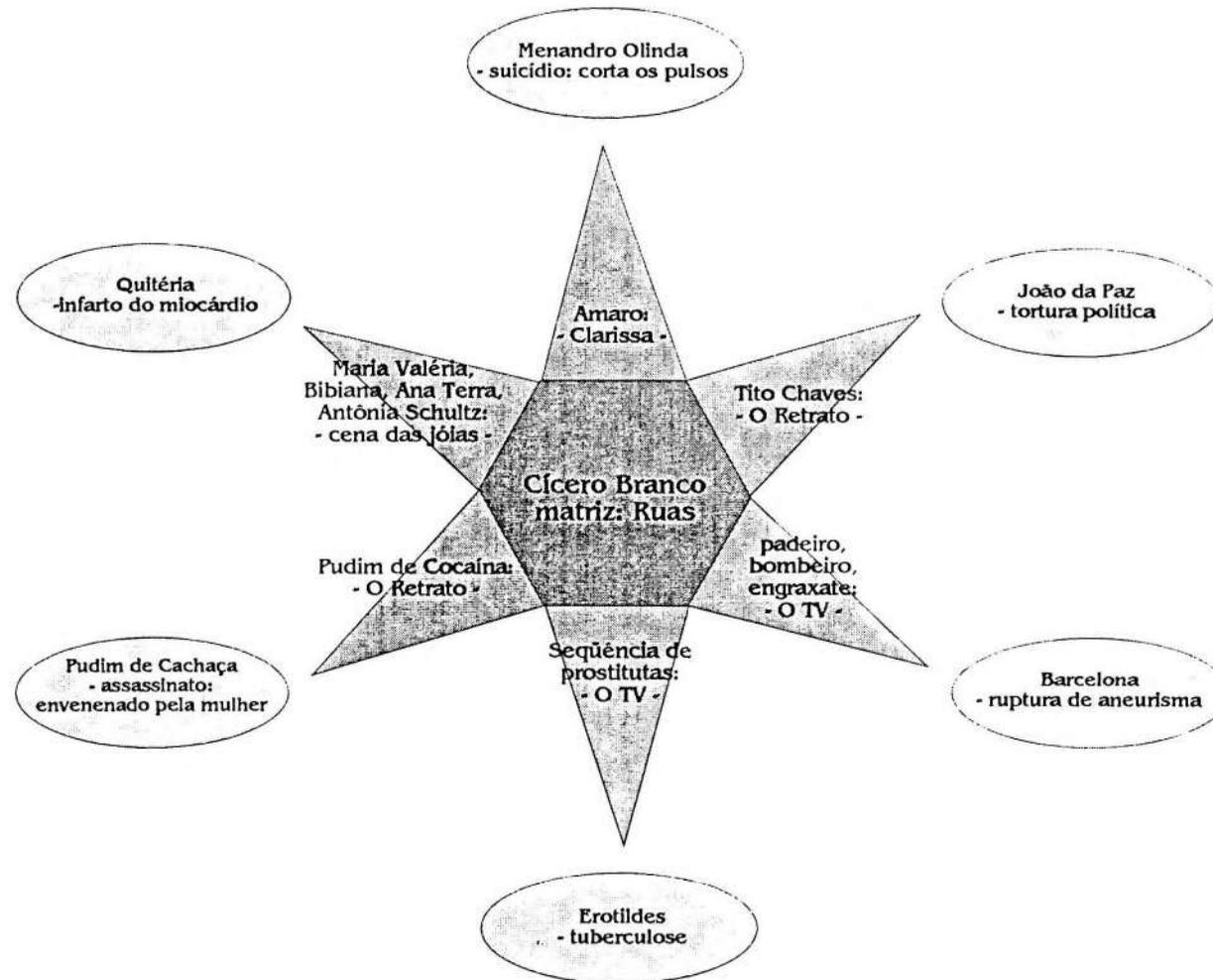
⁸⁴ Apud ECO, 1991, p.64 e seguintes.

⁸⁵ VERISSIMO, 1988, p.241.

Erotildes foi a mais famosa prostituta de Antares durante vinte anos, entre 1925 e 1945, e amante de Tibério por cinco anos. João Paz, numa analogia ao próprio nome, é o pacifista torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos de Inocêncio Pigarço (238). Pudim de Cachaça é também assassinado, pela própria mulher, cansada de muito apanhar do marido.

Estas personagens não manifestam um processo de reflexão epistemológica, apenas discorrem sobre as questões mais conhecidas do leitor e reafirmam as posições do autor. Cuca Lopes, Tio Bicho em *O Retrato*, é de todos o mais bem construído e, por certo, o mais convincente em suas falas, todas repassadas por uma profunda ironia. Cabe dizer que as figuras dos tenentes Rubin, Quaresma, dos médicos, Dr. Carbone, Dr. Winter e dos músicos Weber, dão a toda a narrativa de *O Retrato* um *corpus* ficcional mais denso e, portanto, mais verossímil do que a breve amostragem que se tem deste mesmo tipo de personagem em *Incidente em Antares*. (Ver esquema na próxima página.)

NÚCLEO DE MORTOS E SUAS MATRIZES



A dramatização da morte pode ser encontrada nos mais diversos registros narrativos da segunda parte de *Incidente em Antares*. Os mortos que ali comparecem são fontes para inúmeros questionamentos: são representativos de classes sociais que vão desde a oligarquia, com D.Quitéria, até a indigência, com Erotildes; são reflexos míticos porque projetam uma certa consciência de eternidade; e, sobretudo, a todos eles é dada a liberdade na e pela palavra.

A fonte inspiradora destes mortos é, segundo o autor, uma foto de revista estrangeira, que o impressiona pelo que contém de simbólico. A partir dela pensa: 'E se esses mortos resolvessem erguer-se e fazer greve contra os vivos?' A foto da revista norte-americana mostrava dez ou doze féretros diante de um cemitério nova-iorquino por causa de uma greve de coveiros. Preocupado com a possibilidade de construir um romance verossímil com este mote, tendo como o cenário o Brasil e a sua realidade Erico Verissimo deixa de lado o projeto e prossegue em seu outro romance *A hora do sétimo anjo*. Entretanto, uma solução lhe ocorre: pensa numa greve maior, de operários de um pólo industrial de cidade interiorana, que interdite o cemitério.⁸⁶

Desenvolvendo todo percurso de criação, Maria da Glória Bordini afirma: 'sabe-se que o tema fantástico o inquieta (...) que o evento macabro fica às margens da armadura da parte histórica, a orientar a seleção e o sentido dos fatos desta, e que o maior problema de Erico é lidar com a extensão da História a ser contada, sem prejudicar sua ficcionalização e evitar a redundância com a trilogia.'⁸⁷

⁸⁶ Apud BORDINI, 1974, p.362.

⁸⁷ Id., *ibid.*, p.364.

O tratamento requerido ao tema macabro é o da perspectiva da estética do absurdo. A reflexão sobre os dois mundos, o visível e o invisível, se estabelece a partir de uma citação de Haldane. Uma das fontes filosóficas para a montagem de Martim Francisco é o *O homem rebelde/O mito de Sísifo*, de Camus, donde o autor retiraria o paradoxo da inutilidade da vida e o recurso do suicídio e, para a crítica, donde se poderia construir 'a hipótese de que Erico não tomaria o caminho da literatura fantástica latino-americana, preferindo sublinearmente o modelo de *A peste*.'⁸⁸

Outro dado curioso vem de uma entrevista dada por Erico Verissimo onde, ao se referir ao cortejo dos mortos, afirma que lhe faltou coragem para segui-los rua abaixo. Deu, então, a palavra a Lucas Faia e fez dele o narrador (mais uma vez o mediador pertence aos mídias; é um jornalista).

Lucas Faia narra com distanciamento o episódio; o texto é todo em terceira pessoa, a letra é diferenciada em grifo, tal qual em *Caderno de pauta simples*, de Floriano Cambará; no diário de Sílvia; no episódio que dá origem aos Cambarás, em *O tempo e o vento*; e, no diário de Martim Francisco em *Incidente em Antares*. Tudo isso me leva a crer, acompanhando a hipótese de Bordini, que a necessidade de um deslocamento de voz narrativa obedece a um critério de composição, até de criação, que privilegia as sensações, os sentimentos do autor, o que considera o seu papel ético sobre os fundamentos estéticos.

⁸⁸ Id., *ibid.*, p.366.

XXI DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS PERSONAGENS

No processo de criação da personagem, cujo início o autor associa aos 'causos' da literatura oral, articulam-se elementos de uma vivência histórica não percebida instantaneamente. Maria da Glória Bordini fornece um exemplo interessante quando fala da nomeação. Citando o autor, diz que quando Erico Verissimo buscava um nome para a preta velha que faz a limpeza do gabinete do prefeito de Antares, o primeiro que lhe surge é o de Fortunata. Ao folhear o primeiro volume de *O tempo e o vento*, Erico Verissimo verifica que Carl Winter tem uma criada preta chamada Gregória. Diz Erico literalmente: 'quando em 1947, batizei a escrava do Dr. Winter, não me dei pela coincidência do nome, mas estou certo de que em 1971 o meu inconsciente lembrava-se de Gregória quando me soprou o nome de Fortunata (é óbvia a relação com Gregório Fortunato, o Anjo Negro de Getúlio Vargas)'.⁸⁹ Quero dizer com isso que, da mesma forma que os nomes propiciaram um resgate de uma personagem, propiciaram, também, numa forma totalmente interdita de composição narrativa, a inserção de um sujeito do fazer histórico nacional, Getúlio Vargas. Essa interrelação, que se poderia teorizar até como uma construção de sentidos absolutamente intertextual e interdita, aparece também na formação dos clãs que se articulam nas diferentes narrativas. Todo o resgate de um modo de vida de uma sociedade e de uma cultura é marcadamente interdito. Quero afirmar que, se *O tempo e o vento* pôde ser considerado um romance histórico, é porque usa de alguns subterfúgios ao narrar situações do cotidiano da vida campeira do Rio Grande do Sul. Não é, de modo algum, pela citação direta

⁸⁹ Apud BORDINI, 1991, p.262.

dos nomes como Pinheiro Machado, Floriano Peixoto, ou do próprio Getúlio Vargas, que a história se recompõe; é sim, por uma certa manutenção de um sistema específico de parentesco e pela predominância de um código, o matrimonial. O casamento, portanto, visto como um ato social que delimita determinada história da sociedade e um sistema de parentesco, onde os bens e a herança são mantidos em regime patriarcal fechado. Mostrar uma sociedade pampeana em analogia com uma sociedade medieval é, por certo, o que de melhor Erico Verissimo sabe fazer.

'Até fins do século anterior (século XIX) os Vacarianos e os Campolargo haviam cultivado deliberadamente a endogamia, não com a finalidade de manter a pureza de suas estirpes, mas por motivos práticos, principalmente de ordem econômica. Queriam evitar, no caso das heranças, não só a divisão das terras do clã como também complicações nos inventários',⁹⁰

conta o autor em *Incidente em Antares*. Se em *O tempo e o vento* este modelo não vem tão precisamente descrito, deve-se à gama imensa de situações ficcionais interligadas às situações pseudo-históricas centralizadoras da narrativa.

XXII DO HERÓI

Quando Umberto Eco teoriza sobre o romance popular, enfatizando que nele o que importa é o enredo, o lance dramático, a desabusada narratividade, a tensão entre oprimidos e opressores, não esquece de mencionar a presença da personagem vista como herói, ou melhor, como super-homem. Ora, o conceito de herói, se resgatado de Propp, está

⁹⁰ 1971, p.32.

relacionado a uma série de funções e, sobretudo, a conotações valorativas. O herói é sempre aquele ente que conjuga em si os fios do enredo, os eixos temporais e espaciais, que executa ações essenciais ao desenrolar da trama. O herói é também o mentor da estória, a centralização de um conteúdo narrado.

Propor a figura de um herói na narrativa até aqui analisada, implica em pensar neste sujeito ficcional como um super-herói folhetinesco, a saber, um super-herói da cultura de massa.

A fortuna crítica de Erico Verissimo sempre ressalta a sua tendência à construção de personagens mais ou menos realistas, até porque inseriu o autor no sistema que lhe foi outorgado pela própria vivência: o romance regionalista de 30/40. É sabido que a geração de 30 explorou a figura peculiar de cada região, de forma a construí-la como uma amostragem de certa cor local. Exemplos disso são as personagens de Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, para citar apenas os mais conhecidos. Erico Verissimo não deixa de também fazer uso deste filão: suas personagens são montadas como peças de um quebra-cabeça onde o local, a forma de expressão e os costumes são peças fundamentais à sua compreensão e cuja composição retrabalha exaustivamente duas figuras-chave: o caudilho e a matriarca.

A figura do caudilho é proposta como tensão dialética entre herói/anti-herói pelo autor mas, se observamos o grande número de funções que desempenha na narrativa, podemos inserí-lo na categoria de super-herói, quando se apresenta como modelo/matriz, tal qual o capitão Rodrigo. O caudilho não é, também, um herói problemático, ou, sequer, oferece uma psicologia complexa. Sabe-se que a trama e o herói são problemáticos quando, terminada a leitura da obra, permanecemos com algumas ou

muitas questões sem resposta. (Isso é uma das possíveis interpretações do modelo de imitação de Aristóteles.) Quando as expectativas do leitor inexistem, porque o texto de antemão já deixa ver que a trama será resolvida desta ou daquela forma, se observa aquilo que Umberto Eco estuda como sendo romance de folhetim.

Tal como Walnice Nogueira Galvão faz em seu estudo sobre a obra de Guimarães Rosa, aponto para a possível analogia que se pode construir na ficção nacional entre as figuras dos jagunços e dos coronéis, a saber, cavaleiros andantes feudais. A relação é expressiva, justificando a hipótese de que Erico Verissimo, de modo impreciso, registrou uma analogia entre sociedade feudal e sociedade medieval.

Trocando algumas marcas, os jagunços são os peões que estão na lida campeira e na guerra; são os homens de confiança dos coronéis, dispostos a tudo para servi-los (veja-se a disposição com que arriscam a vida para o bem estar de seu senhor no cerco do Sobrado, em *O tempo e o vento*, ou na dependência quase canina com que obedecem a Tibério em *Incidente em Antares*). São, na verdade, sujeitos das mesmas vicissitudes daqueles que lhes dão origem, os cavaleiros andantes das narrativas do século XVII/XVIII. Se não posso equipará-los aos quatro mosqueteiros, posso afirmá-los como elementos centralizadores da narrativa, à medida que a estória que se quer narrar é de guerras e de dominação e, nelas, há necessidade de sujeitos que concentrem em si mesmos a ação. Este é o caso típico também dos coronéis, senhores feudais, caudilhos, encarnações, a partir de um *tropos* metafórico, de uma analogia, de um espelhamento.

A montagem de tais personagens se faz evidente na sua vinculação ou não ao discurso da História. Delas são os traços de uma forma compositiva

que não se percebe em primeiro plano: para narrar a colonização do Continente de São Pedro, Erico Verissimo lança mão de um expediente que creio ser inconsciente, conjugando alguns propósitos da antropologia e marcando, de forma metafórica, a inclusão da História na estória.

Georges Duby, quando entrevistado por Philippe Venault sobre a nova História, afirma que é menos a realidade dos fatos que o interessa e mais o modo como as testemunhas, os autores dos grandes textos narrativos tomam consciência deste mesmos fatos. Grandes textos narrativos não são apenas os da História mas 'todo o conjunto de documentos em que se revela o imaginário (...) os inumeráveis textos em que se exprime a visão que os homens do passado tinham da realidade concreta'.⁹¹ Igualmente, acha mais eficaz escolher uma forma narrativa articulada a partir de uma 'intriga', como afirma Paul Veyne, para construir um discurso. Deste modo, Eco pôde escrever *O nome da rosa*, porque dispunha de fatos reais, intrigas, personagens ficcionais e um domínio completo sobre a estética da Idade Média.

Evidentemente, nas narrativas da História as personagens se pretendem retiradas da realidade, ainda que estejam selecionadas por uma ótica muito pessoal do historiador. Nas narrativas ficcionais o processo criativo é diferenciado: às personagens é exigida uma mera verossimilhança. Assim, em *Os três mosqueteiros*, Richelieu e Ana da Áustria apenas possuem coerência com os seus correspondentes reais. O processo de criação de Alexandre Dumas se enquadra naquele que recupera alguns fatos ao acaso (ou não?), alguns sujeitos do fazer real, e os redimensiona como sujeitos do fazer ficcional e como fatos do imaginário.

⁹¹ 1984, p.42.

Tudo isso acaba por provocar uma constatação: as personagens se fazem no e pelo enredo. Elas surgem à medida que o tecido narrativo delas necessita e neste tipo de romance, que Umberto Eco diz popular, são totalmente recorrentes. Penso que as personagens desenvolvidas pelo autor Erico Verissimo se encaixam nesta proposta teórica porque, confirmando a idéia de Maria da Glória Bordini, a criação da personagem precede a da fábula, no romance do autor. Recortados os fatos, que aqui tão reiterativos são; constrói-se as personagens, para com elas se estabelecer a intriga.

No estudo de Bordini, que tem por suporte depoimentos de Erico Verissimo, a personagem se faz via memória, pelo retorno de vivências já esquecidas, por mensagens que o inconsciente emite e que o consciente registra em narrativas. É tanto mais 'criativa' a personagem que tem autonomia, aquela que se desliga do autor e, por decorrência, não espelha falhas de verossimilhança. É tanto mais apreciada a personagem que surge como uma imagem icônica, o próprio retrato de um cotidiano historicizado inconscientemente.

Lendo neste viés, vejo os caudilhos, os peões e as matriarcas da primeira fase da estória (e de *O tempo e o vento* por excelência) como uma amostragem interdita da História. As personagens advêm de matrizes medievais que não são sequer lembradas pelo autor e, por isso, considero fundamental, nesta instância, mostrar a interferência de uma História subliminar, não identificada pela fortuna crítica conhecida.

XXIII DA SOCIEDADE MEDIEVAL

As relações familiares engendradas por Erico Verissimo são estruturas de parentesco instituídas por determinada cultura e que reproduzem um sistema social que ordena suas relações. 'Aos preceitos do código genético individual acrescentam-se, portanto, os de um código de comportamento coletivo (...) que pretendem definir antes de tudo o estatuto respectivo do masculino e do feminino, repartir entre os dois sexos o poder e as funções .' diz Duby e, com ele, afirmo que as relações entre masculino e feminino, mostradas no tecido ficcional em análise, expressam idêntica correlação. São atitudes do medievo que aí se configuram: o sistema de parentesco é aquele regido a partir da função econômica. Quitéria é sobrinha de Benjamim e esposa de seu filho primogênito Zózimo. A instituição familiar, tal qual a da Idade Média, é regulada, oficializada, codificada a partir de dois modelos: o leigo, 'encarregado, nessa sociedade ruralizada, (...) de preservar, geração após geração, a permanência de um modo de produção;⁹² o eclesiástico cuja meta principal é refrear as paixões da carne, soffrear o mal, represar a sexualidade.

Erico Verissimo recupera esses dois componentes: os casamentos, tanto em *O tempo e o vento*, quanto em *Incidente em Antares*, servem para assegurar a propriedade e a continuação da família no poder oligárquico, preservando, com isso, tanto as heranças materiais (as estâncias, os animais, as jóias - Quitéria pede para ser enterrada com elas, mas suas filhas não acolhem seu desejo e as disputam imediatamente após sua morte

⁹² DUBY, 1989, p.15.

- as obras de arte, os livros) como as genéticas que vão desde o destempero emotivo até o desvario, do equilíbrio e da sensatez à total liberação de todas as fantasias.

O modelo canônico ou eclesiástico também é amplamente verificável na narrativa. Nela os clérigos são os companheiros inseparáveis quer das matriarcas, como confessores e mentores intelectuais, quer dos coronéis que, se não os aceitam como modelo, permitem-lhes ser interlocutores em conversas onde as questões da fé, da crença, do espírito, são detalhada e exaustivamente discutidas. As seqüelas de tais discussões se espelham nos sentimentos de 'arrependimento' e de reprovação íntima a que se impõem os senhores dos sobrados. Caso perfeito, para elencar aqui, é o do Dr. Rodrigo, corroído de remorsos quando a amante se mata, quando Bernardo Quaresma é atingido por um tiro de seus homens, quando a filha Alicinha está perdida e, ele como médico, não a consegue salvar. Ou, para lembrar sua fonte, o capitão Rodrigo, quando chora a culpa ao encontrar a filha morta, depois de passar toda noite jogando, sem acudir aos pedidos de Bibiana e sem voltar para casa. Em *Incidente em Antares* o modelo canônico clarifica-se na 'compostura' de Quita e Lanja, nas crises de consciência de Tibério quando passa muito tempo com as amantes ou 'tocando' sua fábrica de seda, produto de contrabando do outro lado do rio, da Argentina. Ou quando, na morte por tortura de João da Paz, o Dr. Lázaro se isenta ao emitir o falso atestado de óbito, dando como *causa mortis* embolia pulmonar.

Tudo é feito na intenção de redimir o mal, reprimindo também as tentações da carne. Há um trecho curioso no início do romance, que parece servir muito bem como exemplo: a carta escrita pelo Pe. Juan Bautista Otero ao provincial de sua ordem, em Buenos Aires, diz:

'Aqui vivem muitos índios e índias em estado de indigência e, o que é ainda pior, em pecaminosa mancebia. Por outro lado, a ausência de mulheres da raça branca neste aldeamento leva os homens de origem portuguesa a servirem-se dessas indígenas para a satisfação de sua luxúria. O próprio Sr. Bacariano, segundo me informou pessoa digna de fé, é pai de quase uma dezena de filhos naturais com várias destas silvícolas, mas não os batiza nem legitima. Horroriza-me a idéia de que um dia quando adultas, essas crianças venham, sem o saber, a cometer incesto. Este é, porém, um problema que por ora temos de deixar nas mãos misericordiosas de Deus. Assim, nestes últimos três dias tenho celebrado muitos casamentos e batizado grande número de pagãos, não só crianças como também adultos. Ontem, domingo, rezei uma missa ao ar livre, com apreciável concorrência. O Sr. Bacariano não me parece ter muito respeito pela nossa religião ou por qualquer outra, mas apesar disso me tem tratado com consideração e até facilitado o meu trabalho apostolar. Perguntei-lhe, com o devido respeito, se não pretendia casar-se, e ele me respondeu que, dentro de poucos meses, iria a Alegrete para contrair núpcias com uma moça, de nome Angélica, filha de um abastado estancieiro daquela localidade.'⁹³

Os padrões leigo e canônico se visualizam facilmente, o que confirma minha hipótese de que a inclusão da História se faça pela mediação de um discurso inconsciente que tem sua matriz no medievo e que consegue apontar, na sociedade do pampa, todos essas nuances que os livros da 'história' do Rio Grande do Sul esquecem ou subvertem.

Há, em toda a obra de Erico Verissimo - pelo menos na parte desta obra que se quer historicizada -, uma tensão entre dois poderes: o profano e o religioso. O sagrado, onde a instituição familiar se promove pela Igreja,

⁹³ 1988, p.7.

onde os comportamentos éticos se restringem quando cotizados às leis que dificultam o acesso aos bens e ao domínio político. Tal tensão origina uma narrativa onde as estruturas profundas são as que revelam os comportamentos, os fatos da História que não se percebem na superfície. Às estruturas de superfície pertencem um certo arrolar de fatos e nomes que são mero pretexto, creio que consciente, por parte do autor, para que o leitor desavisado pense estar frente a frente com um romance histórico, onde se contam as grandes revoluções. A eleição de presidentes, o atentado a Carlos Lacerda (p.76), a morte de Getúlio (p.84), quando faz introduzir na narrativa, pela voz do locutor do *Repórter Esso* ou pelas páginas do *Correio do Povo*, a carta-testamento (p.90). Da mesma forma, a eleição de Juscelino e de Jango (p.92), as 'manobras' de Leonel Brizola (p.96), a inauguração de Brasília (p.99), a vitória de Jânio Quadros com seis milhões de votos (p.112) e o golpe contra Jango que só tem assegurado seu poder temporariamente (p.121).

Fatos e fatos da vida nacional riograndense são elencados: a sucessão de Júlio de Castilhos por Borges de Medeiros (p.27), a Primeira Guerra Mundial (p.28), a revolução do Partido Republicano de 23 (p.30), o levante militar de 24 e o batalhão ferroviário comandado por Luís Carlos Prestes (p.33), a posse de Getúlio Vargas como Ministro da Fazenda de Washington Luís (p.39), a eleição de Getúlio à presidência do Estado (p.39), a Revolução de 30 (p.41), a revolução paulista de 32 (p.42), a nova Constituição de 34 (p.43), a eleição de Getúlio Vargas a Presidente da República (p.43), o Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial (p.48), a Força Expedicionária na Itália (p.50), a anistia a todos os presos políticos do país em 45 (p.51), a Constituinte com Getúlio (p.53), o golpe de Estado de Goes Monteiro em 45 (p.55), a eleição de Eurico Gaspar Dutra (p.57), o retorno de Getúlio, em 50, como candidato à presidência da República (p.59), a posse de Vargas em 51 (p.62), o atentado a Carlos Lacerda

(p.76), a licença de Getúlio (p.83), a morte de Getúlio Vargas (p.84), a eleição de Juscelino Kubitschek como Presidente e a Jango como Vice (p.93-96), a inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960 (p.99), Jânio e sua campanha (p.109), vitória de Jânio (p.112), a renúncia de Jânio (p.114).

Na composição da figura feminina, o autor aposta num retrato de cores neutras, mas fortes, bem ao estilo século XII. Essa figura será 'submissa ao marido', cumprirá a sua missão de dar filhos ao homem que 'a acolhe': nessas crianças reunir-se-á 'o que ela trouxe e o que elas conservam de seu pai, a esperança de duas sucessões, a reverência para com duas linhagens de antepassados de onde são retiradas, segundo as regras de difícil restituição, os nomes dados a cada uma delas.'⁹⁴ (Os nomes que a própria ficção engendra não deixam de manter essa característica.)

XXIV DA ELEIÇÃO DO FEMININO

É por demais conhecida a predileção de Erico Verissimo pela figura feminina, que afirma vir da mãe que sempre o defendeu e encantou. Tal figura tem suas origens em D.Adriana, senhora do Sobrado, 'dama de moral impecável mas, para a época em que viveu, de hábitos um tanto ousados, e 'modernos' pois costumava fumar cigarrilhas e escrever sonetos'.⁹⁵ D.Bega, a mãe - a água em contraposição ao vinho, pai - era econômica, de poucos amigos, com os pés firmemente plantados na terra. De sobriedade seca e de inesgotável pessimismo, 'tinha uns olhos negros e lustrosos, duma mocidade que durou até o dia de sua morte, aos setenta e oito anos'. Ao

⁹⁴ DUBY, 1989, p.115.

⁹⁵ VERISSIMO, 1976, p.2.

relembrar as mulheres da família materna o autor não esquece de reafirmar '(...) que nesses lados da minha família as mulheres eram mais enérgicas e moralmente corajosas que os homens. Isso talvez explique a presença em meus romances de personagens femininas de caráter forte como Olívia, Fernanda, Bibiana, Maria Valéria e principalmente Ana Terra'.⁹⁶

As relações amorosas das referidas personagens também corroboram sua analogia com as descrições que os historiadores recuperam dos textos medievais. Tentando compreender como a sociedade feudal se comportava e de que forma se construía um imaginário que ia do temor à negação de Deus e dos códigos sociais, percebe-se que o amor recuperado por Erico Verissimo é ditado por convenções típicas do medievo. E, sobretudo, é fruto de uma ideologia. O marido deve comportar-se como o mais velho, o senhor (Tibério assim o faz, Zózimo não incorpora bem o papel) e ter, pela esposa, uma perfeita afeição; esposa essa que, quando nova, é sempre bela, nobre e virgem. A comparação com textos históricos feita a partir de Duby fica precisa:

'a pessoa feminina era partilhada (...) (entretanto) o que pode haver num homem de desejo, de impulso, de amor não se desafoga, como deve fazer o amor feminino, na sublimação, no espiritual. Escapa também à sujeição matrimonial, mas sem abandonar o século, a terra, o carnal. Desvia-se para o jogo, para os espaços desembaraçados da gratuidade, da liberdade lúdica'.⁹⁷

Os arranjos matrimoniais também se assemelham e a insubmissão às ordens dos pais são retrabalhadas em face a um outro elemento repetitivo: a morte. A insubmissão de Ana Terra é punida com o assassinato de Pedro Missioneiro pelos seus irmãos; a vida pregressa de Erotildes faz com que ela

⁹⁶ Id., *ibid.*, p.32-33.

⁹⁷ 1989, p.36.

morra de tuberculose e também por negligência de um homem que funciona como seu censor, o Dr.Lázaro.

O sentimento que liga o homem e a mulher não deverá ser da mesma forma: à mulher será exigida fidelidade. Todas as personagens femininas de *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares* são fiéis, até aquelas que, expressão máxima desta fidelidade, permanecem solteiras escondendo seu grande amor: Maria Valéria com relação a Licurgo. Os prazeres devem ser contidos (Rodrigo Terra Cambará chega a desejar que Flora seja mais receptiva sexualmente, ao mesmo tempo que se critica por isso). O casamento impõe o sério, a compostura. São sérias por demais as relações amorosas femininas, enquanto ao sexo masculino é permitido buscar o prazer em situações extraconjugais, largamente exploradas em qualquer dos textos citados, inclusive com repetição de tópicos afrodisíacos: o caminho que a Salamanca faz para chegar ao Jarau, quer pelas mãos de Rodrigo Terra Cambará, quer pelas de Tibério Vacariano. Assim como o amor cortês é citado fora do casamento nos textos históricos, a infidelidade masculina dessas narrativas ficcionais permanece fora do circuito conjugal, como mais um elemento a marcar a grandeza, a compreensão, a dedicação feminina. As Floras, as Quitérias, as Lanjas, as Sílvias são inúmeras ao longo da obra de Erico Verissimo. A matriarca é sempre outra medida de controle frente aos 'irrequietos' caudilhos, sejam estes maridos ou filhos, sempre como mais uma fixação recorrente do autor.

XXV DO SUPER-HERÓI

Umberto Eco desenvolve uma análise detalhada dos principais personagens do folhetim do século XVIII e nelas identifica suas mais trabalhadas e repetitivas características, que os fazem ser super-homens. Pretende, frente às obras escolhidas, vê-las como um simples documento de um período histórico, ao mesmo tempo que entende o elemento social que estas revelam numa possível solução estética, além de percebê-las numa dialética entre estética e fator social explicativo, onde o social determina o estético.⁹⁸

O super-homem do romance de folhetim será sempre uma solução imediata e consolatória às tramas e às tensões mal resolvidas do cotidiano ficcional ou histórico. *Se a realidade for efetiva, e não existirem nela as condições para a resolução dos contrastes, o elemento resolutor deverá ser fantástico⁹⁹ (os mortos-vivos o são!!).

Tanto para Gramsci como para Eco, o super-homem é, primeiramente, fruto do romance popular, e só depois chega à filosofia, com Nietzsche. O juiz e o carrasco, o benfeitor e o fora-da-lei, o belo e o feio, o bom e o mau, são algumas de suas cores. Pintá-lo na narrativa requer uma certa dose de bom humor, ao lado de um certo senso de terrorismo. Sua existência se deve à mola propulsora de um mecanismo narrativo que funciona como um conforto para o leitor, fazendo com que qualquer situação seja desbaratada, arranjada, solucionada de forma imediata e previsível. Serve ele para

⁹⁸ ECO, 1991, p.40.

⁹⁹ Id.ibid., p.62.

construir a fantasia do povo, para repovoar o imaginário coletivo, a fim de que o leitor comum consiga identificar-se tão perfeitamente com suas ações, que se sinta *em paz*, aceitando, a partir das peripécias do herói, a própria vida, com todas as limitações e sofrimentos.

Eco considera Rodolphe de Eugene como o primogênito desta dinastia de super-heróis, conjugando em si o ser trabalhador, humano e o ser divino: 'é um Deus cruel e vingativo, é um Cristo com a alma de um Jahvé mau'.¹⁰⁰ Além de resolver maravilhosamente os dramas dos trabalhadores/sofredores parisienses, deve ele interagir em todas as tramas mais representativas, ou não, e solucioná-las de modo satisfatório. Por meio desta técnica, o enredo, para o leitor, será sempre fonte inesgotável de informações e de redundâncias, a fim de que todos os seus desvios sejam apreendidos de forma natural. Todos os elementos compositivos devem ser repetitivos, reproduções idênticas, até que não reste qualquer dúvida quanto à competência deste super-homem, capaz de resolver toda e qualquer adversidade.

D'Artagnan é o segundo em linha direta, mas, para o teórico, cede seu lugar a Richelieu na obra *Os três mosqueteiros*, este sim o grande sujeito da narrativa dumasiana. Richelieu é o mau que sofre até quando quer ser bom, e se faz concessões a seus inimigos, as faz por interesses outros. Deixa para o leitor os ditos mais convincentes da história, e faz de sua relação com Ana da Áustria uma verdadeira recuperação histórica.

Também de Dumas, *O Conde de Monte Cristo* terá os germes daquela figura que a filosofia de Nietzsche inventaria. O conde é um modelo aperfeiçoado da convivência entre bem e mal, da tensão entre vingança e

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, p.64.

perdão. Será o inspirador de muitas outras personagens, como Rocambole, que 'vende' suas sensações ao leitor, brincando com uma sociedade totalmente fictícia.

De cada um dos acima citados, posso retirar outros que, igualmente, fazem parte desta galeria: se Tibério Vacariano é o senhor feudal com respingos de bondade, Cícero Branco, o advogado que comparece em *Incidente em Antares*, é o cavaleiro andante que concentra em si os ideais não só de vingança, mas de revolução. Se em vida Cícero não consegue se fixar por inteiro no papel de herói, na morte se apresenta como um super-homem, mesmo porque tem o poder de superar a vida e, permanecendo neste estado de morto-vivo, fazer valer os direitos da ética e da dignidade humanas. Cícero será em *Incidente em Antares* o super-homem, tal qual Rodrigo Terra Cambará já o foi em *O tempo e o vento*. Nele se conjugam a valentia do herói e a covardia do vilão; nele os elos de enredo se concentram e sua trajetória se faz redundante à medida que informa o leitor dos motivos centrais da trama. Dele é o discurso de ordem e, por certo, o discurso do poder e o do povo.

Curioso: se Richelieu é grande por sua perícia em cativar seus mais fortes inimigos, em promover intrigas, Cícero é grande em desvendar, para o povo de Antares, as verdadeiras intenções de seus habitantes mais ilustres, de seus governantes, em desenrolar os vários nós narrativos que se concentram numa trajetória de perdas, danos e recompensas que, evidentemente, funcionam como retificadoras de uma realidade indesejada.

Cícero Branco, dividindo com Quitéria as funções de super-herói, é o 'enviado', aquele que pode e deve punir para reabilitar os oprimidos, que vem salvaguardar os direitos dos pobres e impor aos ricos uma diversa conduta. Nele se combinam atributos do deus e do diabo, do bem e do mal,

para que possa, num enredo previsível, dar aos pobres o que lhes pertence, fazer valer a imparcialidade da justiça e remontar o panorama da cidade mediante a sua fala reveladora e profética.

Na primeira parte da narrativa, *Antares*, a personagem de Cícero é apenas citada de forma breve e se faz inoperante e secundária. Tibério Vacariano é quem conduz a trama, que se traduz muito mais em elenco de fatos do que realmente em intrigas. Cópia não refinada de Rodrigo Terra Cambará, Tibério permanece como um protagonista que anuncia o próximo fato, o incidente. Ele é o oráculo, a voz narrativa onisciente. Não posso considerá-lo super-herói porque até suas semelhanças com o Dr. Rodrigo não se acham desenvolvidas ou chegam a revelar outras qualidades excepcionais ou malévolas. Tibério Vacariano comparece na narrativa como tipo, como sujeito de uma ação ficcional secundária. Sua performance só diz respeito à confirmação de um arquétipo, o do caudilho. Sua ânsia de poder e riqueza corroboram este perfil. Tibério só responde, pois, por aquela parte da narrativa tão necessária: a de reunir em torno de si várias personalidades históricas que são citadas ao longo do texto. Mesmo quando a ação nele se concentra, geralmente o seu interlocutor é o mais importante elo na fixação de idéias, nuances regionais (caso específico que acontece em suas conversas com a amiga Quitéria) e questionamentos próprios do autor. Personagem totalmente previsível, e não necessita garantir uma informação ao leitor, pois este o conhece demasiadamente, desde outras tantas leituras. Não gera, portanto, nenhum tipo de ambigüidade, e sua postura na narrativa equivale à de qualquer outra personagem que seja composta para garantir uma fácil decodificação do enredo. Ao contrário de Cícero, não é agente consolador, nem sequer é capaz de solucionar quaisquer embates sociais (Rodrigo Terra Cambará chega a algumas soluções na primeira parte de *O retrato*, quando assume o papel de protetor

dos menos favorecidos), mas mesmo assim deve seu substrato maior ao capitão Rodrigo.

O herói carismático é Cícero Branco. Sua função é restaurar a ordem social na comunidade de Antares e privilegiar os sofredores. Desde sua aparição no segundo momento da obra, o *Incidente*, já age como um super-homem. A ele cabe apresentar os mortos para o leitor e para o desenvolvimento da trama. 'Como um mestre de cerimônias, Cícero faz o raio de luz da lanterna elétrica iluminar o rosto do primeiro homem da fila (...)'¹⁰¹

Após as apresentações, será ele também o relator de todas as injustiças e sofrerá (pois todo o grande herói não pode deixar de revelar suas fraquezas e expiá-las) as restrições de seus companheiros pelo "passado progresso". Surge como portador de uma solução autoritária, ao mesmo tempo que paternalista. Precisa impor-se para que possa ser elevado acima dos demais e, como super-homem, os possa proteger e livrar de males futuros. Cícero Branco é o Rodolphe de Gerobstein que julga e 'manda para o inferno' todos os prevaricadores, premiando concomitantemente aos bons.¹⁰² Herda do *Conde de Monte Cristo* a idéia de ser um justiceiro e não um vingador, a capacidade de promover a liberdade dos espíritos mais avançados edificando seus leitores com uma bela reflexão sobre a vida, a morte, o desejo, a liberdade. Resgata de Aramis, o mosqueteiro, a sapiência, e sua aventura concentra-se no discurso. É na e pela palavra (Erico Verissimo já teria lido Barthes?) que Cícero exerce seu poder de super-herói.

¹⁰¹ VERISSIMO, 1971, p.235.

¹⁰² Apud ECO, 1991, p.95.

Não posso me furtar a afirmar que Cícero é composto pelo autor porque este precisa, agora, no momento histórico em que vive (os anos ditatoriais), vender uma nova imagem; a do caudilho, porque a do monarca das coxilhas não serve mais. É preciso demonstrar simpatia pelos torturados, pelos perseguidos; é mister afirmar-se contra o regime opressor. E isso, evidentemente, não poderá ser mostrado, na narrativa, através da fala de um poderoso chefe feudal.

Mas, se Cícero é o super-homem destes tempos sem liberdade, só poderá sê-lo depois de morto e tudo isso funcionará mais uma vez como metáfora da história. Cícero é a representação metafórica do discurso dos oprimidos; é a imagem da esperança em novos tempos. Cícero, como Rodolphe, revela uma ideologia social democrático-reformista, típica do romance oitocentista que resgatou, sobretudo, o medievo. Na fala da personagem o signo verbal, a palavra "metáfora", aparece inúmeras vezes.

Sabe-se que o ideal democrático estava subjugado pela ordem militar; sabe-se que a sociedade espelhava apenas inverdades. A proposta de reforma só pode vir de quem já é um subdeus, alguém inatingível quer na matéria ou no espírito (os tiros de Inocêncio não atingem Barcelona da mesma forma que a traição de Efigênia não atinge mais a moral de Branco). Como bem afirma Eco "é a extrema depauperação do esquema da tragédia aristotélica", só que aqui a catarse deve ser otimista para não frustrar o leitor.¹⁰³ Cícero Branco tem as características de todos os outros super-heróis, decidindo os destinos dos menos favorecidos, vingando as injustiças, revelando as improbidades. Diz ele, do alto do coreto, abrangendo a praça onde estão todos os líderes e tentando abarcar a cidade:

¹⁰³ Op.cit., p.93.

"Hipócritas! - exclama. - Impostores! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais do que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa. O Prof.Libindo travestiu-se de sábio. O Dr.Lázaro representa o papel de médico humanitário, espécie de santo municipal, a personificação da bondade desinteressada. O Dr.Quintiliano é a própria imagem da justiça, os olhos vendados (os dois ou um só?), numa das mãos a espada e na outra uma balança de fiel duvidoso. O nosso *digno* promotor freqüentemente enverga a sobrecasaca de Rui Barbosa e dança a grande *polonaise* da Cultura. O nosso Vivaldino Brazão, ah! esse é alternadamente Dr.Hyde, que faz vista grossa às violências de sua polícia e às próprias patifarias, e o Dr.Jekyll, que cultiva delicadas orquídeas. Faça-se justiça ao nosso truculento Cel.Vacariano, pois ele ostenta com naturalidade e coragem cívica o manto antipático do poder discricionário, que herdou de seus ancestrais, dessa estirpe de bandidos, abigeatários e contrabandistas históricos..."¹⁰⁴

É uma personagem que se reconstrói como um mito, num ritual de comemoração da vida e da morte.

Em torno de Cícero Branco gravitam as demais personagens e os fatos mais importantes do enredo:

- com ele Quitéria se defronta ao sair do caixão (p.231);
- é ele quem abre os demais caixões e faz as apresentações (p.234 e seguintes);

¹⁰⁴ VERISSIMO, 1988, P.341/342.

- são dele as considerações sobre a vida e a morte, o tempo, a eternidade;

"Temos diante de nós o resto da vida, quero dizer, da morte..." (p.242);

 ele reitera o jogo metafórico que o autor propõe ao longo da narrativa:

"Pelo que estamos ouvindo, nem depois de mortas as pessoas perdem o gosto da *metáfora*' (grifo meu) (p.244);
- sobre ele recaem as sanções pela sua vida passada:

"- Você sabe exatamente o que me aconteceu (...) Porque não contou a verdade aos outros, seu canalha indecente, corrupto, covarde!?" (p.246);
- ele determina o que fazer, ou seja, a reunião ao meio-dia, no coreto da praça, e libera os demais mortos para que façam o que quiserem (p.263);
- perdoa "os seus traidores", como um Cristo pagão:

"- Levante-se menino. Eu me retiro..." (p.271);
- consegue, com o velho Aristarco, os papéis necessários, o reconhecimento dos documentos que se fazem necessários para seu discurso na praça (p.273);
- fala em nome de todos os mortos para o povo de Antares (p.342 e seguintes);
- acusa os líderes:

"eu acuso o Cel. Tibério Vacariano e o Major Vivaldino Brazão de peculato e enriquecimento ilícito à custa dos cofres públicos!" (p.346);
- confessa seus próprios pecados:

"Quando vivo, senhoras e senhores - diz ele em voz clara e alta - fui, não só advogado e conselheiro desses dois 'beneméritos' cidadãos cujo nome há pouco tive a honra de declinar, como também o seu testa-de-ferro e factótum. Juntos lesamos incontáveis viúvas, órfãos, ausentes e até presentes: negócios de inventários, desapropriação de terras e prédios. Protegíamos assassinos e contrabandistas quando isso nos convinha política ou economicamente." (p.349);

- apresenta as provas dos diversos crimes que cita, inclusive a gravação de uma tramóia de alto vulto (p.350-352);
- desmitifica o herói já conhecido, o herói consagrado Tibério (p.355):

"O velho Vacariano não reza, não vai à missa e nem se confessa, e durante toda sua gloriosa existência teve incontáveis oportunidades de transgredir os dez mandamentos. Pátria? A flor dos Vacarianos ama tanto a sua, que tem passado a vida a lesar os cofres públicos e a mamar nas tetas desta pobre república. Ah, mas com a família o caso é diferente! O Cel.Tiberiano preza tanto essa instituição, que em vez de uma mulher tem duas: a legítima, que vive no palacete que vemos ali na esquina, e a ilegítima, instalada numa outra casa e numa outra rua. Agora, acima de Deus, acima da Pátria, acima da Família, o nosso Tibério, imperador de Antares, adora a Propriedade, e é capaz de matar e até de arriscar-se a morrer para defender as suas propriedades, aumentando-as à custa da propriedade alheia. Daí o seu sagrado horror a qualquer mudança do presente *status quo* político, econômico e social que tanto que lhe convém." (p.355);

- dá a palavra a todos que desejam dizer de suas mágoas;
- promove a fala "da defunda prostituta" Erotildes, negando qualquer interferência (p.363-364), mesmo quando esta revela ao público seu caso com o Coronel Vacariano e quando acusa o Dr. Lázaro de negligência (p.365);
- faz com que todos ouçam a testemunha mais importante, o cidadão João Paz (p.366-367) e, pleno de poderes, se dá o direito de enfatizá-la (p.368-369), acusando novamente o Dr.Lázaro de participação no crime;
- "levanta um braço pedindo silêncio e (...) declara simplesmente: "Povo de Antares! Não temos mais nada a dizer." (p.371);

- assim como inicia o discurso, o conclui e permanece com os outros mortos no coreto;
- é alvejado, a mando dos poderosos, com os demais companheiros (p.442); assemelha-se novamente a Cristo;
- pede a palavra, consulta os companheiros para saber se todos estão de acordo quanto a se retirar do coreto (p.443) mesmo que permaneçam insepultos; é quem ajuda Quitéria a entrar novamente em seu caixão, quem agradece a todos, quem delimita o final, como um autor, a sua tragédia, quem fala por último com Barcelona: "Barcelona, faz três dias que você está morto. Mas isso é um pormenor sem importância. Afinal de contas, que é o tempo e o calendário para quem já está na Eternidade?" (p.445).

A partir de todos esses eixos, afirma-se a total ingerência da personagem no desenrolar do enredo. Se, como quer Erico Verissimo, *Incidente em Antares* é a grande fala do homem sobre a liberdade - ainda que, sob meu ponto de vista não se concretize como tal por lhe faltarem muitos substratos - o sujeito que diz desta liberdade é um super-herói, super-homem de um romance popular criado para agradar ao grande público. Se Nietzsche constrói seu super-homem baseado em Zaratrusta e Gramsci o ancora na literatura popular e folhetinesca, Erico Verissimo gera-o como produto necessário para vender ao público.

A matriarca Quitéria incorpora o papel de super-heroína por ser o contraponto ideal a Cícero Branco, a ouvinte dedicada do discurso do Super-homem e seu par intelectual.

XXVI DO RESGATE DAS ORIGENS

A partir do século XX, Benjamim, o Caolho, congrega o poder político e latifundiário; seu filho Zózimo, casado com Quitéria, será o continuador do pai, ainda que diferenciadamente cedendo o poder à "eminência parda", Quitéria. A estória se desenvolve centrada no casal e suas quatro filhas e, posteriormente, nos genros. Será Quita que amarrará em si muitos dos fios da narrativa e do poder. Sua atuação também se faz em forma de cópia e de reiteração da figura feminina, tão explorada pelo autor em personagens como Ana Terra, Bibiana, Maria Valéria. Quita possui em comum com elas a sisudez, a fortidão, o tom da pele e dos cabelos, a autoridade, o apego à moral, à religião. A descrição de D.Quitéria Campolargo, feita por Martim Francisco em seu diário *Jornal de Antares*, não deixa dúvidas acerca disso. É na recuperação, via memória (num evocativo às madeleines de Proust), que os bolinhos de coalhada de Quitéria se configuram tais quais os de Maria Valéria:

"Bolinho de coalhada ... Dou uma dentada num deles, mastigo, degusto e então o milagre proustiano da *madeleine* - que importa seja uma paródia? - se opera. *Je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollier un morceau de madeleine... Certes ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, que, lié à cette saveur, tente la suivre, jusqu' à moi ...*"¹⁰⁵

¹⁰⁵ VERISSIMO, 1988, p.177.

Descortina-se neste trecho toda fixação do autor no resgate das mesmas origens, dos mesmos nomes, das mesmas características físicas e psicológicas das personagens. Personagens que são construídas a partir de um estereótipo, personagens tipo que, na sua reincidência, não se desenvolvem. O tão decantado Floriano, personagem dito *raisonneur*, não consegue se afirmar num discurso indireto livre. Seu *Caderno de pauta simples*, funciona no *Arquipélago* mais como uma revisão dos fatos do que exatamente um texto composto em forma livre para refletir o pensamento do autor. Ainda que a crítica conhecida afirme que tais personagens sejam aquelas que apresentam os problemas que Erico se coloca enquanto escritor, o modo de compô-los, sempre repetitivos, sem gerar uma estética, na maior parte das vezes chega a um saturamento. Todos são intelectuais, como Noel e Fernanda, como Tônio Santiago de *O resto é silêncio* e Martim Francisco Terra de *Incidente em Antares*. O ponto de vista narrativo que passa para a primeira pessoa não chega a convencer, soa falso: apenas sugere que o autor queira inserir sua opinião sem o cuidado de exprimi-la implicitamente, com uma reflexão intertextual.

A obra de Erico Verissimo não é, em hipótese alguma, auto-reflexiva, e seus personagens são exemplo disso. Personagens lineares que, se apresentam problemas, estes são facilmente resolvíveis por qualquer leitor desavisado. O autor não se coaduna com escritores que fazem do próprio texto um elemento doutrinário, nem da literatura um ato de reconhecimento do sentido de estar no mundo. É por demais simplista o modo como Erico Verissimo ordena e propõe o que a crítica chama de tensão entre o estético e o ético, em sua obra.

Martim Francisco, já citado, em conversa com Quitéria, chega a formular uma pergunta a sua interlocutora sobre "o nosso Erico Verissimo".

A resposta é direta e vai de encontro às críticas que, na época, eram feitas à obra do escritor:

"- Nosso? Poder ser seu, meu não é. Li um romance dele que fala a respeito do Rio Grande de antigamente. O Zózimo, meu falecido marido, costumava dizer que por esse livro se via que o autor não conhece direito a vida campeira, é 'bicho da cidade'. Há uns anos o Verissimo andou por aqui, a convite dos estudantes, e fez uma conferência no teatro. Fui, por que o Zózimo insistiu. Não gostei, mas podia ter sido pior. Quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele.

- A senhora diria que ele também é comunista?

D.Quitéria, que mastigava uma broinha de milho - e mais que nunca parecia um pequinês - ficou pensativa por um instante,

- O Prof.Libindo costuma dizer que, em matéria de política, o Erico Verissimo é um *inocente útil*.¹⁰⁶

Não se nota, neste trecho, qualquer reflexão mais profunda sobre a postura do ficcionista frente a sua realidade e à realidade nacional, nem sequer a respeito do sistema literário ao qual a fortuna crítica o inseriu, o chamado romance realista da década de 30.

XXVII DA MANIPULAÇÃO DO CÓDIGO

Umberto Eco, quando teoriza sobre a mensagem estética diz que ela se propõe como ambígua e auto-reflexiva. "Um texto estético implica um

¹⁰⁶ VERISSIMO, 1988, p.178.

trabalho particular, *uma manipulação da expressão* que gera "*um reajustamento de conteúdo*", provocando o surgimento de uma função signíca original, uma mutação na esfera do código, o que leva a uma outra e peculiar visão de mundo.¹⁰⁷ (grifos do autor)

Se cotejarmos esta idéia com a Jakobson, onde o próprio Eco acha seu mote, e virmos a ambigüidade como um tipo de violação das regras do código, não há quaisquer violações em Erico Verissimo. O código de que se utiliza permanece sempre e sempre inalterável e a sugestão de Antônio Cândido de que *Incidente em Antares* resgataria Kafka e Joyce só pode ser entendida como um apontar para a ironia, algum tipo de realismo mágico que só aconteceria com o discurso das personagens mortas. Não há, mesmo frente a estas figuras, qualquer efeito de estranhamento por parte do leitor. Não há desvio no plano da expressão que corresponda a qualquer alteração no plano do conteúdo. Não se atrai a atenção pela organização dos sentidos do tecido estético ou poético.

A expressão fica melhor e bem mais elaborada quando os coronéis são descritos como os senhores da estância, do gado, da política, da guerra. Ou a personagem que serve de base à construção de tantas outras é Rodrigo Cambará, o capitão. Nela se espelham o "segundo" Rodrigo e o próprio Tibério ganha alguns respingos da argamassa que constrói o primeiro gaudério. Poucos respingos é verdade, mais no lado boêmio e no eterno convívio com as mulheres. Um pouco da tenacidade, um pouco da veracidade. O prazer pela comida, a paixão pelo jogo, a vontade de guerrear são semelhantes, apenas e somente semelhantes. O ser "um homem de guerra" ("vosmecê é um homem de guerra"¹⁰⁸) e um homem apaixonado pela vida são pontos confluentes ao mesmo tempo que divergentes entre

¹⁰⁷ ECO, 1980, p.222.

¹⁰⁸ 1949, p.175.

ambos. Tibério tem algumas nuances do gaudério, do monarca das coxilhas mas, com certeza não compõe seu tipo tão expressivamente. O Dr. Rodrigo, que já une em si os Terra e os Cambará, revelará a dicotomia entre o desejo de ser da terra e a vontade de estar em outro espaço.

'É! Embora a gente não saiba, a Morte fala com a voz do poeta. Porque é nele que as duas, a Vida e a Morte, encontram-se reconciliadas, conversam uma com a outra, e desta conversa surge a Beleza.'

Rubem A. Alves

XXVIII DOS RITUAIS

Se Erico Verissimo se repete, na forma de compor suas personagens, desde os nomes até as mais específicas características, é pelas celebrações que o autor constrói realmente sua estética de repetição. A morte e a festa fazem de toda sua obra uma interessante amostragem dos rituais que o homem se utiliza para conviver com a passagem de tempo.

O tema da morte, obsessivo para o autor, é estudado tanto na história literária como na *História das Mentalidades*. Na literatura, o motivo fúnebre sempre esteve presente de forma concreta, plena. Na história, se esse motivo apresenta rupturas e desvios, deve-se ao fato de que o estudo do que hoje se chama *Mentalidades* é mais recente e mais inovador. O sentido da morte, a reflexão sobre a finitude humana, ocupa um território comum à arte, à literatura e à história. Assim, 'das atitudes coletivas diante da família, da vida, do amor e da morte, os historiadores atuais tenderão a pesquisar traços', afirma Michel Vovelle,¹⁰⁹ e esses traços serão encontrados muito mais no texto literário do que em qualquer outro documento. Ainda que testamentos, necrológicos, inscrições nas tumbas, sejam fontes para se resgatar as diferentes atitudes do homem frente a sua finitude, é, comprovadamente, o texto literário que dá os reais subsídios para que possa descrever os inúmeros processos de celebração da morte.

Vovelle, por exemplo, sem negar a importância do testemunho literário vai em busca do documento escrito 'menos ficcional', construindo a

¹⁰⁹ 1991, p.50.

partir dos discursos sobre a morte um perfil das atitudes coletivas. Philippe Ariès mostra que a morte 'acrônica', morte sem idade das sociedades tradicionais, está bem ilustrada na literatura e nas biografias de heróis. A história total dos homens diante da morte, retomada por Ariès, advém de uma 'consciência coletiva' que daria conta dos condicionamentos sociais, econômicos ou demográficos, de tudo que resultaria em ideologia religiosa, cívica, filosófica, estética. As atitudes humanas refletiriam um sistema inconsciente de representações coletivas.¹¹⁰ E, evidentemente, tais atitudes se presentificariam bem melhor no tecido ficcional do que no histórico.

Narrativas detalhadas de cerimônias fúnebres da alta burguesia são comuns no romance europeu do século XIX e do início do século XX. *La Chanson de Roland* marca a postura do bravo frente à morte, enquanto o camponês de Tolstoi revela uma calma aceitação à idéia de ser fuzilado. O tema fúnebre é vastamente explorado também em Martim du Gard, em Simone de Beauvoir, Thomas Mann e tantos outros.

Robert Darnton, analisando a Revolução Francesa, tece algumas considerações interessantes sobre o que chama de a arte medieval de morrer e a morte à americana. 'Na Alta Idade Média (diz ele) o moribundo desempenhava o papel central num drama sobrenatural. Encenava e conduzia sua morte de acordo com um rito prescrito, consciente do fato que atingira o clímax de sua vida, que o céu e o inferno estavam sendo pesados na balança e que ele poderia salvar sua alma tendo uma 'boa morte'.¹¹¹ A partir desta idéia, toda uma literatura iconográfica e reflexiva sobre como bem morrer se configurou como leitura obrigatória para todos. Elemento curioso, o homem medieval tinha horror à morte súbita, porque ela privava-o de sua própria participação nesse momento metafísico crítico.

¹¹⁰ Apud VOUELLE, op.cit., p.51.

¹¹¹ 1990, p.237.

Sua cena de morte era presenciada por todos, até por transeuntes, e contava com a ajuda do padre confessor, mais do que com a do médico. Seu testamento dava instruções de como proceder em seus funerais e como deveria ser o luto de seus familiares. O ideal de 'boa morte' era, assim, um ideal de cultura a ser preservado e renovado a cada situação específica. Na modernidade, entretanto, o homem é 'roubado' (como enfatiza Philippe Ariès) desta morte, e todo o cerimonial se faz ao inverso; há uma necessidade total de 'limpar' a morte, higienizá-la, e sobretudo, escondê-la. A literatura da modernidade é mais pródiga em relatar o papel do médico e dos parentes do que pintar o moribundo com as mais vivas cores. Na pós-modernidade, então, o domínio do temporal faz com que a morte seja encarada como um mero passatempo e, na cultura de massa, a morte dos olímpicos - para usar a expressão de Fausto Neto - acaba por constituir 'O charme e a possibilidade de sucesso nas edições de meios impressos e audiência de suporte audiovisuais, ao mesmo tempo em que são por eles também construídas.'¹¹²

Processo final no ciclo dos vivos, a morte se faz inspiradora para narrativas fantásticas, maravilhosas, onde a sua consumação não amedronta; pelo contrário, possibilita inovadoras composições sobre o tema'. Neste processo, o super-homem está devidamente inserido, mesmo porque, se não tem o poder de deter a morte, se faz imortal à medida que é o herói que será sempre lembrado, mantido vivo pela História ou pela estória (Bento Gonçalves, Getúlio Vargas). Enfrentando as situações de perigo com determinação e coragem absoluta, o super-herói defende seus companheiros, zela por eles e convive tranquilamente com todos os processos da morte trágica. Esta personagem de qualidades excepcionais revela as injustiças, vinga as mortes e intervém nos processos catastróficos

¹¹² 1989, p.41.

para repará-los. Sua atuação é sempre de invulnerabilidade, de poder. Ora, o poder de ser imortal é reiterativo no tipo de narrativas a que venho me referindo, a do romance popular. O romance popular dá voz a um tipo de personagem que tem consciência da finitude de seus companheiros mas que não crê, por certo, na sua. O romance popular, portanto, conforta seu leitor quando este se defronta com os vários sentidos da morte ou com as suas variadas faces.

XXIX DA VINGANÇA

Confrontar-se com as faces da morte é obrigatório para o leitor de *O tempo e o vento*. Desde Pedro Missioneiro, em *O Continente*, até Rodrigo Terra Cambará, no último volume de *O Arquipélago*, as personagens de Erico Verissimo morrem, vêem a morte de frente, sepultam seus mortos, referendam-nos nos cemitérios e acabam por fazer da morte o mais intrínseco eixo de ligação entre cenários, objetos, datas, fatos. A obsessão do autor pelo tema equipara as cerimônias fúnebres à mesma condição das festas. As descrições dos cortejos passam a ser entendidas como grandes espetáculos, em torno dos quais se reúnem os habitantes da comunidade. A morte nas guerras reveste-se do colorido do heroísmo, até se colorir lentamente de todos os requintes como a do senhor do Sobrado.¹¹³ As mortes do *Incidente* são, em si mesmas, apocalípticas: acontecem no mesmo espaço de tempo, no mesmo lugar e assumem a sua verdadeira coerência a partir do momento em que se revelam diferenciadas. O processo de cessação da vida permanece, não há uma ressurreição como

¹¹³ 1962, p.993.

prevê a ideologia cristã; há, sim, uma estranheza, uma nova instância na possibilidade que todas as personagens têm de superar a atual morte e de manipular a antiga vida. Todas as personagens somente neste sentido podem ser pensadas como super-heróis, porque superam a sua própria condição humana no ato divino de se reencontrar com os sentidos típicos da vida.

No medievo, como já disse anteriormente, o homem preparava-se para a morte e a aceitava com tranqüilidade. Todos se condicionavam a enfrentá-la numa cerimônia tradicional; todos permaneciam junto ao leito do moribundo. 'Os homens da Baixa Idade Média viam a morte como um destino coletivo, comum, inevitável, e não especialmente aterrador', afirma Darnton, ou enquanto na Alta Idade Média a morte serve para agudizar o individualismo cristão, servindo como o momento supremo na peregrinação pessoal rumo à salvação.¹¹⁴

No instante que Pedro Missioneiro é assassinado pelos irmãos de Ana Terra e enterrado junto a uma árvore - por certo uma figueira, para garantir, nos objetos, o mesmo processo repetitivo do autor - abre-se um elenco de rituais funerários que confirmam minha hipótese de que a história narrada por Erico Verissimo nada mais é do que interferência, uma analogia com a história medieval. Pedro Missioneiro aceita a própria morte como destino; destino totalmente passível de ser cumprido, sem nenhum gesto de recusa ou rebeldia: 'Seus irmãos tinham levado Pedro para bem longe: três cavalos e três cavaleiros andando na noite. Pedro não dizia nada, não fazia nenhum gesto, não procurava fugir, sabia que era seu destino ser morto e enterrado ao pé duma árvore.'¹¹⁵

¹¹⁴ DARNYTON, op.cit., p.240.

¹¹⁵ VERISSIMO, 1949, 104.

A entrega ao 'castigo', porque desvirtuara a irmã dos Terra, é expressa de forma clara pelo autor. A questão ética se presentifica e, ainda que neste capítulo a beleza da descrição se sobreponha, os códigos morais de toda uma sociedade se revelam com forte impacto. Erico Verissimo pinta a honra, a vingança, com as tintas típicas de uma brochura medieval. A circunstância que reveste esta 'primeira' morte é uma circunstância que reflete, em si mesma, a História. Esta mesma História que o autor tenta contar de tantas formas, mas que só se dá ao leitor enquanto processo interdito. Se as personagens, os casamentos, as heranças são recuperadas do medievo, as mortes, nesta instância, também o são.

A filha de Licurgo e Alice que nasce morta, durante o cerco do Sobrado na Revolução Federalista de 1895, serve como exemplo de comportamento coletivo. Na época da citada Revolução era típico aos combatentes cercarem as grandes casas de estâncias ou de cidade, impedindo que seus moradores saíssem sequer para buscar comida ou água. Desta forma, aqueles que eram mortos dentro dos casarões, dos sobrados, eram sepultados no porão. Aurora, a menina que nasce morta, tem o mesmo destino: dentro de uma caixa de marmelada, sem nenhum tipo de cerimonial, é enterrada no porão. A preocupação da mãe, na sua dor, é com os ratos do porão. Imagem que Erico Verissimo recupera em *Incidente em Antares* (a cidade cheia de ratos após o tão esperado enterro de seus mortos) e que, por certo, também se pode buscar em outra narrativa de autor gaúcho, *Os ratos*, de Dyonélio Machado.

XXX DA MORTE E DO MORRER

As mortes acompanham o desenrolar do enredo, misturam-se com seus fios, enovelam-se até permitir que o leitor mais arguto possa construir uma outra história ao lado da primeira trama. Em *Ana Terra*, ao compor o painel guerreiro tão aprimoradamente, o autor coloca os castelhanos como os grandes invasores, os grandes depredadores, capazes de toda e qualquer barbárie. São eles que, depois de matarem o pai Maneco e o irmão Antônio, ainda violentam Ana. A desolação, a dor da perda são, aqui, incorporadas à paisagem, ao cenário, num muito rápido aproveitamento de um tecido ficcional como o de Graciliano Ramos:

'Não havia sombras sobre a terra e o silêncio em torno era enorme. Ana olhou para ramada: os bandidos haviam levado todo o trigo e as carretas. O rancho estava completamente destruído. E, de súbito, num choque, ela deu com os cadáveres... Lá estava o velho Maneco todo coberto de sangue, caído de costas: uma bala abrira-lhe um rombo na testa. A poucos passos dele, caído de borco, Antônio tinha a cara metida numa poça de lama sangrenta.'¹¹⁶

O costume de expor o rosto do morto, prática comum ao século XVIII, é rerepresentado neste mesmo capítulo, associado àquela atitude da Baixa Idade Média, onde os moribundos deixavam suas determinações sobre seu enterro, sua mortalha, enfim, suas últimas vontades:

¹¹⁶ Id., *ibid.*, p.119.

- Meu pai e meu irmão foram enterrados no alto de uma coxilha (...) - Quero ser enterrado aqui, meu filho, aqui debaixo deste cedro (...)

- Não quero que ninguém chore (...) Não é preciso costurarem nenhuma mortalha pra mim. Qualquer vestido serve. Mas quero que vosmecê prometa que ninguém vai ver a minha cara no velório. Promete?¹¹⁷

A tradição de usar luto é sempre recordada, quer no hábito de vestir a cor preta, quer no de fechar as janelas e portas da casa, quer no de não cantar ou fazer qualquer tipo de som. Na cena em que Bibiana visita o cemitério no Dia de Finados e conversa com o marido morto há tão pouco tempo, algumas imagens ficam nítidas: o preconceito frente ao vestir ou não o luto, a invulnerabilidade do herói ('Afinal de contas para ela o marido estava e estaria sempre vivo. Homens como ele não morriam nunca'), a certeza de que, mesmo morto, Rodrigo só agora estava em casa ('Podiam dizer o que quisessem, mas a verdade era que o Capitão Cambará tinha voltado para casa').¹¹⁸

XXXI DO CRIME E DA BARBÁRIE

Os assassinatos são também uma constante na totalidade da obra. Se as mortes na guerra não são pensadas como tal, ao contrário, sempre são vistas como gestos de heroísmo (veja-se Pedro Vacariano que, tendo consciência de que não escapará dos inimigos, permanece no lugar para dar cobertura à fuga de Rodrigo), os assassinatos podem ser compreendidos à

¹¹⁷ Op.cit., p.177.

¹¹⁸ Op.cit., p.296.

maneira de Richard Cobb, ao estudar a Revolução Francesa, quase como um comportamento irracional, porém necessário, de alguns seres humanos. Concentrando suas pesquisas no banditismo, homicídio, loucura, Cobb interpreta o assassinato como forma típica de desvio e, ao homicídio, como protesto político.

O desejo ilimitado pelo poder faz com os candidatos usem sempre da força para dizimar os inimigos. O emprego contínuo da chibata para os escravos e algumas vezes, até empregados, confirma novamente a utilização de um modelo medieval. A força da Igreja, com seus plenos poderes a decidir sobre a vida e a morte, evita qualquer tipo de julgamento anterior ao assassinato. Quando em *Os três mosqueteiros* Dumas prevê um julgamento para Milady, esse tipo de atitude já revela um comportamento nitidamente oitocentista, que não se encontra na tecitura que me proponho a analisar. Para Antônio Cândido, este processo de relato da violência, quer do indivíduo sobre a sociedade, quer da sociedade como um todo, justifica-se por uma preocupação do autor em mostrar o caudilhismo gaúcho em seus aspectos menos revelados. 'O caudilho é feroz, mas tem uma razão histórica. A violência é atroz, mas se combina tanto ao bem quanto ao mal', afirma Cândido, em artigo já citado,¹¹⁹ o que me convence de que todos esses reflexos de violência são configurações e corroborações para registrar um modelo de sociedade feudal que, para manter sua posse de terras, desfrutá-las contra tudo e todos, não se furta a qualquer barbárie.

'Seguiu-se uma cena digna do pincel e da imaginação dum Hieronymus Bosch. Xisto mandou amarrar o prisioneiro pelas pernas e pendurá-lo no galho de uma árvore, com a cabeça a poucos centímetros do solo. Depois acercou-se de sua vítima, empunhando um grande funil de lata, cujo longo bico lhe enfiou às cegas no ânus, profundamente. Com a

¹¹⁹ 1972, p.49.

cara contraída de dor e vergonha, Terézio cerrou os dentes mas não deixou escapar o menor gemido.

Nenhum daqueles homens parecia saber ao certo o que Xisto pretendia fazer. Um deles cochichou ao ouvido dum companheiro: 'Acho que o coronel vai dar uma lavagem de pimenta e mostarda nesse "pica-pau".'

Os planos de Xisto, porém, eram mais terríveis. Todos compreenderam o que ele ia fazer quando gritou: 'Tragam o tempero pra salada!' e dois de seus homens, vindos do quintal do casarão dos Vacarianos, aproximaram-se, conduzindo com todo o cuidado, para não se queimarem, uma grande chaleira de ferro cheia de azeite em ebulição.

O céu estava azul e limpo. Uma brisa de primavera bolia nas folhas das árvores e nas rosas de todo o ano que cobriam a cerca, ao lado da residência, agora deserta, dos Campolargos. Havia um grande silêncio na praça ensolarada.

Xisto murmurou: 'Sabes o que vou te fazer, sacripanta? Te incendiar as tripas'. A uma ordem sua, os dois homens começaram a despejar lentamente no funil todo conteúdo da chaleira. Terézio Campolargo soltou um urro e começou a estrebuchar.¹²⁰

'Romualdo Vacariano foi trazido à presença de Benjamim Campolargo, que exclamou: 'Tirem toda a roupa desse sujeitinho!'. Três de seus homens obedeceram à ordem. 'As botas também... Bom. Agora amarrem ele na mesma árvore onde penduraram o meu irmão. Assim não! Com a barriga contra o tronco, as pernas abertas... Isso!'

Um círculo duns cento e poucos homens formava uma espécie de muro ao redor da árvore. Como no dia da tortura e morte de Terézio, todas as mulheres e crianças tinham sido fechadas nas suas casas. Os companheiros entreolhavam-se, sem saber ao certo o que seu chefe ia

¹²⁰ VBRISIMO, 1988, p.17-18.

fazer. Benjamim chamou um de seus companheiros, um negro alto e corpulento, e lhe disse:

- Elesbão, você é quem vai fazer o serviço no moço.

O preto levou a mão à faca. Era um exímio degolador. Benjamim sacudiu negativamente a cabeça.

- Não. O instrumento não é esse, mas o que você tem entre as pernas.

Elesbão não entendeu imediatamente o que o seu comandante queria. Quando compreendeu, murmurou constrangido:

- Ora, coronel, eu nunca fiz dessas coisas.

- Mas vai fazer agora. É uma ordem.

- Por que logo eu?

- Porque sim.

- Aqui na frente de todo o mundo?

- É exatamente isso que eu quero: testemunhas.

Elesbão olhou para o homem nu e depois para o seu comandante:

- Me prenda, coronel, me rebaixe de posto, mas uma coisa dessas eu não faço. Degolar é diferente...

Num átimo Benjamim examinou mentalmente a difícil conjuntura. Por um lado não podia ser desautorizado na frente dos seus próprios comandados; por outro, não queria castigar e talvez perder um companheiro do valor do Elesbão. Quem salvou a situação foi um caboclo parrudo e mal-encarado, o Polidoro, contumaz barranqueador de éguas, que se apresentou voluntário para executar a tarefa.

- Está bem - disse o chefe Campolargo. - Está na mesa. Sirva-se.

E o caboclo violentou Romualdo.¹²¹

¹²¹ Id., ibid., p.19-20.

O aprimoramento desta estética da violência se faz apenas quando o autor descreve situações de tortura e, com elas, vende ainda melhor o seu produto, o super-herói. Ainda que cite algumas mortes históricas, como o assassinato de Pinheiro Machado, em 1915, que comparece reiterativamente em *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*¹²² (Xisto se avista com Pinheiro Machado no Rio de Janeiro), ou o suicídio de Getúlio, mais desenvolvido em *Incidente em Antares*, estes relatos acabam funcionando como afirmações e proposta narrativa de usar um elenco de nomes conhecidos, 'reais', para ancorar o desenvolvimento da trama.

Se bem que não se possa falar em neurose de caudilhos, o barbarismo constante aponta para um comportamento típico de uma cultura pampeana. A visão de crime peculiar à região geográfica do pampa é contemporânea àquela do medievo. O crime não é visto como violação dos direitos humanos, mas como forma de defesa e de imposição do mais forte sobre o mais fraco. As cenas de barbárie assistidas até pelas crianças são comuns nos séculos XII/XIII/XIV/XV, quando a Inquisição previa as execuções dos infratores na presença de todos aqueles que deveriam optar por seguir suas normas se não quisessem ser punidos. Esta visão de crime oferece uma visão negativa do sagrado, incorporando ritos profanos de sacrifícios, os mesmos da antigüidade pagã. A este respeito afirma Darnton: 'O índice de crimes violentos (assassinio e assalto criminoso, por exemplo) tende a ser muito mais elevado em aldeias arcaicas e agrárias, onde as normas comunais regulam a conduta, exceto em seus momentos mais explosivos e impetuosos.'¹²³

Bem ao final de *Incidente em Antares* se tem uma revisão do tema 'crime' pelo autor. Quando Martim Francisco retorna à cidade e seu amigo

¹²² Id., 1951, p.549 e 1988, p.21.

¹²³ Op.cit., p.235.

Pedro-Paulo conta-lhe 'tudo que sabia sobre a volta dos mortos'; logo após, Mendes, encarregado pelo prefeito, o adverte de que deve deixar a cidade o quanto antes, ao que Martim Francisco questiona:

'- Mas qual é o meu crime?

- Ora, doutor, quem lhe disse que é preciso cometer um crime para ser castigado?'¹²⁴

A idéia de cometer ou não um crime por ter matado alguém por vingança ou para 'lavar a honra' é construída de forma clara em *O tempo e o vento*. No capítulo *A teiniaguá*, que integra *O Continente*, a personagem Aginaldo da Silva é sutilmente apresentada pelo narrador com estas considerações:

'o que não contava, mas os outros murmuravam, era que tivera que fugir de lá, havia muitos anos, por ter matado a esposa e o homem com quem ela o traíra. 'Isso não é crime' - observara um dia o Alvarenga, de cuja loja o nortista era bom freguês. - Um homem de vergonha não podia fazer outra coisa.'¹²⁵

Nos três tomos originais de *O tempo e o vento* só encontramos um julgamento por assassinato. Pertence às seqüências do capítulo *O deputado de O Arquipélago*. O julgado é Severino Romeiro, alcunhado Malacara e dito assassino profissional, que matara Pedro Batista, pelas costas, com três balaços. Ainda que o promotor faça uma acusação brilhante, Severino acaba absolvido por maioria absoluta de votos e o perseguido passa a ser Dr.Ruas, o promotor, que acaba espancado e jogado na sarjeta. Creio ser interessante observar que Dr.Ruas é a matriz do Dr.Cícero de *Incidente em Antares*, este último guardando daquele muitas semelhanças. Pensando os espaços que o autor reitera, a sarjeta é, em todas as situações de briga e

¹²⁴ VERISSIMO, 1988, p.473.

¹²⁵ Idem, 1991, p.331.

espancamento, o lugar mencionado, onde as personagens caem com o rosto no barro que se mistura com o sangue. Imagem que Erico emprega *ad nauseum*.

XXXII DOS ASSASSINATOS

Todos os assassinatos que são narrados guardam uma semelhança: se acontecem na guerra, não se supõe qualquer punição a quem os comete; são todos aceitos, ainda que sejam bárbaros como os de Maneco e Antônio Terra ou de Terézio Campolargo e Romualdo Vacariano, entre outros. O crime de guerra não está previsto neste código feudal. Duas situações narrativas, neste particular, são muito bem compostas em *O Continente*: a morte de Sepé Tiarajú, que tem o peito varado por uma bala¹²⁶ e a do capitão Rodrigo Cambará, também por bala no peito, ao pular a janela para tomar de assalto o Sobrado.¹²⁷ Referente ao capitão Rodrigo, se tem uma história singular de duelo de adagas com Bento Amaral, bem ao gosto rocambolésco, quando o capitão deixa sua marca no rosto do adversário - sem conseguir terminar a perna do R - e é alvejado à traição:

'A história apresentava dois aspectos culminantes: Bento Amaral havia cometido uma traição; levava uma pistola escondida e servira-se dela; Rodrigo estava muito mal: uma bala lhe atravessara o pulmão' o que leva o Pe.Lara, a quem Rodrigo confiara a pistola antes de partir para o duelo, a exclamar:

¹²⁶ Id., 1949, p.59.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p.294.

'- Muito feio (...) Muito feio. Indigno de um homem de honra.'¹²⁸

O homem de honra, no código da cultura pampeana, é aquele que não trai a palavra, mesmo que, ao empenhá-la, assuma a própria morte. Esses processos culturais se acentuam a cada vez que se percebe neles a consciência de toda coletividade, como propões Ariès. Esta consciência coletiva dará conta desses substratos sociais expostos ao longo de *O tempo e o vento*: há um contrato social entre os homens de bem, os 'gaúchos verdadeiros', que impõe uma atitude de honradez, de seriedade, de total ausência de traição aos códigos já pré-estabelecidos pela comunidade. Vejo, neste particular, novamente, a recuperação dos dois modelos de Georges Duby: o leigo, que nesta sociedade feudal preserva os códigos de honra; o religioso, que prevê que estas violências sejam reprimidas, uma vez que o cristão não poderá matar, roubar, trair.

Oliveira Vianna, em *Populações meridionais do Brasil*, confirma esta visão, hoje tão discutida pela crítica existente, da honra e da bravura do gaúcho. Ainda que esteja incorporada à ela a idéia de um mito do gaúcho-herói, Vianna e toda sua geração aceitam como verdadeira e absoluta a proposição que faz dos rio-grandenses homens 'guerreiros por educação e por índole', homens centrados numa comunidade pastoril que, para ser mantida em sua totalidade, exige que cada homem seja um soldado, um defensor de seu território. Joseph Love também compartilha da mesma opinião, que é confirmada por Guilhermino César em sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul*.

Volto à obsessão do autor com a morte e suas repetições. Se copiar é uma atitude típica do medievo, aqui se tem cópias perfeitas com assuntos e

¹²⁸ Id., *ibid.*, p.226-227.

motivos detalhadamente semelhantes. Quando trabalha com personagens que se suicidam, Erico Verissimo usa os mesmos clichês. Arão Stein, em *O tempo e o vento*, enforca-se num dos galhos da figueira da praça da matriz e fica a balançar ao vento.¹²⁹ Antes disso, Inocêncio Carijó aparece nas lembranças de Bibiana como alguém que se enforca na figueira por motivos de traição:

'Mas desde o dia em que seu Inocêncio Carijó amanheceu enforcado num dos galhos da figueira, Bibiana passara a olhar a árvore com um certo temor. Fora ela a primeira a ver o corpo, de manhãzinha. A princípio pensou que o homem estava brincando de se balançar. Aproximou-se dele e quando lhe virou a cara soltou um grito. Inocêncio estava completamente roxo, de língua de fora e olhos saltados das órbitas. Vieram os vizinhos, cortaram a corda e o corpo do enforcado tombou no chão com um som horrível, como um enorme figo podre que cai. Um dos homens disse: 'Judas também se enforcou numa figueira.' Ela não compreendeu... Mas em casa ouviu os pais dizerem que Inocêncio Carijó tinha atraído um amigo.'¹³⁰

O enforcado que balança ao vento em *Incidente em Antares* é Eusébio Reis, antigo acendedor de lâmpadas:

'Quando, no inverno de 1912, o intendente mandou instalar luz elétrica nas ruas da cidade, o velho Eusébio Reis, que durante mais de vinte e cinco anos exercera sozinho as funções de acendedor de lâmpadas, caiu numa tão grande depressão nervosa, que numa madrugada de julho enforcou-se num dos postes de iluminação moderna, e seu corpo amanheceu hirto, coberto de geada, balançando-se dum

¹²⁹ Id., 1962, p.933.

¹³⁰ Id., 1991, p.194.

lado para outro, sacudido pelo vento gelado que soprava das bandas dos Andes.¹³¹

Esta morte mantém, como as anteriores, similitudes quanto ao morto e ao espaço em que acontece, além de reiterar o balanço do corpo ao vento; o interessante é que ela comparece na narrativa como mero diletantismo do autor. Ou, quem sabe, numa invariante cujas variáveis seriam apenas os nomes das personagens. Numa seqüência sintética, dedicada a mostrar como o progresso se dá em Antares, no capítulo XVII, a morte do acendedor de lampiões, se não fica deslocada, confirma, mais uma vez, a total dependência ao assunto morte.

A forma suicida comparece em *Incidente em Antares* também como uma cópia de narrativa bem anterior. O músico Menandro Olinda, que se suicida abrindo as veias dos pulsos, tem sua origem na figura de Amaro, também músico frustrado, presente em *Clarissa*. Segundo Flávio Loureiro Chaves, estas narrativas definem a atitude *realista* do autor. O processo de melancolia, a insatisfação frente à vida das pessoas, típicas dos suicidas, acabam por revelar um tema que, no dizer de Flávio, será aprofundado a partir de *Música ao longe*, 'uma verdadeira reflexão sobre a marcha da História e o sentido da temporalidade no destino humano.'¹³² O crítico vê este tema da frustração ligado à origem social das personagens, o que o leva a pensar em antíteses sociais como a que existe entre os herdeiros da tradicional família gaúcha e aqueles que não fazem parte desta oligarquia. Embora concorde, em muitas instâncias, com o que Flávio afirma, considero a questão social muito pouco explorada, e a visão embaciada de Erico sobre esta sociedade que retrata não permite que estas personagens ganhem

¹³¹ Id., 1988, p.26.

¹³² 1976, p.15.

força psicológica e que revelem suas antagonias frente ao meio ao qual pertencem.

Maria da Glória Bordini, a esse respeito, afirma que 'Erico não se sente à vontade em penetrar nas consciências (...) O psicologismo é entendido por ele como uma sondagem dos lados menos socialmente aceitos da vida e da consciência (...) Para defender-se da ausência de psicologia, ele se refugia no programa dos realistas de 30 - a representação da identidade nacional.'¹³³

Esta fuga, a meu ver, tipifica por demais as situações e, no caso de uma matriz como a morte, não se consegue perceber com clareza qual identidade nacional se quer representar ou mostrar. Ou mesmo, se a ânsia do autor, então, seria por aquele tipo de universalismo que se apregoava nas décadas de 30 e 40 como regional. A morte sendo questão universal, negaria uma certa pobreza peculiar aos ditames regionais.

Recorro a Bordini, novamente, quando recupera as memórias de Erico Verissimo durante a criação de *O tempo e o vento*. Diz ela que o autor, embora imbuído da idéia de escrever um romance cíclico sobre o Rio Grande do Sul, foi, aos poucos, percebendo 'seu desenraizamento do solo natal, (...) sua falta de gosto pela vida campeira, (...) sua desconfiança para como o regionalismo, pelo qual sentia 'reservas', pois achava-o limitado e, em certos casos, com um certo odor e imobilismo anacrônico de museu.'¹³⁴ Tudo isso, se não explica a pobreza dos enfoques, tenta convencer o leitor a entendê-los como uma forma de opção frente à estética. A tão decantada estética verissiana que vive em eterna tensão com a ética. A densidade psicológica, da qual o leitor sentirá falta nas narrações das mortes, ficará

¹³³ BORDINI, op.cit., p.267.

¹³⁴ Idem, op.cit., p.315.

por conta da opção do autor pelo enredo. A fabulação, ao nível das mortes, acaba por se compor em situações quase estanques, onde podemos arrolar todos os mortos tal como podemos arrolar todos os nomes das personagens históricas. As invariantes não existem; tudo é previsível e linear.

XXXIII DOS SETE MORTOS

Em *Incidente em Antares*, tem-se, nas primeiras páginas, sete mortos, quais sejam:

- o lotador de impostos (p.5);
- Antônio Maria, primogênito de Chico Vacariano (p.13);
- Chico Vacariano (p.13);
- Anacleto Campolargo (p.14);
- Antão Vacariano (assassinado - p.16);
- Terézio Campolargo (p.18);
- Romualdo Vacariano (p.21).

Entre estas primeiras sete mortes, a única relação que se percebe é o da tentativa, por parte do autor, de pintar o cenário, compô-lo rapidamente para chegar ao famoso incidente onde outros sete mortos comparecem. Antes disso, mais duas mortes: Benjamim Campolargo e Xisto Vacariano morrem, depois de se apertarem as mãos, no mesmo dia. Benjamim e Xisto, cada um a sua maneira, contam ao chegar em casa, o 'tratado de paz' a que Getúlio Vargas os força. Imediatamente, o narrador registra referindo-se a Benjamim:

'Pouco mais disse pelo resto de sua vida, que foi de apenas algumas horas. Naquele mesmo dia teve um edema agudo de pulmão e faleceu ao anoitecer. Xisto, que logo após a reunião se havia retirado para a estância, morreu menos de uma semana mais tarde, com o ventre rasgado pela comada de um boi xucro que seu lenço vermelho provocara. Antares entrou no seu Eoceno político.'¹³⁵

Na situação do aperto de mão e no motivo da morte por edema, há novamente repetição: edema pulmonar mata o Dr. Rodrigo. O 'tratado de paz' já acontecera em *O tempo e o vento* com Licurgo Cambará que 'uma noite, na casa de Juquinha Macedo, como Alvarino lhe estendesse a mão, ele a apertou rapidamente, sem encarar o desafeto.' A explicação da personagem de *O tempo e o vento* é a mesma daquelas de *Incidente em Antares*. As palavras repetidas literalmente: '- Tive de apertar a mão daquele indivíduo.'¹³⁶

A grande totalidade das mortes narradas traz consigo a descrição pormenorizada dos rituais fúnebres. Em *O tempo e o vento* há várias situações de enterro que são detalhadas até os pormenores mais insignificantes, enquanto em *Incidente em Antares* aparecem de forma mais reduzida, sem, no entanto, deixarem de comparecer como a grande festa de encerramento da vida.

A literatura a que se tem acesso da Alta Idade Média, descreve, com deleites, os vermes, a sujeira e a decomposição que tomam conta dos cadáveres. A arte barroca, igualmente, tende a mostrar completamente o espírito de realismo macabro que lhe é peculiar. Todas as mortes da narrativa realista-naturalista ritualizam esse acontecimento de forma a quase pretender fazê-lo apoteótico. Só na atualidade os velórios

¹³⁵ VERISSIMO, 1988, p.38.

¹³⁶ Id., O Arquipelago, p.140; 1988, p.37.

praticamente se extinguem, as famílias evitam o ritual de enviar flores e coroas; as crianças não participam de qualquer cerimônia, uma vez que seus pais preferem não discutir ou sequer comentar o tema da morte. Há uma antítese de comportamento anterior, e nem sequer o choro ou a roupa escura são permitidos. Para Ariès, os costumes fúnebres ilustram o argumento de que o homem ocidental concebia inicialmente a morte como o destino coletivo conhecido de todos os cristãos; a seguir passa a vê-la como um momento supremo de uma biografia; depois, infunde-lhe uma afeição familiar e, por fim, tenta negá-la por inteiro.¹³⁷

Negar a morte na ficção não é comportamento do autor, nem mesmo como forma de consolo para o leitor. Ela é sempre celebrizada e, todos os mortos, quer em *O tempo e o vento*, quer em *Incidente em Antares*, são lembrados na própria seqüência da narrativa. Tão lembrados a ponto de, num determinado elenco, ter-se, tal qual naquelas dos folhetins, uma contradição: Licurgo, que morre na Revolução de 23 e é enterrado ao pé de uma árvore nos campos do Angico, numa cena típica à de *Os três mosqueteiros* (Rodrigo, Toríbio, Neco e Chiru levam o corpo pela noite no meio dos inimigos, num cortejo fúnebre semelhante ao que antecede o julgamento e morte de Milady), tem sua morte lembrada por Liroca, ao final de *O Arquipélago*. Liroca afirma que velara Licurgo no Sobrado. Percebe-se, pois, uma contradição típica deste tipo de composição que, feita reiterativamente, tal qual as novelas televisivas, perde em alguns elementos a logicidade, a continuidade, negando situações anteriores. O leitor desavisado, evidentemente, não percebe a contradição, pois ela não compromete a verossimilhança do texto. O que, na verdade, esta condição espelha, é uma técnica folhetinesca tão constante que até o escritor se deixa enganar por ela.

¹³⁷ Apud DARNTON, 1990, p.243.

XXXIV DOS CORTEJOS FÚNEBRES

Os rituais fúnebres comparecem em *O tempo e o vento* como cerimônias muito bem planejadas. Delas não participam só os detentores do poder econômico ou político. O enterro do chefe político de Santa Fé dá conta disso quando, ao contá-lo, o sogro do capitão afirma: '- Tinha mais gente no enterro do capitão Rodrigo que no do Cel. Ricardo', ao que o seu filho Juvenal responde: '- Rei morto, rei posto.'¹³⁸

A procissão acompanhando o caixão, as missas de corpo presente, os sinos dobrando em toque de finados acabam por apontar para o que fala Vouvelle: a morte exige a exibição, a demonstração de um status por uma sociedade que usa a cerimônia para expressar a ordem e a posição do falecido dentro dela.

'Após um ofício religioso, cujo grau de refinamento variava conforme a 'condição social' do defunto, distribuíam-se esmolas para os mendigos à porta da igreja, e enterrava-se o corpo numa capela da família ou num mosteiro para nobres, sob o chão da igreja para outros cidadãos importantes, no campo santo para cidadãos comuns' esclarece ainda Darnton.¹³⁹

Na primeira parte de *Incidente em Antares*, uma morte se presta a maiores teorizações: a de Getúlio Vargas. Nela, encontra-se subsídios para desenvolver uma análise paralela, uma vez que está recoberta de várias nuances. A morte de Getúlio sintetiza um percurso onde o autor se dispõe a

¹³⁸ VERISSIMO, 1949, p.295.

¹³⁹ Op.cit., p.248.

retrabalhar um fato que retira da história, amplamente conhecido. Este trabalho ficcional assemelha-se ao desenvolvido em *O tempo e o vento* quanto às origens da Revolução de 30, ou aos antecedentes da de 93, ou, ainda, às questões políticas referentes a toda a formação do Estado Novo.

A figura de Getúlio é apresentada ao leitor no capítulo XXII:

‘Um dia, no princípio do verão de 1925, apareceu sorrateiro em Antares um membro da prestigiosa família Vargas, de São Borja. Chamava-se Getúlio, tinha quarenta e dois anos de idade, era bacharel em Direito e ocupava então, uma cadeira de deputado na Câmara Federal, como representante do Partido Republicano de seu Estado.’¹⁴⁰

Getúlio é descrito, pelo narrador-autor, numa total correspondência aos registros históricos e factuais. As nuances ficcionais são inseridas apenas quando a personagem promove o acordo de paz entre Campolargos e Vacarianos (entre estes, para corroborar a fixação no tema morte, a primeira troca de palavras entre Xisto e Benjamim tem por assunto a esposa que já faleceu).

XXXV DE UMA MORTE HISTÓRICA

Na seqüência dos capítulos XXIII, XXIV até o capítulo XLV, ainda que com inclusões aqui e ali de universos ficcionais, lê-se:

- Getúlio Vargas eleito Ministro da Fazenda do Gabinete de Washington Luís, em novembro de 1926; eleição de Getúlio Vargas como Presidente do Rio Grande do Sul (p.39);

¹⁴⁰ VERISSIMO, 1988, p.33-34.

- a aliança entre libertadores e republicanos na Frente Única que irá apoiar sua candidatura à presidência da República ('Os defuntos do cemitério local 'votam' no candidato') (p.40);
- a promulgação da vitória de Washington Luís, em 1930 (p.40);
- a formação da tropa para a revolução e sua partida para o Rio de Janeiro em outubro de 1930 (p.41);
- o célebre 'feito' de atar os cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco (p.41);
- a nova Constituição e a eleição de Getúlio para Presidente da República (p.43);
- a promulgação do Estado Novo (p.45);
- a Segunda Guerra Mundial (p.48);
- o manifesto de intelectuais e políticos em 1943, pedindo a volta ao regime democrático (p.50);
- o envio dos pracinhas (a Força Expedicionária Brasileira) à Itália em 1944 (p.50);
- o Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros, do qual resulta um memorial em que se pede a volta do país ao regime democrático, em 1945 (p.50);
- a entrevista, amplamente divulgada na imprensa, em que José Américo de Almeida se manifesta totalmente favorável à realização das eleições (p.51);
- a justificativa de Getúlio e sua discutida constituição de 37 (p.51);
- a anistia dada a todos os presos políticos em abril de 45, incluindo o chefe da famosa Coluna Luis Carlos Prestes (p.51);
- a formação do novo partido, da União Democrática Nacional (p.52);
- as candidaturas do Brigadeiro Eduardo Gomes e do General Eurico Gaspar Dutra (p.52);
- a morte de Hitler e o fim da Grande Guerra (p.53);

- a fundação do Partido Trabalhista Brasileiro (p.53);
- o quererismo (p.53);
- a forçada renúncia de Getúlio (p.55);
- a nova candidatura de Vargas ao Senado e à Câmara federais pelo PTB e pelo PSB (p.56);
- o apoio do ex-Presidente Eurico Gaspar Dutra e sua vitória nas eleições (p.57);
- a nova candidatura de Getúlio à Presidência em 1950 (p.59);
- a formação, cada vez mais expressiva, de um eleitorado trabalhista (p.59);
- a posse do Presidente eleito, em janeiro de 1951 (p.62);
- a crise que culmina no afastamento de João Goulart do Ministério do Trabalho (p.72);
- as greves dos operários (p.73);
- os discursos 'panfletários' de Carlos Lacerda (p.74);
- os créditos irregulares do Banco do Brasil (p.74);
- a figura de Gregório Fortunato como a do mais forte 'comandante' do Catete (p.75);
- o atentado contra Carlos Lacerda e a morte do major da aeronáutica Rubens Florentino Paz (p.76);
- a sugestão de Gaspar Dutra à renúncia de Vargas (p.79);
- o manifesto dos oficiais da Força Aérea, exigindo a renúncia (p.80);
- a licença de Vargas da Presidência pelo período de três meses (p.83);
- o suicídio de Vargas (p.84).

Todos esses fatos, conhecidamente históricos, formam, junto com outros ficcionais (dos quais o presente de Natal da cafetina Veruza para o Cel. Tibério, Cléo, e as passagens de Blau Nunes pelo texto, são, se não hilárias, irônicas) um enredo linear, bem situado no tempo e no espaço e,

por certo, retirado das páginas do *O tempo e o vento*. Com exceção dos últimos tópicos, uma vez que a estória de *O tempo e o vento* se conclui com a morte de Rodrigo em 45, todos os demais podem ser relidos, numa forma explicitada, pormenorizada anteriormente.

No caso da morte de Getúlio vê-se que o autor elaborou seu texto com renovado cuidado. A representação da morte do Presidente da República propicia ao autor a possibilidade de construir uma crônica histórica dentro da tecitura de *Incidente em Antares*.

XXXVI DA OPÇÃO NARRATIVA

Sabe-se que o resgate do que denominamos *fontes de uma narrativa* implica não só em buscar um documento, engendrar um acontecimento, como dizer de uma ideologia, ou, mais significativamente, de um processo de criação. O escritor Erico confessa, em suas memórias, que se baseou em notícias de jornal para registrar a sucessão de fatos históricos que queria reorganizar em *Incidente em Antares*. Esta opção pelo registro jornalístico é uma opção consciente, ao meu ver, uma vez que ela se presentifica em várias instâncias da narrativa e aparece na voz de jornalistas, locutores e cronistas como que assegurando a importância de um registro dos meios de comunicação de massa para a composição da narrativa. Neste caso, a construção textual acaba por revelar-se como um instrumento onde o não-dito se explicita, onde o modelo hegemônico se esconde e onde a montagem de fragmentos históricos é capaz de revelar imagens inusitadas, heranças outras que não aquelas que advém da tão tradicional História. É correto lembrar, aqui, que pensadores como Paul Veyne consideram o

conhecimento histórico não apenas um conhecimento da singularidade do fato mas, sobretudo, de sua especificidade. Para Veyne isto compromete o resgate das fontes históricas, uma vez que estas já vêm marcadas por uma filosofia determinista do devir humano. No caso específico das fontes que interagem no literário, este comprometimento incorre numa projeção da visão de um autor sobre determinada matéria ficcional.

A composição narrativa de *O tempo e o vento* consolida uma visão tradicional de narrativa, ainda que, organizada em seqüências, com início, meio e fim, todas estas seqüências pertencem à estrutura fundamental do texto que, por sua vez, também se constrói com início, meio e fim: a narrativa *O tempo e o vento* ainda que desloque espaço e tempos antecipando-os é totalmente linear, mais linear até se realmente se estruturasse com confirmação de tempos cronológicos. Os capítulos que se deslocam na totalidade da obra podem ter sido escritos em seqüência ou não, tal sua organicidade interna. Um capítulo como *Rosa dos Ventos* pode estar quer no início ou meio da narrativa, ou melhor ainda, em *O cavalo e o obelisco* que narra o encontro de Getúlio Vargas com o poder, poderia comparecer ao final do texto ou ao início, uma vez que, o eixo narrativo em nenhum momento está rompido.

Em *Incidente em Antares*, ainda que ao leitor desavisado pareça necessário uma perspectiva temporal que advenha do (nascimento) de uma cidade, nada se justifica a narração do *Incidente em Antares* na segunda parte da obra. Na minha opinião, portanto a única justificativa estaria no remanejamento que o autor faz entre o ético e o estético. A composição narrativa, portanto, é idêntica à do *O tempo e o vento*.

Permeado pela ótica de um autor que monta/desmonta sua narrativa, projetado através da figura de um narrador, o texto pode introduzir em

alguns de seus fragmentos uma tal pluralidade de vozes narrativas que passam a articulá-lo em diferenciados extratos sociais. A narrativa assim construída projeta instâncias onde se lê o narrar sobre o narrado e onde se verifica o papel que exerce a memória e a experiência vivida do escritor. Narrar sobre o narrado é construção antiga de uma forma de exclusão a que se impôs o autor. Forma refinada e exclusiva, esta delegação de vozes expande-se desde Boccaccio, chegando à pós-modernidade de Umberto Eco. Aceitar esta prática nada mais é do que instaurar entre a experiência vivida do real e o seu registro factual a figura de um mediador. Mediador este que, se não revela o obtuso barthesiano, dá ao leitor o óbvio que este por certo quer. No caso da construção da crônica sobre a morte de Getúlio Vargas, o escritor usa como mediador o locutor do *Repórter Esso*, programa por demais conhecido de qualquer leitor rio-grandense ou mesmo brasileiro. Este locutor dirá: 'Rio. Urgente. O Presidente Getúlio Vargas acaba de suicidar-se com um tiro no coração, às oito horas e vinte e cinco minutos em seus aposentos particulares do Palácio do Catete.'¹⁴¹

Várias leituras são possíveis a partir desta inserção da figura do locutor. O locutor é o emissor e o mediador entre o fato histórico e o seu receptor. Como no caso em questão o receptor nada menos é do que o Coronel Tibério, esta voz narrativa ganha amplitude no mediar o fato histórico com o fato ficcional por apresentar um acontecimento amplamente conhecido e passível de ser comprovado dentro da história do Brasil: o suicídio de um presidente, Getúlio Vargas, a 24 de agosto de 1954. Investido de uma particular função, este locutor acaba por manter um afastamento ideal do acontecimento que narra. Seu código é o mais denotativo possível e suas expressões levam à exatidão da notícia. Por outro ângulo, este locutor já apresenta uma imposição de formas que seu

¹⁴¹ VERISSIMO, 1988, p.84.

autor lhe confere, quais sejam as de eleição, seleção, inclusão ou exclusão de dados semelhantes àqueles da narrativa histórica. Privilegia-se o fato, engendra-se a notícia, recorta-se a História Nacional e, para tal, privilegia-se a síntese, a fim de que a ambigüidade não se estabeleça. A premissa de que, quanto mais ambíguo e auto-reflexivo se faz, tanto mais literário se compõe o texto, está totalmente excluída da proposição do escritor. Erico se apóia no discurso oral, na manchete do *Correio do Povo* do dia da morte de Getúlio Vargas, nos resíduos que guardou na memória quando vivenciou o fato e na entrevista com Alzira Vargas pouco depois da morte de seu pai. Na construção do fato a partir de uma perspectiva oral, Erico assume, mais uma vez, o papel de escritor de 30. A geração de 30, como bem aponta Silviano Santiago, dá conta de uma tradição oral. O resgate desta oralidade 'no romance das memórias revela a tematização de um saber que foi transmitido de geração à geração, e isso independente da condição social de cada subnarrador.'¹⁴² Este saber Walter Benjamim já assegurava ao grande narrador: 'a experiência que passa de pessoa à pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores e, entre as narrativas escritas, as melhores, são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.'¹⁴³

Na seqüência dos episódios ficcionais, Erico realmente faz uso desta memória quase que de origens e novamente delegando voz a uma personagem, à cozinheira Dráuzia, diz da memória afetiva do povo brasileiro.

"Tibério já lhe tinha voltado as costas para sair da cozinha, quando ouviu Dráuzia perguntar a si mesma: e agora, que vai ser dos pobres." Ainda mais: num aprimoramento deste processo de delegação de voz, o

¹⁴² Id., 1991, p.45.

¹⁴³ 1986, p. 198.

autor faz presente no texto um trecho da famosa carta-testamento que não revela, ao ser citada, qualquer divergência do modelo original: 'À sanha de meus inimigos deixo o legado da minha morte. Levo o pesar de não ter podido fazer pelos humildes tudo aquilo que desejava.'¹⁴⁴ Esta pretensa voz que vem de um texto comprovadamente histórico, de um documento, afiança aquilo que já tanto foi reiterado. O trabalho do autor com a história se produz sempre de uma forma metafórica. A metáfora estabelece, neste episódio, uma quase violação do pressuposto da veracidade textual. A verdade da História passa a ser a metáfora da verdade ficcional. A composição de toda a peça, que acaba por se concluir com a cena da morte, é feita a partir de elenco de fatos históricos totalmente reconhecíveis até pelo leitor mais desatento. À história só resta o estatuto do documento. À ficção é dado o poder da reconstrução do efeito que este documento gera. O episódio da morte de Getúlio Vargas joga claramente com duas instâncias narrativas: uma primeira, onde a História serve de subsídio à estória; outra, onde a História se esclarece pela estória. Do rito fúnebre só se diz que:

'desde às vinte e uma horas, milhares de pessoas desfilavam pelo féretro de Getúlio Vargas, que estava sendo velado no andar térreo do Palácio do Catete. Gente das mais variadas camadas sociais queria ver pela última vez o seu Presidente. Vestido de escuro, estava Getúlio Vargas estendido dentro de um esquife com uma meia tampa de vidro que lhe deixava visível a parte superior do corpo. Havia em seu semblante uma grande serenidade, e nos seus lábios uma expressão que chegava quase a parecer um sorriso. Alguém lhe tinha posto entre os dedos um rosário, do qual pendia uma cruz. Notava-se uma grande tristeza na fisionomia de todos os que passavam pelo féretro, e os que não podiam beijá-lo tentavam pelo menos tocá-lo, nem que

¹⁴⁴ VERISSIMO, 1988, p.84-85.

fosse apenas com a ponta dos dedos. Algumas pessoas romperam em crise de pranto. Não poucas desfaleceram.¹⁴⁵

XXXVII DA DESSACRALIZAÇÃO DO ROMANCE

Usando uma idéia de Flávio Loureiro Chaves, o trecho citado é pródigo para mostrar que: 'a vinculação das criaturas de ficção com os problemas coletivos se dá num processo de 'dessacralização do romance'.¹⁴⁶ Digo além; o processo de dessacralização se faz primeiro pela introdução da figura do mediador; segundo pela inversão do tema da morte em tema da vida. O sagrado se constrói aí, exatamente nos signos que permanecem interditos: a permanência do mito trágico na construção da figura de um super-herói. Getúlio assume a postura de super-herói ao sair da vida para entrar na História.

Imediatamente após essa seqüência, o autor faz com que Tibério Vacariano leia a sua roda de amigos do chimarrão a passagem da carta-testamento: 'lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História.'¹⁴⁷ Nada melhor do que estas palavras para confirmar que se Erico dessacraliza a História ao compor a sua ficção, ele sacraliza a morte como imagem mítica da vida eterna. O

¹⁴⁵ Id., Ibid., p.90.

¹⁴⁶ 1976, p.53.

¹⁴⁷ VERISSIMO, 1988, p.90.

imortal é aquele ser que habita no Olimpo, é o Deus ou semi-deus e que tem o direito de dispor da vida e da morte, a sua própria ou a de seus contemporâneos. O mito, visto como uma linguagem através da qual o mundo fala ao homem, é uma proposição de Mircea Eliade; ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. Ele remete a um tempo primordial, e dá por amostragem modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas, sejam elas de alimentação, casamento, morte, trabalho, educação ou arte; através dos mitos se conta a erupção do sagrado e do profano no mundo.¹⁴⁸

Entendida nesta categoria, a morte de Getúlio Vargas passa a ser uma atividade humana carregada de uma significação sagrada se incorporada à concepção de que com a morte o sujeito pode interagir na História; do profano, se a leitura que se faz desta morte é apenas a de um resgate elucidativo dos fatos reais. O mito não se estrutura como uma fabulação ilusória. Assume, isto sim, um valor cognitivo, passando a ser um instrumento de conhecimento por revelar algumas faces da realidade. O mito não extingue o objeto, acrescenta-lhe algo.

A composição de Verissimo mostra uma construção mítica que decorre de sua memória afetiva e da memória afetiva de seu povo que acaba por traduzir-se num novo conhecimento de um sujeito. No caso, um sujeito da História, Getúlio Vargas. Diria, aqui, que isto se deve ao fato de que a sociedade contemporânea a Erico, tal qual a nossa, não conseguiu abolir da sua convivência a construção de mitos. Eles se fazem necessários à medida que o homem precisa do sagrado para conseguir sobreviver no profano.

¹⁴⁸ Apud ELIADE, 1972, p.11.

Erico Verissimo consegue eleger um sujeito, Getúlio, retrabalhá-lo a partir de diferenciadas visões utópicas e rerepresentá-lo aos seus leitores como um super-herói que reconfirma o seu propósito de narrativa popular. Getúlio Vargas, a personagem, é tão verossímil quanto Rodolphe, Aramis, D'Artagnan. Este mito que Erico Verissimo incorpora despretenciosamente a sua obra é aquele mesmo que os meios de comunicação de massa fazem uso. O mito comprometido com interesses específicos, que vão desde a aceitação do leitor frente ao texto, como o da aceitação do próprio autor frente a sua escritura. Na tensão constante entre ética e estética, Erico Verissimo consegue em raras passagens demonstrar uma peculiar habilidade. O resgate da morte pela vida na História é uma dessas suas qualidades.

XXXVIII DO TEMPERO NARRATIVO

O elenco dos fatos históricos é favorável àquele tipo de reflexão que desenvolve Umberto Eco quando insiste na sua configuração do romance popular: constitui-se como combinatória de lugares-comuns, articulados entre si, em que se mesclam o ancestral (a História - como o já explorado fato verídico de Getúlio Vargas) e o específico (as visões particulares que concorrem para este fato). Todos os caracteres são pré-fabricados e são aceitos e 'amados' porque conhecidos (o leitor reconhece, na narrativa, situações específicas da realidade brasileira), as personagens são desvinculadas do perfil psicológico e passam a ser idênticas às das fábulas. 'Quanto ao estilo, (diz Eco) lançará mão de soluções pré-construídas, aptas

a proporcionar ao leitor as alegrias do reconhecimento do já conhecido.¹⁴⁹ A História comparece com o já conhecido, o já previsível; os dados factuais dão ao leitor a tranquilidade e a certeza de que nenhuma surpresa o aguarda. No texto em análise, o tempero a tal rol de fatos é dado pela intromissão, no enredo, de um acontecimento ficcional. No caso da morte de Getúlio Vargas, o tempero comparece a partir da situação ficcional construída entre Tibério e Cleópatra. Veruza, a cafetina, dá de presente de Natal ao Coronel uma nova amásia.¹⁵⁰

A partir deste relacionamento, o autor vai inserindo diferentes recortes ao todo narrativo, o que permite que o leitor não se decepcione com a totalidade do narrado e se sinta envolvido por outra e mais interessante história. Ao incorporar este adendo ficcional, o escritor faz uso de sua memória afetiva.

Agora são as leituras da infância que comparecem: as lendas, as fábulas. A estória de Blau Nunes, que conhece o caminho da furna do Jarau, onde existe um tesouro escondido, é explorada como *intermezzo* sensual. Retirada de seu contexto original, o da memória coletiva, recontada magistralmente por Simões Lopes Neto, a Salamanca do Jarau já é intertexto em *O tempo e o vento*. No capítulo *Ana Terra*,¹⁵¹ Pedro Missioneiro conta, ao redor do fogo de chão, a versão primitiva da fábula. Digo primitiva porque é conhecida por todos os campeadores, por todos os peões e chinocas, até hoje contada e recontada de forma muito semelhante à que aqui se conta. A lenda que Simões Lopes deixa registrada em sua obra apresenta Blau Nunes, o narrador que rememora com saudades sua terra natal. Este narrador que inspirou tantos estudos da crítica é o viajante

¹⁴⁹ 1991, p.24.

¹⁵⁰ Id., 1988, p.66.

¹⁵¹ Id., 1949, p.96/97.

típico de Walter Benjamin. Possui a sabedoria primitiva, aquele conhecimento que advém da experiência vivida e rememorada. Blau acaba por introduzir, na narrativa, um processo regionalista único, apontando para a tensão entre dois modos de vida, o rural e o urbano. Blau é a imagem do gaúcho pobre, guasca de bom porte, mas que só tem de seu um cavalo gordo, o facão afiado e as estradas reais. O tema da viagem, que Blau Nunes traz de suas invernadas, acrescido da visão mítica que imprime ao seu encontro com a teiniaguá, resgatam o que, para Flávio Loureiro Chaves, a partir do estudo de Mircea Eliade, se pode analisar como o tema mítico e arcaico da pedra da serpente.

A lenda da teiniaguá será uma variante do mito original que chega até nós como a 'tradução de uma aspiração aos emblemas da imortalidade'.¹⁵² Ora, é fácil perceber, junto com a ânsia da imortalidade do herói Getúlio Vargas, Blau miticamente confirma o desejo de poder e riqueza que engendra todo outro percurso narrativo. Neste particular, a estrutura narrativa abriga dois componentes ao nível de enredo: um primeiro que dá testemunho da História; o segundo, que dá testemunho da estória, da fábula conhecida. Sua interligação é feita, mais uma vez, a partir da forma de composição textual: elencam-se os fatos históricos, elencam-se as situações ficcionais; entre elas o eixo da narrativa primitiva, o resgate do mito. E o tempo que se mantém estático. A Salamanca é mais uma metáfora intratextual.

Ora, em *Incidente em Antares*, a História comparece, já mediada pela voz narrativa dos mortos insepultos, em forma de metáfora. E comparece interdita na voz a qual o autor dá o privilégio e o poder da denúncia. O processo de transferência é articulado de um referencial para outro:

¹⁵² CHAVES, op.cit., p.84.

repetindo-se a greve, repetindo-se a barbárie, tem-se a comprovação de um modelo cujo padrão é único. Há a tentativa de registrar um discurso de denúncia. Discurso esse que, se não ultrapassa algumas fronteiras, ainda assim se concretiza naquilo que a crítica tanto salienta e do qual se tem notícia através do próprio autor.

XXXIX DE UMA DENÚNCIA

Em *O tempo e o vento*, a voz de denúncia acaba pertencendo ora a Floriano, ora a seus amigos, em especial aos amigos que compartilha com seu pai, o Dr. Rodrigo. São vozes de denúncia a do próprio Dr. Rodrigo, ainda que num discurso idealizado, as de Chiru Mena e Neco, do Tenente Lucas, de Bernardo Quaresma, cada um a seu modo. E, mais forte que todas, a voz do anarquista Don Pepe, o pintor do famoso retrato de Rodrigo Terra Cambará.

Em *Incidente em Antares* a denúncia ficará por conta de Cícero Branco, contida no seu famoso discurso no coreto e excepcionalmente recortada como ideologia nas reflexões de Pedro-Paulo e nas palavras de uma das vítimas mais contundentes que o autor conseguiu gerar, João Paz. Desde sua apresentação aos demais mortos João já diz a que veio:

“- Este é o João Paz, jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso. Organizou em Antares um comício contra a participação dos Estados Unidos na tentativa de invasão de Cuba. A polícia dissolveu-o a pauladas. Joãozinho foi preso, passou uma semana na cadeia, foi solto... tornou a ser preso. Bom, é uma estória muito comprida.

- De que morreu? - indaga D.Quita.
- De embolia pulmonar, no Salvator Mundi.
- Mentira! - brada João Paz - Fui torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos do delegado Inocêncio Pigarço!¹⁵³

A voz de João Paz diz da mentira, da falsidade do documento histórico. O registro do óbito é, tal qual aqueles tantos guardados pela História oficial, um documento que interdiz uma verdade. E nas cenas seguintes o discurso da denúncia se confirma (veja-se, por exemplo, as páginas 247/248, 292/293/294, além das 298/299). Uma denúncia que diz mais de uma vontade popular, de algo que o leitor tem entalado na garganta e que não pode dizer. Uma denúncia que pertence mais à forma de composição do que à reflexão ideológica.

O episódio promulgado por João Paz aproxima-se um pouco dos já mostrados em *Camínhos Cruzados*. É possível dizer que neste episódio tem-se, simultaneamente, investigação e revelação da sociedade. Na tortura de João Paz, na atitude de sua mulher Ritinha, se pode ler uma apologia aos direitos individuais, a sustentação da democracia que aparece fugazmente na construção do episódio da morte de Getúlio. O autor cede a voz simultaneamente a João Paz, para dizer de seus ideais e os da sociedade, a Pe. Pedro-Paulo, para dizer da impunidade dos criminosos, à Ritinha, para dizer de sua individualidade desrespeitada. Todos esses dizeres convergem para uma situação metaforizada: a do golpe de 64. Sob certo aspecto, esta voz que denuncia é só uma. A mesma voz que deve falar da realidade conhecida, dando-lhe o tempero certo para conquistar o leitor.

¹⁵³ VERISSIMO, 1988, p.238.

Flávio Loureiro Chaves afirma que 'a criação literária de Erico Verissimo, alicerçada na tradição do realismo burguês, se desenvolveu sempre nesta fronteira da civilização onde, acima dos rótulos ideológicos ou das definições partidárias, interessa distinguir o homem na medida de sua individualidade.' Permito-me discordar: não me parece claro que apenas se deseje distinguir o homem como indivíduo no processo da sociedade. Parece-me mais pertinente afirmar que, mais uma vez, o autor trabalha com elementos compositivos que vão forjar um novo super-herói. Agora, o super-homem planfetário da justiça, do bem, que, se não consegue anular totalmente o mal, o denuncia. Resta não esquecer que esta denúncia exigiu do autor um processo de exclusão do seu próprio universo narrativo, escondendo-se sempre atrás das personagens. Se quiséssemos pensar com Searle ou Austin estaríamos frente à frente com atos de linguagem que geram *efeitos* de verdade no discurso. Ou, indo mais longe e recuperando uma gama de leituras que deixo de lado neste trabalho, temos um primeiro sujeito-autor que busca o correto paradigma a ser narrado, que elege um momento sincrônico dentro da imensa diacronia da fase ditatorial do Brasil. Sujeito que constrói um outro sujeito do desvio, que o torturado assume na proposição de Michel Foucault e, por fim, o sujeito que anula a realidade para transformá-la em simulacro e resgatá-la como sua própria verdade: a obra como produto.

XL DAS FESTAS E DO ANO BOM

A existência de um modelo repetido como padrão é facilmente encontrável quando Verissimo se detém a contrapor aos rituais fúnebres as celebrações dos nascimentos, casamentos e, especialmente, *réveillons*. A

passagem do tempo se dá na narrativa a partir desses contrapontos, exatamente como já fora feito na obra anterior do autor, *Caminhos Cruzados*. Preocupado em 'julgar a ética de uma classe social' e tendendo mais à descrição que à narração propriamente dita, Erico Verissimo repete em *Incidente em Antares* os elementos já concretizados em *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Saga*, *Caminhos cruzados*. Usa de festa ora para revelar os hábitos, os costumes do *microcosmus* que descreve, ora fazer deste acontecimento uma invariante textual que obedece a padrões específicos e que se enquadra na 'consolação' do leitor, como o quer Calabrese.

O modelo de *réveillon* está contido em *O tempo e o vento* com a passagem do século XIX para o XX e é extremamente significativo porque reúne as matrizes do autor: Toríbio (um dos símbolos do machismo, da coragem física, do heroísmo) entra no século XX, após a festa, 'lendo seu romance à luz de um côto de vela roubado ao cemitério.'¹⁵⁴ O espaço reiterativamente é assegurado: a presença da morte deve ser constante ainda que na comemoração; os objetos também são os mesmos: as velas e os romances. As estruturas repetitivas do texto se tornam emblemas à medida que o autor consegue reunir, quase de modo perfeito, morte/vida, dor/alegria, festa/luto. Toríbio será, também, o protagonista do capítulo *Noite do Ano Bom*,¹⁵⁵ onde se tem a concretização dessa dicotomia.

O capítulo se inicia resgatando os mesmos símbolos. O tempo está bem marcado já na primeira linha: 'Na manhã do último dia do ano de 1937...'¹⁵⁶ O espaço é o mesmo: o cemitério; a celebração é o enterro de Sara Stein e todo o episódio se constrói de forma homônima a tantos outros

¹⁵⁴ VERISSIMO, 1951, p.77.

¹⁵⁵ Id., 1962, p.757)

¹⁵⁶ Id., 1961, p.757.

já referidos. As personagens são plenamente conhecidas: Dr. Rodrigo, o patriarca; Floriano e Eduardo, os filhos. Fazendo uso de uma técnica que lhe é deveras familiar, Erico propicia ao leitor um *revival* de situações. Rodrigo 'convida' os filhos e o amigo Dante Camerino para dar uma 'olhada no nosso cemitério' (p.765) e resgata, ao lado de fatos pitorescos (o túmulo da mulher que fora assassinada com cinco tiros pelo marido e cujo epitáfio era *Aquí jaz uma adúltera*), imagens de tantas outras personagens que já compareceram inúmeras vezes na narrativa. Dr. Miguel Ruas é um deles, matriz de Cícero Branco em *Incidente em Antares*; Tenente Bernardo Quaresma, cujo epitáfio o próprio Rodrigo redigira - *Morreu como um bravo na defesa de suas convicções*¹⁵⁷, e que desencadeia toda uma reflexão do patriarca (autor?) sobre a irreversibilidade do tempo e da morte; (Rodrigo matara Bernardo na Revolução de 30.) Toni Weber, a alemãzinha que se suicida por amor a Rodrigo.

Depois deste prelúdio e de outras cenas repetitivas, como os debates verbais entre Floriano e Dante, inicia-se assim a descrição da festa:

'Faltavam poucos minutos para a meia-noite quando Floriano se encaminhou para casa (...) - Meus amigos... - começou o dono da casa (...) Este é o momento mais feliz da minha vida (...) - Tenho o prazer e a honra de comunicar aos presentes o contrato de casamento de meu filho João Antônio com minha afilhada Sílvia... - E já com lágrimas nos olhos, acrescentou: - ... que também é cria do Sobrado...'¹⁵⁸

Ao nível de produção textual tem-se a invariante: o tempo marcado pela morte e pela festa. Como produto de consumo, cuja expectativa do leitor não pode ser frustrada, a celebração de um ritual conhecido - o noivado - desencadeia outras estruturas de repetição. A festa adquire o

¹⁵⁷ VERISSIMO, 1962, p.768.

¹⁵⁸ Id., *ibid.*, p.830-832.

poder do mito; o ritual faz seu apelo à repetição. 'A repetição é um procedimento que se acha implícito no de fragmentação, bastando lembrar o caráter redundante que se observa na reiteração de uma fórmula qualquer, embora apareça com variações',¹⁵⁹ afirma Eneida Maria de Souza, algo que muito se adequa a esta seqüência narrativa. São repetitivos, portanto, os diálogos. Veja-se, por exemplo, a discussão entre Toríbio e Amintas Camacho quando este último ergue um brinde ao Getúlio e ao Estado Novo (ver 1a.ed., p.832). São repetitivas as situações: enquanto o patriarca permanece em casa a comemorar com a família, o 'guerreiro', o gaúcho dono da coxilha, estância, dos peões e das chinocas, sai para sua outra festa, no Buraco do Libório, para um baile de chinas. São repetitivos os assuntos: a disputa ideológica que persiste entre os defensores do regime e os revoltados pelo abuso de poder do chefe de Estado. Todas as personagens que compõem o episódio são reconstituídas pelo narrador-autor, ora sob a ótica do caudilho, ora sob a perspectiva do futuro romancista, Floriano. O leitor, em nenhum instante, está frente a elementos desconhecidos ou a conntuções problemáticas. Tudo se passa exatamente dentro do previsto. Tão previsto, que a única variante para confirmar o modelo repetitivo é a morte do próprio Toríbio na festa. Antes dela, porém, se dá a briga que mais uma vez reitera os ícones de machismo:

'Toríbio meteu a munheca aberta na cara do rapaz e empurrou-o com tanta força, que ele caiu de costas. O mulato ergueu-se de inopino. Era um homem de quase dois metros de altura, senhor de bíceps assustadores. (...) O mulato saltou sobre Toríbio, mas como este quebrasse o corpo e lhe passasse uma rasteira, o homenzarrão tombou de bruços no soalho, produzindo um ruído surdo. E estava já a erguer-se quando Bio lhe golpeou a cabeça com uma cadeira. O gigante soltou um gemido e tornou a cair com a

¹⁵⁹ 1988.

cara no chão, já fora de combate. Toríbio voltou-se para o melenudo, que agora tinha na mão uma navalha aberta. Tentou aproximar-se dele mas não pôde, pois o sarará, de joelhos, enlaçava-lhe uma das coxas, impedindo-o de caminhar. (...) O sarará, sempre de joelhos, dava a impressão de que mordía o ventre de Toríbio, cujo rosto se contraía numa expressão de dor. A charanga continuava a tocar, uns poucos pares tinham cessado de dançar e olhavam a briga, mas ninguém intervinha. Toríbio pegou o sapateiro pelo gasnete e ergueu-o. Nesse instante Floriano viu cair das mãos do rapaz uma pequena faca ensangüentada. As calças de Toríbio começavam a tingir-se de vermelho à altura de uma das virilhas.¹⁶⁰

Da mesma forma de que nos romances que tanto leu, Toríbio, o herói de capa e espada, propicia-nos uma variante da invariante festa/morte. A estrutura do capítulo é novamente episódica, tal qual aquela da morte de Getúlio em *Incidente em Antares*, anteriormente analisada. Elenca-se vários fatos: o enterro de Stein, a visita aos túmulos, a crise política do Estado Novo - com as lembranças de Floriano de sua vida no Rio de Janeiro, a festa de Ano Bom, a identidade das personagens, o baile das chinas, a briga como emblema gaúcho; novamente a morte como a grande mentora. Estes fatos comparecem na narrativa bem como os outros: são reproduções que servem para manter unidades temáticas e narrativas de superfície. As mesmas reproduções que comparecem em *Incidente em Antares*, quando se tem, de forma nítida no capítulo XV da primeira parte, a celebração da entrada do século XX.¹⁶¹

¹⁶⁰ VERISSIMO, 1962, p.837-838.

¹⁶¹ 1988, p.22

XLI DE SANGUE E *CHAMPAGNE*

O capítulo XV de *Incidente em Antares* é uma redução a clichê de todas as celebrações de *O tempo e o vento*. A marca temporal é sempre igual (a noite de Ano Bom), as situações são tão semelhantes que viram decalques: o sino da igreja que bate, os tiros de pistola e os foguetes estourados, 'foguetes de lágrimas espocavam nas alturas, derramando sobre os telhados e o rio chuviros de estrelas multicores.'¹⁶² Pode haver descrição mais pueril, plena de lugares-comuns e chavões?! As comidas mantêm bem forte o tempero pampeano: churrasco de gado de ovelha e de porco, galinha e pato assados, arroz de carreteiro, degustados junto à cachaça e à cerveja. A única variante passa a ser o espaço. Não por ser um espaço novo, desconhecido, mas porque o espaço do *réveillon* é, em *O tempo e o vento*, ou o Sobrado, com seu quintal, ou o Clube Comercial. Aqui, o espaço é a praça, lugar onde se monta 'uma mesa de cinquenta metros de comprimento',¹⁶³ na qual se sentará o patriarca Benjamim Campolargo e sua esposa. A questão política também é reiterada: os Vacarianos não se misturam com a 'canalha republicana'. E a briga torna a acontecer:

'Já quase ao clarear do dia, intoxicados de bebidas alcoólicas, dois machos do clã dos Campolargos - primos-irmãos ainda na casa dos vinte - estranharam-se, trocaram primeiro palavrões, depois bofetadas e finalmente facadas. Um deles recebeu um pontaco de faca no ventre (superficial) e o outro deixou no chão da praça um naco de

¹⁶² Ibid., p.23.

¹⁶³ Loc.cit.

seu braço esquerdo. O velho Benjamim teve de intervir pessoalmente, ajudado por dois irmãos, para evitar que o conflito se generalizasse num 'pega pra capar' desastroso.¹⁶⁴

Esta condensação da narrativa, que já se viu tantas vezes, faz com que o leitor permaneça naquele patamar de segurança que o romance popular lhe propicia. Umberto Eco afirma, a respeito, que numa análise deste tipo será

'vão e ilusório todo esforço de definir uma forma significativa sem investi-la de um sentido, pois todo formalismo absoluto nada mais é que um conteudismo mascarado. Isolar estruturas formais significa reconhecê-las como pertinentes em relação a uma hipótese global que se antecipa ao modo de ser da obra.'¹⁶⁵

Ora, a hipótese que levantei é de que se projeta uma ideologia de cultura de massa em toda obra de Verissimo e que a História passa a ser uma série (uma vez que sempre comparece elencada em fatos) - que apenas dá consistência ao narrado, tal qual um ingrediente como tantos outros. Ao se estudar a História como série e como interdição, o critério pode ser o de comparação, para que se projete o que o próprio Eco chama de *homologia estrutural*. Esta *homologia* se verifica entre elementos do contexto formal da obra: os chamados 'conteúdos', os caracteres, as idéias expressas pelas personagens, os eventos em que estão envolvidos. Já me reportei a isso anteriormente, elegendo como eventos os ritos fúnebres e festivos. O que me parece relevante frisar é que há uma homologia estrutural, ao nível abstrato primeiro, inconsciente. Os nexos causais deste tipo remetem, a meu ver, àquele resgate de uma história medieval, não da

¹⁶⁴ Loc.cit.

¹⁶⁵ 1991, p.40

História da Idade Média, mas de costumes que nela se afirmaram e que permanecem até a atualidade. Fala-se de uma História de Muratori e dos *Rerum italicarum* (não diversa da dos *Annales*), onde os comportamentos cotidianos são historicizados, onde problemas e curiosidades populares são redescobertos. E também se fala de uma estória romântica em que se enaltecem os laços matrimoniais, onde o espaço era o torreão, que, aqui, se transforma em salão, em sótão, esconderijo.

As festas estão presentes, portanto, como indispensáveis para amostragem de estruturas culturais. A cultura gaúcha deve ser apresentada ao leitor não só através da barbárie, mas no contrapeso da leveza das danças, como a *polonaise* que o Dr. Rodrigo dança com Flora no *réveillon* de 1909. Esta cultura importada da França, cultura de salão, não pode deixar de comparecer junto à *champagne*. Mas, Erico não seria Erico se não misturasse *champagne* e sangue, bem ao gosto folhetinesco: a situação narrada não pode ser mais idêntica à anterior; por um 'Viva' dado a Rui Barbosa, um desconhecido acaba espancado com a espada por um soldado da guarda municipal. O elemento desencadeador é invariável (o Viva); a variante fica, agora, a cargo da personagem. Em toda cena se constrói a imagem típica da narrativa folhetinesca: o protagonista (Dr. Rodrigo) salta da 'carruagem', avança sobre o adversário, arranca-lhe a espada e, ainda, como não presente a chegada de um segundo soldado, é auxiliado pelo fiel servidor Bento. Se há intertextualidade em Erico Verissimo ela aí está: a cena é idêntica à de *Os três mosqueteiros*, com D'Artagnan defendendo Constance.

XLII DE UM PRODUTO DE MASSA

A leitura destes fragmentos quer mostrar para como a ideologia do autor acaba por associar-se às estruturas de enredo e apresenta-se tal qual um elemento explicativo externo: há *condições de mercado*, neste momento, no Rio Grande do Sul, que propiciam a difusão deste tipo de romance popular. Condições essas que, com a ausência de televisão, geram uma busca por distrações mais ao gosto do povo - de preferências semelhantes e compatíveis com os filmes que, então, se assiste: os de aventura somados aos musicais.

Em *Incidente em Antares*, é importante salientar, uma grande festa, um banquete é organizado no salão do Clube Comercial para homenagear todos aqueles que

'havia sido atingidos pelos insultos e calúnias partidos das pútridas bocas do advogado Cícero Branco e do sapateiro José Ruiz. (...) Mais de quinhentas pessoas, 'o que Antares possui de mais fino e representativo', no dizer de Scorpio - que no banquete envergou o seu *smoking* de gola verde, com uma camisa rendada - sentaram-se às longas mesas 'em forma de U invertido', enfeitadas com rosas, gladiolos, jasmims e outras flores. Um gaiato anônimo, que sempre os há, comentou (e a piada se espalhou pela cidade) que só faltava ao arranjo floral alguns cravos de defunto.'¹⁶⁶

A festa acaba em briga, motivo recorrente; o comandante Inocência dá ordem a seus subordinados que lancem mão de bombas de gás lacrimogêneo, bem adequados ao momento histórico da ditadura nacional.

¹⁶⁶ 1988, p.466.

A variante é, pois, o como se dissolve a briga invariável, presença em todo ritual de celebração.

No capítulo XCIX, lê-se a mais completa reiteração: o *réveillon* animadíssimo, com orquestra típica de Buenos Aires e conjunto moderno de Porto Alegre. Tal qual o Cel. Jairo no *réveillon* de *O retrato*¹⁶⁷, o Major Vivaldino Brasão 'marca' a tradicional *polonaise*. À meia-noite ouvem-se os sinos, os tiros, os foguetes, com a única variante de que três tiros 'tinham endereço certo, dirigidos que foram para o peito, a cabeça ou o ventre de desafetos dos atiradores',¹⁶⁸ deixando um morto como signo indicial de todo incidente, e, sem dúvida, marca ideológica e obsessiva do autor. A representação do patriarca Tibério é mais uma reprodução perfeita de um quadro tão conhecido na hierarquia pampeana: as homenagens lhe são prestadas por todos os descendentes e ele as recebe na poltrona, sentado, tendo a mulher de pé a seu lado, enquanto pensa em Cleo, a amante. Todos os clichês se confirmam; todos os arquétipos são revisitados e a imagem criada é a de uma foto antiga, do século anterior.

Para concluir, o motivo recorrente, a briga na relva do jardim do clube, lembrando um costume das regiões fronteiriças, onde dentro do Clube Comercial não se brigava, 'lá fora', sim: 'Pula prá fora, se és homem'.¹⁶⁹

A festa, revisitada nada mais é do que a celebração ritual da vida, em oposição ao tema da morte.

¹⁶⁷ VERISSIMO, 1951, p.148.

¹⁶⁸ Id., 1988, p.478.

¹⁶⁹ Loc.cit.

*'Tu sabes como é grande o mundo,
Conheces os navios que levam petróleo e livros,
carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar
tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.'*

Carlos Drummond de Andrade

XLIII DE UM ESPAÇO

Numa primeiríssima caracterização do espaço narrativo, elegendo a natureza como assunto, o escritor revela sua dependência frente ao modelo romanesco que o precede, o romântico e, assim, faz sua manifestação à identidade nacional como era vista por um Oliveira Bello, um Pedro Vayne, um Alcides Maya, um Darcy de Azambuja e tantos outros que, pretendendo-se realistas, muito se fixam ainda na estética romântica. Será uma identidade intertextual porque comprobatória, no caso específico dos textos gaúchos, da influência fragmentada da narrativa dos Jesuítas missionários, dos contos de causos do pampa argentino, dos narradores à altura de um Simões Lopes Neto. Esta estética romântica que aqui aparece será responsável pela conquista de um espaço próprio, não só textual como especialmente contextual; espaço onde a visão da terra-mãe virá desdobrada em oligarquias latifundiárias crioulas: às grandes fazendas sobrepõe-se, agora, a figura do peão, do índio gaudério, responsável, junto com o Coronel, pelas atividades que transformarão as riquezas naturais em fontes de produção econômica.

Os espaços demarcados pela ficção de Verissimo balançam entre dois pólos. São resquícios de uma formação do autor que sempre preferiu optar pelo urbano. E este respeito já afirmava Wilson Martins que Erico Verissimo teria conseguido fazer o que nenhum dos revolucionários de 22 fizera: o romance urbano moderno.¹⁷⁰ Por outro lado, Flávio Loureiro Chaves não deixa de acentuar o gosto do escritor pelas descrições minuciosas, "capazes

¹⁷⁰ 1965, p.294.

de conferir veracidade aos retratos humanos.¹⁷¹ Ora, a necessidade de descrever espaços nada mais é, a meu ver, do que nova alternativa para contentar o público leitor. Ambientar um romance em Porto Alegre, em São Borja (cidade natal de Erico), é contar com a possibilidade concreta de que os leitores reconhecendo o cenário, reconheçam-se e se sintam à vontade para se emocionar, rir, odiar ou se encantar com o narrado.

Maria da Glória Bordini afirma que 'em seus depoimentos, Erico Verissimo não oferece muitas indicações sobre o modo como constitui o espaço-tempo de seus relatos. (...) O espaço, para ele, é uma questão de armação e descrição de cenas, num esquadro quase teatral ou cinematográfico, ou pelo menos muito marcado pela visualidade e pelo dinamismo.'¹⁷² Portanto, o espaço funcionaria mais como um elemento identificador, como marca, do que propriamente como referencial e, em especial, referencial histórico.

Aproveitando os argumentos de Bordini, vejo o espaço narrativo também como uma invariante. É fundamental que se estabeleça um modelo urbano, no caso do romance da primeira fase, rural, em *O tempo e o vento* e na primeira parte de *Incidente em Antares*. *Incidente em Antares* é o único romance que opta por uma amostragem destes dois espaços, mas não os interliga como em alguns trechos exemplares de *O tempo e o vento*. Em *O retrato*, por exemplo, o Dr. Rodrigo recém-formado, vem de Porto Alegre, permanece em Santa Fé e vai à estância do Angico. Nela, reflexivamente, observa as lides do campo e as compara com as citadinas, delimitando com isso as duas zonas e interrelacionando-as. Em *Incidente em Antares* o espaço urbano é o da praça e do coreto, onde os mortos discursam; o espaço rural só comparece para garantir o substrato social.

¹⁷¹ 1976, p.12.

¹⁷² Op.cit., p.270.

A reiteração de imagens propõe uma ótica centrada: em várias situações tem-se o cemitério - espaço externo por excelência dos questionamentos sobre vida/morte, bem/mal; a praça com sua figueira, objeto emblemático; o campo com sua imensidão. Ao espaço interno se conjugam a sala de jantar, o sótão, o porão (onde são enterrados os que morrem na Revolução de 93), todos preenchidos por poucos objetos, mas sempre repetitivos: a cadeira do patriarca, a mesa onde a comida é servida, as velas que iluminam e que remetem à obsessão pela morte.

Toda descrição encontrada nestas primeiras páginas remonta àquela usada em *O tempo e o vento* quando o autor, no tomo I, *O Continente*, faz uso das memórias do Padre Alonzo para identificar as Missões e o espaço geográfico ali compreendido. Quando se descreve Santa Fé, o processo em forma de relato de viagem cede lugar ao narrador onisciente que delimita ângulos, forma critérios para neles jogar, fazer atuar suas personagens.

Fernand Braudel, em seu manual *Gramática das Civilizações*, afirma que, 'as civilizações (seja qual for o seu tamanho, tanto as grandes como as mediócras) sempre podem localizar-se num mapa. Uma parte essencial da sua realidade depende das restrições ou das vantagens de sua localização geográfica.'¹⁷³

A civilização que Erico Verissimo define no início do *Incidente* é a mesma de *O tempo e o vento*. Catequizando os Guaranis, os Jesuítas, criadores de uma pioneira comunidade rural, implantarão, no pampa, a forma da economia vigente até hoje: a criação de gado e de cavalos em grandes extensões de terra plana e a agricultura como forma intermediária de sustento. A carta escrita pelo Padre Juan Batista Otero conta exatamente

¹⁷³ 1989, p.31.

estes pormenores, acrescidos de situações sociais específicas, como ausência de mulheres brancas, o que propiciaria a mestiçagem, o modo como vivem índios e índias, 'em estado de indigência' e 'pecaminosa mancebia'.¹⁷⁴

'Falar de civilização é (portanto) falar de espaços, terras, relevos, climas, vegetações, espécies animais, vantagens dadas ou adquiridas' ainda ensina Braudel.¹⁷⁵ No nosso caso, é importante lembrar que a relevância dada ao espaço por Erico Veríssimo incorre num problema de referência que remete à questão da noção literária tão discutida na pós-modernidade. Linda Hutcheon, quando teoriza sobre o romance pós-moderno, esclarece muito bem a noção da relação entre a linguagem e a realidade - fictícia ou histórica. Na linguagem escolhida pelo autor espelha-se uma nítida preferência pela utilização de espaços demarcados que dêem conta de uma identidade regional.

As matrizes espaciais são, pois, clarificadas. O Sobrado dos Cambará se desdobra em: o sobradinho de Menandro Olinda, o casarão de Quitéria e de todos os Campolargos, o sobrado de Tibério Vacariano em frente à praça, tal qual aquele. A praça funciona como palco para os acontecimentos e é, por certo, a mesma onde Floriano e Tio Bicho conversam tantas vezes ao longo de *O arquipélago*. O cemitério é tão obsessivo que serve tantas vezes de cenário em *O tempo e o vento* quanto em *Incidente em Antares*, na famosa 'ressuscitação'. O Dr. Rodrigo mantém relações sexuais com uma das amantes atrás do cemitério. Tibério Vacariano tem a casa de Cleo localizada próximo ao cemitério.

¹⁷⁴ VERÍSSIMO, 1988, p.7.

¹⁷⁵ Op.cit., p.39.

XLIV DA MODELIZAÇÃO ESPACIAL

A consciência de real transcrita nas obras de Erico Verissimo reflete uma modelização espacial que se pode encontrar nos estudos de Yuri Lotman. As posições fechada e aberta remetem à idéia de duas histórias centradas numa dialética de externo/interno. São externos os espaços de *O Continente* quando, evidentemente, remetem ao pampa, aos campos da guerra, aos rios que ligam a ponta do extremo sul do Brasil ao centro eixo São Paulo/Rio. São também externos os espaços da primeira parte do *Incidente em Antares*, à margem esquerda do Rio Uruguai. São internos os espaços do Sobrado como o são os da casa de Quitéria, o mesmo Sobrado e a prefeitura, onde tanto se articulam as tramas políticas dos Amarais (*O tempo e o vento*) como as bandalheiras dos responsáveis pela política de Antares. Mais fechados ainda são os caixões e as covas de 'palmo medido', que são dos mortos insepultos sua certeza de retorno ao espaço a eles destinado.

As imagens espaciais que se presentificam na grande narrativa contemporânea, dentre elas a do deserto, remetem a uma descontextualização e fragmentação típica do pós-moderno. Narrativas cinematográficas que abordam esta relação entre o sujeito e o objeto/mundo tem dado amostragens de modelos políticos e culturais nítidos. O mito de descampado da solidão se faz exaustivamente naquilo que Mongin chama de retórica do vazio. Se penso a pós-modernidade como um espaço retórico vazio, deverei pensar a modernidade como um espaço cheio. Esta não é exatamente minha posição. A retórica do vazio se constrói num momento onde as utopias se dizem mortas. (Foucault-Eco-Baudrillard).

A retórica do vazio se estabelece como um discurso no qual se tenta aplacar as idéias de mistura/miscigenação, colagem e desconstrução. Da mesma forma reafirma a idéia de desconstrução, enquanto a da modernidade nega a tradição. A retórica usada por Erico Verissimo não se centra nestas características, embora use um espaço vazio horizontal - o rancho perdido na imensidão da terra -, prima por reeditar aquela composição de romance realista, cuja história resgata a História de Ranke, vale dizer, como Hayden White, descreve-se o real observado. Seguindo Linda Hutcheon, esta separação que se pode fazer entre as estórias e a História vem dos critérios de verossimilhança em que os dois discursos são identificados como construções lingüísticas 'altamente contextualizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser, igualmente, intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.'¹⁷⁶ O espaço narrado por Erico Verissimo só se constrói como intratextual, isto que dizer que, ao construir o cenário de *Incidente em Antares*, o autor revela o espaço de *O tempo e o vento*. Esclarecendo, o rancho e o descampado são os mesmos em *Incidente em Antares*, só que redimensionados em uma narrativa curta, quiçá de contos gauchescos. No *Incidente em Antares* propriamente dito, o jogo espacial já pressupõe uma forma de composição pulverizada; o espaço do Sobrado, a casa de Quitéria, é o espaço por excelência da região, como o quer Douldriê. Nele se enquadram objetos que nos levam a uma 'vertigem da realidade'.¹⁷⁷

O espaço da perda da inocência é o espaço que predomina no coreto e na praça. A praça vem sendo explorada, semioticamente, como o elemento de oposição à casa, no nosso caso, o Sobrado. A praça é o

¹⁷⁶ 1991, p.141.

¹⁷⁷ BAUDRILLARD, 1991, p.24.

espaço burguês tal qual o Boulevard, aquele que inspirou Baudelaire e Walter Benjamin. Penso, portanto, a cidade como o espaço onde o moderno se dá, a rua configurando o campo de uma cultura guerreira na qual se estabelece, hoje, os diálogos possíveis das reiteradas guerras.

August Endell em *Beleza da metrópole* revela como a cidade dá conta de uma específica cultura. Endell vê a cidade em contínua mutação, o lugar privilegiado da vivência de uma experiência social.¹⁷⁸

Lugar privilegiado da vivência social é, por certo, o coreto da praça onde os mortos se reúnem para dizer da sua dor. Se a rua para o arquiteto alemão é o espaço privilegiado da experiência, da multidão, o coreto na cidade fantástica de Antares é o espaço onde se questionam realidade e ficção, História e histórias, até chegar ao ponto de confluência, qual seja a questão ética, mas não moral, porque acima de tudo toda ética é estética.

O espaço externo construído na obra pelo autor, na verdade, é um espaço estranho. É externo à medida que está fora, mas reflete em sua completude o espaço interno de cada personagem: o Sobrado de Quitéria, a sala de piano de Menandro Olinda, o quarto de Erotildes, a sala de tortura de João Paz, funcionam como elementos de compreensão interior das personagens.

A praça em oposição ao Sobrado reflete uma amostragem do público e do privado. Narra-se o público para se narrar o privado; narra-se o bom para se poder narrar o mal. Reunindo várias vozes em um só espaço, Erico Verissimo consegue concentrar em *Incidente em Antares*, no mesmo tempo, no mesmo lugar e na mesma forma de composição narrativa, as mesmas técnicas de elaboração que fez uso em *O tempo e o vento*. Em *Incidente em*

¹⁷⁸ Apud FABRES, 1992, 32.

Antares são muitas vozes concentradas num mesmo espaço e num mesmo tempo. É o coreto da praça, às doze horas do dia 13 de dezembro de 1963, que tem função primordial como espaço, como lugar privilegiado onde se dá o encontro dos mais variados elementos da narrativa.

XLV DOS OBJETOS

Baudrillard afirma que 'o interior burguês típico é de ordem patriarcal: conjunto de sala de jantar, quarto de dormir. Os móveis, diversos na sua função mas fortemente integrados, gravitam em torno do guarda-louça ou do leito central.'¹⁷⁹ Nos sobrados narrados quer em *O tempo e o vento*, quer em *Incidente em Antares*, a mesa de jantar e o quarto ganham proporções simbólicas. Os ritos se dão em ambos os espaços. O quarto abriga os ritos da carne, sejam eles da vida (o sexo), sejam eles da morte (o funeral). É no quarto que Bibiana chora pela morte da filha e pela ausência de Rodrigo; é no quarto que Luzia morre; é no quarto do sótão que Toríbio e Rodrigo despertam para os prazeres da carne; é no quarto que Rodrigo chora a morte da filha; é no quarto que ele mesmo morre. Na sala se dão os ritos de passagem, as discussões pela posse da terra, as brigas pela conservação do patrimônio, as revelações dos amores, as reuniões de família.

No espaço da sala de jantar de *Incidente em Antares* Quitéria recebe os estrangeiros, os que chegam em Antares e vão até ela para re-conhecer o seu espaço, o espaço da oligarquia e do poder. No meio de seus pastéis de

¹⁷⁹ 1973, p.21.

coalhada conhecem-se os espaços políticos delimitados pela conjuntura, pelos coronéis. A sala de Quitéria funciona como um pólo para onde convergem os diferentes preconceitos de uma sociedade oligárquica.

A narrativa moderna, quando centra-se no espaço urbano, o faz pelo imenso colorido que este propicia à construção de uma narrativa mais leve. Ora, o romance de consumo prima por não eleger apenas a cidade como cenário; para agradar seus leitores ele faz uso de espaços alternativos, é o castelo, é a praia, a praça, a rua, o jardim. A simbologia que se cria, neste caso, é mais forte junto aos objetos. Por isso, é importante que a figueira permaneça como emblema em todos os momentos: ao redor dela se fazem os primeiros acampamentos (*Ana Terra, Um certo capitão Rodrigo, A guerra, Chanteclair, Rosa dos Ventos, Lenço encarnado, Reunião de família*). A figueira também está junto ao coreto da praça e nela sobem os filhos dos coronéis para ouvir todas as revelações; também é ela, a figueira, a presença silenciosa que testemunha o crescente avanço de Antares numa época onde a euforia nacional cria a ilusória corrente evolucionista do país. A figueira, marcadamente árvore primitiva do pampa, corrobora as marcas territoriais da campanha.

XLVI DE UM TERRITÓRIO

Uma leitura, como a que tem sido feita por mim, de *Incidente em Antares* e de *O tempo e o Vento* revela, de imediato, uma predileção do autor por dois tipos específicos de espaço: o externo, do pampa, do descampado e/ou da praça e do coreto; o interno, do rancho e do sobrado. Quer em *O tempo e o vento*, narrativa extensa por excelência, onde o

espaço externo é minuciosamente descrito, quer em *Incidente*, onde o espaço se contrai, absorvendo múltiplos sentidos, o que se percebe é uma fixação, uma marcação delimitada e deliberada de territórios.

Partindo de um pressuposto geográfico, não se pode negar que o espaço descrito em *O continente* é mais do que cenário; ele interage e conjuga os diferentes feitos narrativos. Se funciona como palco das guerras, das andanças, das marcações de limites fronteiriços, atua como um elemento orgânico que conjuga os diferentes episódios históricos dando-lhes o necessário cunho de veracidade. O autor precisa da marca espacial para, nela, projetar o passado:

'O horizonte empalidecia e as estrelas se iam apagando aos poucos. (...) Naquela direção ficava o Continente de São Pedro, que Portugal, inimigo da Espanha, estava tratando de garantir para sua coroa. (...) Fazia sessenta e cinco anos que, com o fim de estender ainda mais seu império na América, haviam eles fundado à margem esquerda do Rio da Prata a Colônia de Sacramento, a qual desde então passara a ser um ponto de discórdia entre Espanha e Portugal. Laguna, posto extremo dos domínios portugueses no sul do Brasil, estava separada da Colônia por uma vasta extensão de terras desertas, cruzadas de raro em raro por grupos de vicentistas que, passando pela estrada por eles próprios rasgada através da Serra Geral, iam e vinham na sua faina de buscar ouro e prata, arrebanhar gado e cavalos selvagens, prear índios e emprenhar índias. Metiam-se esses demônios Continente a dentro, seguiam o curso dos rios, embrenhavam-se nas matas e, abrindo picadas a golpes de facão e machado, fazendo estradas com os cascos de seus cavalos e tropas, iam ao mesmo tempo rechaçando para o oeste e para o sul o inimigo espanhol. Alonzo ouvira contar a história de um bandeirante vicentista que, tendo encontrado nos campos da Vacaria uma cruz de pedra na qual se lia - *Viva El-Rei de Castela, senhor destas campanhas*' - deitou-a por terra e ergueu ao lado dela um

marco de madeira no qual escreveu - *Viva o muito alto e poderoso Rei de Portugal, dom João V, senhor destes desertos.* Os vicentistas enchiam aquelas paragens com o tropel de seus cavalos, os tiros de seus bacamartes e seus gritos de guerra. Mas quando voltavam para São Vicente, levando suas presas e achados, o que deixavam para trás era sempre o deserto - o imenso deserto verde do Continente.¹⁸⁰

A história recontada dos Sete Povos das Missões, dos primeiros jesuítas, das disputas entre Espanha e Portugal surgem como parte integrante da narrativa. Parte essencial; sem esta delimitação geográfica, sem esta demarcação, não se poderá entender a angústia da personagem - Padre Alonzo, nem pressupor-se-á o início da trama, início diacrônico, onde a personagem de Pedro Missioneiro, responsável pelo filão genealógico dos Terra, se apresenta. As inúmeras preocupações de Alonzo, o seu refletir sobre a posse da terra estão imbrincados na forma específica que o autor usa para descrever o cenário. As demarcações provindas do Tratado de Madri, às expensas de uma longa marcha para a terra prometida, no outro lado do rio, no Paraguai, não se viabilizariam sem a pintura detalhada das Reduções, de suas pastagens, de suas terras lavradas e férteis, cobertas de hortas, lavouras e pomares.

XLVII DAS FRONTEIRAS

Gerando uma primeira identidade, na ambivalência entre colonizadores portugueses e espanhóis, o solo se faz reduto de um mestiço,

¹⁸⁰ VERISSIMO, 1949, p.23.

de um índio que será o gaudério, Pedro; de fala confusa, miscigenada, de pele clara e cabelos reluzentes e negros. Esta figura ímpar será chamada de gaúcho por volta de 1790 e designará o habitante de um espaço específico: o Rio da Prata. Deixando de denotar o vagabundo, *el cuchillero*, a palavra serve para designar os componentes das grandes massas campestres que passaram a fazer a história desde então, quando as invasões se tornaram tão seguidas e até previsíveis.

A questão pela posse da terra que, em si mesma, é geradora, delimitadora do espaço geográfico do território latino-americano em sua origem, se encontra trabalhada da mesma forma em *Incidente em Antares*. Vale dizer: a descrição do espaço nas lutas demarcatórias é subliminar. Acentuando, também neste aspecto, a recuperação do texto já escrito, o autor 'sintetiza' locais, dando, sobre eles, rápidas pinceladas.

O espaço é mero pano de fundo ou marca de um pretense acontecimento histórico. A sua projeção só se dá porque aponta para a disputa pelo 'lado de cá' do rio à medida que remete à guerra entre Espanha e Portugal, origem-núcleo de outra guerra entre argentinos, uruguaios e brasileiros. Funciona como signo meramente indicial, mesmo quando o narrador cientista que inicia o texto, Gaston Gontran d'Auberville, explica: 'Fui informado de que os índios deste povoado pensam que sou um feiticeiro, e que o capataz do meu hospedeiro está convencido de que não passo de um bispo disfarçado que aqui veio, a mandado do Papa, para estudar a possibilidade do restabelecimento das reduções jesuíticas que outrora floresceram nesta região'¹⁸¹. A terra revisitada, agora, pelo autor não necessita de maiores detalhamentos. Dela se o leitor arguto quiser detalhes por certo os encontrará nas histórias de Alonzo, de Pedro, da

¹⁸¹ Id., 1988, p.4.

Fonte. Nas histórias de outro missionário, Pe. Juan Bautista Otero, as marcas territoriais são apenas o Rio Uruguai e indefinidos lugares - alguns ficcionalmente chamados de Povinho da Caveira - onde habitam 'índios e índias em estado de indigência.'¹⁸²

O espaço geográfico é devidamente trabalhado por Braudel quando estuda a nova América e afirma que ela se formou 'num espaço medido pelo passo dos homens e dos animais' e que é só 'através dessa submissão à distância' que se pode ler e reler toda sua produção literária.¹⁸³ Retomando sua *Gramática das Civilizações*, recupera-se, na origem, a idéia de que 'as civilizações (seja qual for o seu tamanho, tanto as grandes como as mediócras) sempre podem localizar-se num mapa. Uma parte essencial de sua realidade depende das restrições ou das vantagens de sua localização geográfica.' E mais 'falar de civilização é falar de espaços, terras, relevos, climas, vegetações, espécies de animais, vantagens dadas ou adquiridas.'¹⁸⁴

Ora, falar de uma civilização gaúcha, pampeana é, sem dúvida, registrar os lugares reais e imaginários onde os homens desafiam a natureza - as imensas distâncias entre um povoado e outro, os ventos minuanos sempre cortantes, as ressacas do grande rio - e fazem dela, a natureza, sua cúmplice na configuração típica de um espaço muito próprio. Braudel fala-nos, portanto, de uma história decomposta em três planos sobrepostos, 'o tempo geográfico', o 'tempo social' e o 'tempo individual'. Fica claro que o tempo geográfico é o tempo de *O continente*. O tempo social é o de *Incidente em Antares*. E, se quisermos avançar nos detalhes, nas pertinências, nos pequenos arabescos narrativos, teremos o tempo

¹⁸² Id., *ibid.*, p.7.

¹⁸³ 1989, p. 388.

¹⁸⁴ Id., *ibid.*, p.31.

individual em fragmentos dentro das várias narrativas de *O tempo e o vento* e próprios da segunda parte de *Incidente em Antares*, onde se demarcam, nitidamente, as posturas individuais de cada um dos mortos em contraponto com os dos tantos vivos.

XLVIII DAS MARCAS GEOGRÁFICAS

O espaço geográfico delimita, nas narrativas, as marcas territoriais. Descrito nos três tomos de *O tempo e o vento*, *reduz-se* e se centra em formas indiciais em *Incidente em Antares*. Nota-se na primeira parte, *Antares*, marcas nítidas da tentativa do autor em não subtrair o palco latino-americano, muito menos a região do Rio do Prata.

'(...) município de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, (...)'

'(...) essa região diabásica da América do Sul, onde - só Deus sabe ao certo quando - veio a formar-se o rio hoje conhecido pelo nome de Uruguai.'

'(...) a cidade de Antares, como de *São Borja* fosse a única localidade digna de nota naquelas paragens do Alto Uruguai.'¹⁸⁵ (grifo meu)

Tanto os viajantes como os missioneiros referem-se sempre à localização do povoado/cidade à margem esquerda do Rio Uruguai. Demarcado, delimitado, o espaço aponta para uma cultura do pampa, do gaúcho. É o espaço da metáfora que reconstrói o mito da história do povo gaúcho.

¹⁸⁵ VERISSIMO, 1988, p.1-2.

Analisando mais profundamente esta tentativa do autor em marcar o espaço, pode-se pensar, como Bourdieu na construção, na delimitação, demarcação de uma região. A construção de uma 'realidade' que é representação implica, para o autor, em conhecimento e reconhecimento do espaço.

'A região, (diz ele,) é o que está em jogo como objeto de lutas entre os cientistas, não só geógrafos é claro, que, por terem que ver com o espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima, mas também historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existem uma política de 'regionalização' e movimentos 'regionalistas', economistas e sociólogos.'¹⁸⁶

Discorrendo sobre as diferentes posições dos estudiosos quanto à noção de região, reitera o crítico a necessidade de critérios 'objetivos' de identidade 'regional' ou 'étnica' que são, em última instância, representações mentais,

'atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objectuais*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores.'¹⁸⁷

Retrabalhando nesta perspectiva o texto, pode-se pensar em uma tradução da região feita a partir dos objetos que nela se visualizam. Dizer que o espaço é alegórico permite ver tal alegoria se manifestar nos objetos citados e incorporados como emblemas ao texto. Veja-se, por exemplo, a

¹⁸⁶ 1989, p.108.

¹⁸⁷ BORDIEU, op.cit., p.12.

tesoura de Ana Terra, que acompanha Bibiana, Maria Valéria, e chega à modernidade nos guardados de Silvia (*O continente, O retrato, O arquipélago*, respectivamente). Ou, as espadas que degolam, que demarcam terras, que matam o gado para o churrasco, em qualquer uma das narrativas citadas. Especificamente, na segunda parte de *Incidente em Antares*, os caixões dos defuntos como objetos incorporados ao reacender dos trajetos sociais entre vivos e mortos.

XLIX DO INTERIOR E DO EXTERIOR

Separando-se o interior do exterior, o sagrado do profano, o território nacional do território estrangeiro,¹⁸⁸ outras e novas marcas aparecem. Em *Incidente*, toda a primeira parte fala de um espaço externo que revela uma visão da sociedade a partir do princípio de divisão entre classes sociais, econômicas e étnicas. Os campos dos Vacarianos e Campolargos, suas estâncias, seus sobrados são emblemas externos que revelam a posição social de ambos na hierarquia campeira, sua condição econômica, que retrabalham a questão da origem, dos latifundiários, dos detentores do poder e mantenedores da ordem oligárquica. Erico Verissimo em determinada divagação sobre os reflexos da História na sua própria ficção separa, mais uma vez, os dominadores, os patrões, os que 'fazem a História' dos que 'sofrem a História': estancieiros, membros das profissões liberais e do magistério e ministério público, os brancos, caboclos, mulatos, pretos, curibocas, mamelucos.¹⁸⁹ Este grupo dos que sofrem a História possui, sem dúvida, a marca da di-visão regional. São estancieiros,

¹⁸⁸ Id., *ibid.*, p.114.

¹⁸⁹ 1988, p.24.

agricultores, porque o espaço geográfico lhes permite este tipo de atividade; são profissionais liberais, estaduais, federais porque o único tipo de profissão que se aceita, é a deste gênero, além, é claro, dos militares que, por longo tempo, foram considerados 'dignos' de compartilharem pelos laços de amizade ou matrimoniais dos grupos 'seletos' dos mais abastados.

A condição de posse da terra, o domínio na política, a 'profissão de coronel', homem do campo com seus agregados de confiança, redimensionam toda uma região pampeana. A amostragem de um regionalismo se faz, aqui, pela bandeira da tradição, pela sua reafirmação, pela coerência externa que grande parte das obras escritas neste período (de 30 a 70) veicula como regional. A retomada de um emblema, ou se quisermos, de um elemento simbólico mais geral - a Campanha - o símbolo do Rio Grande do Sul histórico e tradicional, se faz constante e mediador para todos os tipos sociais que nela habitam e que incorporam os hábitos típicos de uma vida gauchesca. As descrições que iniciam quer *O tempo e o vento*, quer *Incidente em Antares* enaltecem um cenário específico, exaltando a paisagem que é marca territorial e figura elucidadora do homem da região.

Lígia Chiappini Leite,¹⁹⁰ ao trabalhar com as noções de regionalismo e modernismo, em obra do mesmo nome, ajuda-nos a melhor entender estes aspectos espaciais: as revoluções e as guerras tão repetitivamente narradas se dão no campo aberto, nas coxilhas; os duelos se dão no campo ou na praça; as cenas de contrabando e banditismo ocupam todos estes espaços; as taperas, as charqueadas, forjam um painel onde se presentifica a figura característica do gaúcho. Tudo isso incorpora no seu bojo uma marca regional que não estabelece uma realidade de fronteiras mas um produto de divisões, muitas

¹⁹⁰ 1978, p.156.

vezes provenientes do imaginário de um *auctor*; reveladora, tal marca, de um conjunto de associações, como as de domínio da língua (preche de expressões espanholas e portuguesas), do habitat, do amanhã da terra.

*A fronteira (afirma Bordieu) produz a diferença cultural do mesmo modo que é produto desta.¹⁹¹ Ou melhor, o que faz a região para Paul Bois, não é o espaço, mas sim o tempo, a história, ou segundo Reboul, nada há que não seja herança, produtos históricos das determinantes sociais.¹⁹²

Pensando neste enfoque, a região que se encontra descrita em ambas as narrativas de Erico Verissimo retoma, sobremaneira, a cultura de um povo, de uma gente e, se revela fronteiras, o faz por necessidade de identificar muito bem o espaço para nele inserir os mais diferenciados assuntos. A crítica tradicional afirma que Erico Verissimo preferiu permanecer num jogo entre regional/universal, entre estético/ético, porém o que realmente se percebe é a sua total ingerência sobre o espaço conhecido, aquele onde todo gaúcho pode permanecer.

L DE UMA GEOGRAFIA

Repensar a identidade da obra de um escritor como Erico Verissimo pressupõe estabelecer fronteiras entre localismo e cosmopolitismo, quiçá remeter às velhas questões que se abrigam sob os conceitos de regional e nacional. São de Antonio Cândido os argumentos:

¹⁹¹ Op.cit., p.115.

¹⁹² Apud BORDIEU, op.cit.

'(...) o desejo de optar pelo coletivo em relação ao individual 'combinado' ao senso penetrante dos destinos individuais apreendidos na sua totalidade, de tal forma que cada personagem é ele próprio mas também um elo na história da família, enquanto esta, por sua vez, é um elo na história da província.'¹⁹³

Incidente em Antares situa o espaço geográfico de forma intratextual. Ao lermos a descrição de 'lugarejo pertencente à comarca de São Borja' vemos o povoado de Santa Fé. São idênticas as marcas regionais, são reiterativos os índices situacionais, são claras as coincidências.

'Aquele agrupamento de ranchos ficava à beira duma estrada antiga, por onde em outros tempos passavam os índios missioneiros que os jesuítas mandavam buscar erva-mate em Botucaraí...' ¹⁹⁴

'(...) conhecido como Povinho da Caveira, formado por uma escassa dúzia de ranchos pobres, perto da barranca do rio. A pouca distância deles, situa-se a casa do proprietário destas terras...' ¹⁹⁵

Os campos do alto da serra que serão sempre cenário, quer de uma, quer de outra narrativa ligada ao Sul, são referendados em *Incidente em Antares*, de múltiplas formas: pela localização de Antares, semelhante por demais a Santa Fé; pela necessidade implícita de descrever mais detidamente as estâncias e as pastagens.

Sobre este espaço tão bem delimitado, o autor, em suas memórias, acentua que o tom cotidiano lhe vem não só da vivência em cidade pequena - Cruz Alta -, como também das inúmeras estórias que ouviu junto à farmácia do pai, na sala de cirurgia do Dr. Cesare Merlo, no quintal cheio

¹⁹³ 1972, p.42.

¹⁹⁴ VERISSIMO, 1949, p.129.

¹⁹⁵ Id., 1988, p.3.

de mistérios e esconderijos; das experiências e das corridas pelos campos em contato com os bichos e com os peões.

Ou seja, delimita-se o espaço; a partir dele remonta-se a história factual, cria-se a história ficcional e aponta-se àquilo que a identifica como unívoca e nacional. Seria, também, remeter às fontes que compõem o testemunho literário, ou recuperar (resgatar), quem sabe, a memória coletiva e individual de todo um segmento diacrônico que vai desde o citado documento até "sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963."¹⁹⁶

LI DA REALIDADE À APARÊNCIA

A obra de Erico Verissimo não se enquadra dentre aquelas que são revisitadas por seus autores, em sua própria construção narrativa, com intenções críticas. A auto-reflexão não se adequa a este tipo de composição. Mas, se pensarmos *Incidente em Antares* como uma narrativa modernista, veremos que ela se projeta num realismo representacional. Se a metaficção historiográfica prima por afirmar que seu mundo é deliberadamente fictício, não deixando dúvidas de que toda a inserção do componente histórico é feita, ou de forma paródica ou de modo a expressar uma mera constituição do discurso, a ficção moderna exprime um certo gosto pela revalidação dos acontecimentos históricos, tendo-os como verdadeiros, ainda que participantes do corpus ficcional.

¹⁹⁶ Ibid., p.483-484.

A interferência ou coexistência das histórias pessoais nas coletivas marca o desejo de descrever a vida como ela é. Dizer da História da província, sem dúvida, é assunto apaixonante, na completude de uma configuração ficcional como a que constrói o autor. Registro revisitado de uma história factual, *O tempo e o vento* retrata, detalhadamente, desde acontecimentos tais como a Revolução Farroupilha, a Guerra do Paraguai, a República, o cerco de 93, a ditadura de Vargas, o golpe de estado, a Revolução de 30, até atingir, na continuidade de *Incidente em Antares*, a intensa censura, o descalabro de um falso ufanismo, "à onda de regimes ditatoriais que varreram a América Latina entre os anos 60 e 80."¹⁹⁷

A tecitura narrativa de uma obra como *O tempo e o vento* reitera a postura de seu autor frente ao local, ao regional. A delimitação geográfica do espaço serve de suporte para uma narrativa que mostra o pampa latino-americano demarcado por clichês tais como coxilhas, rios, imensas extensões abertas ao vento impetuoso e ao sol ardente. Preso à geografia, Erico Verissimo compõe os baluartes de uma sociedade feudal, onde as famílias brigam e se unem pela posse da terra.

Nesta perspectiva, entendo que o dado geográfico atua como delimitador do dado histórico, a fim de propiciar mais uma sensação de verdade. Será possível verificar o espaço para que, a partir dele, verifique-se o tempo histórico e, conseqüentemente, as personagens que se pretendem não ficcionais.

A intensa caracterização geográfica aponta para um discurso que Erico muito tempo negou. Afirmando estar longe de ser um regionalista, sente que devia ao Rio Grande do Sul um romance sobre sua gente, sua terra e

¹⁹⁷ Apud COSTA LIMA, 1991, p.32.

sua História, porém não se queria limitado ao telúrico. O Regionalismo do autor, tal como o entende Lúcia Miguel Pereira,¹⁹⁸ será o de vínculos universais, não limitados a um território, num leve predomínio da observação sobre a intenção, na leitura de sua fortuna crítica.

Traduzindo um desejo de fixação da vida, dos hábitos, dos ditos de um povo, o autor regionalista consegue nomear, descrever a região, mas não deixa faltar, no narrado, a visão do indivíduo e do grupo. Exemplo disso, no caso gaúcho, é o tipo de narração de Simões Lopes Neto, que, balizando as fronteiras do pampa, reescreve as lendas e os contos do Sul em perspectiva ampla, madura, definitiva.

Em Erico Verissimo, a indecisão em assumir o viés regionalista acaba por limitar a tecitura narrativa. Quando opta por incluir descrições pormenorizadas em *O Continente*, o autor ganha em técnica de composição, em força imagística (exemplo disso pode ser a belíssima narrativa de *A fonte*, p.22).

Herdeiro de uma tradição euclideana, o primeiro tomo de *O tempo e o vento* é pródigo em captação de paisagens e costumes gaúchos. A eleição de poucos aspectos descritivos para compor Antares, associada a uma apressada caracterização de hábitos, faz com que o texto permaneça naquele limbo onde estão todos os demais textos que dizem de e sobre alguma região sem, no entanto, conseguirem delimitá-la: Este expediente é contumaz no romance de cultura de massa.

Assim, o conteúdo geográfico que endossa o regional, ou melhor, o movimento dialético entre micro e macrocosmos, que é tão importante para configurar uma narrativa historicizada, sucumbe ao linear, ao mero registro.

¹⁹⁸ 1973, p.179.

Detendo-me nos assuntos escolhidos por Erico para sua ficção, posso supor a construção de uma estória que se baseasse, sobremaneira, na história nacional. A grande mãe História revisitada como elemento gerador de um 'certo instinto de nacionalidade', combinado, não mais com um tardio renascimento romântico, mas com o típico discurso de um realismo peculiar às décadas de 30/40. Embora, como bem aponte Flávio Loureiro Chaves, Erico Verissimo preceda 'todos os escritores de 30, fazendo o *romance urbano* com interesse social, não se pode negar que, mediada pela presença do comunismo e do liberalismo, sua obra revista-se de um nacionalismo que muito tem de geográfico, de local.'¹⁹⁹ (grifos do autor)

Tentando configurar-se como obra atemporal, *Incidente em Antares* é, por certo, a mais datada das obras de Erico. Datada porque remete a certo discurso, a certa composição narrativa que floresce durante o regime pós 64 em nossa literatura, onde a participação do escritor se faz como um voto de militância e, onde o registro verbal atinge requintes no uso de figuras que recubram o dito e até o fato enunciado. Isto vale dizer, como Costa Lima, configura-se em *Incidente* 'uma razão pura (que) se tornará uma razão instrumental.'²⁰⁰

Deixando de lado o procedimento romântico e o decadentismo realista, Erico Verissimo opta por construir, a partir de um ponto de vista racionalista, seu jogo de formas que apontam para uma tentativa de participação no contexto histórico-social daquele momento brasileiro. Participação expressa nitidamente:

'Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a

¹⁹⁹ CHAVES, 1976, p.7.

²⁰⁰ COSTA LIMA, op.cit., p.34.

nossa, é acender sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror.²⁰¹

Com a narração do incidente, motivo central de *Incidente em Antares*, Erico tenta teorizar sobre a questão da liberdade, tema que propõe como fulcral do texto; liberdade, no entanto, datada aqui por um comparativismo com a história da censura e com a memória coletiva de inúmeros mortos. Mortos insepultos a quem se dá o direito e a impunidade para relatar as torturas e os massacres de que foram vítimas. Barbárie que acontece sempre delimitada no tempo, tal qual um recorte sincrônico, na ampla diacronia citada. Confirma-se, pois, que o romance nada tem de atemporal ou metahistórico.

Se aponto em primeira instância o registro temporal, o faço na medida que ele mesmo retrabalha com a noção de identidade. A marca temporal revelada pelo *Incidente* projeta, em nossa memória individual, o signo iconográfico de uma situação política tão conhecida de brasileiros e latino-americanos. O conceito de memória individual, associado à temporalidade, é objeto de estudo da ciência histórica e vem sendo desenvolvido não só a partir do grupo de estudiosos da *École des Annales*, como já é reiterativo há mais tempo na própria configuração que Walter Benjamin aponta como peculiar ao narrador viajante e/ou até ao narrador camponês. Para Paul Veyne, por exemplo, a memória é o eixo imprescindível na construção do registro histórico, uma vez que o acontecimento é sempre uno, num dado momento, e só revelado a partir do recorte mimético que dele o historiador faz. Mas, a história da qual Veyne fala é aquela que se interessa pela especificidade dos acontecimentos e pelos fatos que se integram, se

²⁰¹ VERISSIMO, 1976, p.45.

organizam em séries e 'conjuntos onde desempenham o papel de causas, fins, ocasiões, acasos, pretextos, etc.'²⁰² Os fatos organizados em séries são retrabalhados, a nível de enredo (como o quer Hayden White) na composição ficcional. E sobretudo os fatos, recuperados pela instância da ficção, são tal qual aqueles do tecido histórico, uma intriga, 'numa palavra, uma fatia de vida, que o historiador recorta a seu bel-prazer e onde os fatos têm as suas ligações objetivas e a sua importância relativa.'²⁰³ São fatos, sem dúvida, sempre datados.

Georges Duby, pleiteando uma história total ou compacta, nos leva a 'sondar a espessura, a profundidade' dos acontecimentos, a estudar 'os múltiplos componentes (de) uma ou de outra população interior do espaço que ela ocupa'. É preciso, diz Duby, escavar, 'confrontar fragmentos dissociados na esperança de reconstituir conjuntos'²⁰⁴, reconstituir o espaço que delimita os acontecimentos, ouvir as vozes das mais variadas fontes, reconstruir, objetivamente, os testemunhos.

Parte dos testemunhos a História que *Incidente em Antares* retrabalha. É curioso, estes testemunhos só podem ser críveis a partir da região à qual se limitam. A imaginação histórica, trabalhando com evidências, vai em busca 'do reflexo da prática social do tempo' no texto literário. O romance de Erico Verissimo pode assumir bem mais do que um reflexo ou um depoimento inerte sobre a prática que questiona.²⁰⁵ O texto, aflorando a proposta ideológica de seu autor (ainda que mediada, no primeiro núcleo, por uma personagem e, no segundo, pela figura alegórica) questiona, por assim dizer, a noção de região, e, igualmente, o conceito de regionalismo aplicado a um escritor como Erico Verissimo. Ainda que se fale em 'fixação

²⁰² 1983, p.47.

²⁰³ Op.cit.,p.48.

²⁰⁴ 1989, p.201-203.

²⁰⁵ Apud VOUELLE, 1991, p.57.

de tipos, costumes e linguagens locais', fala-se muito mais em universos reconstruídos pelo ideal coletivo, mesclado à ideologia individual.

O pequeno, o particular já foi muito explorado pela fortuna crítica de Erico Verissimo. O próprio Antonio Cândido, em artigo já citado, remete à condensação de um *macrocosmus* num *microcosmus*: os combates, as revoluções, as trocas de poder centralizam, retratam os indivíduos, os caudilhos, concomitante com o espaço totalmente restrito em que habitam e/ou atuam. Os caudilhos aposentados (como Tibério Vacariano na obra analisada) pertencem a um território e absorvem uma, e só uma, identidade regional. 'A fixidez do nome na variação das personagens, do tempo e do lugar revela o caráter quase simbólico e o desejo de estabelecer o tipo social.'²⁰⁶ São tipos sociais característicos de uma região de campanha; região dividida, separada, marcada por suas fronteiras culturais.

A realidade que aí se expressa está embasada na lenda, na criação, no verossímil. Ela é permeada por uma ótica que, ao conjugar História e Ficção, o faz buscando registros, sejam de tempo, sejam de lugar. Um ato de direito reafirma a identidade das personagens a partir do espaço e do tempo em que se adequam à composição ficcional. O regional em Erico Verissimo e, em especial em *Incidente em Antares*, é marca profundamente geográfica.

Os motivos da ficção de Erico são reiterativos e isso já prova uma releitura (uma nova leitura) de fontes. As figuras femininas, na construção de qualquer painel, são semelhantes; são mulheres fortes, como D. Quitéria do *Incidente*, que tem origem na memória interpretativa: sua mãe pode englobar todas elas. Há reiteração de valores, de autonomias, a nível das

²⁰⁶ CÂNDIDO, op.cit., p.49.

personagens, desde Cordélia, que passa pela memória afetiva do menino Erico (49, Solo) até D. Bega, a pedalar, sozinha, sua Singer (53, Solo); D. Bega, 'que cultivava uma ironia mansa e seca de serrana' estará presente em Bibiana, em Maria Valéria, em Quitéria. A Arcanja, 'preta gorda e papuda', e todo seu mistério, trazido de sabe-se lá quantas senzalas (63, Solo), que embasa toda figura da escrava, da servidora, em muitos episódios. Os cheiros da cozinha, os hábitos dos galpões, o milho na brasa, o pinhão, o chimarrão, todos os odores são resgatados em tempos e modos narrativos, quer em *O tempo e o vento* quer em *Incidente em Antares*.

O escritor como mentor, como responsável, a quem só é dada a palavra, que detém o poder, fazendo na e pela linguagem o saber da escritura. Esta busca pelo saber vem de encontro à reflexão de Walter Benjamin quando afirma 'que a arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando.' Proposta clara, para nós, o gaúcho memorialista opta pela sabedoria; sua verdade se constrói contando, como contam seus causos os peões à beira do fogo, como, por exemplo, Simões Lopes Neto.

Ao nível da composição articulam-se dois eixos sem romper a hegemonia do discurso. Parece-me que Erico busca uma solução teórico-prática; articula os planos da ficção e da História pela figura metafórica. Através desta construção Erico pode se autocitar, pode se censurar através das personagens, pode se revelar. Esta metáfora, figura não linear que rompe os próprios pólos de sua organização textual remete ao que, tanto Ricoeur quanto White, propõem: trata-se de uma metáfora interpretativa, que já fez uso de um eixo de seleção imbricado no processo lógico e chega, agora, a sua manifestação plena.

LII DA RELEITURA DE ERICO VERISSIMO

Dizer da relação entre História e Ficção é falar de uma construção de imaginário muito peculiar. Se ela for feita por um historiador dará primazia, por certo, aos originais, como o diz Guy Ladreau, aos documentos como enfatiza Le Goff, às nuances como o quer Michel Vouvelle. Se for construída sob a ótica de um ficcionista, privilegiará a *mimesis*, a representação, tecendo acontecimentos com os fios da imaginação coletiva e com os fatos retirados da História.

Mas, o próprio fato histórico não é dado pelo real; ele é sempre criado pelo historiador, inventado e fabricado com ajuda de hipóteses. O fato apresenta-se fabricado, produto de uma subjetividade. O fato composto pelo historiador exige a elaboração de um enredo, onde as formas de narrar muito se assemelham àquelas da ficção. O fato histórico pressupõe a interferência do fazer de um sujeito, que compõe uma História de desvios (como o quer Foucault).

O fato ficcional, já acontecimento tematizado, deve espelhar um resgate das fontes históricas e dos testemunhos individuais. Suficientemente ambígua, a narração deste fato/acontecimento deve permitir uma releitura da vida, do cotidiano, a partir de posicionamentos estéticos/éticos de um autor.

Recuperando teóricos como Aron, Kermode, Da Capra, Mink e, em especial, Hayden White, permito-me afirmar que o fato ficcionalizado a partir do registro histórico deve ser, sempre, a possibilidade de um re-

conhecimento suplementar, de uma releitura de peculiar situação. Deste modo, sua ordenação em forma de enredo deve dar conta de regras que espelhem um conjunto típico de enunciados. A narrativa, que daí se monta, será um campo fértil onde se visualizam personagens e situações históricas em direta correspondência com meandros de verdade, com resquícios que indicam uma consciência de real, numa amostragem da sociedade que opta por refletir/revelar.

A opção de um autor como Erico Verissimo pelo registro histórico pode ser entendida como um simples referencial. Os fatos retirados da História oficial são meramente elencados para, em seu enredo, substanciarem a intriga, o desenrolar da fábula. Deste modo, a História que comparece em suas obras, *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*, é pura ficcionalização. Se a narrativa se propõe como a garantia de uma hegemonia do discurso histórico, tal hegemonia cotejada com formas compositivas de outros autores como Mário de Andrade, Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro (para citar apenas três do *corpus* literário nacional), acha-se rompida por uma imprecisão de dados que não asseguram uma pretensa veracidade ao seu discurso. Erico Verissimo não é um autor que diz da História do povo gaúcho; ele diz, sim, de sua própria história, pequena, pessoal, limitada. E se elenca nomes e acontecimentos históricos, o faz para dar ao seu leitor aquele tanto de já conhecido que este necessita para se sentir confortado.

Partindo do cotidiano de um *microcosmos* político (Santa Fé/Antares), retrabalha elementos de tensão não resolvida (a perda da liberdade de expressão), manipulando o tempo e optando por uma resolução fantástica ou, como quer a crítica, dentro da estética do absurdo (os mortos-vivos). A tentativa de denúncia, de amostragem de determinado período da realidade brasileira, se dá quando elege para fio condutor, para processo

desencadeador da narrativa (leitmotiv?!), a greve geral dos trabalhadores em Antares.

Fazendo do insepultamento dos mortos - e da total incapacidade dos vivos em detê-los em suas denúncias e reivindicações - a solução para seu problema de composição, estes elementos atuam como mola necessária para criação de um super-herói (Cícero Branco), assessorado por sua 'mulher-maravilha', a matriarca Quitéria, e pelo anti-herói, Tibério. Libertos da censura, pela morte, os mortos-vivos insepultos redimensionam a narrativa, dando-lhe o substrato ideológico. A ideologia do autor, proposta como uma 'luz sobre as trevas da História', não passa aí de máscara, simulacro de descrição de uma sociedade feudalista, onde se conhecem os que sofrem a ação criminosa dos prevaricadores e os que interagem sob a ação corretiva dos benfeitores.

A articulação entre os dois discursos, História e Ficção, só é feita quando por mediação de um *tropos* metafórico. A utilização da metáfora para engendrar uma reconstituição da sociedade contemporânea ao momento de elaboração da obra, gera um processo de conhecimento. Este conhecimento é inovador porque se adequa aos processos de composição narrativa que refletem sobre a condição do escritor e seu papel na dinâmica da escritura.

A greve é o acontecimento histórico revisitado em *Incidente em Antares*; os demais são meras citações de nomes, datas e episódios. Para configurar a greve, o autor usa do expediente da articulação do enredo, tal qual propõe Hayden White, e acaba por oferecer aos leitores o relato de um mundo estável, onde a História se dá, e o reconhecimento de um acontecimento singular, onde se vivencia a ficção. A mediação será feita por delegação de voz (para os diferentes enfoques sobre o fato escolhido) e por

planos narrativos subliminares. Todo processo de interdição aí se conflagra: a greve, em si mesma, já é interdição e projeta através da figura retórica escolhida por Verissimo a dicotomia entre liberdade/opressão, bem/mal, latifúndios/minifúndios, patrões/empregados, vivos/mortos.

A narração da greve é o único elemento não repetitivo dentro do *corpus* analisado. Em *O tempo e o vento*, não há eleição de um *tropos* metafórico pelo autor para contar a História. Há uma projeção de situações medievais, passíveis de serem lidas na perspectiva histórica, tais quais àquelas que aparecem em *Incidente em Antares*, numa intratextualidade redutora.

Minha leitura da ficção em Erico Verissimo, especialmente de *Incidente em Antares*, sugere uma nova ótica a sua obra. Diferenciando-se da fortuna crítica conhecida, entendeu que a História revisitada por Verissimo se faz permanentemente recurso ficcional, a partir do qual o autor pressupôs seu leitor ideal e a ele dirigiu seu texto. O texto como produto é objeto da cultura de massa e Erico pode ser considerado, no sistema literário brasileiro e riograndense, um precursor deste tipo de literatura.

Optando por agradar ao leitor, o autor buscou no substrato de sua própria tecitura ficcional os registros com que compôs o discurso 'histórico' de *Incidente em Antares*. Optando pelo conhecido, Erico Verissimo construiu uma narrativa cujas expectativas de leitura se fizeram totalmente previsíveis. E seu mérito concentra-se em antecipar a toda uma geração um tipo de composição narrativa tão bem sucedida quanto o romance popular. Erico Verissimo vai, portanto, da realidade à aparência.

BIBLIOGRAFIA

- 1 ALLOT, Miriam. **Novelist on the novel.** Reimp. London and Henley : Routledge and Kegan Paul, 1980.
- 2 ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado.** Portugal/Brasil : Presença/Martins Fontes, s.d.
- 3 AMADO, Jorge. Notícia de dois romances. **Boletim de Ariel,** Rio de Janeiro, v. VI, nov. 1936.
- 4 _____ . Erico Verissimo, escritor popular. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 6 dez. 1975. Suplemento Livro, n.89, ano 4.
- 5 ANDRADE, Carlos Drummond de. A falta de Erico. (Poema) **Correio do Povo,** Porto Alegre, 13 dez. 1975. Caderno de Sábado, n.395, v.XVII, ano VIII.
- 6 ANDRADE, Mario de. Saga. In : **O empalhador de passarinho.** 3 ed. São Paulo : Martins/MEC, 1972. p.249-255.
- 7 ARISTÓTELES. **Poética.** Trad.Eudoro de Sousa. Porto Alegre : Globo, 1966.
- 8 _____ . **Arte retórica e arte poética.** Rio de Janeiro : Tecnoprint, s.d.
- 9 ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. **Um quarto de légua em quadro:** Diários do Doutor Gaspar de Fróis, médico. Porto Alegre : Movimento, IEL, 1976.

- 10 ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. **A prole do corvo.** Porto Alegre : Movimento, 1978.
- 11 _____. **Bacia das almas.** Porto Alegre : L&PM, 1981.
- 12 AUERBACH, Erich. **Mimesis.** São Paulo : Perspectiva, 1976.
- 13 AVERBUCK, Lígia. **Cobra Norato e a Revolução Corába.** Rio de Janeiro : José Olympio; Brasília : INL, 1985.
- 14 BACHELAR, Gaston. **O direito de sonhar.** São Paulo : Difel, 1985.
- 15 _____. **A filosofia do não.** Lisboa : Editorial Presença, 1987.
- 16 BAKHTINE, Mikhail. **Esthétique e théorie du roman.** Paris : Gallimard, 1978.
- 17 _____. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo : Hucitec, 1981.
- 18 _____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1981.
- 19 BARBOSA, João Alexandre. **A tradição do impasse.** São Paulo : Ática, 1974.
- 20 _____. **As ilusões da modernidade.** São Paulo : Perspectiva, 1986.
- 21 _____. **A leitura do intervalo.** São Paulo : Iluminuras, 1990.
- 22 BARCELLOS, Rubens de. **Estudos rio-grandenses.** 2 ed. Porto Alegre : Globo, 1960.
- 23 BARRETT, Linton Lomas. Erico Verissimo and the creation of novelistic characters. **Revista Hispania**, v. XXIX, n.3, ago. 1946.
- 24 BARRETT, Linton Lomas. Erico Verissimo's idea of the novel: theory and practice. **Revista Hispania**, v. XXXIV, n.1, fev. 1951.

- 25 BARROSO, Haydée M. Jofré. **Esquema historico de la literatura brasileña.** Buenos Aires : Nova, 1959.
- 26 BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia.** Petrópolis : Vozes, 1972.
- 27 _____ . **Mitologias.** São Paulo/Rio de Janeiro : Difel, 1975.
- 28 _____ . **Poétique du récit.** Paris : Seuil, 1977.
- 29 _____ . **O prazer do texto.** São Paulo : Perspectiva, 1977.
- 30 BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.
- 31 _____ . **Documentos de cultura. Documentos de barbárie;** Escritos escolhidos. São Paulo : Cultrix, EDUSP, 196.
- 32 _____ . **Obras escolhidas.** Vol.1. 2a.ed. São Paulo : Brasiliense, 1986.
- 33 _____ . **Obras escolhidas.** Vol.2. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- 34 _____ . **Obras escolhidas.** Vol.3. São Paulo : Brasiliense, 1989.
- 35 BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos.** São Paulo : Abril Cultural, 1983.
- 36 BERENSON, Bernard. **Estética e história.** São Paulo : Perspectiva, 1972.
- 37 BERTHOLDO, Oscar. Olhai os lírios do Erico. (Poema) **Correio do Povo,** Porto Alegre, 13 dez. 1975. Caderno de Sábado, n.395, v.XVII, ano VIII.
- 38 BESSIÈRE, J. et al. **Littérature et genres littéraires.** Paris : Larousse, 1978.

- 39 BLIN, Georges. **Stendhal et les problèmes du roman.** Paris : Corti, 1954.
- 40 BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção.** Trad. port. Lisboa : Arcádia, 1980.
- 41 BORDINI, Maria da Glória. Incidente em Antares: a falência do maravilhoso. **Correio do Povo,** Porto Alegre, 14 set. 1974. Caderno de Sábado, n.333.
- 42 BORGES, Jorge Luís. **O Aleph.** Lisboa : Estampa, 1982.
- 43 BOSI, Alfredo. (org.) Situação e formas do conto brasileiro. In : **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1975. p.7-22.
- 44 _____ . **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo : Cultrix, 1970.
- 45 BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa : Difel, 1989.
- 46 BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo : Ática, 1985.
- 47 BRAUDEL, Fernad. **Gramática das civilizações.** São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- 48 BRAUDILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo : Perspectiva, 1973.
- 49 _____ . **A sociedade de consumo.** Lisboa : Edições 70, 1991.
- 50 BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, INL, 1979.
- 51 BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. **Understanding fiction.** 2 ed. New York : Appleton-Century-Crofts, Inc., 1959.
- 52 CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca.** São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- 53 CALLADO, Antônio. Retribution for a memory lost. **The New York Times Book Review,** New York, 26 fev. 1956.

- 54 CÂNDIDO, Antônio. **Brigada ligeira**. São Paulo : Martins, 1945.
- 55 _____ . **Formação da literatura brasileira**. São Paulo : Martins, 1959.
- 56 _____ . **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo : Ática, 1987.
- 57 _____ . Literatura-sociologia; O cortiço (Aluísio Azevedo). In : NUNES, Benedito et al. **Prática de interpretação textual**. Rio de Janeiro : PUC, 1976. p.121-134
- 58 _____ . **Literatura e sociedade**. 5 ed. rev. São Paulo : Nacional, 1976.
- 59 _____ . **Vários escritos**. São Paulo : Duas Cidades, 1977.
- 60 _____ . **Tese e antítese**. 3 ed. São Paulo : Nacional, 1978.
- 61 _____ . **Recortes**. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- 62 CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo : Perspectiva, 1972.
- 63 CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- 64 CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- 65 CARPEAUX, Otto Maria. Erico Verissimo e a técnica novelística. **A manhã**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1953.
- 66 CARVALHO, Alfredo L.C. de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo : Pioneira, 1981.
- 67 CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo : Perspectiva, 1972.

- 68 CASTELLO, José Aderaldo; CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura brasileira**. 4 ed. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1972.
- 69 CESAR, Guilhermino. Da arte de narrar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 mar. 1960 e **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 mar. 1960.
- 70 _____. **O romance brasileiro contemporâneo**. Toulouse : Caravelle, 1965.
- 71 _____. Vida literária. In : **Rio Grande do Sul, terra e povo**. 2 ed. Porto Alegre : Globo, 1969. p.250-252.
- 72 _____. Variações sobre o romance. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 ago. 1971.
- 73 _____. Memórias do romancista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 mar. 1974. Caderno de Sábado, n.308.
- 74 _____. A morte de um criador de vidas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 dez. 1975. Caderno de Sábado, n.395, v.XVII, ano VIII.
- 75 _____. Os primeiros passos do romancista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 dez. 1975. Caderno de Sábado, n.396, v.XVII, ano VIII.
- 76 _____. O romancista e a incorporação do terrunho. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 dez. 1975. Caderno de Sábado, n.397, v.XVII, ano VIII.
- 77 _____. Do condicionamento épico ao drama social. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 jan. 1976. Caderno de Sábado, n.398, v.XVII, ano VIII.
- 78 _____. Erico Verissimo e a historicidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jan. 1976. Caderno de Sábado, n.399, v.XVII, ano VIII.
- 79 CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo e o espelho burguês. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 jan. 1976. Caderno de Sábado, n.400, v.XVII, ano VIII.

- 80 _____ . Confissão translata e confissão direta. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 jan. 1976. Caderno de Sábado, n.401, v.XVII, ano VIII.
- 81 _____ . (Entrevista) **Revista Versus**, São Paulo, n.2, dez.1975/jan.1976.
- 82 _____ . **História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902**. 2 ed. Porto Alegre : Globo, 1971.
- 83 CESAR, Guilhermino et al. **O romance de 30**. Porto Alegre : SMEC, Divisão de Cultura, Movimento, 1983.
- 84 CHAVES, Flávio Loureiro. **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. São Paulo : Globo, 1972.
- 85 _____ . **Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura**. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1982.
- 86 _____ . **Erico Verissimo: Realismo e sociedade**. Porto Alegre : Globo, 1986.
- 87 CHKLOVSKI, Victor. **Sur la théorie de la prose**. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973.
- 88 CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- 89 COSTA, Rogério Haesbaert da. **Espaço e sociedade no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1982.
- 90 COSTA LIMA, Luiz. **Estruturalismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro : Vozes, 1973.
- 91 _____ . **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro : Graal, 1980.
- 92 _____ . **O controle do imaginário**. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- 93 COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade discurso ficcional**. Rio de Janeiro : Guanabara, 1986.

- 94 _____ . **O fingidor e o censor.** Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1988.
- 95 _____ . **A aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro : Rocco, 1989.
- 96 COUTINHO, Afrânio. **O processo de descolonização literária.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1983.
- 97 CURRENT-GARCÍA, E; PATRICK, W.R. (orgs.) **What is the short story?** Glenview/Illinois : Scott, Foresman and Co., 1961.
- 98 DÄLLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique,** Coimbra, 1989, n.27.
- 99 DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette.** São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- 100 DIMAS, Antônio. **Espaço e romance.** São Paulo : Ática, 1985.
- 101 DUBOIS, J. et al. **Retórica geral.** São Paulo : Cultrix, EDUSP, 1974.
- 102 DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens.** São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- 103 DUCROT, O; TEDOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.** Trad.bras. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- 104 ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** Trad.Pérola de Carvalho. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- 105 _____ . **Tratado geral de semiótica.** São Paulo : Perspectiva, 1980.
- 106 _____ . **Leitura do texto literário.** Lisboa : Editorial Presença, 1983.
- 107 ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.
- 108 _____ . **Semiótica e filosofia da linguagem.** São Paulo : Ática, 1991.

- 109 _____ . **O super-homem de massa.** São Paulo :
Perspectiva, 1991.
- 110 EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura;** Formalistas russos. 2 ed.
Porto Alegre : Globo, 1976.
- 111 ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo : Perspectiva,
1972.
- 112 _____ . **O mito do eterno retorno.** Lisboa : Edições
70, 1985.
- 113 FABRES, Annateresa. O espetáculo da rua: imagens da cidade no
primeiro modernismo. In : BULHÕES, Maria Amélia; KERN,
Maria Lúcia (org.) **A semana de 22 e a emergência da
modernidade no Brasil.** Porto Alegre : Secretaria Municipal
de Cultura, 1992.
- 114 FERREIRA FILHO, Arthur. **História geral do Rio Grande do Sul.**
Porto Alegre : Globo, 1978.
- 115 FILHO, Adonias. **Modernos ficcionistas brasileiros.** Rio de
Janeiro : Tempo Brasileiro, 1965.
- 116 FLETCHER, Angres. **Allegory;** The theory of a simbolic mode.
Ithaca and London : Cornell University Press, 1970.
- 117 FOSTER, E.M. **Aspectos do romance.** Porto Alegre : Globo,
1979.
- 118 FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Petrópolis/Lisboa :
Vozes/Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- 119 _____ . **História da sexualidade. I.** 7 ed. Rio de
Janeiro : Graal, 1985.
- 120 FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade. II** Rio de Janeiro :
Graal, 1984.
- 121 _____ . **O dossier;** Últimas entrevistas. Rio de Janeiro
: Taurus, 1984.

- 122 _____ . **As palavras e as coisas;** Uma arqueologia das ciências humanas. 3 ed. São Paulo : Martins Fontes, 1985.
- 123 _____ . **História da loucura.** São Paulo : Perspectiva, 1978.
- 124 _____ . **História da loucura.** 2 ed. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- 125 FOUCAULT, Michel et al. **Estruturalismo - Antologia de textos teóricos.** São Paulo : Martins Fontes, s.d.
- 126 FRANK, Joseph. Spatial form in modern literature. In : _____ . **The widening gyre.** New Brunswick : Rutgers University Press, 1968. Trad.franc. abreviada em **Poétique,** Paris, Seuil, n.10, p.244-260, 1972.
- 127 FREITAS, Maria Teresa. **Literatura e história.** São Paulo : Atual, 1986.
- 128 FRYE, N. **Fables of identity;** Studies in poetic mythology. New York : Harcourt, Brace and World Inc., 1963. Trad.it.: Torino : Einaudi, 1973.
- 129 _____ . **Anatomia da crítica.** Trad.Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo : Cultrix, 1973.
- 130 GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa : Vega, s.d.
- 131 GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance.** 2 ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976.
- 132 GONZAGA, Sergius. **Tônio Santiago e o humanismo liberal.** Correio do Povo, Porto Alegre, 27 dez. 1975. Caderno de Sábado, n.397, v.XVII, ano VIII.
- 133 GRAMSCI, Antônio. **Literatura e vida nacional.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.
- 134 GUMBRECHT, H.U. et al. **La actual ciencia literaria alemana;** Seis estudios sobre el texto y su ambiente. Trad. esp. Salamanca : Anaya, 1971.

- 135 HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária.** São Paulo : Perspectiva, 1975.
- 136 HANSEN, João Adolfo. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo : Atual, 1986.
- 137 HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo.** Lisboa : Guimarães Editores, 1985.
- 138 HOUAISS, Antonio. **Estudos vários sobre palavras, livros e autores.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- 139 HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência.** Trad. São Paulo : Mc Graw-Hill, 1976.
- 140 HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo.** Rio de Janeiro : Imago, 1991.
- 141 HUXLEY, Aldous. **Contraponto.** São Paulo : Abril Cultural, 1982.
- 142 HUYGHÉ, René. **O poder da imagem.** São Paulo : Martins Fontes, 1986.
- 143 INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária.** Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- 144 JAKOBSON, Roman et al. **Língua, discurso, sociedade.** São Paulo : Global, 1983.
- 145 JAMES, Henry. **The art of the novel.** Introd. R.P.Blackmur. New York : Scribner's, 1962.
- 146 JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma:** Teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iumna Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo : Hucitec, 1985.
- 147 JAMESON, Fredric. **The political unconscious:** Narrative as a socially symbolic act. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1981.
- 148 JENNY, Laurent et al. Estratégias da forma. In : Intertextualidades. **Poétique,** Coimbra, 1989, n.27.

- 149 JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica.** Rio de Janeiro : Imago, 1992.
- 150 JOLLES, André. **As formas simples.** Trad. A.Cabral. São Paulo : Cultrix, 1976.
- 151 KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária.** 5ed. Coimbra : Armênio Amado, 1970.
- 152 KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo : Perspectiva, 1984.
- 153 KUBLER-RÖSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer.** São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- 154 LACAN, Jacque. **Escritos.** São Paulo : Perspectiva, 1978.
- 155 LE GOFF, Jacques. **Histoire et mémoire.** Paris : Gallimard, 1988.
- 156 _____. **História e memória.** Campinas : Editora da Unicamp, 1990.
- 157 _____. **Os intelectuais na Idade Média.** São Paulo : Brasiliense, 1988.
- 158 LECLAIRE, Serge. **Psicanalisar.** São Paulo : Perspectiva, 1977.
- 159 LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Regionalismo e modernismo.** São Paulo : Ática, 1978.
- 160 LÉVI-STRAUSS, Cláude. **O pensamento selvagem.** São Paulo : Nacional/Ed. da USP, 1970
- 161 _____. **Antropologia estrutural.** Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.
- 162 LÉVI-STRAUSS, Cláude. **Mito e significados.** Lisboa : Edições 70, 1985.
- 163 LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.

- 164 _____ . **Teoria da literatura em suas fontes.** 2 ed. rev./ampl. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983. v.II.
- 165 LIPS, Marguerite. **Le style indirect libre.** Paris : Payot, 1926.
- 166 LINS, Álvaro. Sagas de Porto Alegre. In : **Os mortos de sobrecasaca.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1963.
- 167 LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco.** São Paulo : Ática, 1976.
- 168 LOPES, Edward. **Metáfora;** da retórica à semiótica. São Paulo : Atual, 1986.
- 169 LOVE, Joseph L. **O regionalismo gaúcho.** São Paulo : Perspectiva : 1975.
- 170 LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção.** São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1976.
- 171 LUKÁCS, Georges. **Le roman historique.** Paris : Payot, 1965.
- 172 _____ . **Sociología de la literatura.** Ed.org. por Peter Ludz. Trad.esp. Barcelona : Península, 1968.
- 173 _____ . **La novela histórica.** Trad.esp. 2 ed. México : Era, 1971.
- 174 _____ . **Teoria do romance.** Lisboa : Presença, s.d.
- 175 _____ . Le roman. In : **Écrits de Moscou.** Paris : Sociales, 1974. p.79-140.
- 176 LUKÁCS, Georges. **O romance como epopéia burguesa.** Torino : Einaudi, 1976. (mimeo) Trad. de Il romanzo como epopea burguesa in problemi di teoria del romanzo.
- 177 MENDILOW, A.A. **O tempo e o romance.** Trad.Flávio Wolf. Porto Alegre : Globo, 1972.
- 178 MEYER, Augusto. **Prosa dos pagos;** 1941-1959. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.

- 179 MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura.** São Paulo : Mc Graw-Hill, 1976.
- 180 MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção;** de 1870 a 1920. 3 ed. Rio de Janeiro : José Olympio; Brasília : INL, 1973.
- 181 MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre : EST/IPC, 1982.
- 182 MUIR, Edwin. **A estrutura do romance.** Porto Alegre : Globo, s.d.
- 183 O'FAOLAIN, Sean. **The short story.** New York : The Devil-Adair Co., 1951.
- 184 PAZ, Otávio. **Os filhos do barro.** Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- 185 _____ . **O arco e a lira.** Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
- 186 PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo : Ática, 1974.
- 187 _____ . **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro.** São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- 188 PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul.** 2 ed. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1982.
- 189 PINTO, Aureliano de Figueiredo. **Romances de estância e querências.** Porto Alegre : Globo, 1959.
- 190 POMPERMAYER, Malory J. **Erico Verissimo e o problema de Deus.** São Paulo : Loyola, 1968.
- 191 POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** Trad. Heloísa Dantas. São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1974.
- 192 POZENATO, José Clemente. **O regional e o universal na literatura gaúcha.** Porto Alegre : Movimento/IEL, 1974.
- 193 PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Trad. Jasna Sarhan. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1984.

- 194 QUADROS, Antonio. **Modernos de ontem e de hoje.** Lisboa : Portugália, 1947.
- 195 QUINTANA, Mário. Lembrando Erico. (Depoimento) **Revista Visão,** São Paulo, 22 dez.1975.
- 196 RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária.** Rio de Janeiro/São Paulo : Forense, 1972.
- 197 REVERBEL, Carlos. Erico Verissimo aos 50 anos. **Correio do Povo,** Porto Alegre, 10 dez. 1955.
- 198 RICOUER, Paul. **A metáfora viva.** Porto : Rés Editora, 1983.
- 199 _____ . **Teoria da interpretação.** Lisboa : Edições 70, 1987.
- 200 RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) **Narrativa, ficção e história.** Rio de Janeiro : Imago, 1988.
- 201 ROBERT, Marthe. **Roman des origines et origines du roman.** Paris : Gallimard, 1981.
- 202 ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto.** São Paulo : Perspectiva, 1976.
- 203 _____ . **Estrutura e problemas da obra literária.** São Paulo : Perspectiva, 1976. (Col.Elos)
- 204 _____ . **O teatro épico.** São Paulo : Perspectiva, 1986.
- 205 ROUANET, Sérgio Paulo. As razões do iluminismo. São Paulo : Companhia das letras, 1987.
- 206 SACKS, Sheldon (org.) **Da metáfora.** São Paulo : EDUC/Pontes, 1992.
- 207 SANGUINETTI, E. et al. **Literatura e sociedade.** Lisboa : Estampa, 1978.
- 208 SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. **Literatura/sociedad.** Buenos Aires : Hachette, 1983.

- 209 SARTRE, Jean Paul. **Situations II.** Paris : Gallimard, 1971.
- 210 SCHAFE, Adam. **História e verdade.** Lisboa : Estampa, 1988.
- 211 SCHOLLES, R; KELLOG, R. **A natureza da narrativa.** Trad. Gert Meyer. São Paulo : Mc Graw-Hill, 1977.
- 212 SCHÜCKING, Levin. **El gusto literario.** Trad. México : Fondo de Cultura, 1960.
- 213 SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas;** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo : Duas cidades, 1977.
- 214 SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira.** 7 ed. Rio de Janeiro : s.ed., 1979.
- 215 _____ . **O naturalismo no Brasil.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.
- 216 SOUZA, Eneida Maria. **A pedra mágica do discurso;** Jogo e linguagem em Macunaíma. Belo Horizonte : UFMG, 1988.
- 217 STEVICK, Philip (org.). **The Theory of the novel.** New York : Free Press, 1967.
- 218 SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui.** São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- 219 TEDOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** São Paulo : Martins Fontes, 1980.
- 220 UNGARI, Graziella Pagliano (org.). **Sociologia della litteratura.** Bologna : Il Mulino, 1972.
- 221 URENA, P.Henríquez. **Literary currents in Hispania America.** New York : Russelle Russel, 1963.
- 222 _____ . **Historia de la cultura en la America Hispanica.** México : Fondo de Cultura Econômica, 1975.
- 223 VERISSIMO, Erico. **Fantoches.** 2 ed. Porto Alegre : Globo, 1932. (ed.anotada e comentada pelo autor)

- 224 _____ . **Clarissa.** Porto Alegre : Globo, 1933.
- 225 _____ . **Caminhos cruzados.** Porto Alegre : Globo,
1934
- 226 _____ . **Música ao longe.** São Paulo : Nacional,
1935.
- 227 _____ . **Um lugar ao sol.** Porto Alegre : Globo,
1936.
- 228 _____ . **Olhai os lírios do campo.** Porto Alegre :
Globo, 1938.
- 229 _____ . **Saga.** Porto Alegre : Globo, 1940.
- 230 _____ . **As mãos de meu filho.** Porto Alegre : Globo,
1942.
- 231 _____ . **O resto é silêncio.** Porto Alegre : Globo,
1943.
- 232 _____ . **O continente.** Porto Alegre : Globo, 1949.
- 233 _____ . **O continente.** 24a. impr. São Paulo :
Globo, 1991.
- 234 _____ . **O retrato.** Porto Alegre : Globo, 1951.
- 235 _____ . **O retrato.** 3a.ed. Porto Alegre : Globo,
1975. v.I e II.
- 236 VERISSIMO, Erico. **Noite.** Porto Alegre : Globo, 1954.
- 237 _____ . **O ataque.** Porto Alegre : Globo, 1958.
- 238 _____ . **O arquipélago.** Porto Alegre : Globo,
1961. v. I e II.
- 239 _____ . **O arquipélago.** 4a.impr. Porto Alegre :
Globo, 1974. v. I.
- 240 _____ . **O arquipélago.** 3a.impr. Porto Alegre :
Globo, 1974. v. II.

- 241 _____ . **O arquipélago.** Porto Alegre : Globo, 1962. v.III.
- 242 _____ . **O senhor embaixador.** Porto Alegre : Globo, 1964.
- 243 _____ . **Ficção completa.** Rio de Janeiro : José Aguilar, 1965. 5 v.
- 244 _____ . **O prisioneiro.** Porto Alegre : Globo, 1967.
- 245 _____ . **Incidente em Antares.** 1a.ed. Porto Alegre : Globo, 1971.
- 246 _____ . **Incidente em Antares.** 1a.ed., 2a.impr. Porto Alegre : Globo, 1988.
- 247 _____ . **Solo de clarineta.** (Memórias) Porto Alegre : Globo, 1973.
- 248 _____ . **Solo de clarineta II.** (Memórias) Porto Alegre : Globo, 1976. (2a. parte, póstuma, organizada por Flávio Loureiro Chaves.)
- 249 VEYNE, Paul. **Como se escreve a História.** Lisboa : Edições 70, 1983.
- 250 VOUELLE, Michel. **Ideologia e mentalidade.** São Paulo : Brasiliense, 1991.
- 251 WATT, Ian. **The rise of the novel.** London : Penquin Books, 1968.
- 252 WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura.** Trad.port. Lisboa : Publicações Europa-América, 1962.
- 253 WHITE, Hayden. **Meta-história;** A imaginação histórica do Século XIX. São Paulo : EDUSP, 1992.
- 254 ZÉRAFFA, M. **Romance e sociedade.** Trad.port. Lisboa : Estúdios Cor, 1971.
- 255 ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre : Mercado Aberto, 1980.